



ZEITSCHRIFT FÜR GLOBALGESCHICHTE UND
VERGLEICHENDE GESELLSCHAFTSFORSCHUNG

Herausgegeben im Auftrag der
Karl-Lamprecht-Gesellschaft e. V. (KLG) / European Network in
Universal and Global History (ENIUGH) von
Matthias Middell und Hannes Siegrist

Redaktion

Gerald Diesener (Leipzig), Andreas Eckert (Berlin), Ulf
Engel (Leipzig), Harald Fischer-Tiné (Zürich), Marc Frey
(München), Eckhardt Fuchs (Braunschweig), Frank Hadler
(Leipzig), Silke Hensel (Münster), Madeleine Herren (Basel),
Michael Mann (Berlin), Astrid Meier (Halle), Katharina
Middell (Leipzig), Matthias Middell (Leipzig), Ursula Rao
(Leipzig), Dominic Sachsenmaier (Bremen), Hannes Siegrist
(Leipzig), Stefan Troebst (Leipzig), Michael Zeuske (Köln)

Anschrift der Redaktion

Global and European Studies Institute
Universität Leipzig
Emil-Fuchs-Str. 1
D-04105 Leipzig

Tel.: +49 / (0)341 / 97 30 230
Fax.: +49 / (0)341 / 960 52 61
E-Mail: comparativ@uni-leipzig.de
Internet: www.uni-leipzig.de/comparativ/

Redaktionssekretärin: Katja Naumann
(knaumann@uni-leipzig.de)

Comparativ erscheint sechsmal jährlich mit einem Umfang von
jeweils ca. 140 Seiten. Einzelheft: 12.00 €; Doppelheft 22.00 €;
Jahresabonnement 50.00 €; ermäßigtes Abonnement 25.00 €.
Für Mitglieder der KLG / ENIUGH ist das Abonnement
im Mitgliedsbeitrag enthalten.

Zuschriften und Manuskripte senden Sie bitte an die
Redaktion. Bestellungen richten Sie an den Buchhandel oder
direkt an den Verlag. Ein Bestellformular finden Sie unter:
<http://www.uni-leipzig.de/comparativ/>

Wissenschaftlicher Beirat

Gareth Austin (London), Carlo Marco Belfanti (Brescia), Christophe Charle (Paris), Catherine Coquery-Vidrovitch (Paris), Michel Espagne (Paris), Etienne François (Paris / Berlin), Michael Geyer (Chicago), Giovanni Gozzini (Siena), Regina Grafe (Evanston / Chicago), Margarete Grandner (Wien), Michael Harbsmeier (Roskilde), Heinz-Gerhard Haupt (Florenz), Konrad H. Jarausch (Chapel Hill), Hartmut Kaelble (Berlin), Markéta Křížová (Prag), Wolfgang Küttler (Berlin), Marcel van der Linden (Amsterdam), Hans-Jürgen Lüsebrink (Saarbrücken), Barbara Lüthi (Köln), Attila Melegh (Budapest), Alexey Miller (Moskau), Patrick O'Brien (London), Diego Olstein (Pittsburgh), Juan Carmona Pidal (Madrid), Lluís Roura y Aulinas (Barcelona), Jürgen Schriewer (Berlin), Hagen Schulz-Forberg (Aarhus), Alessandro Stanziani (Paris), Edoardo Tortarolo (Turin), Eric Vanhaute (Gent), Peer Vries (Wien), Susan Zimmermann (Budapest)

Leipziger Universitätsverlag GmbH
Oststraße 41
D – 04317 Leipzig
Tel. / Fax: +49 / (0)341 / 990 04 40
info@univerlag-leipzig.de
www.univerlag-leipzig.de

Doing culture under state-socialism: Actors, events, and interconnections

**Herausgegeben von
Beata Hock**



Leipziger Universitätsverlag

Comparativ.

Zeitschrift für Globalgeschichte und vergleichende Gesellschaftsforschung / hrsg. von Matthias Middell und Hannes Siegrist – Leipzig: Leipziger Univ.-Verl.

ISSN 0940-3566

Jg. 24, H. 4. Doing culture under state-socialism: Actors, events, and interconnections. – 2014

Doing culture under state-socialism: Actors, events, and interconnections.

Hg. von Beata Hock – Leipzig: Leipziger Univ.-Verl., 2015

(Comparativ; Jg. 24, H. 4)

ISBN 978-3-86583-934-3

Der dieser Publikation zugrunde liegende Workshop wurde mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung unter dem Förderkennzeichen 01UG0710 gefördert, die Finanzierung der Druckkosten erfolgt aus FKZ 01UG1410.

Die Verantwortung für den Inhalt dieser Veröffentlichung liegt bei den Autoren.

© Leipziger Universitätsverlag GmbH, Leipzig 2015

Comparativ.

Zeitschrift für Globalgeschichte und vergleichende Gesellschaftsforschung 24 (2014) 4

ISSN 0940-3566

ISBN 978-3-86583-934-3

Inhaltsverzeichnis

Aufsätze

Beata Hock

Doing culture under state-socialism: Actors, events, and interconnections:
An introduction 7

Edit Sasvári

Eastern Europe Under Western Eyes. The “Dissident Biennale”, Venice, 1977 12

Victoria Harms

Central Europe in Manhattan: Why Hungarian dissidents mattered to
New York intellectuals 23

Michael Esch

Transfers, Netzwerke und produktive Missverständnisse: *Plastic People*,
Velvet Underground und das Verhältnis zwischen westlicher und östlicher
Dissidenz 1965–1978 39

Jeannine Harder

Polnische Filmplakate aus transnationaler Sicht. Die Wurzeln der
„Polnischen Schule der Plakatkunst“ in den 1950er Jahren 58

Marcus Kenzler

„Sozialismus war für mich auch Glaubenssache.“ Über die Darstellung
Lateinamerikas und die Verwendung christlicher Symbolik in der
Kunst der DDR 68

Forum

Christoph Nübel

Wie global war der Erste Weltkrieg? Der „Weltkrieg“ aus Sicht der
deutschen Provinz 84

Buchbesprechungen

Nico Slate: <i>Colored Cosmopolitanism. The shared struggle for freedom in the United States and India</i> , Cambridge, Mass. 2012 <i>Maria Framke</i>	108
Thomas Fischer: <i>Die Souveränität der Schwachen. Lateinamerika und der Völkerbund, 1920–1936</i> , Stuttgart 2012 <i>Klaas Dykmann</i>	111
Sadik J. Al-Azm: <i>Secularism, Fundamentalism and the Struggle for the Meaning of Islam. Collected Essays on Politics and Religion</i> , 3 vol., Berlin 2014 <i>Helmut Goerlich</i>	114
Maren Möhring: <i>Fremdes Essen. Die Geschichte der ausländischen Gastronomie in der Bundesrepublik Deutschland</i> , München 2012 <i>Laura Rischbieter</i>	116
William G. Martin: <i>South Africa and the World Economy. Remaking Race, State, and Region</i> , Rochester 2013 <i>Angela Glodschei</i>	120
Boike Rehbein: <i>Kaleidoskopische Dialektik. Kritische Theorie nach dem Aufstieg des globalen Südens</i> , Konstanz 2013 <i>Michael Schramm</i>	122
Akira Iriye (Hrsg.): <i>1945 bis Heute. Die globalisierte Welt (= Geschichte der Welt, Bd. 6)</i> , München 2013 <i>Dietmar Rothermund</i>	125
Robert Foltin: <i>Und wir bewegen uns noch. Zur jüngeren Geschichte sozialer Bewegungen in Österreich</i> , Wien 2011 <i>Micha Fiedlschuster</i>	127
Autorinnen und Autoren	131

Doing culture under state-socialism: Actors, events, and interconnections: An introduction

Beata Hock

The main title of the present issue of *Comparative* “Doing culture under state-socialism” appears to sufficiently identify both a time period and a geographical location. In the articles below, however, this period is explicitly or implicitly framed as the Cold War, which conceptually places actors, events and interconnections (as indicated in the subtitle) in a broader transnational context. It is in reaction to an emerging research area that the Cold War is being proposed as a meaningful frame for drafting a more globally inscribed cultural history of East Central Europe. These were decades in which international relations were defined by conflicting world views and in which the domains of both high and popular culture were heavily drawn into the sphere of political competition. Nevertheless, the role that culture – its mainstream or dissident variations – cultural exchange and cultural politics played in the development of the Cold War is still far from being fully charted. Part of this incomplete picture is that the cultural production of state-socialist Eastern Europe has received little serious scholarly attention for over a decade immediately following the political system change in the region. A narrow set of narrative constructs has been in general use to account for the cultural politics of the socialist era. The crudest formulations have viewed the artistic output of the pre-1989 period as well-designed manipulation of the communist propaganda and ideology, incapacitated through structures of censorship and the isolation secured by the Iron Curtain. This undifferentiated image has been often projected onto the entire East Block and the entire four or five decades. Authors exploring Cold War Cultures or the Cultural Cold War, however, increasingly acknowledge that “cold warriors” on both sides of the Iron

Curtain massively deployed culture as an instrument in both international relations and diplomacy.¹

The selection of articles below is based on material presented at an international workshop held in June 2013 at the Leipzig Centre for the History and Culture of East Central Europe (GWZO). The workshop brought together researchers whose work engages with the transnational networks and the cross-border flow of cultural actors (artists, intellectuals, cultural politicians, politically active individuals, etc.), intellectual trends and cultural practices that never ceased despite the relevance of the Iron Curtain and national borders. These investigations also reckon with institutional structures and policies that constrained or enabled these flows in the given period. On the occasion of the workshop, two research interests and projects met. One of them was the GWZO research group “Ostmitteleuropa Transnational” studying the conditions and challenges of globalisation in East-Central European history in an extended time frame, from the late 19th century to the present, with a special focus on the period of state-socialism.² The research method of the group is not only transnational but also trans- or interdisciplinary as the work straddles the major fields of political, economic, and cultural history as well as the study of migration and international organisations. The workshop was at the same time the closing event of a research-based exhibition project *Agents and Provocateurs*,³ surveying certain forms of confrontation: agency and provocation, both understood as dissenting artistic attitudes. The project explored to what degree these attitudes have proved to be viable forms of protest in different and changing political contexts. Starting out from the counter-cultural scenes of state-socialist East Central Europe where provocation and irritation often featured as vehicles of artists’ defiance, we wanted to explore what the actual critical potential of provocation as social protest has been, and whether „being oppositional” was a (self-)chosen stance, or the narrow confines of a repressive regime constituted dissident thinkers so? Wanting to avoid tearing socialist Eastern Europe away from its broader context, we took a comparative approach and wished to find out how allegedly free liberal democracies treated their own counter-culture and dissidents, and what political or radical art looked like in these societies during the past couple of decades.

Interrogating this topic was a response to a disbalance observable in scholarly and curatorial work emerging in ex-East Bloc countries after the system change of 1989/91.

1 See e.g., J. Gienow-Hecht, Culture and the Cold War in Europe, in: M. P. Leffler/O. A. Westad (eds.), *The Cambridge History of the Cold War*, Cambridge, 2010, p. 398–419; or J. Segal, Cultural Propaganda and the Use of Art in East and West, in: Gh. Cliveti/A.-B. Ceobanu/A. Vitalaru/I. Nistor (eds.), *Romanian and European Diplomacy. From Cabinet Diplomacy to the 21st Century Challenges*, Iasi, 2012, p. 154–164.

2 As of 2014, the full name of the research group is “Zeitgeschichte Ostmitteleuropas in transnationaler Perspektive” whereby the focus on the contemporary period is further accentuated. For further details visit the corresponding page of the GWZO website: https://www.uni-leipzig.de/~gwzo/index.php?option=com_content&view=article&id=1126&Itemid=1777

3 The project and show was coordinated and curated by Beata Hock and Franciska Zólyom; the exhibition was on view at the Institute of Contemporary Art – Dunaújváros, Hungary and Hartware MedienKunstVerein, Dortmund, Germany. The project was realised with the support of Erste Stiftung and the Visegrad Fund.

Publications and survey exhibitions produced in the 1990s have focused, with very few exceptions, on the recapitulation of events and actors linked to the un- or semi-official cultural sphere in state-socialist societies. This cultural underground was referred to with various names. “Counter culture”, “cultural opposition”, “(neo-)avant-garde” or operations “in the grey zone” became umbrella terms to signify any artistic activity that did not submit to official party ideology. Since members of this “counter-cultural” scene turned away from authorized public activity and relied instead on a parallel set of communicational channels, they saw themselves as operating in a second, or parallel public sphere. The strong post-1989 focus on the semi-official cultural arena can be explained by the fact that these activities had to go largely undocumented during socialist times and they were therefore missing from the existing cultural historiography of individual countries. At the same time, in many of these recent accounts, an inherent and undisputed worth was attached to oppositional culture. Nowadays as state-socialism is being gradually historicized, this automated value-assignment appears to be a fixture of narratives on art under socialism. Part and parcel of this narration are both the vilification of the Soviet Union for introducing and then imposing a restrictive cultural policy on its satellite countries and a vision of the (not clearly circumscribed) “West” as the site of intellectual and artistic freedom. This latter perception became contested as early as in the 1960s when the involvement of the CIA and other state or privately funded bodies in both US domestic cultural policy and cultural activities abroad was revealed.⁴ The United States targeted some European countries (most particularly Italy, France, divided Germany and Great Britain) where, after World War II, socialist thought continued to provide a source of inspiration for those entertaining ideas of radical social change. Anti-communist advocacy required more refined tactics in Latin-America where, due to the continent’s political legacy, socialism and communism could not be easily discredited, western liberal individualism or notions of artistic freedom had less purchase, and the United States, especially after its interference in Latin-American revolutions, got a bad press.⁵ This controversy and the recognition that the arts and culture were employed, and heavily subsidized, as powerful weapons in the political competition on both sides of the Iron Curtain, however, does not seem to have impacted on cultural historical thinking in Eastern Europe. Therewith a couple of other notions and aspects are also perpetuated – or ignored, as the case may be. Perpetuated has been a kind of vision of cultural traffic in which Eastern Europe looks invariably towards the West, wishing to confirm its Euro-

4 By the 1990s, this contestation expanded into a field of considerable scholarly and general interest; for some of the key arguments, consult S. Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, Chicago, 1985; F.S. Saunders, *Who Paid the Piper?: CIA and the Cultural Cold War*, London, 1999; S. Nilsen, *Projecting America, 1958: Film and Cultural Diplomacy at the Brussels World’s Fair*, Jefferson, 2011, or D. Caute, *The Dancer Defects: The Struggle for Cultural Supremacy during the Cold War*, Oxford, 2003.

5 Here publications and organisations of the non-communist left were sponsored by the Congress for Cultural Freedom and hence by CIA money. Cf. R. Cobb, *Promoting Literature in the Most Dangerous Area in the World. The Cold War, the Boom, and Mundo Nuevo*, in: G. Barnhisel/C. Tur, eds, *Pressing the Fight: Print, Propaganda, and the Cold War*, Amherst, 2010, 231–50.

pean belonging. This urge then effectively prevented the recognition of the new cultural dependencies, or the appreciation of new communication and distribution channels that opened up in a re-arranged post-war world. Thus, the surely international (and inter-continental) character and reach of cultural exchanges among the “brotherly states” of the socialist world have been long underrated, if not altogether ignored, in favour of comparisons with the more dominant Euro-Atlantic cultural arena.

While most of the contributions in this issue do keep their focus on East-West encounters, they pose novel questions within this relatively conventional framing. Examining the involvement of Eastern European dissident intellectuals and artists in East-West exchanges, *Edit Sasvári* and *Victoria Harms* shift the focus onto the kind of potentialities Western intelligentsia saw in taking up the defense of East European dissidents. In “Eastern Europe Under Western Eyes”, Sasvári reconstruct a little researched key cultural event of the Cold War, the so-called “Dissident Biennale” in Venice in 1977.⁶ Situating the event in the over-politicised and fairly left-leaning Italian cultural scene of the 1970s, the author shows how the ambition of individual cultural agents and the power struggles within Italian domestic politics, along with the interests and constraints dictated by cultural diplomacy across political blocs all came together to shape the programme and realisation of this international cultural event. Taking her reconstruction to a daring conclusion, Sasvári suggests that it was actually the Western Left that called to life the enduring heroic image of oppositional art under East European socialist dictatorships. Harm’s article “Central Europe in Manhattan: Why Hungarian dissidents mattered to New York intellectuals” comments on the *Biennale Dissenso* from the perspective of East Coast *literati* who travelled to Italy to attend the event. Her account then broadens up to explicate why, even under the conditions of the *détente*, the West still needed the image and actual presence of East Bloc dissidents. Among other things, this had to do with the changing vocabulary of social critique from the 1960s to the 70s and 80s. Relinquishing the utopia of radical anti-imperialist struggle, the liberal ideal of human rights became the new language of political claims making by the 1980s, which also shifted the terrain of political solidarity from Third World revolutions to Second World dissident cultures.⁷

Like all contributions in the volume, *Michael Esch’s* essay “Transfers, Netzwerke und produktive Missverständnisse: *Plastic People*, *Velvet Underground* und das Verhältnis zwischen westlicher und östlicher Dissidenz 1965–1978” defies popular imaginations about hermetically isolated cultural landscapes and heavily persecuted counter-cultural actors behind the Iron Curtain. Operating with the concept of cultural transfer and taking into account the reality that cultural information was often only partially and sporadi-

6 At the workshop in GWZO, Maria-Kristiina Soomre reported on this topic, but since an article by her is already accessible in English, the Editor invited Edit Sasvári to make available another set of research results on the subject for international audiences. Please consult M. K. Soomre, Art, Politics and Exhibitions: (Re)writing the History of (Re)presentations, in: *Studies on Art and Architecture* (Kunstiteaduslikke Uurimusi), 21(2012) 3–4, 106–121.

7 On this see also J. Mark/R. Gildea/N. Pas, European Radicals and the Third World: Imagined Solidarities and Radical Networks 1958–73, in: *Cultural and Social History* 8 (2011), 4, 449–471.

cally available across the political blocs, the author uncovers transnational elements in the formation of youth and counter-cultures in different but increasingly converging political-economic settings. Esch suggests that a degree of mutual East-West inspiration and transfer was observable in the case of the Czech music band *Plastic People of the Universe*. The possibility and actuality of two-directional transfers is reinforced in *Jean-nine Harder's* contribution „Polnische Filmplakate aus transnationaler Sicht“, where the author describes the leading role Polish posters assumed in the international domain of graphic art, also indicating how Polish cultural officials embraced and adopted this success to their own diplomatic interests. Harder also relativizes the notion of censorship by pointing to how not only political prescriptions but profit and industrial considerations may put constraints on artistic freedom, the latter being the case with *Plakatkunst* in market economies.

Finally, *Markus Kenzler* investigates the stimuli that revolutions and freedom fights in Latin-America, Africa and Asia provided for GDR artists. As Kenzler argues, several painters and sculptors occasionally disregarded, in their pictorial work, their politicians' official pronouncements both on the required style of artistic expression and the secularization of the socialist lifeworld. By turning to Christian symbolism in the depiction of “hot topics” in current international politics, some of these artists expressed their enthusiasm for a kind of “liveable” socialism whereby they also formulated implicit or explicit criticism towards their own political regime. While many recent Cultural Studies projects on the Cold War period often instrumentalise artworks in the service of formulating an argument and forego any analysis from an art historical or aesthetic point of view, Kenzler's text masterly combines the examination of historical context and pictorial analysis.

In their approach, the articles collected for this issue offer less ideologically loaded analyses than what has long characterized texts written on arts and culture in socialist times. When investigating the cultural history of Eastern European countries under “actually existing socialism”, the authors in this volume do not remain within the geographical boundaries of individual countries or the Soviet Bloc but attend to interactions of a much broader scope. They pose questions about how liaisons and co-operations had been sought, established, and regulated within and across political blocs on the level of official cultural politics and on a grassroots/informal level. It is the Editor's hope that, thanks to their approach and methodology, these texts will help further diversify an ossified view on cultural production within the Eastern Bloc in Cold War times.

Eastern Europe Under Western Eyes. The “Dissident Biennale”, Venice, 1977

Edit Sasvári

RESÜMEE

Osteuropa durch westlichen Blick. Die “Dissident Biennale”, Venedig, 1977

Die „Biennale del Dissenso“ war 1977 der ambitionierte Versuch des damaligen Biennale-Vorsitzenden Carlo Ripa di Meana, das doppelgesichtige Profil der venezianischen Großausstellung radikal zu erneuern. Diese Veranstaltung war schon immer sowohl repräsentativ-*mainstream* als auch wegen des Wettkampfes der teilnehmenden Nationen politisch geprägt gewesen. Ripa di Meanas Vorhaben war es nun, diesen politischen Aspekt zu betonen, ihn allerdings anders und neu zu definieren. Unter seinem Vorsitz wurde die Politisierung zum Programm der sonst eher traditionell angelegten Biennale Venedig, zum Beispiel durch das Thema der lateinamerikanischen Diktaturen oder die Kunst des östlichen Europa in den 1970er Jahren. Zugleich wurde damit westlichen Erwartungen entsprochen und ein politisches Verständnis der osteuropäischen Kunst stark gemacht, dem zufolge nur die Kunst als wertvoll gelten könne, die sich jenseits des offiziellen Kulturbetriebs der Diktaturen positioniert. Dies ist bis heute die dominante, wenn auch längst nicht mehr frisch wirkende Perspektive, die es zu überdenken gilt, u. a. deshalb, weil eine derartige Schilderung der „oppositionellen“ Kunst für die westliche Öffentlichkeit mehr von den Selbstbestätigungsversuchen und Legitimationsbestrebungen der westlichen Linksparteien der 70er Jahre motiviert war und weniger mit einer treffenden Darstellung und Einschätzung der Kunstsituation in Osteuropa zu tun hatte.

Although art events rarely attract the attention of high politics, this is what happened in the winter of 1977. *Dissenso Culturale* was a grand event organized in the framework of the Venice Biennale, one of the most prestigious expositions of the international art world, and brought the unofficial contemporary cultures of Soviet bloc countries into

sharp focus. Writers, filmmakers, visual artists, theorists and scholars were invited to the Biennale from Poland, Czechoslovakia, Hungary, and the Soviet Union. In addition to art exhibits, film screenings, and lectures on music, literature, and theater, debates were also held on issues of historical, political, literary, musical, religious and scholarly life in the East European region. These debates were mostly an exchange of ideas between experts on Eastern Europe or leftists intellectuals from the West and East European artists and dissidents, most of whom lived in exile at the time.

The Biennale del Dissenso was uniquely important because this was the first time the issue of East European art appeared programmatically in the Cold War period. Just as significantly, in the complex and contradictory political context of interpreting East European art, the nuanced formulation of the related ideas was exceptional. In the present study I aim to depict some problems related to this “dissident biennale”, determine its presumptive goals as well as present the people and intentions at work in the background. How did the Biennale del Dissenso help construct a politically charged image of East European culture and what impact did this construct have on the two opposing sides? I will also reflect over how the event brought about a lasting transformation of the Biennale as an institution.¹

Although the Venice Biennale has long been established as one of the most prestigious institutions of the international art world, its declared ideal of political neutrality has, in fact, never been that far from the world of politics. The ensemble of national pavilions, the link between freshly produced art and the goal of national representation were subsumed in the overarching program of supra-nationality, which turned into a system rife with political challenges and tensions caused by the rivalry of national pavilions. It is noteworthy that the institution of modern Olympics – starting almost concurrently with the Biennale in 1896 – also plays off the idea of supra-nationality against national rivalry. These structures are magnets for highly political issues and conflicts, bringing them to ostensibly “politically neutral” spaces and enabling the demonstration of opposing political conceptions.²

Under Carlo Ripa di Meana’s directorship, the seventies saw a sharp turn in the relationship of the Venice Biennale to politics.³ Like many other outstanding curators of the period, Ripa di Meana was interested in the current concerns of contemporary art, but he

1 The present study is the partly revised version of an earlier Hungarian-language text. Original publication: *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*, Eds. Kisantal Tamás, Menyhért Anna, Budapest, L’Harmattan, 2005. 83-93. In the present version, I am relying most on documents found in the Hungarian National Archives (MOL), the Historical Archive of State Security Services and the Open Society Archive.

2 The Biennale was only canceled in exceptional circumstances, which were always critical historical periods, World Wars I and II and the international tensions in their aftermath. In 1920, the former Central Powers made a show of staying away. The pavilions were damaged in World War II, which provided a good excuse in the fifties for the socialist countries not to participate in the Biennale. It was actually in protest of the Dissenso Biennale that the next large-scale boycott was declared by the Soviet Union and joined by its satellite states.

3 Carlo Ripa di Meana was a socialist politician of aristocratic origin, involved in cultural policy. He was a Director of the Venice Biennale between 1974–1978, the period in question. He co-authored the book *L’ordine di Mosca. Fermate la Biennale del dissenso* with Gabriella Mecucci in 2007.

almost exclusively focused on political themes, which was a risky strategy for a number of reasons. Inasmuch as the basic structure of the Biennale was a dual one, humanist-universalist (whereby apolitical) and simultaneously national-rival (whereby political), Ripa di Meana's concept could be seen as curtailing apolitical humanism in order to face the Biennale's other, political side, while also trying to reinterpret the political aspects of the Biennale. Ripa di Meana cared little for engaging in national rivalry or displaying national specificities. Contrary to cultural political designs manifested in the competition of pavilions, he had a vision and a robust curatorial conception. He thought the fundamental political and cultural division of the European continent could not be captured through granting each system the opportunity to display an idealized self-representation in the language of an aestheticizing apolitical humanism. This is a remarkable goal setting even if the Biennale del Dissenso was doomed to failure in several respects.

Carlo Ripa di Meana was Director of the Biennale between 1974–1979, during which period he had three large-scale projects. In 1974, he arranged an exhibition in the framework of the Biennale devoted to the criticism of the Pinochet regime of Chile, which was an unusually speedy reaction and was in accord with the leftist critique of the period. In 1977, a grand-scale exhibition, comprehensive in its objectives, and a series of events were to provide an overview of East European "dissident culture." Thus, both initiatives dealt with sensitive issues of current world politics. Such an agenda was alien to the general spirit of the Biennale, and there was no consensus whether or not Ripa di Meana's program should be continued. Ripa di Meana's last, explicitly apolitical endeavor is a clear sign of reservations about the direct and immediate treatment of political issues: the exhibition "From Nature to Art, from Art to Nature," was the Director's return to the Biennale's humanist-universalist foundational idea a year before his term came to an end.

The case of the Biennale del Dissenso is particularly interesting because it allows the tracing of all the issues and conflicts that led to the political changes of the détente process. The emblematic human and civil rights issues of the seventies, the new developments of Eurocommunism and the relationship between the western Left and the Soviet Union once again intensified tensions between the two different world orders. It was incidents between 1968–1975 that led to the international discussion and subsequently the codification of human rights affairs in Eastern Bloc countries. After signing the Helsinki Accords, the hope of the so-called "third basket"⁴ proved unrealistic in light of the wave of reprisals against civil rights movements in the Eastern Bloc. The so-called "third basket" of the Helsinki Accords was signed in 1975 and addressed issues of cooperation in humanitarian and other affairs, including stipulations about the enforcement of human rights and the problems of regional cultures.

4 The so-called "third basket" of the Helsinki Accords, signed in 1975, contained issues related to cooperation in humanitarian and other affairs, including stipulations about the enforcement of human rights and the problems of regional cultures.

During the months of debate prior to the Biennale, both the East and the West were pointing to Helsinki. According to the West, basic human rights and liberties were not being respected in the East Bloc any more than before, whereas the leaders of socialist countries assessed the advocating of these ideas as a withdrawal from the consensus of the détente process after the cold war. At the same time, the dilemma concerning human rights and national sovereignty was also articulated in the West: after Helsinki, individual countries had no prerogative to influence other countries' internal political affairs. As formulated by *The Guardian*: "it is a fact, tragic as it is, that the fight for human rights needs to be subordinated to the fight for disarmament and nuclear understanding between governments because of the horrible possibility of nuclear war."⁵

In 1976, more than a third of Italian voters opted for the Italian Communist Party (Partito Comunista Italiano or PCI), the largest communist party in Europe which was a significant player in Italian domestic affairs from 1945 onwards.⁶ The PCI wanted to achieve socialism through structural reforms from the sixties on, and increased their distance to the political practice of East European countries. This process was sharpened when Palmiro Togliatti's "political testament" was published. Palmiro Togliatti led the PCI from 1927 to his death in 1964. In his notes on Yalta, written before his death, Togliatti severely criticized socialist countries, tackled the questions of political pluralism, the political opposition, of ideological and cultural freedom as well as human rights. At the time of the 1976 elections, many expected that the communists, having engaged in constructive oppositional politics, would secure a position in government. All of this jeopardized the position of the other left-leaning party, the socialists, at the time members of a social-democratic coalition. Despite the PCI's impressive election results, the Christian Democrats' decades-long anticommunist rhetoric came out winning: Giulio Andreotti, the new prime minister, eventually included no communist or socialist politicians in his government coalition.

Italian communists were nevertheless popular in the seventies. They had never been in government, so corruption did not cast a shadow over them, and a turn in western communist ideology was also favorable to them. Some of the key moments of this turn were the conference of European communist parties in Berlin in 1976,⁷ and the book *Eurocommunism and the State*, authored by the Spanish first secretary Santiago Carillo

5 [Imperialist radio and press propaganda against the Republic of Hungary], 1977. 1st Quarter. MTI, n.d. MOL M-KS-288-36/1977, depository unit 25 (From here on, English translation of the titles and contents of Hungarian archival document by Katalin Orbán).

6 The PCI with a membership of nearly two million (1,910 451 including those registered abroad) won 34.4% of the votes at the election [The status and political profile of PCI]. Rome, March 14, 1977. MOL-XIX-J-I-j, box 103, 117-2001618/1.

7 Conference of European Communist and Workers Parties, East Berlin 29-30 June, 1976. Italian and French papers (*Corriera della Sera* and *Le Monde*) saw the roots of problems in Eastern Europe and the strengthening of opposition movements in the Helsinki Accords and the Berlin Conference. After the endorsement of Eurocommunism in Berlin, *Corriera della Sera* wrote: "Things have just become hard for East European regimes: it is difficult to deny their citizens what western members of the party family now deems justified." [Imperialist radio and press propaganda against the Republic of Hungary], 1977. 1st Quarter (note 5).

and subsequently banned in the Eastern Bloc. Communist parties across Europe tried to bolster their increasingly shaky positions – deteriorating since the late forties – through critically analyzing the market economy on the one hand and, on the other, condemning “actually existing socialism.” Bearing in mind the realities of western societies, they had to give up on the idea of adapting the Soviet model in their own countries. They had to clarify to voters and sympathizers – and not the least to themselves – that the kind of socialism they advocated did rest on Marxist foundations but was not a western replica of the eastern pattern. In addition to protecting civil liberties, they also had to prove their political independence from the Soviet Union. They felt compelled to find arguments for the compatibility of liberty and socialism despite the fact that civil liberties were never realized in the Eastern bloc. As western intelligentsia, too, was relinquishing illusions about the political Left, communist parties’ best chance to strengthen their positions in politics and public opinion was taking up the defense of East European dissidents. Although the communists were increasingly open to vilifying state socialism, it was not until the end of the seventies that they openly criticized the Soviet system.

On the occasion of the Venice Biennale, the PCI maneuvered itself into a particularly tight corner; in the end, they could barely make up their minds whether they should support the event at all.⁸ As a reassuring response to the complaints of the Hungarian leadership, Giorgio Napolitano, secretary of the PCI, stated that his party was not supporting the program of the Biennale; moreover, communists in the Biennale’s board voted against the event. According to Napolitano’s account, their delegates were instructed to refute any criticism of the party, and *L’Unita*, the central paper of the party, also vowed loyalty.⁹ Members of the PCI sitting on the Biennale’s board of directors vigorously criticized the program devoted to the “dissidents” of the socialist countries and reminded all of the original topic: the relationship between power and the cultural avant-garde rather than the topic of the dissidents.¹⁰

Biennale director Carlo Ripa di Meana was a prominent figure in the Italian socialist party during the seventies and there is little doubt that Bettino Craxi, the leader of the socialist party also supported the cause of the Biennale. Craxi correctly predicted that the radical program of “lending a hand” to the East European opposition demanding civil liberties could win them sympathy within Italian society. Interestingly, however, the majority of the party members did not favor the Biennale, even if they did not go as far as rejecting its general spirit. This might be explained by the fact that, in the seventies, a younger generation came to be prominent within the party whose political views were

8 Cf. the following memorandum: “The Soviet comrades have successfully put their Italian comrades under pressure; many city and local committees called off their participation.” November 4, 1977. MOL – XIX-J-1-j (Hungarian Ministry of Foreign Affairs, Classified Information Management documents), box 1o5, 117/7 oo1968/11.

9 [Information update about the Venice Biennale], October 21, 1977. MOL M-KS-288-36/1977, depository unit 25. The November 23, 1977 issue of the Hungarian daily *Népszabadság* quotes an article published in *L’Unita* a few days earlier: “The organizers of the Venice Biennale apparently aim to use the issue of human rights protection to drive a wedge between West European communist parties, including the PCI, and socialist countries.”

10 Viharos ülés Velencében. Külföldről írják [Stormy Meeting in Venice. Notes from Abroad], *Népszabadság*, November 13, 1977, 14.

shaped by post-68 polemics between the western Left and the socialist countries. Thus, generational differences also played a part in Italian socialists' acceptance or rejection of the Biennale.

Soviet protest and threats did not only force the Italian political elite to make excuses but also generated defiant national reactions, which justly shows how contradictory the situation was within Italian domestic affairs. The anti-Biennale group included politicians as influential as Carlo Giulio Argan, mayor of Rome, who derided the event as a "Solzhenitsyn parade".¹¹ When, however, Deputy Minister of Culture Vladimir Popov threatened the dissident topic might result in the deterioration of economic relations with Northern Italian, the pro-Biennale camp suddenly expanded and *L'Unità*, too, began publishing laments over the possible failure of the Biennale.¹² This was the moment when Ripa di Meana announced his resignation the second time, claiming that he found it impossible to meet so many different political demands. His first resignation was in response to the announcement of Nikita Ryjov, Soviet ambassador to Rome, who demanded on behalf of all Warsaw Pact countries that the Italian government retract the program of the *Dissenso Biennale* or else, the Soviets would never participate in the Venice Biennale ever again.¹³ The public outcry following Ripa di Meana's announcement nevertheless returned him strengthened to the directorial position.

There was no doubt that socialist countries should boycott the Biennale, refusing to participate even in preparatory meetings. They notified the Italians via diplomatic channels and drew up action plans for the necessary countermeasures.¹⁴ According to the Hungarian statement, it was "unacceptable for an event calling itself an international art meeting to determine participants from invited countries not on the basis of artistic merit, but by explicitly political criteria and geographical affiliation, thus insinuating the existence of an organized opposition in Hungary. The arbitrary selection of invitees, the planned joint appearance of artists living in Hungary and beyond its borders, and the deceptive statements about participation issued without prior consultation all go against the established practice and rules of international cultural cooperation. This procedure can be considered an interference with Hungary's internal artistic affairs."¹⁵ Among other things, the plan of action recommended the rejection of passport applications of those intending to travel and the persuasion of all invited "artists with a professional reputation" to turn down the invitation. Another proposal was to identify which cultural events planned to take place across Italy under the duration of the Biennale could be used for purposes of counterpropaganda. Hungary's ambassador to Rome conveyed the Hungar-

11 Thomas Petz: Papierschiffen auf der Lagune, *Süddeutsche Allgemeine Zeitung*, 1977. November 23.

12 Ibid.

13 Ibid.

14 [Measures related to the Venice Biennale (Secretariat of the Ministry) Meeting of the Secretariat of the Hungarian Socialist Workers' Party on October 10, 1977], MOL – XIX-J-1-r 53. d. 152/PF/1977; [Information update on the measures taken in the German Democratic Republic regarding the Venice Biennale], MOL M-KS-288-36/1977, depository unit 25.

15 [Action plan on enforcing the Hungarian position formulated on the issue of the "dissident Biennale" in Venice] MOL M-KS-288-22/1977 depository unit 14.

ian government's position to the Italian Ministry of Foreign Affairs.¹⁶ Italian ambassador Antonio Paolucci refused to take responsibility, claiming that despite the Biennale receiving substantial state funding, it was an autonomous body outside state administration, hence the Ministry of Foreign Affairs could not interfere with its program.¹⁷ This was a new situation: while Italy's bilateral economic, political and cultural relations with the socialist countries worked quite well, developments on this particular plane showed a different picture. The discrepancy between the will of the state and Biennale-related public propaganda signaled a new situation compared to the experience of preceding years. Italy's parliament also put the case of the Biennale on its agenda. The Hungarian Ministry's position was, however, that Italian Minister of Foreign Affairs Arnaldo Forlani restricted himself to mere diplomatic statements. Since Forlani did not commit to either party, he clearly favored the organizers of the Biennale, the Hungarians thought.¹⁸ The resulting tensions had to be dealt with, so one of the suggestions made by the Italian side was to invite "orthodox Marxists" to Venice a few days before the Biennale's opening. Invitees, however, found this an unfortunate idea, saying that they would not be able to leave without mention the arrest of Charta 77 leaders and of the Prague trials.¹⁹ Numerous state companies "sabotaged" the event under Soviet pressure.²⁰ On behalf of the Association of Hungarian Film and Television Artists, director Zoltán Fábri wrote a letter of protest in which he objected to the "arbitrary screening" of Hungarian films at the Biennale and possibly attributing a meaning to these films that might be at odds with the intentions of their authors.²¹ The Milan-based Ricordi music publishing house refused to grant permission to play a Shostakovich opus written specifically as a score for Grigory Kozintsev's 1929 film "New Babylon," the screening of which was going to be one of the concluding events of the Biennale.

The socialist countries resorted to the tactics of "counter-events" for the purpose of "political neutralization." Hungarians popularized the Kodály system in Italian cities, the Children's Choir of the Hungarian Radio gave a concert series, music and film festivals were organized. The GDR organized a book exhibition in Milan; lectures on cultural life in the GDR were held in Rome, Venice, and Florence. The most significant East-German museums put up an exhibition of the works of German Neo-Classical and

16 [Information update about the Venice Biennale], 1977. október 21. MOL M-KS-288-36/1977, depository unit 25.

17 [Venice Biennale, memorandum], Rome, October 24, 1977. MOL – XIX-J-1-j (note 8).

18 Cf. note 16.

19 There were 34 Hungarian citizens who signed a protest against the imprisonment of the members of the Charta 77 movement; this event was the first public and joint action by the Hungarian opposition. No retaliation followed from the side of the Hungarian Socialist Workers' Party. The Party leadership later thought that the Biennale fundamentally contested their "tolerance" towards Hungarians involved in the Charta-situation.

20 The Soviet government intervened in the Italian Ministry of Foreign Affairs and with various Soviet-Italian joint ventures and holding companies to prevent additional funding to the Biennale. [The Soviet Position on the Venice Biennale]. MOL – XIX-J-1-j (Ministry of Foreign Affairs, Classified Information Management documents), box 1o5. 117/7 oo1968/1o.

21 [Protest of the Hungarian Association of Film Artists against the Arbitrary Actions of the Venice Biennale]. Népszabadság, November 22, 1977, [Letter of film director Zoltán Fábri to the board of the Venice Biennale]. Népszabadság, November 23, 1977, 7.

Romantic painters on St. Mark's Square. The choice of locations is significant: in the fall of 1977, it was precisely the cities listed above that hosted sympathy events in support of the East European opposition. In Rome, a "Sakharov hearing" was held on November 25-27, 1977, to which socialist deputy mayor Ottavio Colzi had personally invited the Nobel Laureate writer when he had visited Moscow in August. The City Council of Florence held a debate earlier that year on "Problems faced by dissident thinkers in Eastern Europe", and in September Elio Gabbuggiani, the communist mayor of the city, officially received Andrei Sakharov's wife, who was visiting Italy at the time.²²

The "brotherly" East Bloc countries carefully coordinated their efforts to prevent their dissidents' participation in Venice. According to an official memorandum, country leaders reckoned that the Biennale went against the spirit of the Helsinki Accords. The "arbitrary" selection of artists was considered an interference with internal affairs and the aim of presenting "dissident culture" was seen as an attempt to organize the opposition. It is not known if János Kádár, the Hungarian First Secretary, had any information about the planned event during his visit to Rome that summer, but his speech there foreshadowed, as it were, the official view of the event. "The issue of human rights is not a problem internally. But if there is an attempt to use it for interfering with our internal affairs, we must refute all such attempts."²³ The Soviets clearly designated the Biennale as an "unfriendly step" timed to coincide with the Belgrade Conference and the 60th anniversary of the Great October Revolution. They claimed that the organizers, through giving moral support to the opposition, pushed socialist countries in a defensive position at the Belgrade Conference.²⁴ The Soviets were the most cynical, perhaps, when they returned Andrei Sakharov's invitation to the Biennale with the note "addressee unknown."

The names of those who were denied permission by their own countries to travel to the Biennale were read out aloud by Carlo Ripa di Meana at the Belgrade Conference. Based on information obtained by the Hungarian daily *Népszabadság*, the board of the Biennale was less than delighted with this action, in which Ripa di Meana virtually acted as a private individual. Such gestures were not considered to benefit the cause of the Biennale; on the contrary, "they exacerbate problems that are complicated by nature and contribute to the domination of the Biennale by propaganda considerations."²⁵ However, communist board members did not merely object to Carlo Ripa di Meana's appearance in Belgrade, but also to the fact that he had excluded from the preparatory process the scholarly committee whose duty was to professionally supervise the Biennale.

Due to the nonparticipation of the socialist countries, the Eastern Bloc was mostly represented by intellectuals and artists who had formerly emigrated to the west such as the

22 [Information update on Italian bourgeois propaganda against socialist countries], 1977. October 18. MOL – XIX-J-1-j 1977/ box 1o5, 117-8 oo1627/2.

23 Csizmadia Ervin: A magyar demokratikus ellenzék, 1968–1988 [The Hungarian Democratic opposition]. T-Twins, 1995, 102-103.

24 [Venice Biennale, Rome, memorandum], 1977. március 7. MOL – XIX-J-1-j (note 8).

25 Jenő Faragó: Kudarcba fulladt a velencei biennale [The Venice Biennale in shambles]. *Népszabadság*, November 17, 1977, 7.

Polish Leszek Kolakowski, Yosif Brodsky, Viktor Nekrasov or Edward Goldstücker, the ex-president of the Czech Writers' Union, all based in Britain. Artur London, the émigré former Minister of Foreign Affairs in Czechoslovakia, attended the screening of a documentary on an 1952 trial²⁶ in which he himself had been sentenced to life imprisonment at the time.

A historical colloquium with seven sessions, entitled "Freedom and Socialism, historical monuments of dissidence" was held in the Napoleon Hall on St. Mark's Square.²⁷ Prominent East European dissidents and western historians, artists and politicians debated on the issues of human, political, economic, social rights as well as the freedom of artistic expression. Speakers included Jean Daniel, editor of *Le Nouvel Observateur*, Ante Ciliga as one of the founders of the Yugoslav communist party, Gilles Martinet, the international secretary of the French socialist party, Monty Johnstone on behalf of the British communist party, French sociologist Edgar Morin, as well as Giuseppe Boffa, Leszek Kolakowski, Alain Besançon, Piero Melograni, Leonid Pljušč, and Andrei Amalrik. Hungarians were represented by members of the emigrant group in Paris; Tibor Méray lectured on literary taboos, while sociologist Péter Kende analyzed the prospects of East European democratic institutions and democratic movements using Polish, Czech and Hungarian examples. General debates centered on György Konrád, who was living in West Berlin at the time, gave a lecture on "Dissidence in literature".²⁸

Nearly all major western leftist parties sent observers, whereas a good number of Italian professors suddenly found very important university commitments preventing their attendance. Some were not allowed to participate by their institutions, and others decided to stay away themselves. "Not only the East Europeans not allowed to travel were absent from the first major working group session "Freedom and Socialism". The white-gold Empire-style meeting rooms had plenty of empty seats on the other side too."²⁹ As some reports reveal, the relationship between western and East European intellectuals was like that of two parallels never meant to meet in infinity. The correspondent of *Die Welt* characterizes the grotesque situation vividly: "Viktor Nekrasov (author of the widely read novel *Stalingrad*), Vladimir Maximov, Andrei Siniavsky, Alexander Galich, and poet Iosif Brodsky were all sitting there modestly and silently – while a talkative professor from Texas explained to all those present how things stood with contemporary Soviet literature. When, during one of the breaks, old warhorse Nekrasov recognized the famous Polish dramatist Slawomir Mrożek standing modestly in the shadow of a pillar, he shouted out: 'So you are that Mrożek! Come, let me give you a hug!'"³⁰ Another, less beneficent

26 In the so-called Slanský trial Stalin sent the Czech communist elite to the gallows. The film *The Confession* (La Confesión) was by Costa Gavras in French-Italian co-production in 1970.

27 References to the Biennale's program are based on *Annuario 1978/Eventi del 1976-77*. A cura dell'Archivio storico delle arti contemporanee - La Biennale di Venezia, Venezia, 1979.

28 Later published as "A függetlenség lassú munkája" [The Slow Work of Independence], *Irodalmi Újság*, 1977. No. 11-12., p. 10-11.

29 Josef Schmitz van Vorst: Luigi Nono warnte Wolf Biermann vor Venedig, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, November 23, 1977.

30 Carl Gustaf Stroem: Du bist Mrożek? Lass dich umarmen!, *Die Welt*, December 6, 1977.

exchange took place between world-famous communist composer Luigi Nono and pol-beat singer Wolf Biermann who had been expelled from the GDR the year before. Nono had tried beforehand to convince Biermann not to participate in the Venice event, trying to scare the fresh emigrant away and arguing that those Biennale organizers merely wanted to use him for their own purposes. Biermann then wasted no time in sharing this "sensitive information" with his audience as he began his successful concert in Venice.

A satellite event to the session on Nationalized Film Production was held at the Olympia Cinema, where 54 films were screened under the title *Film and Eastern Europe*. Andrzej Wajda, having recently fought the censorship of his latest film, *Man of Marble*, sent a telegraph to Venice declaring his lack of interest in a conference on nationalized film.³¹ Another invited film director, the Hungarian Miklós Jancsó also canceled his appearance even though he had previously had a rather good relationship with the Italian Left.³² The visual art program entitled *Neo-avantgarde Tendencies in Eastern Europe* was organized by university professor Enrico Crispolti, art historian and critic – and a member of PCI. Eventually three exhibitions were realized: *The Unofficial Perspective on New Soviet Art*; *Modern Art in Czechoslovakia*; and *Books, Journals, Samizdat*. More than three hundred works by forty-nine Soviet artists were on display in the newly completed reinforced concrete basement of the Palazzo dello Sport. The majority of the selected artists were based in the Soviet Union but the works were on loan from western collectors. Presumably under pressure from the authorities, forty-three of them sent protest letters to Venice, objecting to the misuse of their works, acquired from private collections, at the "anti-Soviet" exhibition.

The West-German press aptly pointed to this blunder: had the Biennale organizers responsibly considered what consequences participation at the Biennale would have for East-European artists? Or had they at all contemplated whether or why dissident artists should want to sacrifice a hard-won status quo back at home for the role of the extra offered to them within some clumsy political game? Yet another unanswered question to what extent the spirit of the artistic avant-garde was identical with that of political dissidence also remained unanswered. Why would it have been in Grotowski's interest, for instance, – to call himself a political dissident considering that he was leading a state-funded theater in Poland? In general: is an artist to be regarded a dissident if censorship prevents the display of his or her works?

The Biennale secured a certain approach for the western public for a long time to come, the dangers of which were identified practically simultaneously by a number of theorists. For the label "political" came to be attached to East European art produced under the circumstance of "repressive tolerance" (to quote Marcuse), it could not show its real face

31 Ibid.

32 Jancsó's conduct was not left without comment: "Given that Jancsó distanced himself from the Biennale, it would be desirable if he participated in a Hungarian film festival organized by us, the head of the Department of Culture at the City Council of Venice opines. If the proposal is approved by the center, he could attend the film screenings and discussion on December 9 or 10 during the Hungarian Days in Urbino." [Venice Biennale, memorandum], 1977. November 15. Rome, MOL-XIX-J-1-j, box 105, 117/7001968/13.

and actual professional values. This subsequently resulted in an image of “this half of Europe [...] full of blanks and the myths of official art and suffering dissidents.”³³ The Biennale presented a dilemma for many who were ready to take into account the realities of *détente*: does the West indeed need the dissidents? And contrariwise, having fought for and won their little cultural freedoms, do East European intellectuals have an interest in risking their remaining room to maneuver?

Whether explicitly or not, the Biennale’s chief aim appears to have been to demonstrate the narrow path between communism and social democracy by way of the example of East European dissidents. Its emblem, a Soviet star with one of its segments opening up, alluded to the same vision. Leszek Kolakowski, however, pointed out the error of looking for a path that did not exist on the very first day of the event. “The term ‘dissident’ is misleading because artistic creativity is only conceivable in the form of political opposition – at all times and everywhere – and because the basic nature of communism excludes any tolerance of such an opposition.” For him, tolerance as practiced in Eastern Europe was no sign of the gradual improvement of the regimes, but were “symptoms of an ideological paralysis from which these systems were extremely unlikely to recover.”³⁴

From the very start, director Ripa di Meana’s program centered around the sensitive issue that the Biennale was indeed a politicized institution, and this had to be acknowledged and radically interpreted. How well his program succeeded is another question. The decentralization of the Biennale’s institution and the shift away from an obsolete mainstream towards alternative artistic positions were among his ultimate goals to structurally reform the Biennale, and were both a grand vision and an enormous achievement. Although his contemporaries were far from unanimous in favoring his notions, the processes set in motion were irreversible. In addition to restructuring the Biennale, his ideas also opened new paths in the discourse on the relationship of art and politics. His Biennale del Dissenso drew attention to art in countries behind the Iron Curtain, a subject field still being processed today.

Translated from the Hungarian original by Katalin Orbán

33 Zdenka Badovinac: *Body and the East*, in *Body and the East*, From the 1960s to present, Moderna Galerija, Ljubljana, Museum of Modern Art, exhibition catalogue, Ljubljana, 1998, 11. See also Adrian Henri, *Environment and Happenings*, London, Thames and Hudson, 1974, 128.

34 Hansjacob Stehler: *Kongress gebrannter Kinder*, *Die Zeit*, December 1, 1977.

Central Europe in Manhattan: Why Hungarian dissidents mattered to New York intellectuals

Victoria Harms

RESÜMEE

Mitteuropa mitten in Manhattan. Warum sich New Yorker Intellektuelle für ungarische Dissidenten interessierten

Seit Ende der 1970er Jahre erhielten immer mehr osteuropäische, besonders ungarische Oppositionelle Stipendien für mehrmonatige Aufenthalte in New York City. Dieser Essay erforscht die Hintergründe für das Interesse amerikanischer Intellektueller an den Dissidenten aus Osteuropa. Die Analyse konzentriert sich auf die Fellows des *Institute for the Humanities* an der New York University, die ebenfalls zu den Kreisen um die *New York Review of Books* und die 1978 gegründete *U.S. Helsinki Watch Group* gehörten. Als diese Intellektuellen György Konrád persönlich kennen lernen, beginnt ein regelmässiger Austausch zwischen New York und Budapest. Auf der einen Seite bedeutet die internationale Solidarität für die Osteuropäer Stipendien, Veröffentlichungsmöglichkeiten und Schutz vor den heimischen Regimen. Auf der anderen Seite bestätigt sie die Wiederbelebung des klassischen liberalen – nicht neokonservativen – Antikommunismus zur Zeit der Präsidentschaft Reagans in den USA. Darüberhinaus erlaubt es die Freundschaft mit Gleichgesinnten hinter dem Eisernen Vorhang den New Yorkern, nicht nur ihre ästhetische Vorliebe für das *fin-de-siècle* auszuleben, sondern auch ihre eigenen Wurzeln als Kinder osteuropäischer, oft jüdischer Immigranten wiederzuentdecken.

1. Introduction

In the mid-1970s, the sociologist Richard Sennett contended that “New York is a center for artists, diplomats, publishers, journalists, college professors, and writers [but] this very diversity has created a problem. It is a problem of fragmentation.”¹ He believed that the city’s social, economic, and professional disintegration reflected a nationwide trend. The Watergate Scandal, the Yom Kippur War between Israel and its neighbors in 1973, the ensuing oil crisis and the concomitant economic recession, the withdrawal from Vietnam and the Iranian hostage crisis in 1979 reflect the general sense of ‘malaise’ and uncertainty of the age.² To overcome the perceived *cultural* stagnation, a group of intellectuals around Sennett founded the Institute for the Humanities at New York University in 1976. Although the Institute was close to shutting down due to financial strains in 1980, three years later, it was not only able to boast an impressive number of about 50 fellows but also an annual budget of \$270,000. One of the main reasons for this spectacular recovery was the sudden interest in Central Europe and Hungarian dissidents.

This paper explores the intellectual history of New York before 1976 in order to analyze the motivations and goals of scholars, publishers and writers at the NYU Institute for the Humanities who sought to revitalize the city’s intellectual milieu. Two main arguments are put forth: first, by the 1970s, a new generation of scholars and writers emerged that had grown disenchanted with those commonly identified as ‘New York intellectuals.’ By the 1960s, the latter, originally the creators of classic liberal anti-Communism, were morphing into influential neo-conservatives. Alienated, a younger group of thinkers and activists sought to recapture the essence of liberal anti-Communism while taking a critical stance towards the U.S. administration. To that end, they founded the *New York Review of Books* and the Institute for the Humanities.

Second, the analysis reveals how, around 1980, the New Yorkers discovered like-minded thinkers behind the Iron Curtain. The solidarity with East European dissidents lent credibility to their claim to liberal anti-Communism in the years of the neoconservative Reagan administration. It also convinced them of the significance of fin-de-siècle Central Europe as inherent but neglected part of European culture. Concomitantly, the New Yorkers discovered the legacy of East European Jewry and its relevance for their own cultural identities and individual biographies.

2. The New York intellectuals

What is known as the ‘New York intellectuals’ in scholarly literature was in fact a loose group. Most of its members were born in the 1900s and 1920s as first or second generation East European immigrants; most of them had Jewish roots. They grew up in the

1 “Five-Year-Report,” (1982), source: NYU University Archives, NYUIH – group 27.4 – series I: A Box 1.

2 See President Jimmy Carter’s famous ‘malaise’ speech “Crisis of Confidence,” Washington, D.C., 15 July 1979.

poorer immigrant neighborhoods of New York, visibly affected by the Great Depression. In the 1930s, the majority attended the City College of New York, where they were drawn to Marxism. Their ideological convictions as well as their Jewish roots rendered them largely marginal in an American society still relatively unsympathetic to both. In European culture and modern art, as well as in the stories of the avant-garde artists – likewise marginalized characters in their lifetime – they saw an explanation for their own isolation.³

The New York intellectuals are known for their prominent and eventually influential journals. The most important one was *Partisan Review*, which since 1937 favored the exiled Leon Trotsky at the expense of the despised Soviet leader Josef Stalin. Once strong believers in the Soviet Union, they no longer considered it the savior of the international working class. Rising cultural and artistic dogmatism in Moscow had alienated them. Nevertheless, Marxist rhetoric still informed their arguments regarding a possible U.S. entry into World War II, which deeply divided the group: some opposed it as a matter of principle, while others joined the army.

The Allied victory over Nazi Germany rendered such debates obsolete. Despite their vicious attacks on capitalist America *before* the war, *after* 1945 the intellectuals made their peace with the U.S. The extermination of European Jewry had made little difference regarding mobilization and war aims. But with hindsight it inspired a strong identification of many New York intellectuals with the United States as the only bastion against totalitarianism. Based on Hannah Arendt's concept of totalitarianism, Nazism was summarily equated with Stalinism making both equally evil ideologies.⁴ This type of American Jewish patriotism found expression particularly in the monthly *Commentary*, founded in 1945.

As the New York intellectuals became 'established' scholars, several drifted to the right. Friendships deteriorated, their circle fell apart. In the 1950s, some emerged as apologetics of McCarthyism, Senator Joseph McCarthy's witch-hunt of suspected Communists. They considered the political persecution deplorable, but necessary. At least, Irving Kristol argued, "there is one thing that the American people know about Senator McCarthy: he, like them, is unequivocally anti-Communist."⁵ Striving to dissociate Jews from Communism, execution of the convicted 'atom spies' Ethel and Julius Rosenberg in 1953 found sounding approval. The defendants' counter-claim of anti-Semitism was vigorously rejected as deception and Soviet propaganda. With fascism defeated, the lesson of the Holocaust in Cold War America became unflinching anti-Communism. The

3 N. Jumontville, *Critical Crossings. The New York Intellectuals in Postwar America*, Berkeley 1991; Id. (ed.), *The New York Intellectuals Reader*, New York 2007; A. Bloom, *Prodigal Sons. The New York Intellectuals and Their World*, Oxford 1986.

4 P. Novick, *The Holocaust in American Life*, New York 1999, pp. 19-61; H. Arendt, *The Origins of Totalitarianism*, New York 1951.

5 I. Kristol, *Civil Liberties. 1952. A Study in Confusion*, in: *Commentary* 13 (1953) Nr. 3, reprinted in: N. Jumontville, *The New York Intellectuals Reader*, p. 262 (footnote 3).

few who opposed such dogmatic views founded another magazine with the fitting title *Dissent*.

In addition to these domestic issues, with the onset of the Cold War, the New York intellectuals globalized their anti-Communist fight. The Soviet Union had been dominating the international peace movement. When in 1949 the Moscow-backed so-called World Congress for Peace took place in New York, they felt attacked on home turf. The city's newly anti-Communists staged a counter-rally in the same venue, which drew such a crowd loudspeakers had to transmit the proceedings to outdoors. Thus enthused, the intellectuals founded the 'Americans for Intellectual Freedom' committee. A year later, that same group was instrumental in organizing the 'Congress for Cultural Freedom' in Berlin, the front city of the Cold War, inviting widely known anti-Stalinists and anti-Communists.⁶ Hereafter, the Congress served as *the* international umbrella organization in the fight against Soviet propaganda and cultural repression in the Eastern bloc. The Congress established various national chapters and published influential journals such as the French *Preuves*, the German *Der Monat*, the Italian *Tempo Presente*, and the London-based flagship *Encounter*.⁷ In coming years, the Congress held annual meetings in Paris, Milan, Oslo, Salzburg and similarly attractive destinations, generating a jet set of anti-Communist intellectuals.

3. Crisis in the 1960s

For the purpose of this paper, the Congress's activities are less of interest than its controversial demise. By the 1960s, most of New York's former radicals had morphed into staunch Cold Warriors, expressive of a dogmatism that caused frictions with European colleagues in the Congress. Some had come to advise the U.S. president on matters of foreign and public affairs. The opportunity to shape policy-making was tempting, and New York intellectuals used the Congress's and their own magazines, especially *The Public Interest*, to promote U.S. interests. De facto, they had become part of the establishment.⁸

At first glance, this ascendance from the margins of society to the highest echelons of power might suggest their ultimate triumph. But the anti-Vietnam War protests, the Chicano movement, the American Indian movement, feminism, and the Civil Rights movement questioned the very post-war America the New York's intellectuals had helped built. They could not comprehend how a generation that had reaped the benefits of *their* struggle could protest against the status quo and idealize left-wing revolutions in Latin

6 To name but a few: Golo Mann, Franz Borkenau, Raymond Aron, Ignazio Silone, Arthur Koestler, Hugh Trevor-Roper, Eugen Kogon, François Bondy, Benedetto Croce, John Dewey, Karl Jaspers, and Bertrand Russell.

7 P. Coleman, *The Liberal Conspiracy. The Congress for Cultural Freedom and the Struggle for the Mind of Postwar Europe*, New York 1989; Jumonville, *Critical Crossings* (footnote 3).

8 W. Isaacson, *E. Thomas, The Wise Men. Six friends and the world they made*, New York 1986; K. Bird, *The Color of Truth*. Mc George Bundy and William Bundy, New York 1998.

championed the defense of intellectual freedom: in 1971, a business trip to Moscow introduced Robert Bernstein, the CEO of Random House, to the destructive effects of censorship in the Eastern bloc. He began lobbying on behalf of Andrej Sakharov, the nuclear physicist and outspoken critic of the Soviet regime living under house arrest in Gorki. Bernstein's friends soon joined his fight, and Barbara Epstein and Robert Silvers offered the pages of the *Review* for the defense of writers behind the Iron Curtain.

5. The New York University Institute for the Humanities

On December 10, 1976, Richard Sennett gave a talk at New York University on "The Future of the Intellectual Community in New York City."¹⁴ To restore the city's preeminent role as cultural and intellectual capital, he proposed the creation of a new meeting place for professionals, artists and scholars. Sennett's idea struck a cord with the university's authorities, resulting in a series of informal meetings in the spring of 1977. Sennett and NYU president John Sawhill envisioned an institute that would bring together not only New Yorkers, but to "counter the isolationist leaning of American culture in the wake of the Vietnam War" also foreign scholars.¹⁵ By the summer, they had created an advisory board, secured funding and found offices for their new brainchild, the Institute for the Humanities.¹⁶

Although born in Chicago in 1943, Sennett represents a typical, because exceptional East Coast intellectual. A musical prodigy in his childhood, he had travelled Western Europe at a young age, supported by a father who had fought in the Spanish War. A multi-talented genius, he became a novelist, sociologist, and an urban historian once illness had ended his musical career. Some consider his oeuvre "a life-long attempt to come to terms with his radical heritage, to both honour the idealism of an old left and re-mould it in the light of contemporary realities."¹⁷

With the help of a friend, the Princeton historian Carl Schorske, Sennett recruited renowned personalities from the city's circles of publishers, scholars and writers, such as Roger Straus of Farrer, Straus & Giroux, the *New York Review's* editor Robert Silvers and Thomas Bernstein, Robert Bernstein's son, to join the Institute's Board of Trustees. Carl Schorske himself, the historian Thomas Bender, Susan Sontag and her son David Rieff, then editor at Random House, as well as Michael Scammel, a Columbia University graduate and the founder of the British 'Index on Censorship', became the Institute's first

14 Sennett had tested reactions to his ideas at a conference at the Villa Serbelloni, Bellagio, Italy that summer. Among the attendees: Carl Schorske, Clifford Geertz, Anthony Giddens, Shmuel Avineri. NYU Archive: NYUIH – group 37.4 – series I: A Box 3; Folder 13 – Ten Year Report.

15 Ibid.

16 Initial grants came from the National Endowment for the Humanities Fund, Exxon Foundation, and the Ford Foundation, while the university provided office space free of charge. NYUIH Box. No. 1. Group No. 37.4. Series no I:A. Folder 5 – Advisory Board 1978-79.

17 Richard Sennett: Inner-city scholar, in: *The Guardian* (3 February 2001).

fellows. Two famous Soviet exiles living in New York, the Russian poet Joseph Brodsky and the economist and Nobel Prize laureate Vassily Leontieff, also joined. Aspiring to promote open interdisciplinary exchanges, Sennett initiated the James and Gallatin public lecture series. The James lectures offered a real live glimpse at foreign scholars that the *New York Review of Books* had often already introduced.¹⁸ In 1978, the Institute's first year, Sennett invited no other but his friend Michel Foucault as well as the philosophers Roland Barthes, Paul Ricoeur and a young Bernard-Henri Levy to present.

6. Human Rights and the Return of Liberal Anti-Communism

In 1978, Richard Sennett asked Aryeh Neier, then the American Civil Liberties Union's national director, a position of great prestige and influence, to join the Institute. Born in Berlin in 1937, Neier's Jewish parents had saved the family by emigrating to England in 1939; after the war, they had moved to the U.S. In the 1960s, the heydays of the ACLU, Neier had risen through the ranks of the organization. Despite opposition, Neier had vigorously defended the U.S. constitution's first amendment guaranteeing freedom of speech even for American neo-Nazis like George Lincoln Rockwell.¹⁹ Due to clashes over the defense of white supremacists, however, Neier was considering leaving the ACLU. Although restrained by other obligations, he accepted Sennett's invitation to become a fellow at the Institute.²⁰

At the same time, Robert Bernstein also approached Neier. Inspired by recent events in Moscow, Bernstein asked for support in founding a U.S. Helsinki Watch Group.²¹ Neier agreed: "Because of our [past] battles against the CIA, I knew that with Bob's involvement in Helsinki Watch it would not be merely a Cold War exercise in denunciations of the Soviet Union."²² To maintain such non-partisanship, Bernstein, Neier and another friend created a dual structure, in which the Helsinki Watch Group's counterpart, Americas Watch, monitored and criticized human rights violations by right-wing regimes in Latin America that the U.S. supported.

In 1978 as well, the director of the Venice Biennale Carlo Ripa di Meana, "a liberal confronting both the totalitarian regime of the Soviet bloc and his own political opponents in Italy," dedicated the year's exhibition to "Dissent" and personally invited artists in the Eastern bloc, intentionally circumventing national authorities of national academies.²³

18 First NYU's Humanities Council, and then the Ford Foundation sponsored the series with \$50,000. See NYU Archive, "Annual Report 1982-83," NYUIH, Group 37.4, Series I: A, Box 2, Folder 14: Board of Trustees – Meeting 5/6/1983

19 See the U.S. Supreme Court Case *Village of Skokie, IL vs. National Socialist Party of America* (1977), A. Neier, *Taking Liberties. Four Decades in the Struggle for Rights*, New York 2003.

20 See Sennett's original letter, July 12, 1978, and Neier's response, July 12, 1978. NYU Archive. NYUIH – group 37.4 – series I: B – Box 6 – Folder 18: Aryeh Neier, 1978-1985.

21 Interview by the author, 27 February 2012, New York City, USA.

22 A. Neier, *Taking Liberties*, p. 150 (footnote 19).

23 M.-K. Soomre, *Art, Politics and Exhibitions. (Re)Writing the History of (Re)Presentations*, in: *Studies on Art and*

The Soviet Ambassador to Italy protested demanding the Italian government would have the theme changed. Ripa di Meana, thus approached, resigned in the name of cultural freedom causing an international scandal.²⁴ The Italian government backpedaled, and Ripa di Meana returned triumphantly. In December, Bernstein, Silvers, Sontag and Brodsky arrived in Venice to attend the show. Excitedly, Sontag noted in her diary:

*[Alberto] Moravia met me at the airport; Stephen Spender was just leaving. First dinner with Claude Roy + Loleh Bellon + Geörgy Konrád [sic] (Hungarian writer) [...], after an hour at Florian's [café]. Joseph's reading at the Teatro Ateneo [...]. I had shivers when he stood up and declaimed his poems. He chanted, he sobbed; he looked magnificent. Boris Godunov; Gregorian chant; Hebrew moan.*²⁵

The Hungarian György Konrád delivered the Biennale's keynote speech; he was the only East European writer still living in his home country to participate. Konrád explained:

*I am an Eastern European; I know what repression is like, and my experiences with it did not begin with Stalinism. I attended a small-town Jewish elementary school; out of its 100 students only four of us are alive today. I have known ever since that you cannot trust the state, only a few friends at best. [...] The death camps provided the twentieth century with the absolute model of evil. [...] The true symbol of the totalitarian state is not the executioner, but the exemplary bureaucrat who proves to be more loyal to the state than to his friend.*²⁶

Enthralled by this description, the New Yorkers sympathized, in fact strongly identified with Konrád, and in January, his speech was reprinted in the *New York Review of Books*.²⁷

The unexpected meeting of a like-minded East European dissident in Venice greatly facilitated the New Yorkers' new involvement with the emerging opposition behind the Iron Curtain. In January 1979, Richard Sennett had in vain tried to invite Yuri Orlov, the co-founder of the original Moscow Helsinki Committee who had been sentenced to ten years in prison in the Soviet Union, as a fellow in New York.²⁸ In December 1979, the *New York Review of Books* published an open letter protesting the imprisonment of

Architecture 21 (2012) no. 3-4, p.115. Edit Sasvári's article in the present issue also discusses the "dissident Biennale" in detail.

24 C. Ripa di Meana, News from the Biennale, in: *New York Review of Books* (15 September 1977).

25 S. Sontag, *As Consciousness is Harnessed to Flesh. Journals and Notebooks, 1964–1980*, New York 2012, p. 434.

26 G. Konrád, The Long Work of Liberty, *The New York Review of Books* (26 January 1978).

27 Ibid.

28 On January 31, 1979, Richard Sennett formally invited Orlov and his wife offering to cover all expenses of their travel and stay. NYUIH – group 37.4 – series I: B Box 6. Folder 21: Yuri Orlov, 1979. In a letter from April 16, 1979, Sennett informed Congressman John Brademas, also a board member, about the invitation, which he had asked the U.S. Ambassador to the USSR to deliver to Orlov's wife. However, the trail had run cold. See letter by Sennett, April 16, 1979, and response by John Brademas, June 25, 1979. NYUIH – group 37.4 – series I: B Box 6. Folder 21: Yuri Orlov, 1979. Brademas was the 13th president of New York University from 1981 until 1992.

the leaders of the Charter 77 in Czechoslovakia. Among the signatories were Robert Bernstein, Aryeh Neier, Richard Sennett, and Susan Sontag.²⁹

In 1980, Aryeh Neier assumed the role of director of the Institute for the Humanities. In response to the oppression of Eastern Europe's new, non-Marxist, legalistic and human rights focused opposition, he initiated a lecture series: 'Writing and Politics.' In November 1980, Pavel Kohout, Czech writer and exiled co-founder of the Charta 77, gave the first talk.³⁰ Neier then introduced a new fellowship program, the 'Humanities in exchange,' because "New York has always been a haven for refugees of all sorts and, in turn, the refugees have made it a great city. Yet today, there are few opportunities for writers in exile to continue their work while sustaining themselves."³¹

With the election of Ronald Reagan as president and the renewal of Cold War tensions in 1980, the New Yorkers positioned themselves left of the American mainstream. Neier, Sennett and Leontieff offered a seminar on "Marxism for Capitalists," while Susan Sontag lectured on "Communism and the Intellectual." Contrary to the pundits of the day, and far from being Marxists, they were shrewd critics of Marxism as well as neo-conservatism. Such expertise justified their claim to an ideological position the original New York intellectuals had long abandoned: *liberal* anti-Communism.

The rise of the independent trade union Solidarność in Poland in the summer of 1980 confirmed the New Yorkers' belief in civic initiatives and change from below. In November, the eminent Polish émigré Leszek Kołakowski, who had been with the New Yorkers in Venice, gave a talk on "The Polish lesson." Around that time, a hitherto unknown hedge-fund manager by the name of George Soros started attending the Institute's lectures. Soros had heard about Aryeh Neier and Robert Bernstein through a common friend. A few weeks prior to Kołakowski's talk, Helsinki Watch had organized a panel in the New York Public Library with Bernstein and the Russian exile Vladimir Bukovsky to coincide with the Moscow Book Fair which had banned both from attending. Soros's friend had called Jeri Laber, the organizer at Helsinki Watch, to request tickets to the event which was already sold out. Laber remembers that the caller "declared in a pointed way: 'Mr. Soros is a very important man,' and added, "he won't stay long. He only wants to meet two people: Vladimir Bukovsky and Bob Bernstein." Something told me it was prudent to say yes."³²

Soros had been born in Budapest in 1930. His father, a well-connected attorney, had secured the survival of his family and fellow Jewish compatriots with forged identity papers. After the war, Soros left Hungary for the UK, where he eventually studied at the

29 Open Letter, Free the Czechs, The New York Review of Books (6 December 1979).

30 NYUIH Group 37.4 – Series I:D Box 24, Folder 9. Pavel Kohout – conversation on writing and politics, 1980. Michael Esch's article in the present issue addresses the Charter 77 from the Czechoslovak perspective.

31 In the fall of 1980, Neier sent out fund-raising letters to various individuals, foundations, and institutions. See e.g. the reasoning in his letter to S.I. Newhouse, 2 October 1982, NYUIH – group 27.4 – series I: A Box 2, Folder 28: Roger Straus – Board of Trustees. For the quote, see: NYUIH – group 37.4 – series I: A Box 3, Folder 13 – Ten Year Report.

32 J. Laber, The Courage of Strangers. Coming of Age with the Human Rights Movement, New York 2002, p. 131.

London School of Economics. He also took a class with Karl Popper, whose *Open Society and its Enemies* not only gave him an analytical framework to understand his experiences in occupied Hungary but laid the groundwork to Soros' future philanthropy.³³ In 1956, Soros emigrated to the US, becoming a financial trader and analyst. In 1973, he created Quantum Fund, one of the most successful hedge funds in the history of finance.³⁴ Neier's involvement in Helsinki Watch allowed Soros to put Popper's theories on open societies to the test. Soros's interest in Neier's work had been inspired by an unexpected visitor: The Hungarian non-conformist playwright István Eörsi, who had been imprisoned for his participation in the Hungarian Revolution in 1956, had decided to spice up a short-term fellowship in Cleveland, Ohio, with a trip to New York, where he had sought out his lost childhood friend George Soros. Days of fun followed, interspersed with some more serious conversations, in which Eörsi evoked the dangers of dissident life and censorship in Hungary.³⁵ With millions in the bank, Soros realized he not only should but could help his new-old friend. He then inquired about Bernstein and Neier. Impressed by their activism, Soros decided to contribute \$17,000 to the Institute's 1981-82 budget of \$60,000.³⁶ In return, in April 1982, Roger Straus asked him to join the Institute's board of trustees, and Neier offered him a place among the board members of Helsinki Watch.³⁷ On December 10, 1982, Soros gave a lecture on "The Credit Crisis of 1982." He impressed the audience with his expertise in East European economies and the interdependencies of the world market. Furthermore, he proposed concise reforms of the global financial system to get over an economic crisis that also afflicted the U.S.³⁸ In the following academic year, Soros bolstered the Institute's budget with a staggering \$95,000.³⁹ On a practical level, Soros's contributions relieved an institute that despite its intellectual prowess had been on the verge of closing down in 1980.⁴⁰ On a personal level, the Institute allowed Soros to realize his long-time dream of a life as philosopher.⁴¹ Soros later explained: "I carried some rather potent messianic fantasies with me from

33 K. Popper, *The Open Society and Its Enemies*, London 1945; M. Kaufman, *Soros. The Life and Times*, New York 2002, pp. 70-77.

34 Ibid.; B. Wien and K. Koenen, *Soros on Soros. Staying Ahead of the Curve*, New York 1995, pp. 3-64.

35 What cannot be discussed here is the source of Eörsi's fellowship, the Fondation pour une Entraide Intellectuelle, a largely known sub-organization of the Congress for Cultural Freedom. Annette Laborey, the Fondation's secretary since 1977 maintained a personal network in Eastern Europe on which Aryeh Neier came to rely heavily.

36 See Edward White's letter to George Soros, 12 July 1982, NYU – Group No. 37.4. Series no I:A. Box 1 – Folder II Board of Directors – George Soros.

37 Letter from Roger Straus to George Soros, dated April 29, 1982, NYU – group 27.4 – series I: A Box 2.

38 NYUJH Archive, Series II: Audiotapes – Subseries A: 44-2. George Soros. 10 December 1982.

39 NYUJH Archive, Group 37.4, Series I: A Box 2, Folder: Board of Trustees – General 1981-84, Board of Trustees Meeting, November 4, 1982.

40 Until Soros's arrival, the Institute's budget had remained precarious, largely because the university under new leadership repeatedly cut its contributions, which caused a serious clash in 1980 because of which Neier even suggested either abandoning NYU or closing down. Aryeh Neier, Memorandum to Fellows/Board of Trustees, "Subject: The institute's relations with NYU," 23 October 1980, NYUJH – group 37.4 – series I: B Box 6, Folder 18: Aryeh Neier 1978-85. The budget in "Annual Report 1982-83," NYUJH – group 37.4 – series I: A Box 2. Folder 14: Board of Trustees – Meeting 5/6/1983.

41 M. Kaufman, *The Life and Times of a Messianic Billionaire*, New York 2000, pp. 154-155.

childhood which I felt I had to control [...]. But when I had made my way in the world I wanted to indulge my fantasies to the extent that I could afford.”⁴² One could also speculate that Soros, an East European immigrant who never fully relinquished his Hungarian accent, did not feel fully at home in the socialite circles of New England finance. Among the New York intellectuals and the East European émigrés, however, his background was an asset. Surrounded by like-minded thinkers with comparable experiences, who responded well to his philosophical excursions and philanthropic visions, he revalued his Hungarian-Jewish background in a new light and found a new purpose in life.

7. The Hungarian situation

The academic year of 1981/82 brought more unexpected visitors: three Poles had been stranded abroad after the declaration of martial law in Poland in December 1981 and joined the Institute together with four Hungarians, the sociologists András Kovács and Zsolt Csalog, György Konrád and György Bence, who in the closing lecture of the semester explained the repercussions of opposition in a country that the West hailed as ‘the happiest barrack in the Eastern bloc.’⁴³

All four Hungarians were members of what had recently become known as the Democratic Opposition. András Kovács was the initiator of one of the earliest Hungarian samizdat projects, *Marx in the Fourth Decade*. In February 1977, he had sent out a questionnaire inquiring about his friends’ attitude towards Marxism. He then circulated the twenty-one responses, which largely dismissed Marxism as irrelevant, in apartment seminars.⁴⁴ According to the respondents, it had either become obsolete because of socialism’s obvious shortcomings or it had actually never played a significant role in their lives.⁴⁵ This ideological reassessment reflects the beginning of what Tony Judt describes as “an acknowledgement that the necessary corrective to Communism’s defects was not a better Communism but the constitution – or reconstitution – of civil [i.e., bourgeois] society.”⁴⁶

Kovács was not only driven by intellectual curiosity, but also by a peculiar apathy in Hungary. Although some of his friends had signed a letter protesting the arrest of Charter 77 leaders in Prague a few weeks prior, the non-conformist circles in Budapest fell short of a Hungarian equivalent to the Charta 77 or the Polish Workers’ Defense Committee KOR. Only after Kovács’ samizdat venture, did the situation change. Following his initiative, one of Kovács’s friends initiated an oppositional diary with the title *A Napló* for those banned and sidelined. Entries varied from poems, jokes, and short stories to notes

42 G. Soros, *Underwriting Democracy. Encouraging Free Enterprise and Democratic Reform Among the Soviets and in Eastern Europe*, New York, 1991, p. 3.

43 NYUJH Series III: Audio Tapes – Subseries A: 41-5. György Bence.

44 A. Kovács, *Marx a negyedik évtizedben*, in: *Beszélő* (10 September 1998).

45 Gy. Bence and J. Kis, *On Being a Marxist. A Hungarian View*, in: *The Socialist Register* (1980), pp. 263-298.

46 T. Judt, *Postwar. A History of Europe since 1945*, New York 2005, p. 567.

on everyday life, interactions with authorities, and political views. The so-called Monday Free University, a series of apartment seminars similar to the Polish Flying University, began in 1978 and expanded the circles of philosophers and sociologists who previously had been meeting separately.⁴⁷ Lectures touched upon a variety of taboo topics ranging from Russian history and the Bolshevik revolution to the history of Hungarian Communism, the Hungarian minority in Romania to the Revolution of 1956. Such gatherings were an important space of interaction and exchange, a miniscule ‘second public’ where protests and samizdat text projects could be organized. In the 1980s, human rights became the new language capturing concerns voiced at those meetings, a language the Hungarians shared not only with their Polish and Czech counterparts, but also with the intellectuals in New York.⁴⁸

8. The New York-Budapest connection

The Hungarians fascinated the New Yorkers for two reasons. First, solidarity with them offered the opportunity to defend the claim to freedom of speech as *universal* human right, which emphasized the New Yorkers’ anti-Communism as liberal – in contrast to the American neo-conservative mainstream. Second, the stories from far away places, where ideas were still a serious, existential matter, carried a whiff of excitement. The East European intellectuals re-acquainted New Yorkers with the history of European Jewry and its contemporary legacy.

No one exemplifies these correlations between New York and Budapest better than György Konrád. Born in 1933, Konrád had survived the Holocaust in Budapest, whereas his schoolmates from the countryside were murdered. A negligible stint in the Hungarian revolution of 1956 rendered him suspicious in the eyes of authorities. In the 1960s, he was assigned a position as a social worker. Stunned by the injustices in Hungarian society, he processed his experiences in the novel *The Case Worker*, which was published despite its controversial content.⁴⁹ In 1973, he testified in the trial of Miklós Haraszti, a younger writer, for an account comparable to *The Case Worker*, about work in a Hungarian tractor factory. Due to international attention, Konrád and Haraszti left the courtroom more or less unscathed.⁵⁰ A year later, however, Konrád was arrested. He and a friend, the sociologist Iván Szelényi had worked on a manuscript that analyzed the bureaucratic power hierarchies and inequalities in socialist states. In *The Intelligentsia on the Road to Class*

47 S. Szilágyi (ed.), *A Hétfői Szabad Egyetem és a III/III*, Budapest 1999.

48 Samuel Moyn claims that human rights were the last grand hope for those who had lost faith in the ideologies of the Enlightenment, such as Marxism and liberalism. He plays on the fact that several East European dissidents, especially the Hungarians, had been previously Marxist revisionists. Neier protests such an interpretation vehemently. S. Moyn, *The Last Utopia. Human Rights in History*, New York 2010. A. Neier, *The International Human Rights Movement*, Princeton 2012.

49 [Original]G. Konrád, *A látogató*, Budapest 1969.

50 The trial concerned M. Haraszti, *A Worker in a Workers’ State: Piece-Rates in Hungary*, New York 1975. B. Falk, *The Dilemmas of Dissidence in East-Central Europe*, Budapest 2003, pp. 116-118.

Power, the two authors argued that the educated and trained cadres had taken over the role of betraying working class interests. Instead, it was the intelligentsia that controlled the means of production and distribution while protecting its self-made privileges.⁵¹ The study expressed the same principled skepticism towards the powers that be, which the New Yorkers had been articulating since the 1960s.

With the aim of silencing the delinquents, the regime offered exemption from legal proceedings in return for voluntary exile. Iván Szelényi accepted but Konrád chose to stay. Authorities suggested that if only Konrád surrendered the last copy of the manuscript, his upcoming novel *The City-Founder*, which dealt with his experiences in the urban planning department, would – with certain deletions – still be published.⁵² Konrád appeared to agree. But four years later, with the *City-Founder* in Hungarian bookstores, *The Intelligentsia on the Road to Class Power* was published in the West: one copy had been smuggled out.⁵³ To get rid of the stubborn critic, authorities allowed Konrád to travel abroad.

Konrád did not only attend the Venice Biennale in 1978, but also became a returning fellow of the DAAD artist-in-residence program in West Berlin.⁵⁴ In the summer of 1983, he made his way to New York. In the eyes of Sennett, Schorske and others, the Hungarian represented the incarnation of Walter Benjamin's flâneur, the observant and reflecting cosmopolitan. In the *New York Times*, Sennett explained the significance of Konrád's writings:

*In Eastern Europe, where literary modernism is officially forbidden or strongly disapproved of, writers have kept its spirit alive. [...] Through the plate glass of our liberty, we are watching the politically oppressed make noble use of our heritage and artistic freedom.*⁵⁵

Konrád represented the quintessential *Central European*. In 1980, Carl Schorske, who had been a founding member of the Institute, published the essay collection *Fin-de-Siècle Vienna*.⁵⁶ The study of the interplay between cultural modernism and a political disillusionment in Vienna around 1900 had earned him the Pulitzer Prize as well as the

51 G. Konrád and I. Szelényi, *The Intelligentsia on the Road to Class Power*, New York, 1979. More in: B. Falk, *The Dilemmas of Dissidence in East-Central Europe*, Budapest, 2005, pp. 109-139.

52 Radio Free Europe reported on the novel: "A Nonconformist Hungarian Novel Presents the Vision of a Humane Socialism," and the interviews Konrád gave while in the West. Radio Free Europe, Background Report, (14 May 1976), HU OSA 36-1-90.

53 For the misuse of the story by anti-Semites in the 1990s, see Gy. Dalos, György Konrad und seine Akten, in: *Berliner Zeitung* (9 August 2001).

54 Almost every one of the non-conformist writers who is commonly associated with the Democratic Opposition sooner or later went to West Berlin. For a complete list of DAAD fellows refer to <http://www.berliner-kuenstler-programm.de/de/gaeste.php>.

55 R. Sennett, A Dark Novel from Eastern Europe. The Loser by George Konrad, in: *New York Times* (26 September 1982).

56 C. Schorske, *Fin de Siècle Vienna. Politics and Culture*, New York 1980.

MacArthur Award. Schorske, whom Neier described as “a man of impeccable character and reliability,” donated the award money to the Institute.⁵⁷

Fin-de-Siècle spoke of the decline of 19th century liberalism and the concomitant failure of Jewish assimilation in the Habsburg Empire. In October 1982, a former student of Schorske’s, the Hungarian historian Péter Hanák had given a lecture on “Social and Psychological Conflicts over Assimilation in 19th and 20th Hungary.” Hanák demonstrated that the Schorskean paradigm also applied to Budapest.⁵⁸ The two were part of a larger trend in the academic field of history dealing with the decline of the Austro-Hungarian Empire. Looking at this “re-discovery” of Central Europe in the 1980s, the historian Stephen Beller concludes that the

*Self-image of Central European dissidents such as György Konrád found reinforcement in the Viennese model of a modernist culture that had succeeded by leaving behind the world of ‘progress’ and ‘politics’. The Schorskean vision of retreat from politics into culture was not all that dissimilar from the concept of an ‘antipolitics’, which sought to escape the ideological politics of both East and West.*⁵⁹

Already attuned to *West* European culture prior to meeting the Hungarian writer, the New Yorkers then embraced *Central* Europe and the Central European dissidents in the 1980s. Konrád regards his sojourn in the U.S. in 1983-84 as a pivotal moment in his life. He grew especially close with Susan Sontag, who discovered her own Jewish heritage thanks to Brodsky and Konrád.⁶⁰ Richard Sennett, who sincerely cared for Konrád’s well being, tried to mobilize publicity on his behalf after authorities in Hungary unleashed a smear campaign against the writer while in New York.⁶¹ Sennett tried to convince Konrád to remain in the U.S., until a return to Hungary was safe.⁶² Konrád kindly declined and enjoyed the grand reception the Institute organized in recognition of him winning the prestigious Austrian Herder Prize in 1984.⁶³ Surrounded by new friends and inspired by the bustling environment, it was at the Institute for the Humanities that Konrád started working on *Anti-Politics*, the book that has forever inscribed him in the annals of East European dissent.⁶⁴

57 See Carl Schorske’s letter to Dr. Freund, Vice President of the MacArthur Foundation, 4 November 1981. Group 37.4, Series I:B Box No 7. Folder 7: Carl Schorske, 1980-88. Aryeh Neier, press release, 15 June 1981. NYUIH Group 37.4, Series I:B Box No 7. Folder 7: Carl Schorske, 1980-88.

58 P. Hanák, *The Garden and the Workshop*, Princeton 1998. Originally published as Hanák, *A kert és a műhely*, Budapest 1988.

59 S. Beller, Introduction, in *Rethinking Vienna 1900*, New York 2001, p. 6.

60 G. Konrád, interviewed by the author, 24 July 2009, Hegyeshalom, Hungary; S. Sontag, *Consciousness* (footnote 25).

61 The appreciation was mutual: Konrád put Sennett, who also published novels, in touch with his German publisher Siegfried Unseld at Suhrkamp. Letter by Richard Sennett to Jürgen Habermas, 4 April, 1984. NYUIH Group 37.4, Series I:B Box No 7. Folder 10: Richard Sennett 1983-84.

62 See a letter Richard Sennett addressed to several officers in the university’s administration on February 27, 1984. NYUIH – group 37.4 – series I: B Box 5. Folder 41. George Konrad. 1984

63 NYU Archive, NYUIH, Group 37.4, Series I: D, Folder 11: George Konrad Reception 1984.

64 G. Konrád, *Antipolitik. Mitteleuropäische Meditationen*, Frankfurt a. M. 1985.

9. The Moment of Triumph

Konrád's experiences as a Holocaust survivor and repressed East European dissident were a reminder to the New Yorkers what their lives *could have* been like. The vast majority of New Yorkers involved were the children of East European Jewish immigrants. So for them, Konrád expanded their view on experiences that they had not lived through themselves, but strongly identified with. Moreover, his thoughts provided a way to bridge the Yalta divide between East and West and allowed the New Yorkers to be part of European culture.

Due to Hungary's peculiar openness – a blessing and a curse for the opposition there – the Americans could reciprocate the visits. In 1983, Jeri Laber arrived in Budapest, concealing her connection to the U.S. Helsinki Watch Group. Neier had asked her to survey the 'needs' of the East European dissidents. A year later, the New Yorkers invited several West European advocate groups to Italy. They founded the International Helsinki Federation, an umbrella organization, which would coordinate the national groups and represent them jointly at the official Helsinki review conferences.⁶⁵

The next review conference was scheduled to take place in Budapest in October 1985. The international friends of Hungary's opposition secretly organized a counter-event. They convinced Konrád to serve as patron, knowing that his fame would attract the necessary media attention. Despite the authorities' half-hearted attempt to obstruct the event, between one hundred and one hundred and fifty Hungarian and Western intellectuals and journalists ended up on the floor of an overcrowded Budapest apartment on October 15. Among them were Aryeh Neier, Susan Sontag and Jeri Laber, the Yugoslav writer Danilo Kis, the Israeli Amos Oz, the British Timothy Garton Ash and the West German Hans Magnus Enzensberger. For two days, the participants of this "Alternative Forum" listened to lectures and reports on censorship, minority rights and the latest news from other opposition movements in Eastern Europe. Radio Free Europe, Deutsche Welle, *The Spectator*, *Libération*, *Neue Züricher Zeitung* and *Frankfurter Allgemeine Zeitung* reported extensively on the highly unusual and exciting event.⁶⁶

Not only with regard to the media attention, but also on a very personal level the forum proved a resounding success. György Konrád used the occasion to evoke the Enlightenment concept of a 'republic of letters': Looking at his friends from either side of the Iron Curtain, he saw a community of writers-citizens, a self-constituted, non-hierarchical, free republic with membership based on merit and equality, held together by friendship and mutual appreciation.⁶⁷ And just as the New Yorkers had opened their doors to the

65 J. Laber, *Courage*, pp. 136-160 (footnote 32).

66 For more on the Alternative Forum, see A., Mink, *The Defendant. The State. The Story of the Hungarian Helsinki Committee*, Budapest 1985, pp. 37-61. T. Garton Ash, "The Hungarian Lesson," in: *New York Review of Books* 32 (5 December 1985), no. 19.

67 Although often overlooked, Konrád had developed the theme of an international, not just East European intellectual community, already in *Anti-Politics*, which was published in German in the same year as the Alternative Forum took place. G. Konrád, Kapitel 27. Die internationale Integration der Intelligenz, in: *Antipolitik*.

East Europeans, Konrád returned the favor. In his vision, the republic of letters had members from all over Europe and, he ended, it was “only natural that American and Russian literature belong here too.”⁶⁸ The New Yorkers had come home again.

68 G Konrád, *The Reform of Censorship?* in *Report on the Cultural Symposium*, ed. International Helsinki Federation for Human Rights, Vienna 1985, pp. 62–77. Source: HU OSA 318-0-5-Box 2

Transfers, Netzwerke und produktive Missverständnisse: *Plastic People, Velvet Underground* und das Verhältnis zwischen westlicher und östlicher Dissidenz 1965–1978

Michael Esch

ABSTRACT

Transfers, Networks, and Productive Misunderstandings: *Plastic People, Velvet Underground*, and the Relations Between Western and Eastern Dissidence 1965–1978

The history of pop and rock music and related youth subcultures in the ČSSR and especially the Prague underground have traditionally been depicted as a story of a somewhat repressed transfer, where youngsters inspired by western pop cultural promises of freedom tried to rebel against the sinister authorities of their homeland. Following, in a transnational perspective, the history of one particularly important underground band, the Plastic People of the Universe, the article nevertheless argues that the Prague underground defined itself as part of a cultural revolutionary movement rejecting the consumerist aspects of both eastern and western societies. The study also shows that an assessment of the Prague underground as merely receptive, imitative of western role (and musical) models is erroneous. The relationship between the new popular and underground music and their respective subcultures in the West and in Prague is more adequately described in terms of appropriation and invention triggered by what young rebels encountered through official and unofficial media. Czech actors used elements of western underground culture for purposes of self-expression because they perceived these as reactions to phenomena and problems comparable to what they experienced in their own lives. Nonetheless, when two Plastic People musicians were convicted in 1977, the political and religious opposition organised around Charta 77 regarded and represented them as anticommunist dissidents. This alliance between organised dissidence and the hippie underground did not last very long, yet it impacted both on the band's (musical) practices and their image within the western musical underground as critiques of the socialist system.

Als 1978 die LP-Beilage *The Merry Ghetto/Le ghetto joyeux* den tschechischen Underground einer breiteren westlichen Öffentlichkeit vorstellt, zieht Paul Wilson, Kanadier und während eines mehrjährigen Aufenthalts in Prag eine zeitlang Sänger der tschechischen *Plastic People of the Universe*, in seiner Einleitung eine ebenso überraschende wie einsichtsvolle Parallele: Er erinnert sich, dass ein us-amerikanischer Zeitungsartikel der 1950er Jahre den aufkommenden Rock'n'Roll als Ergebnis einer kommunistischen Verschwörung entlarvte: In einem polnischen Schloss entwickelt, sei er durch eingeschmuggelte Unruhestifter in die Vereinigten Staaten gebracht worden, um die Moral zu zersetzen und den Sturz der westlichen Zivilisation herbeizuführen. Ganz so absurd sei dieser Gedanke laut Wilson nicht: Mitte der 1970er Jahre hätten die *Plastic People of the Universe* in einem tschechischen Schloss Rockmusik aufgenommen; die Bänder seien in den Westen geschmuggelt und dort veröffentlicht worden. Allerdings diffamierten nun die kommunistischen Staatsorgane die Urheber dieser Musik als Erzschorlen, deren Ziel es sei, die Moral der Jugend zu untergraben und den Sturz des Sozialismus herbeizuführen.¹

Diese quasi avant la lettre transnationale Auffassung von Rockmusik jenseits des „Eisernen Vorhangs“ ist seither weitgehend aufgegeben und auch in der Forschung nicht wieder aufgenommen worden: Die grenzüberschreitende Kontextualisierung der Geschichte der *Plastic People of the Universe* und des tschechischen Underground wie auch musikvermittelter Revolten und Subkulturen in Ostmitteleuropa allgemein bleibt in aller Regel bei der Benennung der meist amerikanischen und britischen Vorbilder stehen, die Geschichte der tschechischen Bands erscheint als letztlich weitgehend isolierte Geschichte des Widerstands kreativer, freiheitlich-demokratischer Individualisten gegen die kollektivistische Dumpfheit kommunistischer Machthaber.² Letztlich drängt sich der Eindruck auf, es solle gezeigt werden, die Auffassung der tschechoslowakischen Kulturbürokratie, unbotmäßige Rockmusiker seien Agenten des kapitalistischen Westens, sei so falsch nicht gewesen.

Die folgenden Seiten versuchen zu zeigen, wie solche und einige andere Simplifizierungen auf zweierlei Wegen zu vermeiden sind: Einerseits durch eine konsequente Transnationalisierung des historiographischen Zugriffs auf scheinbar national spezifische subkulturelle Praktiken von Musik, andererseits durch eine Einbeziehung des musikalischen Materials, seiner Signifikanz und seiner – auch gesellschaftlichen – Produktions- und Rezeptionsbedingungen. Diese Erweiterung wird am Beispiel der tschechischen Band *Plastic People of the Universe* in mehreren Stufen skizziert: Nach einer Rekapitulation der wichtigsten Fakten soll die Durchlässigkeit des „Eisernen Vorhangs“ für subkulturelle

1 P. Wilson, What is to be heard here / A travers cette mosaïque d'images, reflets..., in: *The Merry Ghetto/Le ghetto joyeux*, Beilage zur Schallplatte *Plastic People of the Universe*, Egon Bondy's Happy Hearts Club Banned, Paris/London 1978.

2 So etwa T. W. Ryback, *Rock Around the Bloc. A History of Rock Music in Eastern Europe and the Soviet Union, 1954–1988*, Oxford 1990 und trotz insgesamt sehr differenzierter Darstellung das Standardwerk von M. Vaněk, *Byl to jenom Rock'n'Roll? Hudební alternativa v komunistickém Československu 1956–1989*, Praha 2010, S. 159f.; 404f.

Motive auf mehreren Ebenen angedeutet werden. Danach wird die Verarbeitung äußerer Einflüsse und die Konstituierung eines letztlich transnationalen rebellischen Musiker- und Künstlermilieus umrissen und die These ausgeführt, dass der Erfolg im Westen entstehender musikalischer, soziokultureller und künstlerischer Motive in Ostmitteleuropa womöglich nicht aus einer Orientierung der unterdrückten östlichen Jugend am freien Westen, sondern aus ähnlichen sozioökonomischen Problemlagen und einer ähnlich motivierten Gegnerschaft zum jeweils herrschenden System resultierte. Schließlich wird untersucht, welche Aussagen über Eigenlogik und Bedeutung des tschechischen Underground sich aus dem von den *Plastic People* produzierten musikalischen Material ableiten lassen.

1. Erste Ebene: Genealogien

In ihrer kürzesten Form ließe sich die Geschichte also so erzählen: Im September 1968, im Kontext einer seit etwa 1965 immer lebendiger werdenden tschechoslowakischen Rockmusikszene, des *Bigbít*, gründet der seit vier Jahren aktive 17jährige Bassist Milan Hlavsa mit Freunden die Band *The Plastic People of the Universe*. Hlavsa und seine Mitstreiter orientieren sich an den radikalsten Bands der amerikanischen Gegenkultur und spielen deren Stücke nach: *The Fugs*, *Mothers of Invention*, *Velvet Underground*. Die Band nimmt mit beachtlichem Erfolg an einem Bandwettbewerb teil und gewinnt mit dem Kunsthistoriker Ivan Martin Jirous einen »künstlerischen Leiter« und Mentor, der die Orientierung am Underground verstärkt; Jirous wird gleichsam der Andy Warhol der *Plastic People*.

In der Phase der „Normalisierung“ ab 1970, einer Phase der Rücknahme aller Reformen, sollten alle Beat- und Rockbands ihr Programm genehmigen und sich als Profimusiker anerkennen lassen. Die *PPU* verweigern sich, was zum Verlust der bis dahin von den Behörden bereitgestellten Instrumente, Verstärker und Probemöglichkeiten führt. Jirous schickt sie zur Arbeit aufs Land, um mit dem Erlös eine eigene Ausrüstung zu erwerben. Die Band spielt in den folgenden Jahren zunehmend eigenes Material, teils in Projektkonzerten mit weiteren Musikern und mit szenischen Elementen, in selbstorganisierten Konzerten in Kulturzentren und Gaststätten in der Umgebung von Prag. Ab 1973 häufen sich – meist initiiert von sich gestört fühlenden, zufällig anwesenden Bürgern bzw. Polizisten³ – polizeiliche Übergriffe, die zunächst 1974 in einer großen Razzia mit Schlagstockeinsatz gipfeln. In dieser Zeit verfasst Jirous einen „Bericht über die ‚dritte Wiedergeburt‘ der tschechischen Musik“, die Wesen und Inhalte des Underground als aktives, von den herrschenden Verhältnissen und ihren Trägern abgewandtes künstlerisches Milieu beschreibt, deren Hauptprotagonisten die *PPU* und einige weitere Bands

3 So I. M. Jirous, Bericht über die „Dritte Wiedergeburt“ der tschechischen Musik, in: A. Libansky/B. Zeidler, Ivan Martin Jirous. Leben/Werk/Zeit, Wien 2013, S. 31–50, hier S. 31. Siehe auch J. Bolton, *Worlds of Dissent. Charter 77, The Plastic People of the Universe, and Czech Culture under Communism*, Cambridge/Mass. u. a. 2012, S. 122.

sind. 1975 und 1976 sind sie zentrale Akteure zweier „Festivals der zweiten Kultur“, halbklandestin organisierter Musikfestivals. 1976 finden zwei Prozesse gegen Angehörige des Underground statt, darunter Jirous und Vratislav Brabenec, den Saxophonisten und ab 1977 auch Textautor der PPU. Die Verurteilung zu mehrmonatigen Haftstrafen wird in der westlichen Presse skandalisiert und führt in der ČSSR zur Formierung einer Protestbewegung um Václav Havel, die in der Verabschiedung der *Charta 77* gipfelt. Die PPU spielen nun meist vor geladenen Gästen in privaten Wohnungen, insbesondere im Haus Havels. Aufnahmen aus den Jahren 1974/75 mit Vertonungen der Gedichte des ehemaligen Surrealisten Egon Bondy werden 1978 in Frankreich veröffentlicht. Um Mitte der 1980er Jahre stellen die PPU ihre Tätigkeit weitgehend ein. Letztlich handelt es sich zuerst um junge Menschen, die Spaß haben wollten, sich an der westlichen Hippie-Kultur orientierten und als philosophisch-mythischer Underground formierten, dann aber von der kommunistischen Repression in eine immer politischer, „dissidentischer“ werdende Haltung gezwungen werden. Die „Velvet Revolution“ von 1989 führt dazu, dass sie wieder zusammenkommen, frei auftreten und die ihnen zukommende Ehre genießen können. Den Gipfelpunkt – und gleichzeitig eine Vereinigung mit den Vorbildern der Anfänge – bildet ein Konzert, das einige Protagonisten der *Plastic People* während der Präsidentschaft Bill Clintons zusammen mit Lou Reed im Weißen Haus bestreiten.⁴

2. Zweite Ebene: Der Eisernen Vorhang als osmotische Barriere

Rock'n'Roll und Beatlemania erreichten die Tschechoslowakei über im Grunde meist negativ berichtende offizielle Medien, vor allem aber über ausländische Radiosender. Eine eigene Produktion setzte sehr rasch ein: Bereits 1956 wurde im Prager *Akord Club* Rock'n'Roll aufgeführt.⁵ Zwar waren Schallplatten der jeweils neuen und angesagten Bands in der ČSSR nicht oder erst mit großer Verspätung erhältlich, weil Import und Lizenzen zur Nachpressung sehr teuer waren.⁶ Ein relativ reger Reiseverkehr tschechischer Kulturinteressierter nach Großbritannien und in die USA⁷ brachte aber in begrenztem Umfang auch neues Material ins Land. So erwarb Václav Havel 1968 in New York auf

4 Die Darstellung folgt weitgehend der maßgeblichen Literatur: Vaněk, *Byl to jenom* (Anm. 2); F. Pospíšil/P. Blažek, „Vrat'te nám vlasy!“ První máničky, vlasatci a hippies v komunistickém Československu. Studie a edice dokumentů, Praha 2010; Bolton, *Worlds*, S. 115-151; Jirous, Bericht; eigene Chronik der *Plastic People of the Universe* (<http://www.plasticpeople.eu>, zuletzt aufgerufen 17.9.2014). Das Schaffen der Band wird zitiert nach der Zusammenstellung: *The Plastic People of the Universe. Komplet nahrávek 1969–2004*, Praha 2008.

5 Vaněk, *Byl to jenom*, S. 208 (Anm. 2).

6 Vaněk, *Byl to jenom*, S. 170-175; V. Kouřil, *Jazzová sekce w čase a nečase. 1971–1987*, Praha 1999. Eine Liste der von der tschechischen Supraphon veröffentlichten Jazz-, Rock- und Popplatten bietet R. Diestler, *Cizí desky v zemích českých aneb ochutnávka na samém kraji útesu*, Prag 2008.

7 Dieser Reiseverkehr ist überraschend, da er landläufigen (und auch in der Fachliteratur kolportierten) Vorstellungen über die Hermetik des Eisernen Vorhang widerspricht. Einschlägige Literatur hierzu scheint bislang zu fehlen, ein Forschungsprojekt hierzu wird 2015 am GWZO Leipzig beginnen.

Empfehlung von Bekannten unter anderem die erste LP der *Velvet Underground*.⁸ Hinzu kam das Abhören ausländischer Sender wie des *American Forces Network* und insbesondere von *Radio Luxemburg*, die hinsichtlich der Versorgung mit spannender Musik eine ähnliche Funktion erfüllten wie im Westen die Piratensender.⁹ Es entwickelten sich selbstorganisierte Vertriebswege und Rezeptionsformen: Radiosendungen wurden auf Röntgenplatten aufgenommen und verteilt, in privaten Wohnungen, Kellern und leerstehenden Gebäuden bildeten sich „Clubs“, in denen sich Jugendliche regelmäßig zu Parties, Drogenkonsum und vermutlich auch erotischen Begegnungen trafen.¹⁰

Die Übernahme der neuen Kompositions- und Spielweisen, in gewissem Umfang auch der Textinhalte, erfolgte wie im Westen über Abhören, Nachspielen und Nachvollziehen – und zwar offensichtlich auf beträchtlichem Niveau: Anscheinend war der südafrikanisch-britische Musiker Manfred Mann, der 1965 zu zwei Konzerten in der ČSSR weilte, vom musikalischen Niveau einiger tschechischer Bands beeindruckt und lud die Prager *Beatmen* als Opener für seine Konzerte ein. Die Band erhielt kurz darauf einen Plattenvertrag mit der britischen Firma Decca. Um die Mitte der 1960er Jahre gab es gerade in Prag und Bratislava zahlreiche Beatbands, die häufig in Theatern spielten; hinzu kamen bald Veranstaltungsorte mit Hausbands. Im Dezember 1967 fand ein erstes offizielles Beatfestival statt,¹¹ wo mit *The Primitives Group* sogar eine sehr avantgardistische Band auftrat. Auf dem zweiten Festival ein Jahr später spielten auch britische Formationen wie *Nice*, die eine frühe Überkreuzung von Rock und Klassik spielten, sowie *Julie Driscoll & Trinity* mit jazzgesättigtem Bluesrock.

Von besonderem Interesse für uns ist die *Primitives Group*: Ein Teil ihrer Akteure sollte später zu den PPU wechseln, und sie belegen die Rezeption und Aneignung avantgardistischer, entschieden kultur- und systemkritischer Impulse: Ihr Auftritt verband szenische und pyrotechnische Mittel mit Coverversionen von Jimi Hendrix, Frank Zappa und *The Fugs* und wurde begeistert aufgenommen. Im Folgejahr zelebrierten sie das *Fish Feast*, ein Happening-Konzert unter einem mit ausgestopften Fischen gefüllten Netz, auf dessen Höhepunkt das Publikum (das sich entsprechend revanchierte) mit Wasser bespritzt und mit Fischattrappen beworfen wurde. Es folgte ein *Bird Feast* mit Massen von Federn und einem nackten Sänger. Ähnlich wie bei den Beatniks und Hippies sowie der Antikunst-Bewegung Fluxus – auf die ich noch zurückkommen werde – sollten damit archaisch-mythische Prinzipien, in diesem Falle Wasser und Luft, zelebriert werden.

Die Rezeption des westlichen Underground begann recht früh und erfolgte ebenfalls teilweise über offizielle Medien. Bereits 1959 wurde *Howl* von Allen Ginsberg, das in den

8 J. Kugelberg (Hg.), *The Velvet Underground*. New York Art, New York 2009, S. 7.

9 Siehe hierzu und zum Folgenden Vaněk, *Byl to jenom* (Anm. 2); Ryback, *Rock* (wie Anm. 2); Jirous, *Bericht* (Anm. 3).

10 Vaněk, *Byl to jenom*, S. 158-166 (Anm. 2); Ryback, *Rock*, S. 69 (Anm. 2); M. Knížák, *Die A-Gemeinschaft 1963-1971. A-Community 1963-1971*, in: P. Stegmann/E. Andersen (Hrsg.), *Fluxus East. Fluxus-Netzwerke in Mitteleuropa. Fluxus Networks in Central Eastern Europe*. Ausstellungskatalog, Berlin 2007, S. 77-94, hier S. 80.

11 Siehe und höre z.B. <https://www.youtube.com/watch?v=yoU8P611BVs>.

USA 1957 kurzzeitig verboten war, teilweise ins Tschechische übersetzt,¹² ab den frühen 1960er Jahren berichteten offizielle Medien – Radio, Fernsehen, Zeitungen und Zeitschriften – über die neuen (sub)kulturellen Entwicklungen im Westen. Dass dies mitunter spöttisch-distanziert als Bericht über westliche Dekadenz erfolgte, änderte nichts daran, dass bei manchen Intellektuellen und vielen Jugendlichen Interesse geweckt und Nachahmungs- und Aneignungsprozesse angeregt wurden – und zwar (ebenso wie im Westen) auf zweierlei Weise: Manche junge Studierende und Künstler(innen) bemühten sich um einen intellektuellen Nachvollzug der neuen Entwicklungen – zum Teil im Anschluss an ältere einheimische Avantgardisten wie die tschechischen Surrealisten.¹³ Zahlreiche studentische und proletarische Jugendliche übernahmen auch nur äußere Merkmale der neuen Subkulturen und deuteten sie – häufig hedonistisch – für ihre eigenen Zwecke aus.¹⁴ In der zweiten Hälfte der 1960er Jahre fand außerdem die (damals noch) antikünstlerisch-kulturrevolutionäre Fluxus-Bewegung ihren Weg nach Ostmitteleuropa: 1966 fand ein Konzert im Prager Club *Reduta* statt, es bestanden „Filialen“ von Fluxus in Polen und der ČSSR.¹⁵ Bereits 1965 war der Fluxus-nahe Komponist John Cage in Prag aufgetreten.¹⁶

Die antikünstlerischen Fluxus-Künstler waren aber nicht die einzigen und nicht einmal die ersten „westlichen“ Revolutionäre, die den Weg nach Ostmitteleuropa suchten: 1964 traf sich eine Delegation der *Students for a Democratic Society* in der ČSSR mit Vertretern des Vietkong.¹⁷ 1965 hielt sich Allen Ginsberg mehrere Monate in Prag auf; am 1. Mai wurde er im Rahmen des studentischen Karnevals *Majáles* auf Empfehlung des eigentlich vorgesehenen Josef Škvorecký zum Maikönig gewählt, aber nach wenigen Minuten zugunsten František Sedláčeks entthront;¹⁸ in der ein Jahr später erstellten 18minütigen Videodokumentation macht sein Auftritt weniger als 20 Sekunden aus, sollte aber nicht überbewertet werden.¹⁹ Immerhin fand nachts eine zweistündige Diskussion zwischen Ginsberg und etwa 30 Studierenden statt, in der Ginsberg scharfe Kritik am sowjetischen System und dem autoritären Marxismus übte, die *Majáles*-Paraden in ihrer durchaus patriarchalen Mischung aus Rock, satirischen Festreden der Studenten und Schönheits-

12 Vaněk, *Byl to jenom*, S. 432 (Anm. 2); P. Blažek, *The Deportation of the King of May. Allen Ginsberg and the State Security*, in: *Behind the Iron Curtain 2* (2912), S. 34-47, hier S. 35.

13 Siehe hierzu M. Machovec, *Od avantgardy přes podzemí do undergroundu. Skupina edice Půlnoc 1949-1955 a undergroundový okruh Plastic People 1969-1989*, in: J. Alan (Hg.), *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945-1989*, Praha 2001, S. 155-200; Pospíšil/Blažek, *Vrat'te nám vlasy*, S. 204ff.

14 Vaněk, *Byl to jenom*, S. 235 (Anm. 2). Vaněk betont, vielen tschechischen Hippies seien die Grundlinien der Hippie-Philosophie gar nicht bekannt gewesen. Das war aber in den westeuropäischen Staaten – und sogar in den USA selbst, wo ein Musiker wie Zappa sich über Modehippies lustig machte, nicht anders.

15 Knížák, *A-Gemeinschaft* (Anm. 10), S. 89f. P. Stegmann, *Fluxus East*, in: Ebenda, S. 5-52.

16 Knížák, *A-Gemeinschaft* (Anm. 10), S. 92.

17 G. E. Hale, *A Nation of Outsiders. How the White Middle Class Fell in Love with Rebellion in Postwar America*, New York 2011, S. 225.

18 Eine solide Beschreibung bietet Blažek, *Deportation* (Anm. 12). Siehe außerdem Pospíšil/Blažek, *Vrat'te nám vlasy* (Anm. 4), S. 204-206.

19 Siehe die zeitgenössische filmische Verarbeitung durch eine Prager Studentengruppe der FAMU unter dem Titel *Majáles* (1966; Regie Jiří Danda), unter <https://www.youtube.com/watch?v=vrB1Wb91LBM>; https://www.youtube.com/watch?v=S5pX_gD5r2E.

konkurrenz leicht bekleideter Studentinnen hingegen als gelungene Mischung aus politischer Courage und maximaler Erotisierung der Umgebung bezeichnete.²⁰ Wenige Tage später zeigten sich die Grenzen staatskommunistischer Toleranz gegenüber westlichen Revolutionären: Ginsberg wurde wegen homoerotischer Beschreibungen in seinem beschlagnahmten Tagebuch und einer anscheinend provozierten sexuellen Begegnung im nächtlichen Prag ausgewiesen. Auf dem Flug nach London schrieb er „King of May“, in dem er Kapitalisten und Kommunisten als Teil eines letztlich ähnlich repressiven Machtapparates beschrieb und das einer seiner bekanntesten Texte werden sollte;²¹ ausführliche Artikel in der amerikanischen Presse wiesen der Ausweisung und der Person Ginsberg weltpolitische Bedeutung im Kontext des Kalten Krieges zu.²² In der ČSSR folgte – womöglich als Reaktion darauf – eine Pressekampagne mit besonderer Betonung der sexuellen Devianz Ginsbergs, die ihn und das, wofür er stand, unter der interessierten Jugend eher populärer machte;²³ inhaltlich unterschied sie sich wenig von zeitgenössischen medialen Phantasmen im Westen über die sexuelle Aktivität und moralische Verderbtheit in den neuen Subkulturen,²⁴ mündete jedoch im Folgejahr in eine erste Repressionswelle gegen „herumlungernde“ tschechische Langhaarige.²⁵ Diese wiederum verhinderte nicht die fortgesetzte Rezeption westlicher kultureller Neuerer: 1966 veröffentlichte der Verlag der *Mladá Fronta* einen Reisebericht Jiří Muchas, der sich vor allem neueren künstlerischen Entwicklungen – Beat-Literatur einschließlich Ginsberg, Pop Art, Happenings – widmete. Er empfahl Prag eine „Injektion gegen Schüchternheit“ aus der Subkultur San Franciscos, während den Kaliforniern eine Prise tschechischer Disziplin gut täte.²⁶ Eine Identifizierung des Westens wie des Ostens als repressiver Systeme ähnlich wie bei Ginsberg erfolgte unmittelbar nach dem Ende des „Prager Frühlings“: Die Aktionen der Yippies gegen den Nationalkonvent der Demokraten in Chicago Ende August 1968 liefen angesichts der Repressionsdrohungen und des Polizeiaufgebots unter der Bezeichnung *Czechago*, um die faktische Identität des amerikanischen und sowjetischen „Establishment“ zu betonen.²⁷

20 Blažek, Deportation (Anm. 4), S. 43.

21 Ebenda, S. 45ff. Der Text findet sich in A. Ginsberg, Planet News. Poems 1961–1967, San Francisco 1968. Eine zeitgenössische Lesung findet sich unter: Allen Ginsberg Kral Majales (King of May) 1965 live! (<https://www.youtube.com/watch?v=y73rEuQVr6s>).

22 R. Kostelanetz, Ginsberg Makes the World Scene, in: New York Times v. 11. Juli 1965 (<http://www.nytimes.com/books/01/04/08/specials/ginsberg-scene.html>, zuletzt abgerufen 16.9.2014).

23 Siehe hierzu vor allem Pospíšil/Blažek, Vrat'te nam vlasý, bes. (Anm. 4), S. 204–206.

24 Vgl. hierzu A. Marwick, The Sixties. Cultural Revolution in Britain, France, Italy, and the United States, c. 1958–c. 1974, London u.a. 1998, S. 102–173; U. C. Poiger, Jazz, Rock, and Rebels. Cold War Politics and American Culture in a Divided Germany, Berkeley 2000.

25 Pospíšil/Blažek, Vrat'te nám vlasý (Anm. 4), S. 209.

26 J. Mucha, Černý a bílý New York, Praha 1966, S. 113. Entgegen dem Titel behandelt Mucha auch die Weststaaten der USA.

27 J. Rubin, Do It! Scenarios for the Revolution, New York 1970, S. 165f.

3. Dritte Ebene: Konstituierung, Kontextualisierung, Rücktransfer

Folgt man den Einlassungen Ivan Martin Jirous', so verstand sich der tschechische Underground in einem ganz ähnlichen Sinne als revolutionäre Bewegung quer zu den Frontlinien des Kalten Krieges. In seinem „Bericht über die dritte Wiedergeburt...“ von 1975 leitete er die Notwendigkeit einer aktiven, selbstorganisierenden, schöpferischen Abkehr vom „Establishment“ in West und Ost, also letztlich die Schaffung einer Gegenkultur, die er in den PPU und ihrem Umfeld bereits verwirklicht sah. Diese Gegenkultur wird in einem Teil der Literatur als unpolitisch missverstanden, da sie die Kategorien „links“ und „rechts“ nicht verwendet.²⁸ Tatsächlich entspricht die Identifizierung des westlichen und des östlichen Gesellschaftsmodells als repressiv aber recht genau der Analyse der westlichen antiautoritären Linken:²⁹ Jirous bezeichnete das politische und Gesellschaftssystem der ČSSR nicht als Totalitarismus oder Kommunismus, sondern ebenso wie den westlichen Kapitalismus als „Konsumgesellschaft“.³⁰ Dabei sah er – aus der Not eine Tugend machend – die Gegenkultur in der ČSSR in gewissem Sinne als privilegiert an:

Es ist ein trauriges und häufiges Phänomen, dass manche Künstler, wenn sie durch ihr Wirken im Underground Wertschätzung und Ruhm erfahren haben, mit der offiziellen Kultur in Kontakt treten..., die sie mit Jubel aufnimmt und verschlingt... Bei uns liegen die Dinge etwas anders, viel besser als im Westen, weil wir in einer Atmosphäre des völligen Einvernehmens leben: Die Erste Kultur will uns nicht, und wir wollen mit der Ersten Kultur nichts zu tun haben. Es fällt somit die Versuchung weg, die für jeden, auch für den stärksten Künstler die Saat des Verderbens ist: die Sehnsucht nach Anerkennung, Erfolg, Verleihung von Titeln und nicht zuletzt auch das Streben nach materiellem Wohlstand, der aus all dem resultiert.³¹

Die Forderung, diese zweite Kultur habe zu zeigen, dass »die Dinge nicht in Ordnung« seien, entspricht der westlichen Auffassung des Underground als einer Haltung, die ein Gegennarrativ aufbaut und „the things happening *beneath* the civilized surface“ zeigt.³² Sowohl bei den *Velvet Underground* als auch – mit noch zu thematisierenden Abweichungen – den PPU bedeutete dies die Thematisierung „abseitiger“ Lebensentwürfe, Sex- und Drogenpraktiken. Überraschend ist allerdings, dass Jirous auch die Aufgaben des Underground jeweils anders bestimmt:

28 So etwa Libansky/ Zeidler, Jirous, S. 13.

29 Pospíšil/Blažek, Vrat' te nám vřasy, S. 215. Zur zeitgenössischen antiautoritären Analyse des Kapitalismus wie des Kommunismus siehe H. Marcuse, Der eindimensionale Mensch, Frankfurt/M. 1967 oder G. Debord, La société du spectacle, Paris 1967.

30 Jirous, Bericht (Anm. 3), S. 44 und passim.

31 Ebenda, S. 50.

32 R. Moody, On Celestial Music. And Other Adventures in Listening, New York 2012, S. 302. Hervorhebung im Original.

*Ziel des Undergrounds im Westen ist die direkte Destruktion des Establishments. Das Ziel des Undergrounds bei uns ist die Schaffung einer Zweiten Kultur.*³³

Faktisch erklärt sich Jirous damit für eine quasi evolutionäre Entwicklung – ähnlich der Alternativbewegung in der BRD – und implizit nicht als Antikommunist. Dazu passt eines der einflussreichsten Stücke, *100 bodů* (100 Punkte), aus dem Jahre 1977: Im Text werden nach und gefolgt von ausführlichen, teils energetischen, teils collagenhaften Instrumentalteilen über einem leicht psychedelischen, teils polytonalen Midtempo-Groove etwa 100 Phänomene aufgezählt, vor denen »sie« Angst haben: Alte, Junge, Arbeiter, Künstler usw. Wesentlich ist, dass unter diesen Punkten auch Marx, Lenin und (am Ende) der Sozialismus genannt werden. Das Stück endet mit der Frage: „Warum also fürchten wir sie?“, also mit der Empfehlung einer offensiven, mutigen, aktiven Haltung gegenüber den Zumutungen der Mächtigen. Deren Legitimation als Akteure des Sozialismus steht in Frage, womit umgekehrt der Sozialismus als Ziel des Underground bestehen bleibt.³⁴

100 bodů weist gleichzeitig darauf hin, dass der Prozess gegen die *Plastic People* die Kontexte änderte, in die sich die Band gestellt sah, und in gewissem Umfang auch ihre Praxis. Infolge der Propaganda- und Deutungsarbeit ihres Umfelds – d. h. einer von tschechischen und exilttschechischen Akteuren lancierten Pressekampagne in der westlichen bürgerlichen und trotzkistischen Presse im Sommer 1976 – wurde das Vorgehen der Staatsmacht gegen den Underground zum Musterbeispiel kommunistischer Repression gegen harmlose, unpolitische Jugendliche, deren kulturrevolutionäres Selbstverständnis unerwähnt blieb. Diese interpretatorische Zurichtung setzte sich in der *Charta 77* fort, obwohl dieser neben christlich-humanistisch orientierten Akteuren auch kritische Linke angehörten. Ende 1976 erschien aus dem Underground selbst ein »Braunbuch« mit Dokumenten zum Prozess einschließlich des „Berichts“ Jirous'.³⁵

Eine positive Rezeption zumindest durch Teile der kultur- und politikkritischen Neuen Linken im Westen war also seitens des tschechischen Underground weiterhin erwünscht. Von besonderer Bedeutung war Frankreich: 1977 gab der Journalist Thierry Wolton eine Doppelnummer der linken *Temps Modernes* heraus, die unter anderem einen ausführlichen Artikel über die PPU erhielt; dieser und einige weitere Beiträge erschienen ein Jahr später auf Deutsch im ebenfalls linken kulturwissenschaftlich-philosophischen Merve Verlag.³⁶ 1978 erschienen die eingangs erwähnten Aufnahmen der PPU aus dem Jahre 1974 als erste Veröffentlichung des Labels *Scopa Invisible* von Jacques Pasquier und des kanadischen Labels *Boží Mlýn* (Gottes Mühle) von Paul Wilson. Pasquier gehörte zu den Mitbegründern der Zeitung *Libération*, sein Label brachte danach vor allem

33 Jirous, Bericht (Anm. 3), S. 50.

34 PPU, *Kolejnice dunj*, Nr. 1.

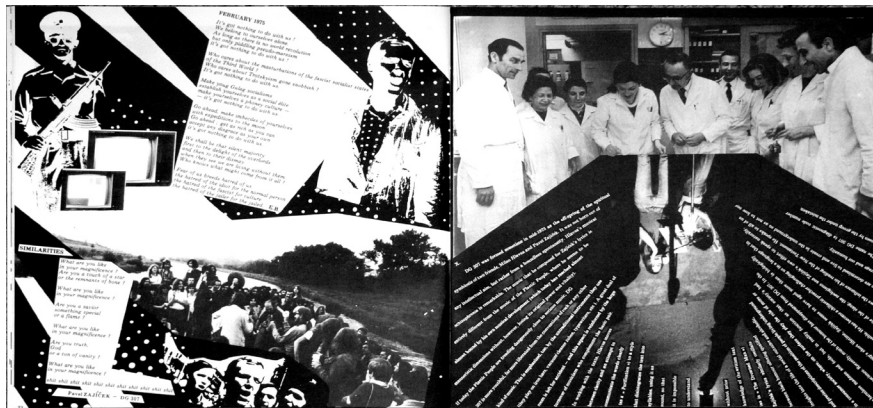
35 V. V. Komedá u. a., „Hnědá kniha“. O procesech s českým undergroundem, Praha 2012 (erweiterte Ausgabe; zuerst im Samizdat 1976). Dort S. 385–394 auch die wichtigsten Zeitungsartikel über den Prozess. Die Umdeutung der PPU durch ihre Verwendung durch das entstehende Dissidentenmilieu beschreibt überzeugend Bolton, *Worlds*, S. 115–151.

36 *Les Temps Modernes* 33, 1977, Nr. 376–377; T. Wolton (Hrsg.), *Underground im Ostblock*, Berlin 1978.

französische avantgardistische Bandprojekte aus dem Bereich der Noise Music und des Post-Punk.³⁷

Abb. 1.

Aus: *The Merry Ghetto*, unpag., S. 22-23.



Es entsprach der Genealogie der *PPU* und ihrem Anschluss an die aktuelle rebellische Jugendsubkultur, dass die beiliegende Broschüre *The Merry Ghetto / Le Ghetto Joyeux* in einer Ästhetik gestaltet war, die Anleihen beim psychedelischen Stil und bei Punk-Fanzines machte (siehe Abb. 1-2). Es waren dementsprechend auch bestimmte Punkmusiker, die sich im zeitlichen Umfeld der ersten Veröffentlichung für die *PPU* interessierten: Angeblich wurde das oben erwähnte *100 bodu* als *100 percent* von Patti Smith Ivan Kral gecover't; ein Nachweis dafür konnte bisher nicht gefunden werden. Gepasst hätte eine solche Bezugnahme schon: Smith gehörte innerhalb des Punk zu den Musikerinnen und Texterinnen mit explizitem Kunstanspruch,³⁸ Kral, Gitarrist und Komponist der *Patti Smith Group*, stammte aus Prag. Auch dass das Stück als *Honderd-En-Een Persent Bang* von der südafrikanischen Punkband *Wild Youth* mit erweitertem Text gegen Apartheid gespielt wurde, hatte Migrationshintergrund: Der Vater des Sängers und Gitarristen Michael Flek stammte aus der Tschechoslowakei.³⁹ Die transnationalen Bezüge hatten allerdings ihre Grenzen: 1977 bemühte sich Wilson im Umfeld der eher als Anarchisten

37 PPU, Egon Bondy's Happy Hearts Club Banned, Paris 1978 mit Beilage *The Merry Ghetto* (wie Anm. 7). Eine Liste der Veröffentlichungen des Labels bietet <http://www.discogs.com/label/35479-Scopa-Invisible>, zuletzt abgerufen 7.10.2014.

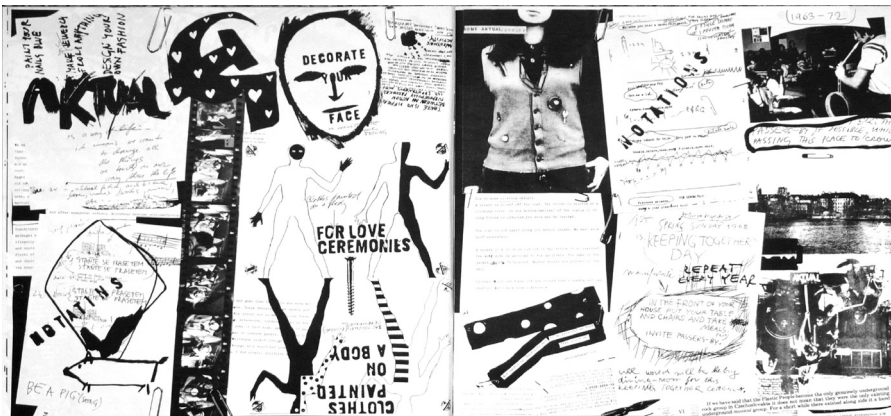
38 Am 21.4.1979 kommentierte Smith bei ihrem Konzert im Rockpalast Pfiffe wegen einer hinter der Bühne hochgezogenen amerikanischen Flagge mit der erstaunlichen Feststellung: »I am an american artist. I have no guilt.« Siehe <https://www.youtube.com/watch?v=0i8Ra7uIWAY>, zuletzt abgerufen 9.10.2014.

39 Punk in Africa, National Wake, and much more, in: Friday Ripple, 11.6.2011 (http://www.rozhlas.cz/radiowave/friday_ripple/_zprava/punk-in-africa-national-wake-and-much-more-912099, hier Part 2: The South African/Czechoslovak underground crossover. Der angegebene Link zur Textfassung von Smith/Kral funktioniert nicht, der afrikaanse Text findet sich noch am 7.10.2014 unter der angegebenen Adresse.

auf tretenden *Sex Pistols* um Unterstützung für die *PPU*; zumindest sein Gesprächspartner lehnte ab, da die *PPU* Antikommunisten seien.⁴⁰ Dabei hätte sich Solidarität angeboten: Im gleichen Jahr, ein Jahr nach der Verhaftung der Mitglieder des tschechischen Underground, unterlagen die *Sex Pistols* einem faktischen Auftrittsverbot in ganz England, dem sie mit halbklandestinen Konzerten unter dem Namen *SPOTS (Sex Pistols on Tour Secretly)* begegneten; eine umfangreiche Pressekampagne hatte zuvor körperliche Übergriffe auf die Musiker provoziert.⁴¹

Abb. 2.

Aus: *The Merry Ghetto*, unpag., S. 14-15.



Gleichzeitig blieben der Prozess und die Einverleibung durch die Dissidentenszene um Havel nicht ohne Folgen in der ČSSR selbst: Konzerte fanden, wie erwähnt, nun klandestin und häufig in Privatwohnungen statt – nicht zuletzt im Haus Havels, wo 1977 bis 1981 zahlreiche neue, mitunter sehr ambitionierte Stücke aufgenommen und mit relativ geringer Verzögerung in Großbritannien bzw. Kanada veröffentlicht wurden. Sicherlich durch den Kontakt zu den Dissidenten veränderten sich die Themen: In der Frühzeit – wir werden hierauf noch zurückkommen – spielten Drogen, absurde Geschichten und der Alltag von urbanen Marginalisierten die Hauptrolle. Mitunter waren die Texte Bondys auf den 1978 veröffentlichten Aufnahmen aus der ersten Hälfte der 1970er Jahre auch schlicht übermütig-satirisch gewesen: „Jaro léto podzim zima | či je to vina? [Frühling Sommer Herbst und Winter | Wer steckt dahinter?]“⁴²

Im April 1978 dagegen nahm die Band ein *Passionsspiel* mit Texten Brabenec‘ nach dem Neuen Testament auf, es folgten Vertonungen philosophischer Texte sowie politische

40 Mitteilung von Wilson (EMail), 13.9.2014.

41 J. Savage, *England's Dreaming. Anarchy, Sex Pistols, Punk Rock and Beyond*, London 2002, S. 365f.; 390-392. Zur Überwachung der Sex Pistols während ihrer USA-Tour Ende 1976 siehe J. Mendiola, *Anarchy in SA*, in: *San Antonio Current*, 1.2.2003 (<http://www2.sacurrent.com/music/story.asp?id=56562>, zuletzt aufgerufen 20.10.2014).

42 PPU, Egon Bondy's Happy Hearts Club Band, Nr. 3; dies., *Vožralej jak sláva*, Nr. 2 (Anm. 2).

Stücke wie *100 bodů* (aufgenommen Herbst 1977 bei Havel) oder *Dopis Magorovi* (aufgenommen April 1978 ebenda), einer Art musikalisch-poetischer Solidaritätserklärung für den einsitzenden Jirous. Hier sind neben den *PPU* verschiedene Dissidenten einschließlich Havel selbst zu hören, musikalisch blieben die *PPU* ihrem Stil treu, ordneten sich aber stärker als sonst dem Textrezitativ unter.⁴³ Letztlich wurde das durchaus vielschichtige, rebellische Phänomen der *PPU* und ihres Umfelds mit seiner internationalen Repräsentation in gewissem Maße vereinfacht und für die Kategorien des Kalten Krieges zugerichtet. Die daraus resultierende Repräsentation als dissidentische Antikommunisten prägte, wie im Falle der *Sex Pistols*, die Wahrnehmung weniger informierter westlicher Rebellen, die eigentlich auf der gleichen Seite der – nun aber polyzentrischen – Barrikade hätten stehen können. Diese Vereindeutigung hielt aber nicht sehr lange vor, da das Interesse der Dissidenten um Havel an den Avantgarde-Hippies der *PPU* – oder umgekehrt – bald nachgelassen zu haben scheint: Zumindest wurden neue Stücke ab 1982 in Wohnungen der Musiker oder ihrer Eltern aufgenommen; textlich kehrten die *PPU* wieder zu ihren vorherigen Inhalten zurück und vertonten mitunter surreal-düstere, mitunter äußerst konkrete und dadaistisch-satirische Texte von Autoren wie Bondy, Ivan Wernisch oder Christian Morgenstern.

4. Vierte Ebene: Ähnliche Probleme – ähnliche Antagonismen

In seiner Vorlesung zur subversiven Theorie erklärte Johannes Agnoli, die Ähnlichkeiten zwischen den Forderungen der englischen Bauern des 14. Jahrhunderts und des deutschen Bauernkriegs des 16. Jahrhunderts erkläre sich nicht durch einen Transfer von Ideen, sondern „aus den Notwendigkeiten ihrer sozialen Lage selbst“.⁴⁴ Mit anderen Worten: Ähnliche Verhältnisse bringen ähnliche (Gegen-)Bewegungen hervor. Übertragen auf unseren Gegenstand hieße dies: Ähnliche soziokulturelle Konstellationen zusammen mit ähnlichen sozioökonomischen und technischen Begleitumständen – Abwesenheit materieller Not; Verfügbarkeit von Freizeit; daraus resultierend gesellschaftliche Orientierung hin auf Konsum; Entstehung der Jugend als eigenen Milieus; Krise der Werte und Verhaltensregeln der Elterngeneration – führten ganz maßgeblich dazu, dass Rock'n'Roll und die anschließenden Stile ebenso wie moderne Avantgarde-Ansätze transnational rezipiert oder (wieder) aufgegriffen und praktiziert wurden. Für letztere lässt sich dies recht unmittelbar aufzeigen: Ab Mitte der 1960er Jahre entwickelte Milan Knížák mit seiner *A-Gemeinschaft* Haltungen und Techniken, die denen des Fluxus ähnelten.⁴⁵ Knížák lernte Fluxus aber erst 1966 anlässlich einer Aufführung in Prag kennen; diese Begegnung habe ihm „die Existenz von Menschen [gezeigt], die zwar irgend-

43 PPU, *Kolejnice duni* (Anm. 4).

44 J. Agnoli, *Subversive Theorie*. Die Sache selbst und ihre Geschichte, Freiburg 1996, S. 134.

45 Vgl. Pospíšil, *Vrát'te nám vlasý* (wie Anm. 4), S. 210ff; Vaněk, *Byl to jenom* (Anm. 2), S. 231ff; Stegmann/Andersen, *Fluxus East* (Anm. 15).

wo anders lebten, aber trotzdem auf die Situation der Kunst und Gesellschaft ähnlich reagierten wie ich“.⁴⁶

Tatsächlich sind die Parallelen und Bezüge überraschend: Mit der Pop-Art und Fluxus gab es, zunächst im Westen, aber mit maßgeblicher Beteiligung von Akteuren mit ostmitteleuropäischem Migrationshintergrund⁴⁷ sowie bald auch in Ostmitteleuropa, avantgardistische Kunstrichtungen, die letztlich eine Aufhebung der Kunst in einer konsumkritischen, antihierarchischen, revolutionären kreativen Massenbewegung zu verfolgen schienen, was allerdings nur für Fluxus und dort nur in der Frühzeit zutraf.⁴⁸ Beide wandten sich der „elektrischen“ Musik zu, beeinflussten diese und darüber dann auch den popmusikalischen Underground: Frank Zappa war stark von Komponisten wie Edgar Varèse und John Cage beeinflusst, John Cale war an den Klangexperimenten des amerikanischen minimalistischen Musikers und Komponisten LaMonte Young beteiligt gewesen, bevor er bei *Velvet Underground* maßgeblich für den eindringlich-repetitiven Sound der ersten beiden Alben verantwortlich zeichnete. In umgekehrter Richtung erweiterten tschechische Musiker das Rockkonzert zum multimedialen Happening: Parallel zur *Primitives Group* gründete Milan Knížák mit *Aktual* eine antiprofessionelle Performance-Band, die ebenfalls bald zum PPU-Umfeld gehörte. Es ist in diesem Kontext ein charmanter Zufall, dass die zentralen Figuren der *Velvet Underground*, Reed und Cale, 1964/65 eine Band namens *Primitives* betrieben hatten, mit der sie neben ihrer Tätigkeit als B-Pop-Produzenten eine „Anti-Dance“-Platte aufnahmen. Auch dieser Zufall deutet an, dass auf ähnliche Problemstellungen ähnlich reagiert wurde: Der Entfremdung in der (im Osten intendierten, im Westen verwirklichten) Konsumgesellschaft begegneten kreative Rebellen blockübergreifend mit dem Rückgriff auf das vermeintlich Ursprüngliche, Authentische. Diese Suche (und Forderung) nach Authentizität verband den tschechischen Underground mit dem rebellierenden Teil der amerikanischen Gesellschaft ebenso wie mit dem westdeutschen linksalternativen Milieu der 1970er Jahre.⁴⁹

Es entspricht diesem Gedanken, dass die erwähnten Verbindungslinien zwischen popmusikalischem Underground und künstlerischer Avantgarde den *Plastic People of the Universe* zunächst gar nicht bekannt waren: Erst das Zusammentreffen mit Jirous führte zu einer längeren Serie von Vorträgen, in denen dieser den jungen Musikern Kenntnisse über die Geschichte des Underground und seine Regeln vermittelte.⁵⁰ Das bedeutet letztlich, dass der Bezug auf Zappa, *Fugs* und *Velvet Underground* zunächst andere Gründe und Formen gehabt haben muss, und zwar vermutlich viel einfachere: Die jungen Musiker um Milan Hlavsa waren einerseits von der durchaus ungewöhnlichen Musik,

46 Knížák, A-Gemeinschaft (Anm. 15), S. 89. Zum Konzert und den Reaktionen darauf siehe Stegmann, Fluxus East (Anm. 15), S. 30f. Ebenda, S. 199 eine Liste der Fluxus-Aktionen in Ostmitteleuropa.

47 George Maciunas, der Gründer von Fluxus, stammte aus Litauen; die slowakischen Vorfahren Warhols sind inzwischen allgemein bekannt.

48 Siehe das Fluxus-Manifest Maciunas von 1963, wiedergegeben u. a. in: C. Phillpot, Fluxus: Magazines, Manifestos, Multum in Parvo (<http://georgemaciunas.com/cv/manifesto-i/>, zuletzt aufgerufen 22.10.2014).

49 Jirous, Bericht, S. 36; 41f.; 45. Vgl. zu den USA Hale, Nation (Anm. 17); zur BRD S. Reichardt, Authentizität und Gemeinschaft. Linksalternatives Leben in den siebziger und frühen achtziger Jahren, Frankfurt/M. 2014.

50 Vaněk, Býl to jenom (Anm. 2), S. 239, 252f;

andererseits gerade vom Underground-Charakter der drei Bands fasziniert. Die Bezugnahme auf Underground bedeutete in der ČSSR ebenso wie im Westen innerhalb der Subkultur natürlich Distinktionsgewinn: Der Anhänger der radikalsten Bands erwies sich als Kenner und setzte sich von Mitläufern ab.⁵¹ Auch Jirous war klar, dass Rebellen-tum symbolisches Kapital akkumuliert. 2007 erklärte er: „Seid euch bewusst, dass es bei meinen Büchern nicht darum geht, welche Qualität sie haben, sondern um meinen Ruf als Unruhestifter. Eben deshalb kaufen das die Leute, das weiß ich.“⁵²

Die radikale kalifornische Band *Mothers of Invention* war musikalisch aufregend in ihrer Collagentechnik, der Verbindung bis dahin als unvereinbar angesehener Musikstile wie Rock, Vaudeville und Free Jazz, ihrer Verwendung modalen Skalen und komplexer, polyrhythmischer Strukturen. *Velvet Underground* dagegen produzierten in ihrer Rezeption von Rock'n'Roll, Fluxus und serieller Musik einen Sound, der spieltechnisch wenig anspruchsvoll, repetitiv war, dem aber (zumindest auf den ersten beiden Alben) in der Kombination musikalischer Partikel und schierer Lautstärke eine äußerst hohe, düstere Intensität zukam. Außerdem koppelten sie Rebellion völlig von den marginalisierten Unterklassen und den Afroamerikanern ab: Ihre Subjekte waren Angehörige einer urbanen Subkultur, die durch deviante Sexualpraktiken und den Gebrauch von Amphetaminen und Heroin charakterisiert war: Sie stellten sich selbst in den Mittelpunkt und öffneten damit den Weg für einen Rebellenstatus, der auch ostmitteleuropäischen Zöglingen des realen Sozialismus unmittelbar zugänglich war. Die neue Musik und die offensichtliche – letztlich arrogante⁵³ – Ablehnung der Werte der Eltern traf nun auf ein ähnlich geartetes Artikulationsbedürfnis bei tschechoslowakischen Jugendlichen, obwohl bestimmte Voraussetzungen, an denen sich der New Yorker Underground abarbeitete, in Prag gar nicht gegeben waren – insbesondere nicht die Orientierung der Subkultur an den Schwarzen. Eine solche nur teilweise Übernahme – bzw. Transformation in etwas anderes – war aber nicht auf Transfers durch den Eisernen Vorhang hindurch beschränkt. Letztlich geschah in Prag etwas ganz ähnliches wie einige Jahre später bei der Übertragung des Punk aus New York nach London. Rückblickend schrieb die damalige Fanzine-Autorin und spätere Filmemacherin Mary Harron:

*I felt that what we had done as a joke in New York had been taken for real in England by a younger and more violent audience. And that somehow in the translation, it had changed, it had sparked something different.*⁵⁴

Offensichtlich ganz ähnlich verhielt es sich in Prag.

51 Zu diesem Aspekt von *Underground* siehe C. Heylin, *March of the Wooden Soldiers: The Velvets and Their Underground Reputation*, in: ders., *All Yesterdays' Parties. The Velvet Underground in Print: 1966-1971*, Cambridge/Mass. 2006. Für die Recherche und Beschaffung dieser und weiterer schwer zugänglicher Publikationen danke ich Laura Roos.

52 Libansky/Zeidler, Jirous (Anm. 3), S. 3.

53 Arroganz als Wesensmerkmal jugendlicher Subkulturen betont überzeugend F. Thomazeau, *Mods: La révolte par l'élégance*, Paris 2011.

54 Legs McNeil/Gillian McCain, *Please Kill Me. The Uncensored Oral History of Punk*, London 1997, S. 303.

5. Fünfte Ebene: Aneignungen und Transformationen

Bereits Anfang Mai 1969 – also ein gutes halbes Jahr nach Gründung der Band – führten die PPU im *Dům kultury* des Prager Stadtteils Smíchov die *Universe Symphony and Melody about Plastic Doctor* auf. Der vom Sänger und Klarinettenisten Michal Jernek verfasste Text behandelt in eher knapper Form Entfremdung und ihre Aufhebung im LSD-Rausch, schließt also inhaltlich sehr unmittelbar an die amerikanischen Vorbilder an. Das immer wiederkehrende Motiv *Plastic Doctor* formuliert in wenig verklausulierter Form das Lob von LSD 25 als Heilmittel für die schlechten Zeiten; weitere Teile verfluchen die Venus (*Prokletá Venuše, odejdi a už se nikdy nevracej!* | *Mysliš si, že jsi bílá* | *Ne – bílá je jen cigareta marihuany*⁵⁵) oder erklären, Beatles, Kinks und Rolling Stones seien „nothing“; die Musik der *Plastic People* beginne mit Jimi Hendrix und vor allem Frank Zappa.⁵⁶ Ein weiterer Zwischenteil mit dem Titel *Muž bez uší* (Mann ohne Ohren) erzählt von einem Mann mit grotesk verformten Ohren, der sich in einem »leichenweißen Badezimmer« zuerst eine Heroinspritze setzt und später seine Ohren abschneidet, was zu seinem Tod führt. Anscheinend wurde dieser Text gleichzeitig szenisch umgesetzt, einschließlich dem Setzen der Spritze, was laut dem ersten Bläser der PPU Michal Jernek das Publikum regelmäßig schockierte.⁵⁷

Inhaltlich ist für die erste Phase charakteristisch, dass neben Musik selbst in den eigenen Texten vor allem Drogen einen wesentlichen Themenkomplex bildeten. Entgegen einem Teil der Literatur, dem zufolge psychedelische Drogen in der bierseligen Prager Szene nicht üblich und auch gar nicht erhältlich waren,⁵⁸ war LSD in der ČSSR bereits früh bekannt: Der Psychiater Stanislav Grof experimentierte in den 1950er Jahren mit LSD zu therapeutischen Zwecken und war zumindest seit seiner Auswanderung in die USA 1967 ein Befürworter der Freigabe psychedelischer Substanzen;⁵⁹ LSD und andere psychedelische Drogen sowie Morphin und Heroin kamen mit Reisenden ins Land, darüber hinaus standen mit Fenmetrazin und anderen Pharmazeutika halluzinogene Ersatzdrogen zur Verfügung.⁶⁰ Überraschend ist außerdem, dass eines der beherrschenden Themen der amerikanischen und britischen Rockmusik (außerhalb und innerhalb des Mainstreams) anscheinend völlig fehlt: Sex kommt in den überlieferten Texten der *Plastic People* nicht

55 »Verfluchte Venus, geh fort und kehr nie mehr zurück! | Du glaubst, dass Du hell strahlst | Nein, hell strahlt nur die Marihuanazigarette«. Aus: PPU, *Muž bez uší*. *Koncerty 1969-1972*, Schweden? 2002, *The Universe Symphony and Melody about Plastic Doctor* (part 1); *Muž bez uší*; *The Universe Symphony...* (part 2) (fragment).

56 »*The Jimi Hendrix Experience zde zjevil se již stín for Plastic People... Ano, Frank Zappa, to je ono ne vesmír, ale bohata duše podzemí a zde jsou Plastic People.*« (Die Jimi Hendrix Experience wo sich schon ein Schatten für Plastic People zeigt ... Ja, Frank Zappa, as ist es nicht das Weltall, aber die reiche Seele des Untergrunds und hier sind die Plastic People) Ebenda.

57 J. Riedel, »Nechal jsem toho, kapela byla v ruinach, ale Mejla se nechtěl vzdávat.«, in: Mašurkovské podzemné 25 (<http://www.guerilla.cz/masurky/mp25/jernekJerneK.htm>, zuletzt aufgerufen 1.9.2014).

58 Laut Vaněk, *Byl to jenom* (Anm. 2), S. 235 erklären die meisten Zeitzeugen, Drogen außer Alkohol hätten keine Rolle gespielt. Lediglich Milan Knížák insistiert, die 1960er seien ohne Drogen gar nicht vorstellbar gewesen.

59 LSD: Jak se ČSSR stalo psychedelickou velmocí, in: *Hospodářské noviny* 5.2.2010 (<http://hn.ihned.cz/c1-40335480-lsd-jak-se-cssr-stalo-psychedelickou-velmoci>, zuletzt aufgerufen 20.9.2014).

60 Ryback, *Rock* (Anm. 2), S. 72ff.

vor, statt dessen die zitierte Absage an Venus. Die einzige Ausnahme scheint eine Zeile von 1971 zu sein. Sie wurde (womöglich bezeichnenderweise) von einer Frau, der bereits 27-jährigen Verá Jirousová, verfasst: „We will make love on the square.“⁶¹ Ideen zu freier Sexualität wie in der Hippiekultur gab es gar nicht,⁶² auch wenn Hlavsa anscheinend in der Frühzeit der Band sexuell so aktiv war, dass seine Probendisziplin darunter litt.⁶³ Es ist noch zu klären, ob dies an einer anderen Sexualmoral im Sozialismus (bzw. einem anderen Umgang des „proletarischen“ Staates mit sich wandelndem Sexualverhalten der Jugendlichen) zu tun hatte. Die Abkehr von der Sexualeuphorie der Jugendkultur der 1950er/60er⁶⁴ scheint aber ein Merkmal der avantgardistischen Kunst der 1960er und 1970er Jahre insgesamt gewesen zu sein: Zwar interessierte sich die Pop-Art für Pop- und Rockmusik und gab es mit Akteuren wie Terry Riley, LaMonte Young oder Yoko Ono Überschneidungen zwischen Fluxus und Rockmusik. Beide griffen aber nur in äußerst seltenen Fällen – und wenn, dann in sexistisch-pornographischer Form (etwa „Sex Parts“ von Andy Warhol von 1977) – die sexuellen Konnotationen des Rock’n’Roll auf.⁶⁵

Textlich und musikalisch lässt sich die *Universe Symphony* als frühes Manifest der *Plastic People* verstehen, sie informiert dementsprechend auch über die Art und Weise, in der der Transfer, das Verständnis und die Aneignung westlicher Rockmusik in Prag erfolgten. Im Titel proklamiert die *Universe Symphony* (vermutlich ironisch) eine Einordnung in die europäische Kunstmusik, so wie dies – allerdings ernsthaft – einige „progressive“ Rockbands der Zeit anstrebten. Tatsächlich erinnert sie eher an den Collagenstil der *Mothers of Invention*⁶⁶ oder der späten *Fugs*, ohne spieltechnisch und kompositorisch das gleiche Niveau zu erreichen: Die Rhythmen und verwendeten Skalen sind meist simple Ostinati der Rhythmussektion mit Melodiefragmenten, die Übergänge zwischen den kaum aufeinander bezogenen Teilen sind abrupt. Spielweise und -kompetenzen sind allerdings hochenergetisch und können sich mit kontinentaleuropäischen psychedelischen und »progressiven« Bands der Zeit messen.⁶⁷ Mitunter funktionierte die eklektisch-repetitive Collagentechnik der Band vorzüglich, und zwar eben als Dialog mit den gesprochenen, gerufenen, mitunter geschrienen Gedichten und den häufig daran anschließenden Solopassagen, vor allem, wenn Saxophon oder Gitarre die Leitstimme bildeten und die

61 PPU, Muž bez uší, The Song of Fafejta Bird about Two Unearthly Worlds.

62 Vgl. W. Sterneck, Die tiefere Bedeutung. Dada, Happening und Fluxus (<http://sterneck.net/musik/dada-fluxus/index.php>, zuletzt aufgerufen 1.10.2014). Zu Misogynie und Sexismus in revoltierenden westlichen Musikkulturen (sowie zur Mystifizierung von Sex bei John Cage und den Hippies) siehe S. Reynolds/J. Press, *The Sex Revolts. Gender, Rebellion and Rock'n'Roll*, London 1995, bes. S. 2-19; 156ff; 181ff.

63 Riedel, Nechal (Anm. 57).

64 Siehe hierzu U. Heider, Vögeln ist schön. Die Sexrevolte von 1968 und was von ihr bleibt, Berlin 2014; Reynolds/Press, *Sex Revolts* (wie Anm. 64).

65 Vgl. hierzu auch A. Kubitz, Fluxus, Flirt, Feminist? Carolee Schneemann, Sexual Liberation and the Avant-garde of the 1960s, in: n.paradoxa online issue 15/16, Juli/September 2001 und Juli 2002, S. 15-29 (Mein Dank an Beata Hock für den Hinweis auf diesen Aufsatz).

66 Siehe etwa The Fairy Queen (Text von Shakespeare) von Muž bez uší, das sehr stark an die frühen *Mothers* erinnert. Ebenso Dvacet von Egon Bondy's Happy Heart Clubs Banned und weitere Stücke.

67 Vgl. etwa die ersten Alben von Amon Düül II: Phallus Dei (1969), Yeti (1970), Tanz der Lemminge (1971).

Rhythmussektion aus Bass und Gitarre die Soli tatsächlich stützte⁶⁸ oder die Musik gestisch auf Textteile reagiert.⁶⁹

Zudem korrespondierte eine mangelnde Perfektion mit dem Konzept Jirous', wie er es in seiner zentralen Schrift über die „Dritte Wiedergeburt der tschechischen Musik“ darlegt:⁷⁰ Bereits über die *Primitives Group* hatte er lobend hervorgehoben, sie sei „meilenweit von jeder blankpolierten Glätte entfernt, unbewusst eher um das genaue Gegenteil bemüht“ (S. 33). Letztlich garantierte die musikalische Ungenauigkeit die Aufrichtigkeit der gewollten Aussage, und damit die im Underground wie in jeder soziokulturellen Subkultur unverzichtbare Authentizität und den freien, nichthierarchischen Austausch (S. 47). Allerdings erinnerte sich Jernek später, dass die *PPU*-Musiker Jirous erklärten, dass er von Musik nicht allzu viel verstehe;⁷¹ immerhin sprach Jirous den *PPU* eine elegantere musikalische Praxis und gefährliche Nähe zur E-Musik zu. In den erhaltenen Aufnahmen allerdings sind rockmusikalischen Usancen entsprechend einfach gehaltene Instrumentalpassagen mit ausführlichen modalen (Geige) oder freitonalen (Saxophon) Soli zu hören. Diese werden meist ohne Überleitungen von Rezitativen unterbrochen, die von Ostinati untermalt werden, bei denen sich allenfalls Dynamik und Intensität ändern. Dem entsprach, dass sich Jirous zufolge die *PPU* gerade dadurch auszeichneten, dass sie sich anders als andere interessante tschechische Bands (die instrumental spielten) mit der Stimme unmittelbar an ihr Publikum wandten (S. 40). Das Misstrauen, dass Jirous anscheinend gegenüber der unmittelbaren Aussagekraft der Musik hatten, kommt schließlich darin zum Ausdruck, dass er nicht nur den Musikern Vorlesungen hielt, sondern auch in der ersten Hälfte der 1970er Jahre die Konzerte einleitete und erläuterte, was der unbändigen Spielfreude der *PPU* keinen Abbruch tat. In ihrer spezifischen Kombination aus elaborem Text und teils collagierter, teils improvisierter Musik⁷² waren die *PPU* sicherlich gleichzeitig äußerst eigenständig und für den zeitgenössischen – nicht nur ostmitteleuropäischen – Underground durchaus typisch.

Schlussbemerkungen

Die vorangegangenen Seiten wollen andeuten, wie eine intensivere Kontextualisierung und Analyse transnationaler subkultureller Phänomene der 1960er und 1970er Jahre in Europa angestellt werden und was sie leisten könnte. Naturgemäß sind weder alle Facetten des Themas angesprochen noch diejenigen, die behandelt wurden, ausgeschöpft worden. Trotz dieser Mängel dürfte deutlich geworden sein, dass eine neue Beschäftigung auch mit dem anscheinend so gut dokumentierten Thema *Plastic People of the Universe*, als einem Beispiel für einen bestimmten Ausschnitt musikvermittelter Subkultur im östlichen Teil Europas, mehr als anekdotischem Interesse an Vollständigkeit entspringt,

68 So etwa bei Růžka a mrtví auf Muž bez uší (Anm. 4).

69 Etwa am Ende des Rezitativs von 100 bodů (Anm. 4).

70 Siehe zum Folgenden: Jirous, Bericht (Anm. 3).

71 Riedel, Nechal (Anm. 59).

72 Siehe etwa 100 bodů von 1977, auf: PPU, Kolečnice duní, Nr. 1.

sondern Korrekturen und wesentliche Erweiterungen zur bisherigen Repräsentation dieser Subkulturen in der Forschungsliteratur und im öffentlichen Gedächtnis beitragen kann. Dies gilt insbesondere dann, wenn die Subkulturen östlich des durchlässigen »Eisernen Vorhangs« systematisch und in möglichst dichter Beschreibung (die hier nur teils geleistet werden konnte) aufeinander bezogen werden, und zwar hinsichtlich des Transfers von Ideen, Motiven, Verhaltensformen (und – was die Musik angeht – Spielweisen) ebenso wie hinsichtlich der jeweiligen sozioökonomischen Strukturen. Offensichtlich lassen sich auf diese Weise nicht nur die *Plastic People* angemessener und mehr aus ihrer eigenen Logik (sowie der Logik ihres sozialen und kulturellen Kontexts) heraus beschreiben, sondern auch Mechanismen, Formen und Folgen von Transfers bis hin zur Betrachtung eines transnationalen Milieus, das die unterstellte Undurchlässigkeit der Blockgrenze zumindest für die ČSSR relativiert. Dies gilt nicht nur für eine Reisetätigkeit in beiden Richtungen, die offensichtlich weitaus umfänglicher war, als wir gemeinhin meinen. Die *Plastic People* nahmen einige wenige Schallplattenaufnahmen und Splitter subkultureller Motive als Keime, als Ausgangspunkte für die Entwicklung einer eigenen Auffassung von Underground, von musikalischer und kultureller Rebellion, die bereits recht weit entwickelt war, bevor Jirous ihnen erklärte, was Underground »eigentlich« sei und wo er herkomme. Das musikalische Vokabular, das sie verwendeten, begann mit dem Nachvollzug der Vorbilder, kam aber relativ rasch zu einer eigenständigen musikalischen Praxis, die klanglich und spieltechnisch einige Ähnlichkeiten mit dem westlichen Underground aufwies. Angesichts solcher und anderer Parallelen werden die Ähnlichkeiten im kritischen Impetus, d. h. die Kritik an erstarrter Kultur und entfremdender Konsumgesellschaft, dann auch mehr als eine bloße Orientierung östlicher Dissidenz am Westen: Der tschechische Underground erscheint als ein Teil einer umfassenden, kultur- und sozialrevolutionären Bewegung. Dieser Impuls geht weitgehend verloren, sobald die zunehmende Repression ein transnationales Bündnis zur Unterstützung der Inhaftierten aus dem *PPU*-Umfeld den Underground in einen anderen Kontext stellt: Zum einen besteht die kulturevolutionäre Bewegung, aus der auch die *PPU* hervorgegangen sind, nicht mehr, da ihre westlichen Akteure längst im Mainstream angekommen sind und die Vernetzung mit den neuen Rebellen scheitert. Zum anderen wird der establishment-kritische Diskurs des Underground in der transnationalen öffentlichen Repräsentation zu einem Antikommunismus ohne Ambivalenzen vereindeutigt, der den Akteuren zwar nicht gerecht wird, sie aber für die Zwecke einer kommunistuskritischen Dissidenz besser verwendbar macht. Ähnliches gilt dann natürlich auch für die unterschiedslose Diffamierung des westlichen wie des östlichen sozioökonomischen und -kulturellen Modells als Konsumgesellschaft: Sowohl hinsichtlich der materiellen und ökonomischen Bereitstellung von Konsumwaren als auch hinsichtlich der tatsächlichen Konditionierung der Individuen auf das Glücksversprechen der Warenwelt in Medien und Werbung bestanden ganz wesentliche, nicht nur graduelle Unterschiede. Handelte es sich hier um ein »produktives Missverständnis« ähnlich wie bei der Wahrnehmung des amerikanischen Underground oder um eine weniger artikulierte Parallele zu einer

Kritik beider Gesellschaftsformen, wie sie etwa bei den Situationisten oder bei Herbert Marcuse angelegt war?

Eine weitere Frage, die beantwortet werden muss, wenn man die Auffassung des Undergrounds über eine zumindest teilweise strukturelle Identität des westlichen und östlichen Establishments ernst nimmt, ist die nach den Ursachen der härteren Repression in der ČSSR: Wieso wurde der Underground hier so nachhaltig bekämpft, während er jenseits der Blockgrenze teilweise in einen Mainstream der hohen Kunst, teilweise in den Bereich der Popmusik integriert wurde (was dann bis zum Punk und Techno neue Rebellionen wachrief⁷³)? Möglicherweise ist die größere Integrationsfähigkeit nicht nur durch den Warencharakter von Kultur im Westen gegenüber einem Erziehungscharakter im Osten zu erklären, sondern auch durch eine damit zusammenhängende je andere Auffassung des privaten Bereichs und der Freizeit: In den östlichen Erziehungsdiktaturen war (oder blieb) das Private politisch,⁷⁴ in anderer Form und mit anderen Inhalten, aber in ähnlichem Sinne wie dies die Studenten- und Jugendrevolte im Westen forderte. Dagegen führte die Durchsetzung von Pop und Jugendkultur und die Pluralisierung von Lebensentwürfen im Westen nicht nur zu einer Entpolitisierung der Freizeit, sondern zu einer Privatisierung des Politischen. Diesen Aspekt näher zu untersuchen bleibt einem größeren Forschungsprojekt vorbehalten.

73 Sehr schön formulierte diesen Zusammenhang der DJ und Dokumentarfilmer Don Letts: "All counterculture becomes appropriated and the next movement comes along to react against it. ... It becomes this thing that the next lot have to rebel against; you almost *need* it to happen. You need to get ill before you take the medicine to get the cure." Zit. n. J. Robb, *Punk Rock. An Oral History*, London 2006, S. 37.

74 Siehe hierzu auch jüngst M. Franc/J. Knapík, *Volný čas v českých zemích, 1957–1967*, Praha 2013.

Polnische Filmplakate aus transnationaler Sicht. Die Wurzeln der „Polnischen Schule der Plakatkunst“ in den 1950er Jahren

Jeannine Harder

ABSTRACT

Polish Film Posters from a Transnational Perspective. The Roots of the „Polish School of Poster“ in the 1950s.

Through the example of post-war film posters, the article reveals how the reception of Polish poster art in non-socialist countries influenced, to some degree, the strategies of Polish foreign cultural policy and vice versa in the 1950s. Breaking with a nationally-oriented research tradition for poster art, the so called „Polish School of Poster Art“ shall be understood as a transnational phenomenon, generated in the realm of (foreign) cultural politics and international graphic design and advertising. Regarding the production and reception of film posters of the „Polish School...“ as an „histoire croisée“, the article analyses this visual material in the context of an international discourse on cinema advertising in the 1950s. At the same time, the Polish poster art is examined as a political instrument in shaping foreign relations with non-socialist countries.

Wenn für Plakatgestaltungen aus Polen, besonders für solche aus den 1950er und 1960er Jahren die Bezeichnung „Polnische Schule der Plakatkunst“ fällt, so sind unter den Beispielen, die diesen abstrakten Begriff illustrativ mit Leben füllen sollen, an erster Stelle Plakate für Film und Theater zu finden. Aber wie kam es dazu, dass gerade die relativ kleine Nische der Filmplakate eine ganze als solche bezeichnete nationale Schule der Plakatgestaltung am besten verkörpern soll?¹ Wozu entstanden Filmplakate in Polen in den späten 1940er und den 1950er Jahren überhaupt? Denn Kinos konnten sich zu dieser

1 Plakate von explizit politischer Thematik erscheinen unter der Bezeichnung „Polnische Schule“ entscheidend seltener, obwohl sie ebenfalls ein wichtiges Betätigungsfeld polnischer Grafiker waren und in ihrer Auflagenstärke Filmplakate um das Drei- bis Fünfzehnfache übertrafen.

Zeit, als noch in wenigen Haushalten ein Fernseher vorhanden war und ein Kinobesuch eine kostengünstige Abwechslung zum Alltag war, zahlreichen Publikums sicher sein. Bei alleiniger Betrachtung der Entwicklung der Plakatgrafik im sozialistischen Nachkriegspolen kommt man zu dem Schluss, dass die künstlerisch stilistisch vielfältige und freie Gestaltung der Filmplakate, die ihre herausragende Stellung begründen, nur als ein Phänomen zu fassen ist, welches sich mit Klischees zur uniformen sozialistisch realistischen Kunst des Ostblocks nicht vereinbaren lässt. Die Sonderrolle des (Film-)Plakats als gelebten „Freiraum“ im sozialistischen Kulturschaffen betonen alle Publikationen zur polnischen Plakatkunst, die sich von nationaler Warte aus der Thematik nähern.² International vergleichende oder transnationale Betrachtungen zu Plakatgrafik finden sich in der Forschung nur vereinzelt.³ Wie jedoch gerade eine erweiterte Betrachtungsebene zu einem neuen Verständnis polnischer Plakatkunst als eines bevorzugten Mediums für internationale kulturpolitische Kontakte im Ost-West-Konflikt beiträgt, führt dieser Artikel mit einem verflechtungshistorischen Ansatz am Beispiel international rezipierter Filmplakate vor Augen.

Schon wenige Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs fanden polnische Plakate in internationalen Fachkreisen große Beachtung. Initiales Moment war die Internationale Plakatausstellung im Sommer 1948, für die die Berufsvereinigung der Bildenden Künstler Österreichs über 1000 aktuelle Plakate aus neunzehn Ländern nach Wien holte.⁴ Polnische Plakate errangen hier 22 erste Preise, darunter insgesamt zwölf für die jungen Plakatgrafiker Eryk Lipiński und Henryk Tomaszewski. Über den Erfolg in Wien wurden auf polnischer Seite auch hohe offizielle Stellen benachrichtigt.⁵ Die prämierten Plakate warben größtenteils für internationale Filme aus England, Frankreich, der Sowjetunion und den USA und waren im Auftrag des staatlichen Filmverleihs *Film Polski* 1947/48 entstanden. An den polnischen Filmplakaten wurde in österreichischen Berichten ihre moderne Formensprache gelobt.⁶ Besonders Tomaszewskis Entwürfe knüpften in Perspektive und Bildausschnitt an Beispiele früher sowjetischer Filmplakate der 1920er Jahre an. Bald nach der Wiener Ausstellung waren polnische Plakate in bekannten Zeitschriften für Gebrauchsgrafik zu sehen wie in den Schweizer Publikationen *Graphis* und *International Poster Annual*, sowie in den englischen Magazinen *Art and Industry* und *Modern Publicity*. Polnische Plakatkunst, allen voran die Filmplakate, hatten so noch vor

2 Eine gute Übersicht über wichtige Monografien, Ausstellungskataloge und Artikel findet sich in M. Knorowski (Hrsg.), *Muzeum ulicy. Plakat polski w kolekcji Muzeum Plakatu w Wilanowie*, Warschau 1996, S. 238-240.

3 J. Aulich / M. Sylvestrová, *Political Posters in Central and Eastern Europe 1945–1995. Signs of the Times*, Manchester 1999. D. Crowley, *Building the World Anew. Design in Stalinist and Post-Stalinist Poland*, in: *Journal of Design History*, 7 (1994) 3, 194. D. Crowley, Rezension von Henryk Tomaszewski. *Affiches tekeningen*. Stedelijk Museum, Amsterdam. 20.04. – 09.06.1991, in: *Journal of Design History*, 4 (1991) 4, S. 259-261.

4 Ausstellungskatalog Internationale Plakatausstellung, Wien 1948.

5 Schreiben vom Ministerstwo Spraw Zagranicznych an das Ministerstwo Kultury i Sztuki, Biuro Współpracy Kulturalnej z Zagranicą mit Nennung aller Preisträger und Anzahl der Auszeichnungen vom 14. Oktober 1948. AAN, Ministerstwo Kultury i Sztuki / Biuro Współpracy Kulturalnej z Zagranicą, 366/12, 54, unpaginiert.

6 O. P., Plakate sprechen zu uns, in: *Arbeiter-Zeitung*, Nr. 197, 24.08.1948, 5. Auch online verfügbar unter: http://www.arbeiter-zeitung.at/cgi-bin/archiv/flash.pl?seite=19480824_A05;html=1 (letzter Zugriff am 18.10.2014).

der Gleichschaltung des Parteiensystems in Polen im Dezember 1948 und damit noch zu Zeiten gemäßigter sowjetischer Einflussnahme auf das polnische Kulturleben den Sprung auf die internationale Bühne geschafft. Im Kulturleben hatten polnische Plakatgestalter eine bessere Position inne als ihre Kollegen in den nicht-sozialistischen Ländern. Da die sozialistische Kunsttheorie nicht wertend zwischen hoher Kunst und angewandter Kunst unterscheidet, war jedes Plakat ein Kunstwerk, gleichrangig zu einem Gemälde oder anderen Werken der bildenden Künste aus dem klassischen Kanon⁷. Als institutionelle Statusbestätigung entstand 1952 an der Warschauer *Akademia Sztuk Pięknych* eine reine Plakatklasse unter der Leitung von Henryk Tomaszewski.

Trotz der stark zunehmenden Behinderungen eines kulturellen Austausches zwischen den Blöcken und der Forcierung des Sozialistischen Realismus stalinistischer Prägung als Gestaltungskonvention verschwand polnische Plakatkunst vorrangig dank der Bemühungen von Gebrauchsgrafikern aus verschiedenen Ländern nie gänzlich aus der internationalen Wahrnehmung. Anhand der Anzahl von Zeitschriftenartikeln und Ausstellungen lässt sich sogar die Aussage vertreten, dass das Interesse an polnischen Plakaten nach 1948 zunächst stärker im Ausland als in Polen selbst war. Jahrelang war Plakatkunst in den sozialistischen Ländern zwar offiziell als Kunst anerkannt, es fand jedoch keine theoretische Auseinandersetzung zur genaueren Bestimmung ihrer Charakteristika statt. Erst 1952, fast drei Jahre später als die Theoriedebatten für viele andere Kunstgattungen, erreichte eine in der Sowjetunion ihren Ausgang nehmende Debatte⁸ zur Funktion und Form von Plakaten im Sozialismus die Volksrepublik Polen. Die Theorie behandelte aber praktisch ausschließlich politische Plakate, denen für die Propagierung des sozialistischen Systems die größere Bedeutung zugeschrieben wurde. Im Hinblick auf Filmplakate ist es wichtig zu betonen, dass diese weiterhin nicht in der Diskussion auftauchten, sie somit ein blinder Fleck der sozialistischen Kunstwissenschaft blieben. Höhepunkt der innerpolnischen Beschäftigung mit Plakatkunst war die 1953 durchgeführte Erste Gesamtpolnische Plakatausstellung in Warschau, zu der begleitend vom 26. bis 27. Mai eine Konferenz stattfand. An dieser nahmen neben polnischen Künstlern aus dem Künstlerverband *Związek Polskich Artystów Plastycznych* (ZPAP) auch ausländische Delegierte aus der DDR, der Tschechoslowakei und Ungarn teil, außerdem Vertreter von *Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne* (WAG) [Künstlerisch Grafischer Verlag], des Amtes für Propaganda, des Filmverleihs *Film Polski* und weiterer Institutionen.⁹ Dass stillschweigend ein relativ großer gestalterischer Freiraum im Bereich des Filmplakats

7 Vgl. zu den Grundlagen der sozialistischen Plakattheorie und der offiziellen Einordnung von Plakatkunst in den Künsten J. Kamps, *Plakat* (Grundlagen der Medienkommunikation, Bd. 5), Tübingen 1999, S. 51f.

8 1951 fand in der Sowjetunion eine gesonderte Tagung zur Plakatkunst statt. Das Hauptreferat von Viktor Kementov sowie Diskussionsbeiträge dieser vom Komitee für Kunstangelegenheiten beim Ministerrat, der Akademie der Künste und dem Organisationskomitee des Verbandes Bildender Künstler organisierten Tagung erschienen zuerst ab Mitte 1951 bis Anfang 1952 in der sowjetischen Kunstzeitschrift *Iskusstvo* und später dann in Übersetzung auch in anderen sozialistischen Ländern.

9 Die Diskussionen wurden mit weiteren Artikeln zum Plakat schließlich 1953 in einem Sammelband veröffentlicht. *O Plakacie. Zbiór materiałów z narad i dyskusji oraz artykułów poświęconych aktualnym problemom plakatu politycznego*, [Warszawa 1953].

auch noch zu dieser Zeit, die als entscheidende Phase der Stalinisierung Polens zu bewerten ist,¹⁰ gegeben war, belegt ein Zitat der Vertreterin des Filmverleihs *Film Polski* Anna Prawinowa auf der Tagung, in dem sie den wenig durch Zensur bestimmten Umgang mit Plakatentwürfen dreier bekannter Künstler beschrieb: „[...] Es scheint uns ferner, dass es für uns schwieriger wäre, Tomaszewski, Fangor oder Lenica bei der Gestaltung eines hervorragenden Plakats zu helfen und hingegen einfacher, andere Kollegen davon zu überzeugen, dass ihr Plakat ungenügend und nicht gut ist.“¹¹ Des Weiteren war die Rede davon, dass die Grafiker aus Mangel an Leitlinien seitens der Kunstwissenschaft dazu übergegangen seien, selbst die Kritikerrolle auszufüllen.¹² Die wenig durch offizielle Vorgaben bestimmte Konstellation zwischen Künstlern und Auftraggebern, unter der in Polen Anfang der 1950er Jahre Plakate entstanden, bezeichnete David Crowley in einem Artikel als „design technocracy“.¹³

Die Resultate dieser Arbeitspraxis, die durch eine Ambivalenz in der sprachlichen Argumentation und bildlichen Umsetzung gekennzeichnet war, zeigten sich in der ersten Monografie zu polnischen Plakaten aus dem Jahr 1953. Im Vorwort wird der „Fortschritt der polnischen Plakatkunst“ mit dem „weitgehenden Bruch mit dem Abstraktionismus“ gleichgesetzt.¹⁴ Jedoch bei Betrachtung mehrerer auf der Gesamtpolnischen Plakatausstellung mit einem ersten Preis honorierten Plakate fallen einem besonders im Bereich der Filmplakate Beispiele ins Auge, die in ihrer flächigen Gestaltung und nicht-naturalistischen Farbigkeit offensichtlich entgegen dieser Ankündigung starke Bezüge zur Moderne, besonders dem Expressionismus aufwiesen. Namentlich waren dies die Plakate zu den neorealistischen Filmen „*Pod niebem Sycylii*“ [Originaltitel: „*In nome delle leggende*“, Regie: Pietro Germi] von Henryk Tomaszewski und „*Mury Malapagi*“ [Originaltitel: „*Le mura di Malapaga*“, Regie: René Clément] von Wojciech Fangor. Diese beiden in Publikationen zur polnischen Plakatkunst bis heute häufig gezeigten Werke ließen vielmehr die Brüche in der dogmatischen Fassade des Sozialistischen Realismus nach außen sichtbar werden. Trotz aller Bemühungen, die internationale Sprache der Gebrauchsgrafik Anfang der 1950er Jahre endgültig aus der polnischen Plakatkunst zu eliminieren, wie es James Aulich und Marta Sylvestrová formulierten,¹⁵ blieb ein stilistischer Pluralismus bestehen, der seine stärkste Umsetzung in Filmplakaten fand. Dass diese gestalterische Freiheit jedoch sicherlich keine offiziell unbemerkte war und dass sie eine ganz eigene Aufgabe in den transnationalen kulturpolitischen Kontakten übernahmen, kann erst der im Weiteren zu erfolgende Blick ins Ausland belegen.

10 Katarzyna Stokłosa bewertet die Annahme der Verfassung am 22. Juli 1952 und die Umbenennung in „Volksrepublik Polen“ als Abschluss der entscheidenden Phase der Stalinisierung. K. Stokłosa, Polen und die deutsche Ostpolitik 1945–1990, Göttingen [u. a.] 2011, 42f.

11 A. Wojciechowski, Z dyskusji nad. in: *Przegląd Artystyczny*, 8 (1953) 3, 18.

12 Ebd., S. 13.

13 D. Crowley, *Building the World* (Anm. 3), S. 194.

14 *Plakat polski 1944–1953*, Warschau [1953], unpaginiert.

15 J. Aulich / M. Sylvestrová, *Political Posters* (Anm. 3), S. 24.

Für die nicht-sozialistischen Länder war die Stellung von Gebrauchsgrafik eine grundlegend andere, musste sie sich doch hier im Kulturleben der „freien“ bildenden Kunst unterordnen lassen. Plakate taugten unter ideologischen Gesichtspunkten aufgrund ihrer Eigenschaft als Auftragswerke nicht als Beispiel der selbsternannten freien, demokratischen westlichen Kultur. Im marktwirtschaftlichen System gab es gleichermaßen wenig Gestaltungsspielraum, war doch eine dezidiert künstlerische Plakatgestaltung nach reklamewissenschaftlichen, profitorientierten Untersuchungen überflüssig. Auftraggeber und Werbeagenturen beharrten zumeist auf schematischen Konzeptionen, denen gute Werbewirksamkeit und somit Gewinnmöglichkeiten bescheinigt worden waren. Als Gegenpol zur zunehmenden Übermacht der Agenturen bemühten sich Gebrauchsgrafiker in vielen nicht-sozialistischen Ländern um die Betonung künstlerischer Aspekte bei der Werbegestaltung, indem sie Ausstellungen und Wettbewerbe veranstalteten, Zeitschriften herausgaben und sich selbst in Gruppen wie der 1950 gegründeten *Alliance Graphique Internationale* organisierten. Auch die möglichen Vorteile einer staatlichen Patronage für Aufträge besonders aus der Kultur- und Filmbranche standen in der Diskussion.¹⁶ Das Interesse an der Entwicklung der Plakatkunst im Staatssozialismus war für westliche Gebrauchsgrafiker daher neben einem allgemeinen gestalterischen Interesse ebenso eng mit Ideen zur Verbesserung der eigenen berufspraktischen Perspektiven verbunden. Sozialistische Plakatkunst besaß also immer auch in gewissem Maße Modellcharakter für die westlichen Gebrauchsgrafiker. Während sich die praktischen Hauptaufgabenbereiche des Plakats von vorrangiger Propaganda in den sozialistischen Ländern und Profit in den kapitalistischen Ländern gegenüberstanden, so trafen sich doch westliche und östliche Theorien im Punkt der ästhetisch-bildenden Aufgabe, die schon seit Beginn der wissenschaftlichen Bearbeitung des Mediums Plakat eine zentrale Position einnahm.¹⁷ Kurz gesagt war es Anfang der 1950er Jahre also in keinem Land unter keinem Wirtschaftssystem möglich, eine in Stil und Gestaltung freie Plakatkunst zu schaffen. Jedoch betrafen die Beschränkungen unter den beiden Wirtschaftssystemen verschiedene Bereiche der Plakatkunst in besonderem Maße. Während in sozialistischen Ländern das Hauptaugenmerk auf politischen Plakaten lag, machten westliche Gebrauchsgrafiker in ihren Ländern speziell das Niveau von Filmplakatwerbung als äußerst defizitär aus. Eine internationale Fachdebatte zur Filmplakatgestaltung lässt sich anhand von Zeit-

16 C. Rosner, Posters for Art Exhibitions and Films. A Lesson from Poland, in: *Art and Industry*, 46 (1949) S. 278, S. 50-55.

17 Wie weit dieser kunstpädagogische Ansatz bereits zurückreichte, zeigte Bernhard Denscher in seiner Untersuchung zur wissenschaftlichen Bearbeitung mit Bezug auf die Plakatmonografie von Jean-Louis Sponsel, in der jener schon 1898 schrieb: „Das Plakat in seiner neuen Form ist vielleicht der mächtigste Agent in der Erziehung des Volkes zum Kunstempfinden und zum Kunstbedürfnis. Jedenfalls aber hat das moderne künstlerische Plakat in den breitesten Schichten die Erörterung künstlerischer Fragen, die vordem durch andere Interessen zurückgedrängt waren, zum Tagesgespräch gemacht.“ Zit. nach: B. Denscher, *Bilder und Worte. Wissenschaftliche Forschung und Literatur zur Geschichte der Plakatkunst*, in: *Kunst! Kommerz! Visionen! Deutsche Plakate 1888–1933*. Berlin 1992, S. 31.

schriftenartikeln für die erste Hälfte der 1950er Jahre nachzeichnen.¹⁸ Ausdruck der vermehrten Beschäftigung mit dem Filmplakat waren in den Fachzeitschriften mehrere Artikel zum Thema und die Ausstellung *Das Internationale Filmplakat*, die beispielsweise 1952 in der Städtischen Galerie in München und 1953 im Hamburger *Museum für Kunst und Gewerbe* zu sehen war.¹⁹ Die in der Ausstellung gezeigten und in den Artikeln in *Graphis* und *Gebrauchsgraphik* als Illustrationen ausgewählten Beispiele polnischer Filmplakate von Henryk Tomaszewski, Jan Lenica und Wojciech Zamecznik wurden stets im gesamteuropäischen Kontext eines künstlerisch-motivierten Filmplakats als Gegenpart zum dominierenden, rein marktwirtschaftlich ausgerichteten amerikanischen Hollywood-Typus verortet. Eberhard Hölscher äußerte in seinem Artikel den Wunsch nach „einem Gesinnungswandel in den Kreisen der verantwortlichen Filmverleiher“ in der deutschen Filmindustrie, damit auch einheimische Filmplakate vermehrt das Niveau der in der Ausstellung präsentierten französischen, englischen und polnischen Beispiele erreichen könnten.²⁰ Auch der amerikanische Gebrauchsgrafiker und Filmemacher Saul Bass begrüßte Bemühungen, die ein „höheres künstlerisches Niveau“ im Filmplakat unterstützten.²¹ Die in ausländischen Periodika zur Abbildung gekommenen polnischen Beispiele aus den Jahren zwischen 1952 und 1954 zählten ungefähr fünfzehn Stück. Diese Größenordnung ist in Anbetracht der pro Jahr weit über hundert neu verlegten Plakate in Polen äußerst gering.²² Nach dem Bestreben mehrerer einflussreicher westlicher Gebrauchsgrafiker sollte hier eine kleine, im Ausland rezipierte Selektion polnischer Plakate mit anderen, sehr bewusst ausgewählten europäischen Filmplakaten zur Speerspitze auf dem Weg zu einem künstlerisch hochwertigen Filmplakat werden, unabhängig vom kulturpolitischen Umfeld, in dem sie entstanden waren. Anhand jener in westlichen Medien abgebildeten Plakate aus der Volksrepublik, darunter mehrfach das Filmplakat „*Pod niebem Sycylii*“ von Henryk Tomaszewski, trat deutlicher als bei innerpolnischen Veröffentlichungen die Ambivalenz der polnischen Plakatkunst zwischen vielseitiger Praxis und den einseitig am sowjetischen Vorbild orientierten kunstwissenschaftlichen Theoriediskussionen zum Plakat²³ zu Tage, da in den ausländischen Zeitschriften zum Großteil andere Abbildungen als in ungefähr zeitgleichen polnischen Publikationen zu finden waren.

Mit dem politischen Plakat in den sozialistischen Ländern und dem Filmplakat in westlichen europäischen Ländern standen so auf beiden Seiten der Blockgrenzen gleichzeitig zwei Bereiche im Zentrum der Kritik, die zwar inhaltlich gänzlich verschieden waren, formal aber ähnlichen Konventionen unterworfen waren. Genauso wie Piotr Piotrow-

18 C. Rosner, Posters for Art Exhibitions (Anm. 16). E. Hölscher, Europäische Filmplakate, in: *Gebrauchsgraphik*, 3 (1952) 12, S. 2-16. S. Bass, Filmwerbung, in: *Graphis*, 10 (1953) 48, S. 276-289.

19 E. Hölscher, Europäische Filmplakate (Anm. 18), S. 6.

20 Ebd., S. 15.

21 S. Bass, Filmwerbung (Anm. 18), S. 336.

22 J. Bogusz, Niektóre problemy polskiego plakatu politycznego, in: *Przegląd Artystyczny*, 8 (1953) 2, S. 24 nannte allein für den Grafikkunstverlag Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne (WAG) zwischen September 1952 und April 1953 die Herausgabe von 130 Plakaten zu verschiedenen Themen.

23 S. o. Anm. 8 und 9.

ski den Sozialistischen Realismus als aufbauend auf dem bildnerischen Grundprinzip der „Komposition“ beschrieb, die eine Kombination von Motiven aus einem nur leicht abwandelbarem Repertoire war,²⁴ kann auch das Prinzip des Hollywood-Plakats bis in die 1950er Jahre umrissen werden. Ebenso wie für den Sozialistischen Realismus unter Stalin trifft auch für die amerikanische Hollywood-Filmindustrie zu, dass für sie der internationale Modernismus nie relevant wurde. Diese Einstellung spiegelte sich auch in der Filmwerbung wider: Bis in die 1950er Jahre hatten amerikanische Filmplakate nahezu immer die gleiche Struktur mit dem Titel des Films über einer realistischen Porträt-darstellung der Hauptdarsteller oder einer Abbildung der entscheidenden Szene. Je nach Filmgenre waren Motivik und Typografie weitestgehend kanonisiert, Western mit Revolverhelden und einem Schriftzug, der bekannt für Kopfgeldanzeigen war, Liebesfilme mit einem Liebespaar und einer Schrift wie aus rosa Band gelegt usw. Bei der Vermarktung der Filme im Ausland wurde das amerikanische Format für die Plakate im Allgemeinen übernommen. Europäische Gebrauchsgrafiker beurteilten in den damaligen Artikeln zu Filmplakaten die damals vorherrschende Gestaltung ausschließlich abwertend, so nannte Eberhard Hölscher sie die „Diktatur des schlechten Geschmacks“.²⁵

Am Beispiel des Filmplakats lässt sich erkennen, dass die formalen Gestaltungsmodi in der Gebrauchsgrafik aus West und Ost wesentlich weniger auseinandergedriftet waren als in der „freien“ Kunst; eine informelle Gestaltung im Plakat, die als ein Pendant zum besonders durch die USA gestützten abstrakten Expressionismus hätte gewertet werden können, gab es zu dieser Zeit für das Plakat in keinem Land.²⁶ Aber wohl gerade weil sich die Bandbreite der formalen Mittel und Motive für das Plakat international, über Systemgrenzen hinweg ähnelten, hielt seitens westlicher Grafikerkollegen ein Interesse an der Plakatkunst auch aus sozialistischen Ländern an. Dieses Interesse machte sich die polnische Politik zunutze. Auslandsausstellungen von polnischen Plakaten hatten 1950/51 bereits in vielen europäischen Ländern stattgefunden.²⁷ Interessant ist im Vergleich der Ausstellungskataloge zu beobachten, wie die Auswahl der ausgestellten Arbeiten von Land zu Land variierte. So sind im ungarischen und rumänischen Katalog fast keine der international gelobten Filmplakate von Eryk Lipiński und Henryk Tomaszewski zu finden, insbesondere keine zu französischen, englischen oder amerikanischen Filmen. Während diese beiden Grafiker in den Ausstellungen in Brüssel, Oslo und Stockholm mit dreizehn und vierzehn Arbeiten vertreten sind, steuern sie für die Ausstellungen in Budapest und Bukarest nur ein bis zwei Exponate bei.²⁸ Doch welche Gründe gab es für

24 P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999, S. 33.

25 E. Hölscher, *Europäische Filmplakate* (Anm. 18), S. 6.

26 Obwohl es wie Otl Aicher einige Plakatgrafiker gab, die informelle Lösungen in ihren Plakaten umsetzten, blieben für die internationale Plakatgrafik fortwährend figürliche Darstellungen bestimmend.

27 Besonders eine durch das *Biuro Współpracy Kulturalnej z Zagranicą*, eine Unterabteilung des Kultusministeriums, koordinierte Ausstellungsreihe brachte 1950 und 1951 polnische Plakate in viele Städte in Belgien, der Schweiz, beiden deutschen Staaten, Ungarn, Rumänien, Norwegen, Schweden und Österreich.

28 Ausstellungskatalog *Lengyel Plakátművészet*, Budapest 1950; Ausstellungskatalog *Expoziției Afîșului Polonez*, Bukarest 1950; Ausstellungskatalog *Polska Affischer*, Stockholm 1950; Ausstellungskatalog *Polsk Plakatutstilling*, Oslo 1950; Ausstellungskatalog *Affiches Polonaises*, Brüssel 1950.

diese offensichtliche Lenkung der ausländischen Rezeption von polnischer Plakatkunst durch offizielle Stellen auf volksrepublikanischer Seite? Warum wurden hierfür gerade Filmplakate instrumentalisiert?

Ein Eintrag in den Akten des Ministeriums für Kultur und Kunst gibt dazu Hinweise. Dort ist zu entnehmen, dass die Differenzierung des kulturellen Veranstaltungsprogramms für sozialistische und nicht-sozialistische Staaten gängige Praxis war. Damit Polen auch in nicht-sozialistischen Staaten um Akzeptanz werben konnte, wurden in der Auslandskulturpolitik deutliche ideologische Abstriche hingenommen. So wurde im Rechenschaftsbericht des *Centralny Zarząd Sztuk Plastycznych i Wystaw* [Zentralverwaltung der Bildenden Künste und Ausstellungen] unter Lucjan Motyka zu Ausstellungsaktivitäten im Ausland 1951/52 sehr pragmatisch erklärt:

*Das wichtigste Element unserer Propaganda im Ausland, besonders in den kapitalistischen Ländern, sind gelungene Auftritte mit wirtschaftlichem Charakter [...] sowie künstlerisch-kulturelle Veranstaltungen, die sich leichter im Westen ausstellen lassen als politische Ausstellungen.*²⁹

Das bereits vorhandene Interesse westlicher gebrauchsgrafischer Kreise an den Filmplakaten wurde also von polnischer Seite bewusst unterstützt durch die Entsendung von formal frei gestalteten Arbeiten, um auf kulturpolitischer Ebene konstant ein Kontaktmedium für die Verbindung der Volksrepublik zum westlichen Ausland zur Verfügung zu haben, mit dem man den Staat visuell repräsentieren konnte. Obwohl also Anfang der 1950er Jahre innerpolnisch das Dogma des sowjetisch bestimmten Sozialistischen Realismus in der offiziellen Kulturproduktion dominierend war und Abstraktion im Allgemeinen unter dem Vorwurf des „Formalismus“ stand, wurde dem nicht-sozialistischen Ausland trotzdem durch bewusste Selektion auf polnischer Seite eine pluralistische Formenvielfalt präsentiert.

Mit der Tauwetter-Periode ab Mitte der 1950er Jahre kam schließlich auch in Polen selbst die Beschäftigung mit dem eigenen Filmplakatschaffen als neue Strömung in der kunstwissenschaftlichen Bearbeitung der Plakatkunst hinzu. Für das sozialistische Polen, dessen neue Maßgaben für die Kunst eine weitestgehend formale Freiheit erlaubten, jedoch inhaltlich immer noch eine politisch aktive „kämpfende Kunst“³⁰ forderten, bot sich die Filmwerbung, die bisher im Rahmen staatlicher Propaganda nicht auffallend in Erscheinung getreten war, auf den ersten Blick nicht unbedingt als idealer Repräsentant des neuen politischen Klimas an. Doch speziell der Bereich des Filmplakats ermöglichte eine Anknüpfung an die internationale Gebrauchsgrafik, waren doch in den internationalen Diskussionen in verschiedenen Periodika stets auch polnische Filmplakate als vorbildhafte Beispiele genannt worden. Ideologisch ließ sich der Bereich der Filmwerbung

29 AAN, Ministerstwo Kultury i Sztuki, Centralny Zarząd Sztuk Plastycznych i Wystaw (Materiały na posiedzenia), 366/9, S. 16.

30 M. Porębski, Młodość sztuki naszego czasu, in: Przegląd Artystyczny 10 (1955) 1-2, S. 33.

sogar gut verwerten, da der international angeprangerte Anti-Typus das Hollywood-Plakat und damit ein Produkt des „Klassenfeindes“ war.

Bereits in der ersten Ausgabe der neugegründeten, in Warschau ansässigen Fachzeitschrift *Projekt* aus dem Kunstverlag *Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne* erschien Anfang 1956 ein längerer Artikel des Künstlers und Kunstkritikers Jan Lenica zu diesem Thema.³¹ Darin zog Lenica den Bogen von den frühen Arbeiten aus den 1940er Jahren von Henryk Tomaszewski, Eryk Lipiński und Tadeusz Trepcowski, die bereits internationale Anerkennung bekommen hatten, zu aktuelleren Filmplakaten ab 1954. Im Text nannte Lenica einzig die Zeitspanne von 1949 bis 1950, in der seiner Meinung nach praktisch kein qualitätsvolles Filmplakat entstanden war.³² Damit schloss er explizit nicht die frühen 1950er Jahre aus, in denen die Formalismus-Debatte speziell für die politischen Plakate am schärfsten geführt worden war. Das Filmplakat wurde als Gegenpart zum reglementierten politischen Plakat zu einem Refugium für freie künstlerische Gestaltung stilisiert. Lenica koppelte diese Idee der künstlerischen Freiheit an einen vermeintlich nationalen künstlerischen Ausdruck. So deutete er das Wirken der immer zahlreicher werdenden polnischen Grafiker, die sich mit der Gestaltung von Filmplakaten beschäftigten, als „Fortführung dessen, was man als ‚Polnische Schule der Plakatkunst‘ bezeichnen könnte“³³. Darunter verstand Lenica „eine gewisse Gruppe an besonderen Eigenschaften der polnischen Plakatkunst“, die er jedoch im Weiteren nicht an eindeutigen stilistischen oder konzeptuellen Gemeinsamkeiten festmachte. Nur sehr allgemein sprach er von der allen Künstlern gemeinsamen „Suche nach einer Kurzfassung und Synthese des Films“,³⁴ deren Umsetzung jedoch von jedem verschieden gelöst werde.

Somit hatte Lenica für die polnischen Filmplakate drei Anknüpfungspunkte in den nationalen und internationalen gebrauchsgrafischen Diskursen gefunden: Erstens bewertete er die Plakate als eine ursprüngliche und freie Äußerung der polnisch-nationalen Kultur in Fortführung der im unabhängigen Polen der Zwischenkriegszeit entstandenen Plakatkunst und als Gegenentwurf zu der nun als repressiv bewerteten, sowjetisch dominierten Kunst unter der stalinistischen Doktrin des Sozialistischen Realismus der vorangegangenen Jahre. Zweitens war der Bereich der Filmwerbung ideologisch abgesichert durch die Gegenüberstellung zum durch kapitalistische Profitgier bestimmten Gestaltungstypus des Hollywood-Plakats und drittens erlaubte der vorwiegend in Europa geführte Diskursstrang zum Filmplakat eine Anbindung an die internationale Gebrauchsgrafik. Mit Lenicas Bezeichnung als „Polnische Schule der Plakatkunst“ wurde die polnische Filmplakatgestaltung eine Art Aushängeschild für polnische Gebrauchsgrafik überhaupt und konnte dadurch sowohl im eigenen Land als auch im Ausland ein geeigneter Repräsentant der mit der politischen Tauwetter-Periode belebten polnischen Kulturlandschaft werden.

31 J. Lenica, Plakat filmowy, in: *Projekt* 1 (1956) 1, S. 62–69.

32 Ebd., S. 63.

33 Ebd., S. 69.

34 Ebd.

1955 und 1956 entsandte das polnische Ministerium für Kultur und Kunst etliche Plakatausstellungen ins Ausland. Die ausgestellten Arbeiten entstammten hauptsächlich der Kultur- und Filmwerbung; Plakate mit explizit politischer Thematik waren gering vertreten. In ihrer formalen Diversität und modernen Stilistik vermittelten Filmplakate am besten ein „Bild“ Polens, das für eine offene Kultur und ein gebildetes Land stand. Übersetzt auf die politische Ebene präsentierte sich Polen damit als ein eigenständiger, unabhängiger Staat mit Entwicklungsmöglichkeiten in alle Richtungen. Diese über die Bildebene propagierte Charakteristik Polens geht Hand in Hand mit den außenpolitischen Zielen der Volksrepublik. Bemerkenswerterweise fanden in Ländern, mit denen Sondierungsgespräche über die Möglichkeiten zwischenstaatlicher Zusammenarbeit in verschiedenen Bereichen wie Kultur und Wirtschaft geführt wurden, kurze Zeit später Ausstellungen polnischer Plakatkunst statt, z. B. in den USA, der Bundesrepublik Deutschland, Frankreich, Schweden und Österreich.³⁵

Schließlich wurde durch die polnische Kulturpolitik auf diese Weise das vornehmlich künstlerische Interesse des ausländischen Publikums an polnischen Filmplakaten und die Initiative von Gebrauchsgrafikern aus nicht-sozialistischen Ländern, solche Plakate in ihren Ländern bekannter zu machen, trotz ihres ausdrücklich nicht-politischen Inhalts geschickt nutzbar gemacht für die polnische politische Annäherung an den Westen.

Im betrachteten Zeitraum der 1950er Jahre funktionierten Filmplakate als Untergruppe polnischer Plakatkunst über Ausstellungen und Publikationen als ein kulturelles Kontaktmedium für die Verbindung der Volksrepublik Polen zum westlichen Ausland. In diesem transnationalen Kommunikationsvorgang mit den Mitteln der Kunst übernahmen die im Ausland gezeigten Plakate die Aufgabe einer visuellen Repräsentation des polnischen Staates.

Für die westliche Seite wurden polnische Filmplakate durch das gebrauchsgrafische Metier über den Diskursstrang zur Filmwerbung unter diesem Aspekt in Opposition zum hier dominierenden Typus des Hollywood-Plakats gestellt und wurden damit in vielen nicht-sozialistischen Ländern zum Vorbild für künstlerisch ambitionierte Plakatgrafik. Aus dieser Entwicklung ergab sich, dass mit der Etablierung des Terminus *Polnische Schule der Plakatkunst* international ab 1956 vor allem polnische Film- und Theaterplakate als illustrierende Beispiele herangezogen wurden. Der periphere Platz, den Filmplakate auf dem Feld der Kunst einnehmen, erlaubte den polnischen Gestaltern in diesem speziellen Bereich viele stilistische Freiheiten. Aber wie erörtert waren sogar diese vermeintlichen Freiheiten an den Randbereichen des Kunstgeschehens stets durch die Politik einkalkuliert und nur mit politischen Zielen im Hintergrund zugelassen.

35 1956 hatten Gespräche mit einem österreichischen und einem schwedischen Abgeordneten stattgefunden. In Paris stattete der polnische Premierminister Cyrankiewicz einen Besuch ab. In allen drei Ländern fanden 1956 Plakatausstellungen statt, vgl. W. Jarząbek, Der Einfluss der Ereignisse von 1956 auf die Außenpolitik der VR Polen, in: J. Szymoniczek/E. C. Król (Hrsg.), Das Jahr 1956 in Polen und seine Resonanz in Europa, Warschau 2010, S. 227.

„Sozialismus war für mich auch Glaubenssache.“ Über die Darstellung Lateinamerikas und die Verwendung christlicher Symbolik in der Kunst der DDR

Marcus Kenzler

RESÜMEE

„For me, socialism was partly a matter of faith“. On representations of Latin-America and the use of Christian imagery in the art of the GDR

Latin-American art and culture as well as political and social developments in that region had a major impact on creative work in the GDR. A peculiarity of the Latin-American influence was the utilization of motifs and symbols from Christian iconography. Artists from all disciplines and generations used this form of expression establishing a pictorial world in GDR art that seemed to contradict the atheist credo of the SED. The application of Christian imagery did not necessarily result from religious conviction but rather from the deep roots of religious visual expressions in the European tradition, the commitment to the ideals of humanism, and an assumed comparability of Christian and socialistic ideology. In addition, complex socio-political processes and issues could be addressed in a clear and comprehensible way by way of this emblematic and allegoric pictorial language. To some extent, Christian symbolism lent the aura of holy mission to liberation struggles. This is how, for example, the crucifixion functioned as an expression for martyrdom, innocent suffering and heroic sacrificial death; also, the Pietà – vividly portrayed in Werner Tübke's Chilean Requiem – mourns and represents the victims of militarism and fascist violence in Latin America as martyrs. Artworks suggested now and again a similarity in appearance and character between Jesus Christ and Ernesto "Che" Guevara – with the aim of presenting Guevara as the modern messiah of the 20th century. The utilization of Christian iconography occasionally served as a means of self-reflexion and self-questioning and in some cases expressed a longing for a democratic and humane socialism as an antithesis to the political dictates of the SED.

Die rund vierzigjährige Kunstgeschichte der DDR veranschaulicht, dass sich Künstler aller Sparten und Generationen – unabhängig von ihrer Haltung gegenüber der sozialistischen Staatsdoktrin – christlicher Motive und Themen bedienten und dabei vornehmlich auf die Passion Christi rekurrierten. Damit etablierten sie eine Bildwelt in der Kunst der DDR, die scheinbar dem atheistischen Selbstverständnis der SED (Sozialistische Einheitspartei Deutschlands) widersprach. Insbesondere im Kontext der Auseinandersetzung mit Lateinamerika und den zahlreichen gesellschaftspolitischen Umbrüchen in dieser Region erfolgte der Rückgriff auf Motive und Themen der christlichen Bildwelt in mannigfaltiger Weise. Auf den ersten Blick scheint dieses Phänomen eine gewisse Paradoxie innerhalb der kulturellen und gesellschaftlichen Entwicklung der DDR aufzuzeigen, basierte das Selbstverständnis des realsozialistischen Systems doch auf Rationalität und einem aufklärerischen Realismus – „im absichtsvollen Widerspruch zur dunklen Zeit des Nationalsozialismus“, so Angeli Sachs, „der die vor allem nordischen Mythen zur Ausstattung seiner Ideologie und Volksverführung bemüht hatte.“¹ Insbesondere der Vorbildcharakter der Sowjetunion und die religionsfeindliche Einstellung der SED, die nicht zuletzt auf Karl Marx' Diagnose, dass die Religion „das Opium des Volks“ sei, beruhte, lassen die vielfältige Verwendung christlicher Symbolik und Bildmotive, vor allem im Werk prominenter und staatlich protezierter Künstler wie Willi Sitte oder Werner Tübke, kurios erscheinen. Wie aber lässt sich diese offensichtlich gebilligte bildkünstlerische Hinwendung zu christlichen Bildthemen innerhalb eines realsozialistischen Systems erklären?

Offensichtlich ist, dass das autoritäre Herrschaftsmodell der DDR, das den Menschen die Freiheit und das Recht auf Selbstbestimmung nahm, mit seiner starren und phrasenhaften Propaganda nicht in der Lage war, der breiten Bevölkerung hinreichende Identifikationsmöglichkeiten mit dem Arbeiter- und Bauernstaat zu bieten. Der Rückgriff auf mythologische Inhalte und die sukzessive Bildung einer eigenen sozialistischen Mythologie, die anfangs auf den „großen Bruder“ Sowjetunion ausgerichtet war und mit der Zeit eine eigene nationale Identität beschwor, schien einen Ausweg aus der systemimmanenten Sterilität zu markieren. Ausdruck dieser neuen sozialistischen Mythen war der „Held der Arbeit“, der auf den antiken griechischen Halbgott Herakles rekurrierte und gleichzeitig als Identifikationsfigur und Leitbild fungierte. Während diese sozialistische Heroengestalt Ende der 1940er und im Verlauf der 1950er Jahre oftmals als kraftvoller Held des Aufbaus in Erscheinung trat und während der „wissenschafts- und fortschrittsbetonten“ 1960er Jahre als monumentaler, zuweilen numinoser „Planer und Leiter“ agierte, verlor die Figur ab Mitte der 1970er Jahre im Zuge der Entmythisierung ihre vorbildhafte Aura.²

Darüber hinaus erfuhren propagierte Themen wie der „Kampf der Arbeiterklasse“ oder der „Widerstreit der Systeme“ Kapitalismus versus Sozialismus eine vielgestaltige Mythologisierung. Im Fokus standen dabei zum einen historische Revolutionen und Bürger-

1 A. Sachs (Hrsg.), *Erfindung und Rezeption von Mythen in der Malerei der DDR: Analysen*, Berlin 1994, S. 9.

2 Vgl. ebd.

kriege wie der deutsche Bauernkrieg, die Pariser Kommune, die bolschewistische Oktoberrevolution in Russland und der Kampf gegen die nationalistischen Einheiten Francos im Spanischen Bürgerkrieg, die beispielhaft Triumphe der Arbeiterklasse und damit der sozialistischen Idee illustrierten. Ausschlaggebend war in diesem Kontext, dass sich die SED, die 1949 die Utopie vom „Neuen Menschen“ in einer idealen Gesellschaft proklamiert hatte, auf revolutionäre Traditionen berief, um ihren eigenen Machtanspruch zu legitimieren. Zum anderen wurden bereits seit Beginn der 1950er Jahre gegenwärtige politische und gesellschaftliche Ereignisse wie die Kriege in Korea, Algerien und Vietnam, der Militärputsch in Chile oder Befreiungsbewegungen im Kongo, in Nicaragua oder El Salvador in mythologisierender Weise dargestellt, wodurch der „antiimperialistische und antifaschistische Kampf“ zu einer sagenhaften, gleichsam transzendenten Aufgabe mythischer Heroen stilisiert wurde. Analog zu den Inhalten zahlloser Mythen und Sagen simplifizierten viele bildkünstlerische Arbeiten die dargestellten Themen in Form archetypischer Kämpfe zwischen Gut und Böse.

Angesichts der weltweiten Befreiungsbewegungen und des sich zuspitzenden Kalten Krieges gewannen unter anderem auch die Solidaritäts- und Antikriegsplakate in der DDR an Bedeutung, die sich ebenfalls mithilfe mythischer Bildmotive und insbesondere christlicher Symbolik artikulierten. Neben der obligaten weißen Taube mit einem Ölzweig im Schnabel, die als christliches Symbol des Heiligen Geistes zu einem weltweit gehandhabten Piktogramm für Frieden und Verständigung avancierte, finden sich in den realsozialistischen Plakaten auch säkularisierte Bedeutungsträger wie beispielsweise der Totenschädel (das christliche Attribut der Einsiedler und Heiligen), die Schlange (Symbol der Sünde, aber auch für Klugheit und Zeit) oder Einzelmotive der Johannes-Apokalypse.

Die gleichsam heilige Mission des Sozialismus und das tugendhafte Aufbegehren gegen Faschismus und Imperialismus artikulierten sich vielfach in Form christlicher Bilder und Symbole, die insbesondere im Kontext der bildkünstlerischen „antiimperialistischen Solidarität“ Verwendung fanden. Auffallend ist dabei, dass sich die Künstler zumeist der Motivik des Neuen Testaments bedienten, die in der Regel der Thematisierung von Trauer und Leid diente, während Triumph und Glücksgefühl nur selten mithilfe christlicher Symbolik formuliert wurde. Im Vordergrund standen das Leben und Wirken Jesu Christi, wobei die Passion als dialektisches Sinnbild für menschliches Leid und Scheitern zum einen und Hoffnung und Erlösung zum anderen im Mittelpunkt der Auseinandersetzung stand und zur emblematischen Verbildlichung von Trauer, Folter und Tod in aller Welt verwendet wurde. Die Leidensgeschichte des Gottessohnes wurde in zahlreichen Werken der DDR in die Bildwelt der Gegenwart übersetzt – ein symbolhafter Transformationsprozess, der durch die Darstellung des Kruzifixus innerhalb gegenwärtiger Szenarien beziehungsweise in Kombination mit zeitgenössischen Personen und Attributen verdeutlicht wird. Das Leben und insbesondere das Leiden Christi erhielten im Kontext dieser Übersetzung eine überzeitliche, gleichsam zeitlose und fortdauernde Bedeutung. Die Profanierung der christlichen Bildsprache diente demzufolge in erster Linie der Erhöhung und Mythisierung der Bildaussage, wobei die Motive der christ-

lichen Bildwelt zum Träger signifikanter Erkenntnisse über die menschliche Existenz wurden und oftmals als Schablone für gesellschaftliche Situationen und menschliche Wesensarten in Erscheinung traten. Im Kontext einer gesellschaftspolitischen Kunst, die sich durch eine Verallgemeinerung konkreter Bildbotschaften sowie die Visualisierung der Ansichten und Überzeugungen des Künstlers auszeichnete, konnte das christliche Symbol eine überweltliche Erhöhung einzelner Personen erreichen, ihnen im Zuge einer Apotheose einen mythischen Glanz verleihen und sie zu Idolen erheben. Die vor allem in den Kreuzigungsdarstellungen inhärente Vorstellung von der Erlösung der Menschheit durch den heroischen Opfertod transportierte in zahlreichen künstlerischen Arbeiten die Botschaft von Hoffnung und Zuversicht, so dass konstatiert werden kann, dass vor allem christlich inspirierte Werke einen dialektischen Gleichklang von Trauer und Hoffnung vermittelten.

Während Motive der christlichen Bildwelt gewichtige Aussagen zu weltpolitisch relevanten Ereignissen und revolutionären Umstürzen formulieren konnten, spielten sie auch im Kontext einer insbesondere ab den 1970er Jahren prosperierenden gesellschaftskritischen Kunst eine bedeutende Rolle und gerieten nicht selten zu einer artikulierten Antithese zum sozialistischen Diktat der SED. Die verwendeten Bildmotive erlangten in diesem Kontext oftmals die Bedeutung von „Chiffren, in denen die Bildaussage verdichtet wurde“.³ Wie Angeli Sachs konstatiert, stand dabei vor allem die Intention im Vordergrund, Bildzeichen zu kreieren, die über den privaten Kontext des Künstlers hinaus eine allgemeine Verständlichkeit und gesellschaftspolitische Relevanz besitzen. Die daraus resultierende Mehrschichtigkeit der Werke und die Ambiguität einiger Bildmotive, die nicht zuletzt auch aufgrund der „Uneindeutigkeit der Mythen“⁴ entstand, erleichterten es den Künstlern, „auch gesellschaftskritische Ansätze zu transportieren“, während das Aussprechen der Kritik den Interpreten überlassen wurde, die komplexe Bildaussagen zu assoziieren und zu dechiffrieren hatten und sich somit mit erhöhten Rezeptionsanforderungen konfrontiert sahen.⁵ „Kritik im Bilder- und Bildungsrätsel wirkte weniger provokant, bedeutete also einen Schutz für die Künstler, deren Kunst auch durch die gestiegenen Ansprüche an den Betrachter und Interpreten auch weniger populistisch wurde“⁶, so Sachs. So bediente sich auch der Bildhauer und Grafiker Wieland Förster der Strategie, tabuisierte Themen durch Titel „politisch annehmbar“ zu machen und versah Arbeiten von 1966, die an in Bautzen umgekommene, unschuldige Mithäftlinge Försters erinnern, mit Titeln wie „Passion“ oder „Martyrium“.⁷ Allerdings bewirkte der kritische Blick, der sozialistischen Grundeinstellung der meisten Künstler zum Trotz, auch Distanz und, „als Enttäuschung und Pessimismus größer wurden, neben den häufig Mythen rezipierenden Bildern des Leidens und der Warnung, den teilweisen Rückzug

3 Vgl. Sachs, Erfindung und Rezeption, S. 78 (Anm. 1).

4 Ebd., S. 10.

5 Vgl. ebd., S. 78.

6 Ebd., S. 10.+

7 Vgl. Wieland Förster, Interview von Marcus Kenzler, 2006.

aus den gesellschaftlichen Fragestellungen.“⁸ Ein systemkritischer Ansatz konnte mitunter auch denjenigen Arbeiten in der Kunst der DDR zugrunde liegen, die den süd- und mittelamerikanischen Raum als idealisiertes Utopia für sozialrevolutionäre Gesellschaftsphantasien verklären, welches aufgrund des Rückgriffs auf die christliche Bildwelt als Ort der himmlischen sozialistischen Seligkeit erscheint. Signifikant gemein sind diesen Werken zumeist die artikulierte Sehnsucht nach einem demokratischen und humanen Sozialismus und die damit einhergehende ablehnende Haltung gegenüber dem Regime der SED. Diese Form der religiösen Verklärung exotischer Landschaften findet sich in zahlreichen Werken der europäischen Kunstgeschichte wieder und erfuhr vor allem im Kontext der Faszination für die „Neue Welt“ vielfache Anwendung.

Grundlegende und essentielle Prämisse für die formale Adaption religiöser und mythologischer Bildmotive war die so genannte Erberezeption in der DDR-Kunst, in deren Rahmen eine Rezeption kunstgeschichtlicher Entwicklungen in Deutschland und eine mannigfaltige Adaption historischer künstlerischer Positionen und Tendenzen erfolgte und die unter anderem dazu dienen sollte, die noch junge DDR in den deutschen Traditionslinien der revolutionären Arbeiterbewegung zu verankern und zu legitimieren. Zudem galt es, in der Auseinandersetzung mit historischen Positionen ein Bild des neuen sozialistischen Menschen zu entwerfen. Durch die Verwendung christlicher und mythischer Symbolik und deren formale Modifikation gewann das Kunstschaffen der DDR neue gestalterische und ikonographische Ausdrucksmöglichkeiten hinzu, wodurch eine deutliche formalästhetische Erweiterung der DDR-Kunst erreicht wurde.

Von besonderer Bedeutung für die ostdeutsche Erberezeption war das Genre des neuen sozialistischen Epochen- und Historienbildes, zu dem auch die so genannten Ereignisbilder zählten, die sich zu zeitgenössischen Fragestellungen der Geschichte äußerten. Vielfach entstanden diese Werke als Diptychon beziehungsweise Triptychon, so dass allein die Form des Altarbilds, das in seinem Mittelteil zumeist eine Kreuzigungs- oder Weltgerichtsszene zeigt, während sich auf den Flügeln Gut und Böse gegenüberstehen, den Bezug auf die christliche Bildwelt verdeutlicht. Großformatige Werke wie Bernhard Heisigs Gemälde „Christus verweigert den Gehorsam“ und dessen zahlreiche Bildfassungen zum Thema der Pariser Kommune von 1871, Willi Sittes dreiteiliges Werk „Höllenzurück in Vietnam“ und das Triptychon mit Predella „Jeder Mensch hat das Recht auf Leben und Freiheit“ oder Werner Tübkes sieben Ausführungen des Themas „Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze“ beziehungsweise dessen Panoramabild „Frühbürgerliche Revolution in Deutschland“ in Bad Frankenhausen offenbaren in anschaulicher Weise, dass aktuelle wie historische Ereignisse im ostdeutschen Historienbild unter den Vorzeichen einer marxistisch-leninistischen Interpretationsschablone und unter Verwendung mythologischer und religiöser Bildsprachen thematisiert und analysiert wurden.

Mit dieser Profanierung christlicher Bildinhalte erreichten zahlreiche Künstler der offiziell atheistischen DDR den Anschluss an jahrhundertealte Traditionslinien, die ver-

gangene Epochen der europäischen Kunstgeschichte entscheidend geprägt haben. Obgleich sich die abendländische Kunst bis ins 18. Jahrhundert zu einem bedeutenden Teil als bildkünstlerische Illustration biblischer Texte präsentierte, war sie in ihrer Aussage keinesfalls immer festgelegt und offenkundig. Gemäß dem Grundsatz, dass die Kunst in stetiger Abhängigkeit von den gesellschaftlichen, politischen, ideologischen, sozialen und ökonomischen Bedingungen ihrer Zeit existiert und zumeist einen Spiegel konkreter historischer Ereignisse, Situationen oder Prozesse darstellt, fungierten Themen und Motive der christlichen Bildwelt in zahlreichen Werken oftmals nur als ein emblematisches Gewand für die Artikulation zeitgenössischer Aussagen. So veranschaulichen beispielsweise die Arbeiten der Renaissancekünstler Albrecht Dürer und Lucas Cranach (d. Ä.), dass biblische Motive zur Zeit der frühbürgerlichen Revolution in Deutschland zum Symbol revolutionären Gedankenguts wurden.⁹ Im Zuge der Aufklärung und der Konstituierung von aufgeklärt-bürgerlichen Gesellschaften im Europa des 18. und 19. Jahrhunderts wurden Motive der christlichen Bildwelt dann in zunehmendem Maße aus ihrem religiösen Kontext in säkulare Zusammenhänge übersetzt, womit sich der vormals ausschließlich historische Bezug zum christlichen Bildmotiv durch einen aktualisierten, zeitgenössischen Aspekt erweiterte. Die Künstler begannen, die bildhaften Schilderungen der Bibel individuell zu deuten und in ein zeitgemäßes Gewand zu kleiden, wodurch der formale Kanon der christlichen Bildwelt eine deutliche Modifikation und Bereicherung erfuhr. Zudem erweiterte sich die zuvor ausnahmslos religiös-historische Konnotation der Motive um diverse politische, ideologische, soziale, psychologische und kulturelle Dimensionen, durch welche die christliche Bildsprache bis heute den Stellenwert eines gesamtgesellschaftlichen Bedeutungsträgers erhielt. Obgleich die bildkünstlerische Adaption christlicher Themen und Motive im Verlauf des 19. Jahrhunderts deutlich zurückging, konnten sich einige zentrale Perikopen, die zumeist der Passion Christi entstammen, als feststehende, ikonographische Typen in der Kunst etablieren. Die Künstler, die diese Motive in ihren Werken aufgriffen, sahen in den jeweiligen Bibelstellen zumeist wichtige Zeugnisse der geistigen Menschheitsgeschichte, ohne sich dabei mit den religiösen Inhalten identifizieren zu müssen.¹⁰ So geriet die Verwendung christlicher Bildmotive vielmehr zu einem Ausdruck der Identifikation mit der europäischen Kunst- und Kulturgeschichte, als zu einem christlichen Glaubensbekenntnis. In der Kunst des 20. Jahrhunderts etablierte sich dieser Umgang mit der christlichen Bildwelt in zunehmendem Maße, wobei die Figur des leidenden Christus zu einem Archetyp menschlichen Leidens und einem Symbol gesellschaftspolitisch engagierter Kunst stilisiert wurde, das insbesondere im Kontext der Auseinandersetzung mit den zwei Weltkriegen und weiteren politischen Umbrüchen des vergangenen Jahrhunderts von großer Bedeutung war. Ein bekanntes Beispiel hierfür ist Otto Dix' Triptychon „Der Krieg“ aus

9 Vgl. H. Sachs/E. Badstübner/H. Neumann, *Christliche Ikonographie in Stichworten*, München, 1975, S. 5.

10 Vgl. H. Bischof, *Leben im Tod im Leben. Der Bildtypus der Auferstehung in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, 2003, verifiziert nach: <http://homepage.univie.ac.at/hartwig.bischof/Wissenschaft/Leben%20im%20Tod.htm> [30.11.2014].

den Jahren 1929 bis 1932, das die Grausamkeit des Krieges anklagt und dabei allegorisch wie formal auf die Passion Christi verweist.

Christliche Symbolik und Lateinamerikabezug in der Kunst der DDR

In den ersten Jahren nach Kriegsende wurden die christlichen Kirchen in Ostdeutschland von der Politik als funktionierende Organisationen akzeptiert, die einen nicht unbedeutenden Beitrag zur Neustrukturierung und -organisation der Gesellschaft leisteten. Sowohl die Sowjetische Militäradministration als auch die im April 1946 gegründete SED verfolgten auf der Grundlage der Bestandsgarantie des Potsdamer Abkommens für religiöse Einrichtungen eine eher kirchenfreundliche Politik und bemühten sich um Verständigung mit den Kirchenoberhäuptern. Mit der Zeit erreichte jedoch der weitgehend autonome Status der Kirche, die als einzige Massenorganisation in der SBZ (Sowjetische Besatzungszone) nicht der SED untergeordnet war, das Missfallen der Machthaber. Sie empfanden die Kirche in zunehmendem Maße als eine Art Anomalie in der intendierten sozialistischen Einheitsgesellschaft, da „sie als bedeutende Kraft gesellschaftlicher Einflussnahme das weltanschauliche Monopol der Partei durchbrach“¹¹. So setzte sich ab 1948 – der offiziell verlautbarten Religionsfreiheit zum Trotz – zunehmend eine restriktive Politik im Umgang mit den christlichen Kirchen durch, die eine „Entchristianisierung der Gesellschaft“ zum Ziel hatte, so Dietmar Grassmé. Insbesondere in den ersten Nachkriegsjahren habe die „geistige und emotionale Entwurzelung und die damit verbundene Suche nach einer neuen Identität“ eine Hinwendung zahlreicher Künstler zu sinnbildhaften Darstellungen bewirkt. Der dabei vorgenommene Rückgriff auf tradierte Lesarten half den Menschen dabei, Sehnsüchte und Fragen des menschlichen Seins in nachvollziehbarer und kulturell vertrauter Weise zu reflektieren. Im Kontext der Werke, die mithilfe von Metaphern, Symbolen und Allegorien die Gemüthaltung der Menschen kurze Zeit nach Ende des Zweiten Weltkrieges spiegelten, besaßen die Motive der christlichen Bild- und Symbolwelt neben denen der antiken Mythologie einen großen Stellenwert. Die sinnbildhafte Darstellung von Leid, Buße und Tod, die vor allem in der Passion Christi zum Ausdruck kommt, geriet in diesen Jahren zu einem regelrechten Gleichnis für das Empfinden der Menschen, wobei der religiöse Gestus der Motive eine deutliche Säkularisation erfuhr. Beispiele hierfür lassen sich finden in Wilhelm Lachnits Bild „Der Tod von Dresden“ aus dem Jahr 1945, das mit der Darstellung von Mutter und Kind Bezug auf die christliche Pietà nimmt; in Horst Strempels Triptychon „Nacht über Deutschland“ von 1945/46, das die Form des Altarbildes aufgreift und von Karl Max Kober als „modernes Golgatha“ bezeichnet wurde; in Otto Dix' Bild „Kreuzigung“ von 1946, das bereits 1943 begonnen wurde und die traditionelle Figurenanordnung Gekreuzigter, Maria, Johannes und Soldat in die Gegenwart übersetzt; oder in Hans

11 D. Grassmé, Zum Kreuzigungsthema in der bildenden Kunst der DDR im Kontext kunstgeschichtlicher Traditionen, Erfurt 2006, S. 52f.

Grundigs „Den Opfern des Faschismus“ von 1946 beziehungsweise 1948, welches das durch den Nationalsozialismus verursachte Leid in Anlehnung an die Passion Christi beklagt.¹²

Infolge der zunehmenden kunst- und kulturpolitischen Restriktionen war zu Beginn der 1950er Jahre ein deutlicher Rückgang emblematischer, allegorischer Bildmotive und damit auch christlicher Symbolsprachen in der Kunst der DDR zu verzeichnen. Werke wie Conrad Felixmüllers „Gethsemane – Golgatha – Auferstehung“ von 1952, Gerhard Altenbourgs Aquarell „Karfreitag und Ostern“ von 1954, Will Lammerts Mahnmal für die Opfer des Frauenkonzentrationslagers Ravensbrück von 1957, Herbert Sandbergs Aquatinta-Radierung „Am Baum“ von 1958 und Fritz Cremers Grafik „Die Gehenkten II“ von 1964 sind bemerkenswerte Ausnahmeerscheinungen dieser Zeit, die verdeutlichen, dass sich Künstler den offiziellen Vorgaben verweigerten und sich mit sinnbildhaften Werken gegen das von Lothar Lang¹³ so genannte „Verarmen der Bildphantasie“¹⁴ stemmten. Gegen Ende der 1960er Jahre, insbesondere aber zu Beginn der 1970er Jahre zeichnete sich angesichts sukzessiver kunst- und kulturpolitischer Entspannungen ein vorsichtiger Aufbruch der Künstler und eine Suche nach neuen ikonographischen Ausdrucksformen ab. Signifikanter Ausdruck dieser Entwicklung war eine deutliche Zunahme christlicher und mythologischer Inhalte, die vermehrt geschichtliche Phänomene beziehungsweise politische Ereignisse und Prozesse in der Welt kommentierten und bewerteten.¹⁵ Neben der Aufarbeitung von Krieg und Faschismus standen alsbald der „Befreiungskampf des vietnamesischen Volkes“ und, in unmittelbarer Fortführung dieses Reflexionsprozesses, der chilenische Militärputsch von 1973 im Zentrum dieses Schaffens. Als zentrales Motiv diente oftmals der sinnbildhafte Typus des Gekreuzigten, der im Kontext des internationalen Befreiungskampfes das Leiden der Gerechten verkörpern sollte und dessen Opfertod in der Gegenwart eine Wiederholung erfuhr. Diese künstlerischen Bezugnahmen auf aktuelle politische Ereignisse und Prozesse entstanden entweder als spontane Bekenntnisse oder bedingten längerfristige Auseinandersetzungen. Während die Blätter „Christus fährt mit uns“ und „Probleme der Militärseelsorge I & II“ aus Bernhard Heisigs zwischen 1965 und 1968 entstandenem Grafikzyklus „Der faschistische Alptraum“ oder Jürgen Schieferdeckers Flügelaltar „Das Tausendjährige Reich oder die Hühner und das Ei“ von 1966 exemplarisch für die bildkünstlerische Aufarbeitung von Krieg und Faschismus stehen, sind René Graetz' Lithographie „Christus in Vietnam“ von 1964, Wieland Försters Plastiken „Gekreuzigter“ und „Opfer I–III“ von 1966, Hans Vents Lithographie „Frieden für Vietnam!“ von 1967 und Willi Sittes „Mensch, Ritter, Tod und Teufel“ von 1968 beispielhaft für diejenigen Werke zu nennen, die politische Inhalte mithilfe christlicher Symbole, Metaphern und Allegorien vermitteln.

12 Vgl. ebd., S. 53f.

13 Der ostdeutsche Kunsthistoriker und Kunstkritiker Lothar Lang (1928–2013) war von besonderer Bedeutung für die Kunstgeschichtsschreibung der DDR.

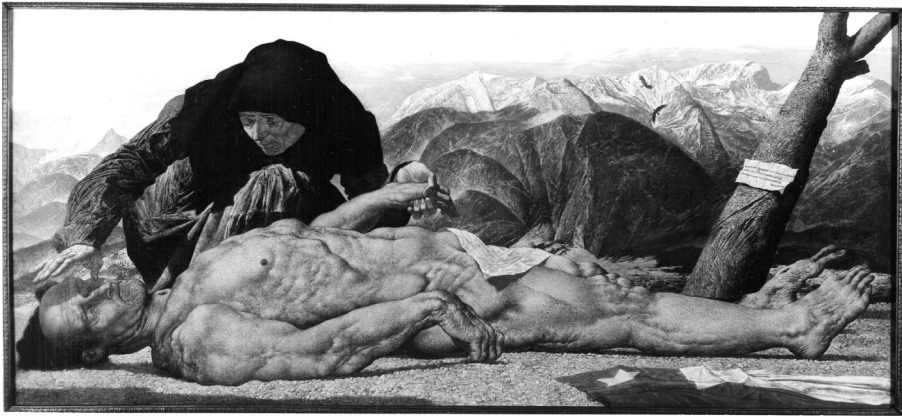
14 L. Lang, *Malerei und Graphik in Ostdeutschland*, Leipzig 2002, S. 25.

15 Vgl. Grassmé, *Kreuzigungsthema*, S. 74ff (Anm. 11).

Die Auseinandersetzung mit den Ereignissen in Chile vom 11. September 1973 entwickelte sich zu einem bestimmenden Charakteristikum in der DDR-Kunst der 1970er Jahre. Der Sturz Allendes, der zu einer Symbolfigur für die Hoffnung auf eine Humanisierung des Sozialismus erhöht wurde, und die blutige Zerschlagung des viel beachteten „sozialistischen Experiments“ lösten Empörung und Bestürzung aus und evozierten in der bildenden Kunst der DDR einen regelrechten „Chile-Boom“. So fertigte Willi Sitte 1973 unter anderem die Feder- und Pinselzeichnung „Gefolterter“, die einen offensichtlichen Bezug auf die christliche Bildwelt aufweist, da die Darstellung an den gezeißelten und gekreuzigten Christus erinnert. Analog zum biblischen Kreuzigungsthema erfährt der Gepeinigte eine Stilisierung zum Märtyrer, wodurch der Widerstand gegen die Militärdiktatur Pinochets zur heiligen Mission gerät. Auch das großformatige Triptychon mit Predella „Jeder Mensch hat das Recht auf Leben und Freiheit“ von 1973/74 kann als Reaktion Sittes auf den chilenischen Militärputsch verstanden werden, wobei der Halenser über die Schilderung der „chilenischen Tragödie“ hinaus ein globales Mahnmal gegen Krieg und Faschismus schuf. Die hier zugrunde liegende Interpretation des Kreuzigungsmotivs findet sich in vergleichbarer Weise auch in Ulrich Hachullas Radierung „Gesang für die Mütter toter Republikaner“, die sich auf das gleichnamige Gedicht Pablo Nerudas bezieht und 1973 im Rahmen der graphischen Blattfolge „Politische Lieder“ entstanden war. Der Leipziger Maler und Grafiker komponierte einen Gleichklang der Passionsmotive „Kreuzigung“ und „Beweinung“, indem er zum einen die Hinrichtung dreier republikanischer Freiheitskämpfer aus dem chilenischen Widerstand zeigt, die an ein hölzernes Kreuz gebunden sind und zum anderen das Motiv einer um ihren toten Sohn trauernden Mutter verwendet.

Ein weiteres Beispiel für die engagierten, oftmals aber pathetisch übersteigerten Werke zum chilenischen Militärputsch ist Hartwig Ebersbachs zwölfteilige Bildinstallation „Widmung an Chile“ von 1974. Ebersbach erinnerte mit dieser Arbeit symbolisch an die zahlreichen Todesopfer, die der blutige Militärputsch in Chile unter den Anhängern Allendes gefordert hatte, indem er die Aufbahrung von Opfern des Aufstandes der Pariser Kommune von 1871 als Motiv seiner an Särge erinnernden Bildtafeln wählte. Wie bereits sein Lehrer und Mentor Bernhard Heisig, griff auch Ebersbach dabei auf eine Originalfotografie aus der Zeit der Pariser Kommune zurück. Auch wenn in dieser Arbeit keine direkte Adaption einer biblischen Szene erfolgte, kann eine Interpretation des Abendmahl-Motivs erkannt werden, die sich durch die altarähnliche Konstruktion der Bildtafeln und die symbolische Zahl der zwölf Bildnisse, ein Verweis auf die Jünger Jesu, ausdrückt. In formaler Anlehnung an Leonardos da Vincis Abendmahldarstellung mit ihrer Aufreihung des Bildpersonals werden die getöteten Anhänger der chilenischen Volksfront in Ebersbachs Installation mit den zwölf Aposteln gleichgesetzt, was einer Heiligsprechung gleichkommt. Abgesehen von der hier aufgezeigten Nähe zum christlichen Abendmahl lassen sich auch Verweise auf Kreuzigungs- und Aufbahrungsdarstellungen finden, im Kontext derer die getöteten Chilenen an den Kruzifixus, den *imago pietatis*, erinnern und dem Betrachter gleichsam zu verstehen geben, dass ihr Tod nicht sinnlos war. Als wohl bekannteste Adaption des Pietà-Motivs in der Kunst der DDR

ist Werner Tübkes „Chilenisches Requiem“ aus dem Jahr 1974 zu nennen, das die Opfer des Militärputsches in Chile beklagt. Vor dem Hintergrund der kargen und rauen Andengipfel betrauert eine ältere, schwarz gekleidete Frau ihren zu Tode gekommenen Mann (oder Sohn) und steht damit stellvertretend für die Wut, Trauer aber auch Hoffnung der chilenischen Bevölkerung. Ihre Darstellung verweist auf die klassische Pietà und die Person Marias, die den Leichnam des vom Kreuz genommenen Christus auf ihrem Schoß betrauert. Der altmeisterlich ausgeführte, lediglich mit einem Lendentuch bedeckte Mann erscheint in persona des Schmerzensmannes als Märtyrer und erinnert dabei an die Christusbilder der deutschen und italienischen Renaissance, die den Leichnam Christi im Gedenken an dessen dreitägige Grabesruhe aufgebahrt zeigen. Aufgrund des Rückgriffs auf das christliche Motiv der Marienklage vermittelt das „Chilenische Requiem“, das eine Fortführung der Arbeit Tübkes am sozialistischen Historienbild darstellt, eine religiöse Stilisierung der Szenerie, durch welche den Ereignissen in Chile eine heilige, über die Gegenwart hinaus reichende Bedeutung beigemessen wird.



Werner Tübke, Chilenisches Requiem, 1974. Mischtechnik auf Holz, 54x115 cm.

Eine vergleichbare Intention verfolgt die „Kreuzabnahme“ des Berliner Bühnenmalers und Grafikers Dietrich Kaufmann von 1974, die ebenfalls die chilenischen Widerständler zu Märtyrern der Geschichte erhebt. Eine entsprechende Botschaft findet sich auch in dem Gemälde „Denn ich bin wie der gestürzte Baum“ der Berliner Künstlerin Nuria Quevedo aus den Jahren 1974/76, die aufgrund ihrer spanischen Herkunft und der Verfolgung ihrer Familie durch die Franco-Diktatur eine besondere Affinität zu den Ereignissen in Chile hatte und mit dem appellativen Requiem an den Sturz der Demokratie in dem Andenland erinnerte. Der Titel dieser Arbeit, die in gewisser Weise Werner Tübkes „Chilenischem Requiem“ ähnelt, geht auf zwei Gedichtzeilen des spanischen Lyrikers Miguel Hernández zurück, die einem göttlichen Kerygma gleich im Himmel des Bildes erscheinen und von Hoffnung und Zuversicht künden: „Porque soy como el árbol talado, que retono: porque aún tengo la vida“ (dt.: „Denn ich bin wie der gestürzte

Baum, der von neuem treibt: weil in mir noch das Leben ist“)¹⁶. Wie Tübke wählte auch Quevedo das Motiv der Pietà für die künstlerische Anteilnahme am Schicksal der chilenischen Bevölkerung und zeigt, analog zum Vesperbild, eine in Frontalansicht dargestellte, sitzende Frau, die auf ihrem mit einem roten Tuch bedeckten Schoß den toten Körper eines unbekleideten Mannes hält, dessen rechter Arm herabhängt und dessen linke Hand von der Frau liebevoll gehalten wird. Gewissermaßen als Kontrapunkt zu der Beweinung des Toten fungiert der Mann, der leicht versetzt hinter der Frau steht und dessen geballte Faust den Willen zum Widerstand und zum Freiheitskampf verkörpert. Ähnlich wie im „Chilenischen Requiem“ Tübkes unterstützt auch hier die im Hintergrund dargestellte Gebirgskette der Anden in symbolischer Weise den Ausdruck von trotzigem Aufbegehren.

Der Leipziger Grafiker Frank Neubauer fertigte im Jahr 1976 das Solidaritätsplakat „ecce homo“, welches das biblische Ecce homo aufgreift und in den Kontext des chilenischen Militärputsches übersetzt. Vor der Kulisse einer zerstörten Häuserfront steht ein Anhänger der gestürzten und verfolgten Unidad Popular und hält ein bereits zerbrochenes Portrait des toten Präsidenten Allende in Händen. Während dieser Kämpfer mitsamt der ihn umgebenen Straßenszene durch die schwarz-graue Farbgebung in den Hintergrund tritt, erstrahlen das Bild Allendes und der darüber befindliche Ausspruch „ecce homo“ in leuchtendem Weiß, wodurch sich eine untrennbare Einheit ergibt. Der tote Hoffnungsträger Allende wird in Neubauers Plakat mit Jesus Christus gleichgesetzt und somit zu einem sozialistischen Messias erhoben, der als Märtyrer für die ‚gerechte Sache‘ starb. General Pinochet und das chilenische Militär erscheinen in diesem Kontext äquivalent zu dem römischen Stadthalter Pontius Pilatus und der höhnenden Menge. Die Schmähungen und Geißelungen, die der Sohn Gottes vor dessen Tod am Kreuz erleiden musste, werden in der Arbeit des Leipziger Grafikers emblematisch durch den Riss im Portrait Allendes dargestellt. „Sehet, welch ein Mensch“ – diese Aussage des Pilatus trifft nach Ansicht Neubauers sowohl auf den christlichen als auch den sozialistischen Messias zu. In der zweiten Hälfte der 1970er Jahre nahmen die Rezeption und Adaption christlicher Inhalte, aber auch antiker Mythologien deutlich zu. Diese Entwicklung stellte allerdings kein singuläres Phänomen dar, sondern erfolgte im Kontext eines gesamtulturellen Prozesses auch im Bereich der Literatur, des Theaters, der Oper und des Films. Augenfällig war, dass sich die Auseinandersetzung mit christlichen und mythologischen Inhalten einer bis dato ungekannten Popularität erfreute und in der bildenden Kunst der DDR zur Herausbildung einer eigenständigen Tendenz führte, die eine deutliche Ausweitung des ikonographischen und stilistischen Repertoires mit sich brachte. Eine beachtenswerte Arbeit dieser Jahre ist Werner Tübkes monumentales Panoramagemälde „Frühbürgerliche Revolution in Deutschland“ aus den Jahren 1976 bis 1987 im Thüringischen Bad Frankenhausen, das den Kruzifixus gleich mehrere Male zeigt und wohl die bekannteste Bezugnahme des Künstlers auf das Kreuzigungsmotiv darstellt. Zu nennen sind darüber

16 M. Hernández, zitiert nach: Sachs, Erfindung und Rezeption, S. 82 (Anm.1).

hinaus Wolfgang Mattheuers Montage „Ein Mensch“ von 1979, die den Gekreuzigten zur menschlichen Hoffungsmetapher der Gegenwart stilisiert, sowie Winfried Wolks Arbeiten „Che“ von 1979 und „Der rote Christus“ von 1981, denen eine sinnbildhafte Gleichsetzung von Gottessohn und kubanischem Revolutionär zugrunde liegt.

Zu Beginn der 1980er Jahre trat die Verwendung christlicher Symbolik zunehmend im Kontext gesellschaftskritischer Werke in Erscheinung, mit denen insbesondere jüngere Künstler ihre Lebensumstände in der DDR, aber auch gesellschaftliche Entwicklungen in der Welt hinterfragten und dabei die humanistischen Idealvorstellungen des Neuen Testaments als allgemein gültige Leitbilder betonten. In formalästhetischer Hinsicht war überdies ein Streben der Künstler nach künstlerischer Identität und Selbstverwirklichung spürbar,¹⁷ das sich zweifelsohne bereichernd auf den stilistischen Kanon der DDR-Kunst auswirkte. Exemplarisch für diese Arbeiten ist Michael Morgners DDR-kritischer Grafikzyklus „Près du Golgotha“ aus dem Jahr 1981, in welchem er menschliche Grenzsituationen aufzeigte und mithilfe des Bezuges auf die biblische Passion Leid und Schmerz der Menschen im sozialistischen Alltag zum Ausdruck brachte. Der Berliner Bildhauer Jürgen Pansow knüpfte 1981 an die Solidaritätsarbeiten für Chile der 1970er Jahre an und bezog sich mit seiner Bronzeskulptur „Pietà – den Lebenden gewidmet“ abermals auf das christliche Vesperbild. Eine weitere auf lateinamerikanische Ereignisse bezogene Pietàdarstellung legte Dietrich Kaufmann 1982 mit seinem Plakat „Unsere Solidarität El Salvador“ vor, das Bürgerkrieg und Militärdiktatur anprangert. Kaufmann zeigt eine salvadorianische Bauernfamilie, die den Tod eines Sohnes betrauert. Während die Mutter, die mit ihrem blauen Mantelkopftuch an die byzantinische Mariendarstellung erinnert, den Leichnam ihres getöteten Sohnes im Arm hält und dabei die Pose der Marienklage einnimmt, legt ihr Mann, der auf Joseph von Arimathia oder den Apostel Johannes verweisen könnte, tröstend seine Hand auf ihre Schulter. Im Hintergrund dieser Beilegungsszene sinnieren die Brüder des Getöteten, die mit dem Attribut des Schwertes einen Bezug zum salvadorianischen Freiheitskampf herstellen, offenkundig auf Vergeltung. Über die Adaption des christlichen Pietà-Motivs hinaus vermittelt Kaufmann dem Betrachter elementare Wertevorstellungen, indem er beispielsweise die Wichtigkeit eines unerschütterlichen Glaubens und des Zusammenhaltes innerhalb der Familie sowie die Notwendigkeit ehrlicher und harter Arbeit betont, und supponiert damit die weitgehende Kongruenz von christlichem Glauben und sozialistischer Überzeugung. Die dargestellte salvadorianische Bauernfamilie avanciert somit gleichermaßen zu einem Abbild der heiligen Familie und zu einem Idealbild sozialistischer Weltanschauung. Prägnant für die erste Hälfte der 1980er Jahre waren außerdem Hartwig Ebersbachs „Kleine“ und „Große Kreuzigung“ von 1984 sowie Fritz Cremers Radierung „Für Ernesto Cardenal“ aus dem Jahr 1982, die sich dem bekannten Schriftsteller, Befreiungstheologen und Freiheitskämpfer aus Nicaragua widmet. Mit seinem „Lateinamerikanischen Requiem (Nikaragua gewidmet)“ komponierte Ronald Paris 1984 eine zeremoniell anmutende

17 Vgl. Grassmé, Kreuzigungsthema, S. 103 (Anm. 11).

Totenfeier für die Opfer des nicaraguanischen, aber auch des lateinamerikanischen Freiheitskampfes insgesamt und schuf damit eine moderne, lateinamerikanische Version der Acta Martyrum. Das figurenreiche Aquarell zeigt unter anderem gefangen genommene und gefolterte Sandinistas, die gefesselt ihr Schicksal erwarten, kopfüber aufgehängt wurden oder aber leblos mit nach vorn gebeugtem, geschundenen Körper und übereinander gesetzten Füßen an die Pose des Gekreuzigten erinnern.

Obgleich sich gegen Ende der 1980er Jahre im Kontext zunehmender Unzufriedenheit weiter Teile der Bevölkerung über politische Erstarrung und wirtschaftlichen Stillstand zahlreiche Künstler stark expressiven, wirklichkeitsnahen Darstellungen zuwandten und weitgehend mit den tradierten ikonographischen Bildsprachen und sachlichen Gestaltungsweisen brachen, trat die christliche Symbolik noch immer häufig in Erscheinung, wodurch offensichtlich wurde, dass sich die Motive der christlichen Bildwelt zu einem integralen Bestandteil des Formenkanons ostdeutschen Kunstschaffens entwickelt hatten. Unterstrichen wurde dieser Umstand unter anderem durch Arbeiten wie Bernhard Heisigs Gemälde „Christus verweigert den Gehorsam“ aus den Jahren 1986/87, das einen aufgebracht, gleichsam wutentbrannten Gottessohn zeigt, der in wildem Aufbegehren dem Kreuz entflieht, sich die Dornenkrone vom Haupt reißt und somit die Aufsichtnahme der Sünden verweigert. Eine formal wie inhaltlich vergleichbare Arbeit legte Fritz Cremer bereits 1978 mit seiner Grafik „Christus zerbricht sein Kreuz“ vor, die ebenfalls einen Gottessohn zeigt, der sich von seiner biblischen Rolle des stillen Dulden und Erleidenden losgesagt hat und mit einer Befreiungsgeste sein Kreuz zerstört. Es kann davon ausgegangen werden, dass die hier beschriebenen Christusdarstellungen von Heisig und Cremer auf vergleichbare Arbeiten des Mexikaners José Clemente Orozco zurückgehen, der mit seinem kämpferischen Christus aus dem 24-teiligen Fresko „Epos der amerikanischen Zivilisation“ aus den Jahren 1932 bis 1934 an den Wänden der Dartmouth College-Bibliothek und dem Ölbild „Christus zerstört sein Kreuz“ aus dem Jahr 1943 einen ebenfalls aufbegehrenden und zum Kampf entschlossenen Messias zeigt, der die beschriebene Wandlung vom Leiden zum Handeln vollzogen hat und gegen Repression, Krieg und geistige Unfreiheit in Aktion tritt.

„Christentum und sozialistische Utopie haben gemeinsame Wurzeln“

Wie die vorangegangenen Ausführungen verdeutlichen, erfolgte die Verwendung christlicher Bildmotive nicht selten aus einem Akt der Selbstreflexion und Selbstbefragung des Künstlers und spiegelte oftmals dessen Selbstverständnis im Kontext konkreter gesellschaftspolitischer Bedingungen wider. „Ich empfinde mich ganz stark dem europäischen Kulturkreis zugehörig. Daher meine Verbindung zu den ikonographischen Traditionen. Ich kenne kein besseres Motiv für einen geschundenen Menschen als den Gekreuzigten“¹⁸, so Michael Morgner in einem Interview. Wie der Chemnitzer Künst-

18 M. Morgner, zitiert nach: Grassmé, Kreuzigungsthema, S. 104 (Anm. 11).

ler verstanden die meisten Kunstschaffenden den Bezug auf die christliche Bildwelt als Betonung der abendländischen Kulturgeschichte und der eigenen europäischen Identität und hoben ihre Verpflichtung gegenüber den europäischen Kunst- und Kulturtraditionen hervor. „Ohne einen Bezug z. B. zur christlichen Ikonographie sind m. E. große Teile jüngerer europäischer Kunst kaum vorstellbar oder verständlich [...]“¹⁹, bestätigt der Leipziger Maler und Grafiker Siegfried Ratzlaff. Darüber hinaus bewerteten viele Künstler ihre Hinwendung zur Bildsprache des Christentums als persönliches Bekenntnis zu den Werten des Humanismus. Dem zugrunde lag die Überzeugung, dass die sozialistische und die christliche Weltanschauung einen vergleichbaren Wertekanon aufweisen und sich im humanistischen Weltbild vereinen. Das nahe liegende Paradox der Verwendung christlicher Symbolik in sozialistisch motivierten Bildern wurde dabei nicht als ein solches wahrgenommen, sondern vielmehr die Deckungsgleichheit von christlichen und sozialistischen Überzeugungen betont. „Christentum und sozialistische Utopie haben gemeinsame Wurzeln im Streben nach sozialer Gerechtigkeit und gesellschaftlicher Harmonie“²⁰, bekräftigt der Grafiker Matthias Gubig. Und Ingo Arnold ergänzt: „Sozialistische Überzeugungen sind nicht christlichem Verhalten paradox, wohl aber der institutionalisierten Religion als ideologischer Gegenmacht. Mit dieser Überzeugung ist es wohl möglich, christlich-religiöse Ikonographie – unser europäisches Erbe – zu nutzen.“²¹ Thea Kowař expliziert schließlich: „Sozialismus war für mich auch Glaubenssache.“²² Tatsächliche religiöse Überzeugungen und Empfindungen spielten indes nur selten eine Rolle, obgleich nicht vernachlässigt werden darf, dass einige Künstler die christliche Symbolik und Metaphorik in ihren Werken sehr wohl als ausdrucksvolle Glaubensbekenntnisse verwendeten. Relevant war für viele letztendlich auch die beachtliche emblematische Aussagekraft beziehungsweise die gleichnishafte Wirkung christlicher Symbolik, mit der sich komplexe gesellschaftspolitische Prozesse oder essentielle Selbstbefragungen verständlich und lesbar darstellen ließen.

Die Gleichsetzung von sozialistischen und christlichen Überzeugungen findet sich nicht nur in den Werken zahlreicher DDR-Künstler beziehungsweise in den kunstwissenschaftlichen Deutungen derselben, sie wurde auch in anderen Teilen der sozialistischen Welt erfolgreich kolportiert – in besonderem Maße im lateinamerikanischen Raum. Verkörpert wird dieses Phänomen in besonderem Maße durch Ernesto Cardenal, der als geweihter Priester und überzeugter Kämpfer der sozialistischen Sandinistischen Befreiungsfront FSLN zu den berühmtesten Vertretern der Befreiungstheologie zählt. Venezuelas verstorbener Präsident Hugo Chávez ging sogar soweit, Christus als den ersten Sozialisten zu huldigen:

19 Vgl. S. Ratzlaff, Interview von M. Kenzler, 2006.

20 M. Gubig, Interview von M. Kenzler, 2006.

21 I. Arnold, Interview von M. Kenzler, 2006.

22 T. Kowař, Interview von M. Kenzler, 2006.

*Ich nannte mich Rebell und erreichte Christus, den Wahrhaftigen [...] Christus war und ist einer der größten Revolutionäre der Geschichte und der erste Sozialist unserer Zeit, der erste Sozialist, und darum kreuzigten sie ihn.*²³

Christus in der Rolle des sozialistischen Revolutionärs verkörpert in vielen Teilen Lateinamerikas eine Symbolfigur für den Kampf gegen Kapitalismus und Imperialismus. Das neutestamentarische Postulat der Gewaltlosigkeit wohlweislich ignorierend stellen Abbildungen eines Gottessohnes, der mit Heiligenschein und geschultertem Gewehr die Unterdrückten und Geknechteten beschützt, auf dem Subkontinent keine Seltenheit dar. Ein anschauliches Beispiel hierfür ist in Kuba zu finden: Der Maler und Grafiker Alfredo Rostgaard entwarf 1969 das Plakat „Cristo guerillero“²⁴ (dt.: „Christus der Guerilla-Kämpfer“), welches Jesus Christus zeigt, der mit einem Gewehr bewaffnet für die kubanische Revolution einsteht und bereit scheint, diese auch mit Waffengewalt zu verteidigen. In dieser Darstellung nimmt der Gottessohn das Aussehen Ernesto „Che“ Guevaras an, dessen einfache Kleidung ihn als lateinamerikanischen Bauern, als Mann des Volkes ausweist. Die suggerierte Botschaft des Plakats, dass der Sohn Gottes die Gewaltlosigkeit als Credo des neutestamentarischen Glaubens und als Maxime seines eigenen Lebens im Interesse des revolutionären Widerstands aufgibt, erhöht die Revolution zu einer gleichsam heiligen Mission und legitimiert somit den bewaffneten Widerstand und das Töten der Gegner auch für im Glauben verwurzelte Menschen.

Auch die ostdeutsche Kultur rühmte Jesus Christus als ersten Revolutionär und beschwor die Parallelität zu Guevara. So textete der Liedermacher Wolf Biermann, der 1953 in die DDR übergesiedelt war und mit der Zeit zu einem wortgewaltigen Kritiker des SED-Regimes wurde, in „Comandante Che Guevara“: „Der rote Stern an der Jacke, im schwarzen Bart die Zigarre, Jesus Christus mit der Knarre – so führt dein Bild uns zur Attacke [...]“. Exemplarisch sind die Arbeiten Winfried Wolks, der mit seinem Gemälde „Che“ von 1979 und der Grafik „Der rote Christus“ von 1981 zwei regelrechte Altarbilder schuf, in denen eine direkte, formale wie inhaltliche Verbindung zwischen beiden „Heilsbringern“ hergestellt und eine Äquivalenz beziehungsweise Wesensgleichheit suggeriert wird. Der kubanische Commandante wird gewissermaßen als legitimer Nachfolger Christi präsentiert, als moderner Messias des 20. Jahrhunderts, der aus dem lateinamerikanischen Utopia der Revolutionsromantiker in die Welt tritt und diese vom Übel des Imperialismus befreit. Das von beiden Märtyrern vergossene Blut gerät gleichsam zu einem Bekenntnis zum Sozialismus und zur revolutionären Idee, wodurch der „rote Christus“ ex aequo zu einem Synonym für den ersten Revolutionär und Sozialisten Jesus Christus und den messianischen Ernesto Guevara wird. Der Künstler Wolk, der Schöpfer dieser Verkündungsbilder, nimmt dabei die Rolle eines Messianisten ein, der die religiöse oder politische Erlösung von einem Heilbringer erwartet.

23 H. Chávez, zitiert nach: H. Gremliza, Unheilige Allianz, in: Konkret, Nr. 9, 2006, S. 9.

24 Vgl. L. Cushing, ¡Revolución! Cuban Poster Art, San Francisco 2003.



Winfried Wolk, Che, 1979. Öl & Siebdruck auf Pappe, 100x70 cm.

Abgesehen von den hier dargelegten und grundsätzlich nachvollziehbaren Beweggründen für die Verwendung christlicher Motive darf allerdings nicht übersehen werden, dass vor allem systemkonformen Arbeiten die Gefahr einer Instrumentalisierung der Religion innewohnte. Als Werkzeug im Dienst des Sozialismus diente die Bildwelt des christlichen Glaubens mitunter der moralisch-ethischen Legitimation sozialistisch-ideologischer Ansichten und Postulate, die durch den Kontext europäischer Kulturgeschichte eine zusätzliche Fundierung erhielten. Indem sich politische Figuren und Prozesse im Gewand religiöser Symbolik und Metaphorik präsentierten, erhoben sie den Anspruch der Unfehlbarkeit, der Immunität gegenüber ihren Kritikern und Gegnern. Zudem appellierten sie an das moralische, affektive Empfinden des Betrachters, der aufgrund seiner kulturgeschichtlichen Prägung der politischen Aussage des Bildes wohl gesonnen gegenüberstand, assoziierte er doch eine biblische Darstellung, ohne den ideologischen Nährwert des Werkes als Hauptaussage wahrzunehmen. Ungeachtet dessen bleibt aber die Erkenntnis, dass der Rückgriff auf die christliche Bildsprache in der Kunst der DDR, der augenscheinlich auch in der Darstellung Lateinamerikas erfolgte, vielschichtige Ursachen hatte und sich in mannigfacher Weise zeigte. Ein Phänomen, das die Kunstgeschichte der DDR zweifellos bereicherte.

FORUM

Wie global war der Erste Weltkrieg? Der „Weltkrieg“ aus Sicht der deutschen Provinz

Christoph Nübel

ABSTRACT

How global was the First World War? The ‘Weltkrieg’ seen from the German provinces

This paper examines whether the First World War was a global war. Contemporary research posits that the 1914–1918 conflict was a global war due to its spatial extent and international reverberations. This, however, is not necessarily a purely contemporary contention. Taking the everyday life in the city of Münster (Westphalia) as an example, this paper discusses the impact and interpretation of the war by exploring it through the notion of ‘glocalization’. Analysed through the prisms of mobility, communication and power, this concept traces the formation of local and global spaces. In Münster, no lasting awareness to fight a truly world war can be found. Instead inhabitants’ image of war was determined by social relations and parochial concerns; everyday life was dominated by a *Festungsdenken* (‘fortress mentality’). Münster’s First World War was not so much a global war, but a large-scale European war with distinctly international influences.

Der Erste Weltkrieg wird neu vermessen. Historiker wie Eric Hobsbawm, Wolfgang Mommsen oder jüngst Jörn Leonhard bestimmen den Ersten Weltkrieg zeitlich als einen Bruch. Die Jahre 1914–1918 hätten die Büchse der Pandora geöffnet, aus der zahlreiche Übel auf die Welt gekommen seien. Das 19. Jahrhundert und die imperialistische oder bürgerliche Epoche seien mit 1914/18 beendet worden und das 20. Jahrhundert habe begonnen. Andere sprechen davon, dass hier ein europäischer Bürgerkrieg oder ein zweiter dreißigjähriger Krieg seinen Anfang genommen habe.¹

1 Als Beispiele nur E. Hobsbawm, *Das Zeitalter der Extreme. Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts*, München 1994;

Eine andere Möglichkeit der Ortsbestimmung des Ersten Weltkrieges wurde darin gefunden, ihn räumlich zu fassen und seinen globalen Charakter herauszuarbeiten, wie es Stig Förster oder Hew Strachan getan haben.² Dabei heben nicht zufällig vor allem Untersuchungen zum britischen Empire früh die weltumspannende Dimension des Krieges hervor. Es sei Großbritanniens bestimmende weltwirtschaftliche Rolle gewesen, die den Alliierten zumindest bis zum Kriegseintritt der USA die Kampfführung erleichtert habe, urteilt Theo Balderston.³ Michael Neiberg erklärt in diesem Zuge die Konvoys zum zentralen Merkmal der „truly global nature of World War I“.⁴ Auch wenn die vorliegenden Arbeiten darüber uneins sind, ob es sich bei dem Krieg 1914–1918 tatsächlich um den ersten Weltkrieg gehandelt hat, ob ein solcher stattdessen nicht schon früher stattgefunden⁵ oder er lediglich die Vorstufe des tatsächlich erst mit 1937, 1939 und 1941 schrittweise zum Weltkrieg gewordenen Folgekonfliktes war, so stimmen sie doch überein, dass der 1914 ausgebrochene Krieg einen globalen Charakter hatte.⁶ Als Gründe dafür werden die politischen und wirtschaftlichen Verflechtungen ebenso genannt wie die Tatsache, dass lokaler Konflikte und Interessen sich mit dem großen Krieg verbanden und ihn noch größer werden ließen. Die jüngere Forschung hat somit gezeigt, dass es alles andere als eine historiographische Binsenweisheit ist, auf die Globalität des Ersten Weltkrieges hinzuweisen, sondern dass die Untersuchung des Krieges 1914–1918 als Welt-Krieg bislang unbeachtete Zusammenhänge in den Mittelpunkt rückt. Zur Erforschung der Globalität des Krieges hat die transnationale Geschichte ebenso beigetragen wie die Welt- und Kolonialgeschichte. Diese Zugriffe fordern dazu auf, die Nationalstaaten nicht als abgeschlossene Einheiten zu betrachten, sondern den Blick auf „Handlungszusammenhänge der Überschreitung“⁷ und auf die Wechselwirkungen

J. Leonhard, *Die Büchse der Pandora. Geschichte des Ersten Weltkrieges*, München 2014; W. J. Mommsen, *Der Erste Weltkrieg. Anfang vom Ende des bürgerlichen Zeitalters*, Frankfurt a. M. 2004. Siehe auch J. Echternkamp, 1914–1945. Ein zweiter Dreißigjähriger Krieg? Vom Nutzen und Nachteil eines Deutungsmodells der Zeitgeschichte, in: S. O. Müller/C. Torp (Hrsg.), *Das Deutsche Kaiserreich in der Kontroverse*, Göttingen 2009, 265–280.

- 2 Die Globalität des Krieges betonen S. Förster, *Vom europäischen Krieg zum Weltkrieg*, in: G. Hirschfeld/G. Krumeich/I. Renz (Hrsg.), *Enzyklopädie Erster Weltkrieg*, Paderborn u. a. 2009, 242–248; O. Janz, 14. Der große Krieg, Frankfurt a. M., New York 2013; J. Osterhammel, *Auf der Suche nach einem 19. Jahrhundert*, in: S. Conrad/A. Eckert/U. Freitag (Hrsg.), *Globalgeschichte. Theorien, Ansätze, Themen*, Frankfurt a. M. 2007, 109–130, 113f.; M. Segesser, *Der Erste Weltkrieg in globaler Perspektive*, Wiesbaden 2010; H. Strachan, *The First World War as a Global War*, in: *First World War Studies* 1 (2010), 3–14. Als einen zeitlichen und räumlichen Einschnitt wird der Krieg beurteilt von L. Sondhaus, *World War One. The Global Revolution*, Cambridge 2011.

- 3 T. Balderston, *Industrial Mobilization and War Economies*, in: J. Horne (Hrsg.), *A Companion to World War I*, Chichester 2010, 217–233, 229.

- 4 M. S. Neiberg, *Fighting the Great War. A Global History*, Cambridge, London 2005, 292.

- 5 P. Fregosi, *Dreams of Empire. Napoleon and the First World War, 1792–1814*, New York 1990.

- 6 Siehe dazu die Anmerkungen in Janz, 14, 133–140 (wie Anm. 2). Siehe als Zwischenresümee der Debatte S. Das/G. Hirschfeld/H. Jones/J. Keene/B. Kolonitskii/J. Winter, *Global Perspectives on World War I. A Roundtable Discussion*, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, Online-Ausgabe, 11 (2014), H. 1, <http://www.zeithistorische-forschungen.de/1-2014/id=5009>, Druckausgabe: S. 92–119. Heather Jones hat betont, dass der Erste Weltkrieg „[a]t the time it was fought [...] was seen as a ‚world‘ war“, die Tendenz zur Globalgeschichte des Krieges sei daher eher eine Neuentdeckung, ebd. Diese Vermutung wird im Folgenden differenziert.

- 7 J. Osterhammel, *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, 4. Aufl. München 2009, 13. Zur transnationalen Geschichte S. Conrad/J. Osterhammel (Hrsg.), *Das Kaiserreich transnational. Deutschland in der Welt 1871–1914*, Göttingen 2004.

von Zentrum und Peripherie zu richten. Damit korrespondiert die Ausweitung der Forschung hin zu „vergessenen Fronten“, die nicht mehr nur im europäischen Osten, sondern auch Afrika oder Asien gesucht werden.⁸ Wenn aber beispielsweise die Globalgeschichte als die „Geschichte großräumiger Beziehungen“ zu verstehen ist,⁹ dann musste es Folgen gehabt haben, wenn sich diese Beziehungen durch den Ausbruch des Krieges verschoben oder gar abbrachen. Damit stellt sich die Frage, welche Rolle die Tatsache des globalen Krieges im Kriegsalltag der Deutschen spielte. Gab es ein Bewusstsein dafür, in einen Welt-Krieg verwickelt zu sein oder trat die globale hinter die europäische oder gar individuell-private Dimension des Krieges zurück? Diese Problemstellung übereignet die Antwort auf die Frage, ob 1914–1918 ein Welt-Krieg stattgefunden hat, dem Urteil der Zeitgenossen. Sie fällt weniger eindeutig aus als jene der Historiker, die ihren Befunden normative zeitliche oder räumliche Kriterien zugrunde legen. Die zeitgenössischen Repräsentationen des Ersten Weltkrieges in Deutschland waren demgegenüber von starken Ambivalenzen geprägt. Für die Deutschen war der Krieg 1914–1918, so die These, vor allem ein großer europäischer Krieg mit gelegentlich aufscheinenden globalen Verflechtungen.

Um das zu zeigen, sind zunächst einige Voraussetzungen dieses Ansatzes zu bestimmen. Es wird vorgeschlagen, die Globalität des Krieges in seiner Lokalität auszumessen und damit Prozesse der „Glokalisierung“ zu untersuchen. Das Globale führt kein eigenständiges Dasein, sondern wird durch einzelne lokale Räume repräsentiert. Die Auswirkungen von Globalisierung bestimmen sich durch den Aushandlungsprozess vor Ort.¹⁰ In dem sich an diese Vorüberlegungen anschließenden empirischen Teil wird die „Glokaltät“ des Ersten Weltkrieges am Beispiel der westfälischen Mittelstadt Münster untersucht. Münster bietet sich als Gegenstand der Analyse an, weil es ein administratives Zentrum und damit Mittelpunkt der soziopolitischen und kulturellen Beziehungen in einer Region war. Wegen seiner Größe – in der Stadt lebten 1910 etwa 90.000 Einwohner – wies es städtische Strukturen auf, in denen zu Anfang des 20. Jahrhunderts etwa 13 Prozent der deutschen Bevölkerung lebten.¹¹ In Städten wie Münster verdichteten sich die Probleme des Kriegsalltags brennglasartig, weshalb sich diese „cityscapes“ als „shapers of war experiences“ bezeichnen lassen.¹² Die Ergebnisse dürfen also eine gewisse Repräsentativität beanspruchen, auch wenn diese Annahme angesichts der lokalen Besonderheiten – dazu

8 Siehe Der Erste Weltkrieg in globaler Perspektive (= Geschichte und Gesellschaft 40 (2014) 2, Themenheft hrsg. von O. Janz; G. P. Groß (Hrsg.), Die vergessene Front – der Osten 1914/15. Ereignis, Wirkung, Nachwirkung, Paderborn u. a. 2006; H. Strachan, The First World War, Bd. 1: To Arms, 2. Aufl. Oxford 2003.

9 J. Osterhammel, Europamodelle und imperiale Kontexte, in: Journal of Modern European History 2 (2004), 157–182, 158.

10 R. Robertson, Glokalisierung: Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit, in: U. Beck (Hrsg.), Perspektiven der Weltgesellschaft, Frankfurt a. M. 1998, 192–220.

11 Zahlen nach Meyers Orts- und Verkehrs-Lexikon des Deutschen Reichs, 5. Aufl. Leipzig, Wien 1913, 234; Statistisches Jahrbuch für das Deutsche Reich, hrsg. vom Kaiserlichen Statistischen Amt, 27 (1906), Berlin 1906, 4.

12 S. Goebel/D. Keene, Towards a Metropolitan History of Total War, in: dies. (Hrsg.), Cities into Battlefields. Metropolitan Scenarios, Experiences and Commemorations of Total War, Farnham, Burlington 2011, 2–46, 11.

zählt vor allem die Tatsache, dass der Großteil der Einwohnerschaft katholisch war – in Vergleichsstudien zu erhärten wäre.

Die durch die erste Globalisierung hervorgerufenen Verschiebungen und Verschränkungen lassen sich mit den Begriffen Mobilität, Kommunikation und Macht beschreiben.¹³ In der Tat waren um 1900 viele Beobachter davon überzeugt, dass durch die „grossartigen Erfindungen [...] Raum und Zeit in ungeahnter Weise verkleinert und verkürzt worden“ seien.¹⁴ Die Möglichkeiten des Transports von Menschen und Gütern über weite Entfernungen hatten sich verbessert und mittlerweile erreichten Informationen aus entfernten Weltgegenden auch die Provinz. Daneben hatten die großen Mächte große Teile der Erde unter sich aufgeteilt und dachten in Kategorien von Weltreichen, was die nationale und internationale Politik beeinflusste. Aufgrund ihrer damit angedeuteten Relevanz für die deutsche Gesellschaft bietet es sich an, den Kriegsalltag entlang von Mobilität, Kommunikation und Macht in den Blick zu nehmen.

Der vorliegende Versuch einer Alltagsgeschichte des globalen Krieges greift die Forderung auf, deutsche Geschichte von den Rändern her zu schreiben und damit die Interaktionen sozialer Gruppen im lokalen Raum aus einer kulturgeschichtlichen Perspektive zu beleuchten.¹⁵ Im Mittelpunkt steht der Kriegsalltag der „kleinen Leute“, also von durchschnittlichen Deutschen an der „Heimatfront“. Es geht nicht um die von der Forschung in jüngster Zeit verstärkt in den Blick genommenen Personenkreise, die einen ausgesprochen globalen Deutungs- und Handlungshorizont besessen haben.¹⁶ Die Kriegserfahrungen jener Deutschen, deren Sozialisation nicht in explizit globalen Kontexten erfolgt war, waren anders strukturiert. Sie wuchsen zwar in einer globalisierten Welt auf und

13 Diese Kategorien sind angeregt von S. Conrad, *Globalisierung und Nation im Deutschen Kaiserreich*, München 2006, 13–16 u. 324–330; Osterhammel, *Verwandlung*, 1286–1301 (wie Anm. 7); I. Schröder/S. Höhler, *Welt-Räume. Annäherungen an eine Geschichte der Globalität im 20. Jahrhundert*, in: dies. (Hrsg.), *Welt-Räume. Geschichte, Geographie und Globalisierung seit 1900*, Frankfurt a. M., New York 2005, 9–47, 13.

14 So ein Handbuch der Exportwirtschaft 1899, zit. n. L. Rischbieter, *Globalisierungsprozesse vor Ort. Die Interdependenz von Produktion, Handel und Konsum am Beispiel „Kaffee“ zur Zeit des Kaiserreichs*, in: *Comparativ* 23 (2007), 28–45, 28. Dieses Phänomen untersucht S. Kern, *The Culture of Time and Space 1880–1918*, London 1983.

15 So das Programm von N. Gregor/N. Roemer/M. Roseman (Hrsg.), *German History from the Margins*, Bloomington 2006 sowie K. Dykmann/K. Naumann (Hrsg.), *Changes from the „Margins“: Non-European Actors, Ideas and Strategies in International Organizations*, (= *Comparativ* 23 (2013) 4–5). Dazu auch A. Kirby, *Wider die Ortlosigkeit*, in: Beck (Hrsg.), *Perspektiven der Weltgesellschaft*, 168–175, 174 (wie Anm. 10).

16 Dazu zählen Wirtschaftseliten, Internationalisten und Imperialisten oder einige politische und militärische Entscheidungsträger, die seit 1914 eine globale Ausweitung des Krieges betrieben, um die Ressourcen der Entente von Europa abzulenken. Ebenso zählten dazu jene Akteure, deren „imperiale Biographien“ von den übergreifenden Beziehungen des deutschen Imperiums geprägt waren. Siehe dazu programmatisch M. Rolf, *Imperiale Biographien. Lebenswege imperialer Akteure in Groß- und Kolonialreichen (1850–1918) – zur Einleitung*, in: *Imperiale Biographien, Geschichte und Gesellschaft* 40 (2014), Themenheft hrsg. von dems., 5–21; aber auch schon die Bemerkungen zur „Imperialistischen Militärinternationalität“ bei H. Gollwitzer, *Internationale des Schwertes. Transnationale Beziehungen im Zeitalter der „vaterländischen“ Streitkräfte*, in: ders., *Weltpolitik und deutsche Geschichte*, hrsg. von H.-C. Kraus, Göttingen 2008, 91–113. Zur Ausweitung des Krieges J. Jenkins, Fritz Fischer’s „Programme for Revolution“. Implications for a Global History of Germany in the First World War, in: *Journal of Contemporary History* 48 (2013), 397–417; G. Martin, *German and French Perceptions of the French North and West African Contingents*, in: *Militärgeschichtliche Mitteilungen* 56 (1997), 31–68; Strachan, *The First World War*, 694–814 (wie Anm. 8).

waren deshalb mit Nachrichten und Waren aus entfernten Erdteilen vertraut. Gleichwohl war ihr lokales Umfeld für ihren Deutungs- und Handlungshorizont entscheidend. Für sie war, so wird argumentiert, der globale Krieg eher ein europäischer Weltkrieg, also ein großer, kräftezehrender und bedrohlicher Krieg, dessen wichtigste Fronten durch Europa verliefen. Die Wahrnehmung des Krieges wurde durch eine mentale Disposition strukturiert, die sich als Festungsdenken bezeichnen lässt: Das „Schicksalhafte“ des Krieges,¹⁷ der als Verteidigungskrieg galt, verstärkte das Gefühl des Eingeschlossenseins und Bedrohtseins durch eine diffuse „Welt von Feinden“. Diese Faktoren lenkten den Blick auf einen Nahbereich, in dem die wesentlichen Ressourcen für eine leidlich gesicherte Existenz in der Lebenswelt des Krieges lagen.

1. Kriegsaltag: Der globale Krieg vor Ort

Die Geschichte des Kriegsaltags rückt die Wahrnehmungen, Deutungen und Handlungen der Zeitgenossen in den Mittelpunkt. Hier wird eine Analyse der Kriegsgesellschaft als Kriegsöffentlichkeit vorgenommen, die den Ereignissen 1914–1918 und ihren öffentlichen Deutungen nachgeht.¹⁸ Sie setzt voraus, dass es verschiedene Kriegswirklichkeiten gab, die Ergebnis eines zwischen Individuum und Gesellschaft ablaufenden Konstruktionsprozesses waren. Die Art und Weise, wie die historischen Akteure ihren Krieg erlebten, war von ihrer Sozialisation abhängig. Sie konnte sich also zwischen den Geschlechtern und Generationen sowie zwischen den sozialen Schichten und den politischen Milieus unterscheiden. Bedeutsam ist dabei, dass der Kriegsaltag durch die Sprache sowie durch „Institutionen und Traditionen“ strukturiert wurde.¹⁹

Eine Geschichte des Kriegsaltages untersucht sowohl die Ereignisse als auch ihre Deutungen. Einerseits muss sie das Sprechen über den Krieg als „Weltkrieg“ als Sinnstiftung begreifen. Andererseits ist zu analysieren, ob die Kriegererlebnisse dem globalen Charakter des Krieges zugerechnet wurden und damit der Weltkrieg auch die Praxis bestimmte. Nach dem Urteil, das der Berliner Professor für Osteuropäische Geschichte Otto Hottzsch Ende 1914 in seiner wöchentlichen Kolumne in der Kreuzzeitung fällte, war das

17 So in einer klaren zeitgenössischen Diagnose E. Lederer, Zur Soziologie des Weltkriegs [1915], in: ders., Kapitalismus, Klassenstruktur und Probleme der Demokratie in Deutschland 1910–1940, hrsg. von J. Kocka, Göttingen 1979, 119–144, 121f., Zit. 136.

18 Ich spreche an dieser Stelle nur deshalb nicht von einer Erfahrungsgeschichte, weil für das unten analysierte lokale Beispiel Münster keine Selbstzeugnisse vorliegen, die es erlauben würden, über die individuellen Wahrnehmungen, Deutungen und Handlungen so präzise Auskunft zu geben, wie es eine Erfahrungsgeschichte angesichts ihres hohen methodischen Standes heute verlangen würde. Was hier geleistet werden kann, ist eine Geschichte der Kriegsöffentlichkeit, die eine Kontrastierung mit der Ebene privater Deutungen des Krieges weitgehend entfallen lassen muss. Zum Problem öffentlicher und privater Kriegsdeutungen D. Langewiesche, Gefühlsraum Nation. Eine Emotionsgeschichte der Nation, die Grenzen zwischen öffentlichem und privatem Gefühlsraum nicht einebnet, in: Zeitschrift für Erziehungswissenschaften 15 (2012), 195–215. Zum Stand der Erfahrungsgeschichte N. Buschmann/H. Carl (Hrsg.), Die Erfahrung des Krieges. Erfahrungsgeschichtliche Perspektiven von der Französischen Revolution bis zum Zweiten Weltkrieg, Paderborn u. a. 2001.

19 Im Kontext der Erfahrungsgeschichte N. Buschmann/H. Carl, Zugänge zur Erfahrungsgeschichte des Krieges. Forschung, Theorie, Fragestellung, in: dies. (Hrsg.), Die Erfahrung des Krieges, 11–26, 18 (wie Anm. 18).

der Fall. Hauptgegner des Krieges sei „England“, das schon lange auf einen Krieg gegen das aufstrebende Reich hingearbeitet und „ihn auch zum Weltkrieg gemacht“ habe. Gleichwohl gebe es in Deutschland

*keinen Mangel [...] und die wirtschaftliche Arbeit pulsiert aufs stärkste. Das danken wir unsrer sich jetzt glänzend bewährenden Wirtschaftspolitik [...] und der deutschen Fähigkeit zu Organisation und Anpassung. Das alles aber wird getragen von einer Geschlossenheit und Einheitlichkeit im Innern, die nur aus großen Prüfungen im Volksleben erwächst.*²⁰

Dieses Beispiel verweist auf die von der Forschung mittlerweile sehr differenziert herausgearbeiteten Zusammenhänge von Krieg und Nation. Sie hat betont, dass die Deutungen von Kriegen im 19. Jahrhundert für die Deutungen von Nationen konstitutiv waren und sie sich wechselseitig bedingten.²¹

Es liegt nahe, das aufzugreifen und die Alltagsgeschichte des globalen Krieges mit dem Verständnis von Nation in Beziehung zu setzen. Die Termini Weltkrieg und Nation sind als Ordnungsbegriffe zu verstehen, welche die Lebenswelt strukturierten. Beiden wurde eine hohe Relevanz zugemessen, sie konnten legitimieren und einen erheblichen Handlungsdruck erzeugen. Weltkrieg und Nation erfassten einen abstrakten, bloß vorgestellten Zustand oder ein Ziel. Gleichwohl sind sie nicht identisch: Die Welt hob die Nation räumlich in sich auf, der Begriff Weltkrieg verwies also auf ein übernationales Geschehen, das eine besondere Herausforderung für die Nation bedeutete. Eine solche Herausforderung bedeutete auch die Globalisierung des 19. Jahrhunderts. Wenn die Forschung auch zu Recht von einem „globalen Bewußtsein“²² um 1900 spricht, bedeutete das nicht, dass sich die historischen Akteure als Teil einer Weltgesellschaft begriffen.²³ Stattdessen ordneten sie ihre Erlebnisse eher in den bekannten nationalen als einen abstrakten globalen Rahmen ein. Prozesse der Transnationalisierung und Globalisierung veränderten zwar die nationalen Identitäten, verfestigten sie aber vor allem.²⁴

Für eine verbundene Analyse der Ebenen Welt und Nation im Krieg spricht auch, dass die Alltagsgeschichte des Globalen vor ähnliche methodische Herausforderungen gestellt ist, wie sie für die Geschichte der Nationen formuliert werden.²⁵ In beiden Fällen handelte es sich um Räume, die den Eindruck von Einheitlichkeit und Geschlossenheit erwecken. Tatsächlich aber waren es nicht autonome Größen, die in sich selbst aufgingen, sondern

20 O. Hoetzsch, *Der Krieg und die große Politik*, 3 Bde., Leipzig 1917-18, Bd. 1, 40f. (30.12.14).

21 Siehe beispielsweise F. Becker, *Bilder von Krieg und Nation. Die Einigungskriege in der bürgerlichen Öffentlichkeit 1864–1913*, München 2001.

22 Conrad, *Globalisierung und Nation*, 8 (wie Anm. 13).

23 Von der Ausbildung einer Weltgesellschaft geht P. Johnson, *The Birth of the Modern World Society 1815–1830*, New York 1991 aus.

24 Conrad, *Globalisierung und Nation* (wie Anm. 13); H. Gollwitzer, „Für welchen Weltgedanken kämpfen wir?“ Bemerkungen zur Dialektik zwischen Identitäts- und Expansionsideologien in der deutschen Geschichte, in: ders., *Weltpolitik und deutsche Geschichte*, 137-160 (wie Anm. 16).

25 David Blackbourn bezeichnet das Globale, Nationale und Lokale deshalb auch als „verwandte Formen“, D. Blackbourn, *Das Kaiserreich transnational. Eine Skizze*, in: Conrad/Osterhammel (Hrsg.), *Das Kaiserreich transnational*, 302-324, 303 (wie Anm. 7).

Entitäten, die von einem unterschiedlichen Grad von Verflechtungen und Heterogenität gekennzeichnet waren. Die Welt existierte nicht als ein ungeteiltes Gefüge, vielmehr rekurrierte das „Denken in globalen Dimensionen“ seinerseits auf lokale Räume, „die in aufwändigen Einigungsprozessen erst universalisiert werden mussten“. ²⁶ Globalität war eine Vorstellung, die auf dem Zusammenfügen von kleinen Einheiten zu einem Ganzen beruhte. Untersuchungen, die sich den Auswirkungen der Globalisierung widmen, haben die Vorstellung zurückgewiesen, dass globale Akteure einen hegemonialen Zugriff auf das lokale Geschehen hatten und das Verhältnis von Globalität und Lokalität von einem asymmetrischen Machtgefälle geprägt war. Stattdessen heben sie hervor, dass sich das am Globalen orientierte Denken und Handeln vor Ort manifestierte. ²⁷ Die hier vorhandenen Wissensbestände, Institutionen und Traditionen beeinflussen ebenso wie der Grad der Berührung und Durchdringung mit weiter reichenden Mobilitäts-, Kommunikations- und Machtstrukturen die Präsenz und Formen des Denkens in Zusammenhängen. Es ist davon auszugehen, so lassen sich die vorstehenden Überlegungen resümieren, dass lokale oder globale Räume durch Versuche der Abgrenzung und Durchdringung erst hervorgebracht werden. ²⁸ Die Forschung spricht sogar von einer „Glokalisierung“, weil sich das Lokale und das Globale wechselseitig bedingen. Das Lokale ist doppelt konstitutiv für die Vorstellung vom Globalen: Einerseits verkörpert es das Globale, andererseits beeinflusst es die Hervorbringung dieser Welt.

Die Bedeutung des Lokalen wird auch von der Nationsforschung hervorgehoben. Sie hat vor allem für das Deutschland des 19. Jahrhunderts gezeigt, dass weniger von einheitlichen Diskursen und Praktiken des Nationalen auszugehen ist. Stattdessen betonen viele Untersuchungen die Bedeutung landsmannschaftlicher oder dynastischer Loyalitäten und arbeiten heraus, dass sich Bilder der Nation mit lokalen Erzählungen und Riten verbanden. ²⁹ Angesichts von Nationalisierung und Globalisierung entwickelte sich Ende des 19. Jahrhunderts eine Tendenz zur Regionalisierung und Lokalisierung, die im Heimatdiskurs Ausdruck fand. ³⁰ Er umfasste auf einen Raum bezogene Symbole und Riten, denen im Gegensatz zum gefühlten rasenden Wandel der Gegenwart eine gewisse Persistenz und Traditionalität zugeschrieben wurde. Die folgende empirische Studie wird

26 Schröder/Höhler, *Welt-Räume*, 10 u. 33 (wie Anm. 13). Robertson bezeichnet die „Globalisierung als Verknüpfung von Lokalitäten“, Robertson, *Glokalisierung*, 208 (wie Anm. 10). Zu den Überschneidungen zwischen diesen „Kriegsräumen“ Leonhard, *Die Büchse der Pandora*, 254 (wie Anm. 1).

27 R. A. Beauregard, *Theorizing the Global-Local-Connection*, in: P. L. Knox/P. J. Taylor (Hrsg.), *World Cities in a World System*, Cambridge 1995, 232-248, 242.

28 Robertson, *Glokalisierung*, 199-201 (wie Anm. 10). Zur Hybridität und Offenheit der Globalisierung auch J. Nederveen-Pieterse, *Der Melange-Effekt. Globalisierung im Plural*, in: Beck (Hrsg.), *Perspektiven der Weltgesellschaft*, 87-124 (wie Anm. 10).

29 C. Applegate, *Zwischen Heimat und Nation. Die pfälzische Identität im 19. und 20. Jahrhundert*, Kaiserslautern 2007; A. Confino, *The Nation as a Local Metaphor. Württemberg, Imperial Germany, and National Memory 1871-1918*, Chapel Hill, London 1997; W. Hardtwig, *Nation – Region – Stadt. Strukturmerkmale des deutschen Nationalismus im 19. Jahrhundert*, in: ders., *Hochkultur des bürgerlichen Zeitalters*, Göttingen 2005, 240-268.

30 W. Hartung, „Das Vaterland als Hort von Heimat“. Grundmuster konservativer Identitätsstiftung und Kulturpolitik in Deutschland, in: E. Klueting (Hrsg.), *Antimodernismus und Reform. Zur Geschichte der deutschen Heimatbewegung*, Darmstadt 1991, 112-156.

zeigen, dass Globalität und Nation in lokalen Diskursen und Praktiken erst hervorgebracht wurden.

2. Der Weltkrieg global: Die Stadt Münster als Beispiel

Im Folgenden soll am Beispiel Münsters ausgelotet werden, wie die Auswirkungen des globalen Krieges im Lokalen sichtbar und seine Repräsentationen vor Ort ausgehandelt wurden. Dazu ist es nötig, ein knappes Bild der Stadt Münster zu zeichnen. Münster war vor allem eine Verwaltungsstadt und beherbergte zahlreiche preußische Behörden wie das Ober- und Regierungspräsidium sowie nachgeordnete Ämter.³¹ Daneben traten die Institutionen der städtischen Selbstverwaltung. Ein wichtiger Faktor des städtischen Lebens war das Militär. Münster war Sitz des Generalkommandos VII. Armee Korps, also jener obersten Militärbehörde, deren Verwaltungsbezirk sich bis in das Ruhrgebiet und damit in das Gebiet der Rheinprovinz hinein erstreckte. Auf das Generalkommando ging 1914 die vollziehende Gewalt über, womit es das Weisungsrecht gegenüber den Zivilbehörden erlangte.

In den zahlreichen Verwaltungsbehörden waren 18 Prozent der Erwerbstätigen beschäftigt, 19% arbeiteten in Handel und Verkehr, 31 Prozent in Handwerk und Industrie. Rentner und Pensionäre sowie die Studenten der beim Kaiserbesuch 1907 mit dem Namen Westfälische Wilhelms-Universität versehenen Hochschule machten 24,5 Prozent der Einwohnerschaft aus. Großbetriebe gab es kaum, 1907 existierten lediglich acht Firmen, die mehr als 60 Mitarbeiter hatten. Der Krieg traf die Wirtschaft der Stadt erheblich. In Münster entwickelte sich kein dynamischer Zweig der Kriegsökonomie, der Geld in die Stadt gebracht hätte. Noch Ende 1916 gab es im Stadtkreis lediglich 66 Schwerst- und 2.000 Schwerarbeiter,³² von denen die meisten wahrscheinlich in der Munitionsfabrik beschäftigt waren. Das bedeutete, dass die lange Dauer des Krieges zu einem sukzessiven Einkommensverlust unter der breiten Stadtbevölkerung führen musste, da ihre Einkommenssteigerung nicht mit der Teuerung Schritt halten konnte.³³ Dagegen konnte die Stadt von ihrem ländlichen Umfeld profitieren, weil die Wege der Lebensmittelversorgung kurz waren. Auch die Nähe zur holländischen Grenze wirkte sich positiv auf die Nahrungsmittelvorräte der Stadt aus.

Diese Koordinaten bergen zugleich Hinweise auf die soziale und politische Lage Münsters. Da eine Arbeiterschaft weitgehend fehlte und die katholische Prägung das Aufkommen sozialistischer Organisationen behinderte, war die SPD in der Stadt faktisch unsichtbar. Dagegen übte die Zentrumsparterie eine solche politische Dominanz aus, dass

31 Die Angaben dieses Abschnittes wenn nicht anders angegeben nach C. Nübel, Die Mobilisierung der Kriegsgesellschaft. Propaganda und Alltag im Ersten Weltkrieg in Münster, Münster 2008, 23-37.

32 Schreiben des Regierungspräsidiums Münster vom 26.12.1916 an die Provinzial-Fleischstelle, Landesarchiv Nordrhein-Westfalen, Abteilung Westfalen (im Folgenden zit. als LA NRW), Regierungspräsidium Münster Nr. 1308 fol. 21.

33 Nübel, Die Mobilisierung, 139-155 (wie Anm. 31).

sie bei Wahlen sogar protestantische Kandidaten aufstellte, was ein Hinweis auf den mittlerweile erreichten Ausgleich zwischen den Konfessionen ist, deren Verhältnis im 19. Jahrhundert von starken Erschütterungen geprägt war. Gleichwohl gab es unter den Katholiken das Gefühl, benachteiligt zu sein. Noch immer stellten Katholiken nur 26 Prozent der preußischen Beamtenschaft, obwohl sie in der Bevölkerung des Landes 37 Prozent ausmachten. Kurz gefasst lässt sich sagen, dass Münster katholisch geprägte Verwaltungsstadt mit mittelständischer Wirtschaftsstruktur und sichtbarer Militärpräsenz war.

2.1 Mobilität

Der Erste Weltkrieg strukturierte die globalen Menschen- und Warenströme neu, was sich in Münster bereits im August 1914 bemerkbar machte. Das Festkomitee, das sich zur Organisation des diesjährigen Katholikentages gebildet hatte, war stolz darauf, dass die Zentralversammlung der deutschen Katholiken zwischen dem 9. und 13. August 1914 in Münster stattfinden sollte. Der Ausbruch des Krieges machte diese Planungen obsolet. Anstatt nun die erwarteten Gäste zu begrüßen, verabschiedete das mit einem großen Kreuz versehene Holzgerüst, das auf dem Bahnhofsvorplatz aufgestellt war, die ausziehenden Soldaten. Die sechs Altäre, die der „Münstersche Missionsverein der katholischen Frauen und Jungfrauen“ für den Katholikentag angeschafft hatte und die danach von der Mission in Übersee verwendet werden sollten, stellte man dem Heer zur Verfügung.³⁴

Doch schon bald ging es unter dem Druck des Krieges weniger darum, welche Waren Deutschland noch ausführen konnte, sondern um die Frage, was der Krieg für die Wirtschaft bedeutete und wie das Fehlen von Gütern, die zuvor durch den Welthandel bezogen worden waren, ausgeglichen werden konnte. Während des Krieges wurden 40-60 % weniger Waren importiert als noch 1913.³⁵ Das erklärt, weshalb die Handelskammer in Münster die „Beschränkungen unseres Auslandsverkehrs“ beklagte. Der Syndikus merkte allerdings auf der Versammlung der Kammer im Januar 1915 nur an, dass dadurch „[v]ielfache Aufgaben“ entstanden seien, ohne zu präzisieren, was das im Einzelnen bedeutete.³⁶

Johann Plenge, Münsteraner Professor der wirtschaftlichen Staatswissenschaften, hatte sich 1914/15 in mehreren Vorträgen in der Stadt sowie in deutschlandweit rezipierten Publikationen zu den bereits im Lokalen sichtbaren wirtschaftlichen Phänomenen geäußert. „Der Weltverkehr ist außer Rand und Band“, erklärte er 1915. Der Krieg sei ein „Weltwirtschaftskrieg“, in dem ein heroisches Deutschland und ein vom „Krämergedanke[n]“ beherrschtes Großbritannien – so arbeitete es Plenge in einer Som-

34 T. Warnecke, Erinnerungen eines westfälischen Redakteurs. Ein Beitrag zur Zeit und Kulturgeschichte aus den 108 Jahrgängen des „Westfälischen Merkur“, MS Münster 1934, 260f., LA NRW/W, Nachlass Warnecke.

35 A. Ritschl, The Pity of Peace: Germany's Economy at War, 1914–1918 and Beyond, in: S. Broadberry/M. Harrison (Hrsg.), The Economics of World War I, Cambridge 2005, 41–76, 51f.

36 E. Schulte, Kriesschronik der Stadt Münster 1914/18, Münster 1930, 92.

bartschen Kategorisierung heraus – einen Kampf um die globale wirtschaftliche Vorherrschaft führten.³⁷ Großbritannien setze auf einen „Aushungerungskrieg“, indem seine Flotte „uns die Straßen des Weltverkehrs zu sperren“ versucht habe.³⁸ Deshalb, so erklärte Plenge seinen Zuhörern, sei dieser Krieg auch ein „Volkskrieg“. ³⁹ Nach dieser Analyse musste der Krieg eine wirtschaftliche Neuausrichtung nach innen mit sich bringen, weil das Reich vom Welthandel abgeschnitten war.

Tatsächlich wurden zahlreiche Luxusgüter zur Mangelware. Wenn die Warenhäuser, Kolonialwarenläden und Restaurants eine „Art Weltausstellung im Kleinen“ waren und eine globale Konsumkultur widerspiegeln,⁴⁰ dann zeigte das Angebot dieser Einrichtungen im Reich seit 1914, dass die Welt der Deutschen erheblich zu schrumpfen begann. Ein Beispiel für die kriegsbedingte Verarmung der Warenwelt ist der Kaffee, der Ende des 19. Jahrhunderts vom Luxusgut zum Massenartikel wurde. Er war tatsächlich ein „Welthandelsprodukt“, das vornehmlich in Afrika und Südamerika angebaut, im Reich über Hamburg und Bremen gehandelt und über ein Netz von Einzelhändlern vertrieben wurde. Mit seinem Kaffeekonsum demonstrierte das Bürgertum seine soziale Stellung, während die Unterschichten den Kaffee schätzten, weil er als Aufputzmittel und Nahrungsersatz dienen konnte. Während der Reichstagswahlen 1912 und 1913 wurden die Preissteigerungen am Kaffeemarkt sogar zum Wahlkampfthema, weil sie, so befürchteten konservative Parteien, das soziale Unruhepotential erhöhten.⁴¹ Dies erklärt, weshalb der Kaffee auch im Krieg als Grundnahrungsmittel betrachtet wurde und die Stadt Münster 1916 eigens 64.000 Pfund Rohkaffee und 30.000 Pfund Kornkaffee beschaffte und beide Komponenten als Mischung an die Bevölkerung verkaufte. Aber auch diese Maßnahmen konnten nicht verhindern, dass die Preise für Kaffee und Kaffeersatz bis April 1916 überdurchschnittlich stiegen. Während die Preissteigerungen bei Lebensmitteln durchschnittlich 73 Prozent betrugen, lag der Preis für Kaffee um 189 % über dem von 1908.⁴² Das bedeutete, dass der Weltkrieg zwar den Kaffeegenuss nicht grundsätzlich verhinderte, aber veränderte. Zumindest die einkommensschwachen Schichten mussten sich in ihrem gewohnten Konsum einschränken oder auf billigere Ersatzprodukte zurückgreifen, während das Bürgertum den Kaffee nicht mehr im gewohnten Umfang genießen konnte.

Infolgedessen wurden Strategien entwickelt, um diesem Mangel zu begegnen. Öffentliche Versammlungen in Münster nahmen sich ebenso des Themas an wie die zahlreichen jetzt erscheinenden Kriegskochbücher. Sie hatten einen ähnlichen Grundton.

37 J. Plenge, *Der Krieg und die Volkswirtschaft*, 2. Aufl. Münster 1915, 26 u. 16f. Vgl. W. Sombart, *Händler und Helden. Patriotische Besinnungen*, München, Leipzig 1915. Zu Plenge A. Schildt, Ein konservativer Prophet moderner nationaler Integration. Biographische Skizze des streitbaren Soziologen Johann Plenge (1874–1963), in: *Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte* 35 (1987), 524–570.

38 Plenge, *Der Krieg*, 17 (wie Anm. 37).

39 *Westfälischer Merkur* Nr. 488, 22.9.1914.

40 Osterhammel, *Die Verwandlung der Welt*, 341 (wie Anm. 7).

41 Rischbieter, *Globalisierungsprozesse*, 36–39 (wie Anm. 13). 1911 lag der Pro-Kopf-Verbrauch bei 55,4 Litern, ebd., 35.

42 Schulte, *Kriegschronik*, 199 u. 222f. (wie Anm. 36).

Vor allem die Frauen waren aufgefordert, ihren „Haushalt in Kriegsverteidigungszustand [zu] versetzen“, wie es das „Volks-Kriegskochbuch“ 1915 formulierte.⁴³ Dies müsse geschehen, weil die „englischen Aushungerungspläne“ jeden Deutschen bedrohten.⁴⁴ Die Einschnitte, welche die durch Krieg und Blockade hervorgerufene Umstrukturierung des Welthandels bedeutete, wurden öffentlich als besondere Kriegsaufgabe gedeutet. Die Kochbuchautorin Gertrud Pick hielt fest:

Aushungern lassen wir uns nicht, an unserem festen Willen wird jeder Plan dazu zerschellen. Wird uns die Zufuhr von Kaffee, [...] Tee, Kakao abgeschnitten, so werden wir uns zu helfen wissen. Es gibt eine Art Kaffee ‚Natura‘, das Pfund zu 1 Mark, der, bei uns hergestellt, wohl als guter Ersatz für Bohnenkaffee angesehen werden kann. Statt russischen oder indischen Tees werden wir Pfefferminz-, Lindenblüten-, Hagebuttentee trinken. Wir werden zur Gewohnheit unserer Altvordern zurückkehren... Dabei werden wir gesund, stark und mutig bleiben wie bisher. Die deutsche Küche wird uns dazu verhelfen, uns und auch unsern Tapferen in Feindesland.⁴⁵

Auf die Herausforderungen des Weltkriegs reagierten die Kriegskochbücher mit der Anweisung, die private Sphäre aufzurüsten. Sie werteten die heimische Kost auf, die nun als spezifisch deutsch bezeichnet wurde. So versuchten sie, den globalen Auswirkungen des Krieges mit einer Nationalisierung und Lokalisierung des Speiseplanes zu begegnen. Sie deuteten das als Rückbesinnung auf traditionale Werte, die durch die Dekadenz der Vorkriegszeit gefährdet gewesen seien. Im Falle des Kaffees wurde die Umsetzung dieser Maßnahmen dadurch erleichtert, dass Ersatzkaffee schon vor dem Krieg gebräuchlich war und sein Konsum zumindest für die unteren Schichten kein Novum bedeutete. Kaffee war ein Konsumgut, das zum Überleben nicht notwendig war, sich aber als ein Zeichen von Lebensqualität und Normalität werten ließ, die im globalen Krieg verloren ging.

Ähnliche Reaktionen lassen sich auch im Kontext der Versorgung mit Grundnahrungsmitteln erkennen, die indes einen ganz anderen Stellenwert hatte als die Bereitstellung des letztlich entbehrlichen Kaffees. Bis 1917 war die Produktivität in der deutschen Landwirtschaft um 40 Prozent gefallen, was angesichts der notwendigen Umstrukturierung des Lebensmittelimports schwerwiegende Folgen zeitigte.⁴⁶ Auf einer Volksversammlung im Februar 1915 zeichnete ein Redner angesichts der bereits nach sieben Kriegsmonaten spürbaren Lebensmittelknappheit in Münster ein dramatisches Bild der Lage: „Wenn wir so weiterleben wie bisher, dann werden wir vielleicht schon im Mai d. Js. abgewirtschaftet haben.“ Indes führte er den Mangel nicht auf die globale Dimension

43 G. Pick, Volks-Kriegskochbuch, 2. Aufl. Gotha 1915, 3f. Zu den Ansprachen in Münster Nübel, Die Mobilisierung, 101f. (wie Anm. 31).

44 M. Priester, Kriegskochbuch für fleischfreie Tage. 200 Mittag- und Abendessen mit 92 Kochvorschriften, Frankfurt a. M. 1915, 1. Vgl. ähnlich I. Keller (Hrsg.), Neues Kohlrüben-Kriegskochbuch. Praktische Anweisung zur Bereitung der verschiedensten Speisen von Kohlrüben, Chemnitz 1917, o. S.

45 Pick, Volks-Kriegskochbuch, 3f. (wie Anm. 43).

46 Die Zahl nach Ritschl, The Pity of Peace, 46 (wie Anm. 35).

des Konfliktes zurück, sondern darauf, dass die Ernte 1914 mäßig und staatliche Beschlagnahmen notwendig geworden seien, zudem müsse man die zahlreichen Kriegsgefangenen und die Einwohner der okkupierten Gebiete ernähren, die sich jetzt in der Stadt aufhielten.⁴⁷

In den folgenden Jahren machte sich die Blockade in der Stadt verstärkt bemerkbar. Der Oberbürgermeister Franz Dieckmann musste im März 1917 sogar einräumen, dass in Münster „im großen Maßstabe“ „direkt gehungert“ werde.⁴⁸ Deshalb unternahm die Stadt umfangreiche Anstrengungen, die dringend benötigten Nahrungsmittel zur Verfügung zu stellen. Die Speisekarte europäisierte sich, wenn auch nur entlang der verbündeten, okkupierten oder neutralen Gebiete. Richteten sich die Bemühungen der Stadtverwaltung zunächst auf das nahe Holland, gab es 1916 in Münster zum ersten Mal schwedisches Rentierfleisch zu essen. Im Februar 1918 kam die Vollmilch aus Dänemark, Gerüchten zufolge stand auch der Ankauf rumänischer Eier und österreichischer Kartoffeln zur Diskussion.⁴⁹ Im Oktober 1918 kursierte sogar die Idee, zwei Fischkutter anzukaufen, um den Speiseplan zu erweitern. Aufgrund der zahlreichen Minen in der Nordsee und der Kriegslage wurde dieser Plan allerdings fallen gelassen.⁵⁰

Dieses Beispiel illustriert, dass es angesichts der deutschen polykratischen Kriegsverwaltung vor allem die Kommunen waren, die den Mangel des Weltkrieges verwalten mussten. Das bedeutete zugleich, dass sie zum Adressaten von Hoffnungen und Kritik wurden. Im August 1917 machten einige Verkäuferinnen in einem anonymen Schreiben an den Oberbürgermeister auf ihre verzweifelte Lage aufmerksam.

Wir können es beim besten Willen nicht länger mehr durchhalten, den ganzen Tag [...] mit 225 gr. Brot und kargen [sic] Mittagessen was einem ja zugeteilt wird unaufhörlich auf den Beinen zu sein. Münster wird nach dem Krieg kaum noch ein junges Mädchen aufweisen können aus den Geschäften was noch gesund ist. Wir bitten unseren Herrn Oberbürgermeister wenigstens dahin zu sorgen, dass die lange angestrebte Sonntagsruhe gesetzlich durchgeführt wird denn ausser gesetzlichen Bestimmungen ist ja in Münster nichts zu erreichen. Wir könnten dann wenigstens uns am Sonntag etwas mehr Ruhe gönnen, da wir dann immerhin bis 10 Uhr schlafen und um 11 die Messe benutzen was uns so für jeden Sonntag unmöglich ist. Zum Laufen verspürt man jetzt doch jetzt [sic] keine Lust, also kann es sich nur um das Frei haben handeln, und auch hier ist wieder der Grund die schlechte Ernährung. [...] Die gewöhnlichsten Arbeiter und Arbeiterinnen haben es ja besser wie wir, sie bekommen wöchentlich ihr Gehalt und haben eine anständigere Behandlung, die ja leider in Münster in manchen Geschäften überhaupt jeder Beschreibung spottet.⁵¹

47 Münstersche Zeitung Nr. 57, 26.2.1915.

48 Schulte, Kriegschronik, 272 (wie Anm. 36).

49 Ebd., 322 u. 212. Gleichwohl erschwerte der strengere Zugriff der Entente auf die Neutralen diese Methode der Nahrungsbeschaffung, Ritschl, The Pity of Peace, 59 (wie Anm. 35).

50 Schulte, Kriegschronik, 363 (wie Anm. 36).

51 Schreiben der „Angestellten und Mitglieder des kaufm. Vereins und der Congregation“ an den Oberbürgermeister vom 25.8.1917, Stadtarchiv Münster (im Folgenden zit. als StdAMs), Stadtregistratur 122 Nr. 60 fol. 192f.

Seit 1916/17 wurden in der Stadt erhebliche soziale Spannungen sichtbar, die unter anderem eine Folge des sich erheblich verschiebenden Lohnniveaus zwischen Angestellten und Arbeitern waren. Während die Löhne in den kriegswichtigen Industrien stiegen, stagnierten sie im Handel und auch im Staatsdienst. Deshalb war es vielen Angestellten nicht mehr möglich, die gestiegenen Kosten für Lebensmittel zu bezahlen – ganz zu schweigen von den Schwarzmarktpreisen.⁵² Vor allem in den letzten zwei Kriegsjahren regte sich ein Protestpotential, das durch die Untätigkeit und Fehlentscheidungen der Behörden weiter Auftrieb erhielt. Auch wenn die Stadtverwaltung ernsthaft darum bemüht war, solche Konflikte zu entschärfen, erledigte sie das Schreiben der verzweifelten Verkäuferinnen mit einer Marginalie, woraufhin sich die Frauen wenige Wochen später wieder an den Oberbürgermeister wandten: „Sollt man denn dabei noch ruhiges Blut behalten. Ist denn der Krieg nur für die armen Leute da.“⁵³ Letztlich lassen sich diese Konflikte nicht allein auf staatliches und kommunales Missmanagement auf allen Ebenen zurückführen, sondern auf die Tatsache, dass es wegen der Blockade, des Arbeitskräftemangels und anderer kriegsbedingter Ausfälle in der Lebensmittelerzeugung schlichtweg zu wenig Nahrung gab, die verteilt werden konnte. Diesen Mangel hätte auch das geschickteste Distributionssystem nicht ausgleichen können.

Bemerkenswert ist, dass es sowohl im Falle des Luxusgutes Kaffee als auch im Kontext der Versorgung mit Grundnahrungsmitteln zu ähnlichen Reaktionen kam. Die negative und abstrakte Bedrohung durch den Mangel wurde rationalisiert, indem sie Großbritannien zugeschrieben wurde. Das Empire verkörperte den globalen Krieg, ohne dass dieser Aspekt in der Öffentlichkeit jenseits eines Elitendiskurses vertieft worden wäre. Die Debatte konzentrierte sich vielmehr rasch auf die Bewältigung der Probleme. Der Weltkrieg wurde in diesem Zuge lokalisiert: Zentrale und sichtbare Akteure waren die Kommune und der Privathaushalt, deren Mittel und Strategien über die Versorgungslage entschieden. Die Verwendung von Ersatzprodukten wurde ebenso wie der Verzicht zu einer nationalen Aufgabe stilisiert, die vor Ort gelöst werden musste.

2.2 Kommunikation

Um 1900 war es selbstverständlich geworden, dass Ereignisse, die weitreichende mediale Perkussionen hervorriefen, auch in der Provinz bekannt wurden. Aufstände der Kolonisierten gegen die Kolonisierer oder der Untergang der Titanic 1912 wurden öffentlich mit einer Flut von Texten diskutiert.⁵⁴ Nach Kriegsausbruch veränderten sich die Vor-

52 Siehe dazu J. Kocka, *Klassengesellschaft im Krieg. Deutsche Sozialgeschichte 1914–1918*, 2. Aufl. Göttingen 1978; Nübel, *Die Mobilisierung*, 139–155 (wie Anm. 31). Zur Lebensmittelversorgung im Reich immer noch A. Roerkohl, *Hungerblockade und Heimatfront. Die kommunale Lebensmittelversorgung in Westfalen während des Ersten Weltkrieges*, Stuttgart 1991.

53 Schreiben der „Angestellten und Mitglieder des kaufm. Vereins und der Congregation“ an den Oberbürgermeister vom 4.10.1917, StdAMs, Stadtregistratur 122 Nr. 60 fol. 275f. Die Marginalie lautete: „Weglegen bis Antragstellerinnen sich nochmals melden und ihren Namen nennen“, ebd. fol. 193.

54 Siehe beispielsweise S. Bender, *Der Burenkrieg und die deutschsprachige Presse. Wahrnehmung und Deutung zwischen Bureneuphorie und Anglophobie 1899–1902*, Paderborn 2009; A. Bähr, Ein „Schauspiel“, „schrecklich“

zeichen für dieses Interesse an Nachrichten aus aller Welt. Jetzt war eine Insurrektion nicht mehr nur eine Fußnote in der Geschichte der europäischen Expansion, jetzt bedeutete der Untergang eines Schiffes nicht mehr nur eine Menschheitskatastrophe und einen britischen Prestigeverlust, sondern eine Schädigung eines Kriegsgegners. Der Krieg 1914–1918 war ein Weltkrieg, weil Nachrichten aus entlegenen Regionen der Erde eintrafen, die von Ereignissen kündeten, die offenbar Auswirkungen auf den Kriegsausgang und die Kampfhandlungen in Europa hatten. Nach dem Eintritt des britischen Empires in den Krieg titelte der Westfälische Merkur am 8. August 1914, dass es jetzt zum „Ausbruch des Weltkrieges“ gekommen sei.⁵⁵ Zweifellos klang hier die etablierte Wortbedeutung des Begriffes „Weltkrieg“ mit, der seit dem 19. Jahrhundert große Kriege bezeichnete. Das Blatt hatte sie noch in der Julikrise aktualisiert. Am 27. Juli fragte der Merkur, ob als Folge der diplomatischen Spannungen „Nur ein serbisch-österreichischer Krieg – oder der Weltkrieg?“ drohte. Allerdings ging der Artikel bereits davon aus, dass, sofern die Lokalisierung der Krise auf dem Balkan scheiterte, ein Weltkrieg die Form einer „Kraftprobe zwischen den verschiedenen Mächtegruppen“ annehmen würde. Damit war eine globale Ausdehnung des Konfliktes zumindest angedeutet.⁵⁶ Aufmacher wie der des Münsterischen Anzeigers vom 14. August: „Weitere Kriegserklärungen liegen heute nicht vor“⁵⁷ führten den Zeitgenossen eindrücklich vor Augen, dass diese Befürchtungen längst eingetreten waren.

Das bedeutete allerdings auch, dass sich die weltweiten Informationsflüsse veränderten. Aloys Meister, Ordinarius der Geschichte und der geschichtlichen Hilfswissenschaften an der Westfälischen Wilhelms-Universität,⁵⁸ griff dieses Thema in seinem Kriegsvortrag am 28. November 1914 auf. Er erläuterte dem zahlreich erschienenen Publikum, wie sich Großbritannien der „geistigen Errungenschaften“ deutscher Ingenieure bedient habe, um den Ausbau eines eigenen „Weltkabelnetzes“ voranzutreiben. Dann sei in England eine große Kabelgesellschaft nach der anderen entstanden, die „von der britischen Insel aus die englischen Kabel in alle Meere hinaussandten“. So sei „England zur ersten Kabelmacht der Welt“ geworden. Im Krieg habe es diese Stellung schmählich auszunutzen begonnen. Anstatt den Regeln eines „humanen Kabelkrieges“ zu folgen und sie zu neutralisieren, habe es die deutschen Kabel zerstört, um ein „Lügensyndikat“ der „Weltlüge“ aufzubauen. Deutschland sei in die „Isolierung“ geraten.⁵⁹

In Meisters Vortrag finden sich zwei Merkmale, welche die Berichterstattung über den Ersten Weltkrieg bestimmten: Großbritannien als Hauptgegner und die erzwungeneenspaltung des Reiches vom weltweiten Nachrichtenverkehr. Großbritannien war erstens

und „wundervoll“ anzusehen: Überlebensgeschichten vom Untergang der Titanic 1912, in: Historische Zeitschrift 298 (2014), 61–88.

55 Westfälischer Merkur Nr. 405, 8.8.14.

56 Westfälischer Merkur Nr. 381, 27.7.14.

57 Münsterischer Anzeiger Nr. 647, 14.8.1914.

58 Personal-Verzeichnis der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster für das Sommersemester 1915, Münster 1915, 11.

59 Westfälischer Merkur Nr. 612, 28.11.1914. Der Vortrag war so erfolgreich, dass er wiederholt werden musste. Alois Meister, Kabelkrieg und Lügenfeldzug, Münster 1914.

zum zentralen Feindbild geworden. Hatte sich die nationale Agitation in den ersten Kriegswochen noch auf die Kontinentalmacht Russland konzentriert, unterstrich der Kriegseintritt des Empire, dass sich der Krieg über Europa hinaus ausgedehnt hatte und dass Großbritannien gewillt war, die Welt gegen das Reich zu mobilisieren. Deutschland, so Meister in seinem Vortrag, kämpfe mit „Munition und Mannschaft“, „die Engländer“ hingegen „mit Presse und [Nachrichten-]Kabel“. ⁶⁰ Während des Krieges erschienen in Münster zahlreiche Artikel, die Großbritannien der Urheberschaft am Krieg ziehen und in ihm die treibende Kraft sahen, die das Kriegsende hinauszögerte. Die städtischen Zeitungen unterstrichen, dass britische Ränkespiele nicht nur Frankreich und Italien ins Verderben führten, sondern auch Japan durch britische Agitation gegen Deutschland aufgebracht worden sei. ⁶¹

Damit befanden sich die Zeitungen mitten im Kielwasser des deutschen Propagandadiskurses. 1917 hingen auf Münsters Straßen Plakate, die Großbritannien als einen Kraken darstellten, der mit seinen Fangarmen weite Teile der Welt umschlang. ⁶² Der Hauptgegner der Deutschen, so hieß das, war das Zentrum und der sinistre Strippenzieher in einer Welt, die entgegen der britischen Propaganda eben nicht durch Freiheit, sondern durch Unterdrückung gekennzeichnet war. Einen anderen Grundton schlug die Zeichnung „Lloyd George“ an, die 1917 im *Simplicissimus* erschien. Sie versuchte, die britische Propaganda von der Bedrohung durch die Mittelmächte dadurch zu entlarven, dass sie die Territorien der Entente, der Mittelmächte und der neutralen Staaten auf einer Weltkarte markierte. So wies sie auf die erdrückende Überlegenheit der Kriegsgegner hin, gegen die sich die Deutschen schon so lange siegreich – so zumindest der kriegerische Grundton aller Beiträge des *Simplicissimus* – behauptete. ⁶³ Diese Beispiele zeigen, dass Großbritannien im öffentlichen Kriegsdiskurs das Globale zu verkörpern begann, eine Rolle, die es bis zum Kriegseintritt der USA 1917 behielt. Die Ineinssetzung von Insel und Empire mit dem Weltkrieg rationalisierte und konkretisierte das Bild eines sonst nur schwer zu fassenden globalen Krieges. Gleichwohl blieb Großbritannien auch als Verkörperung des europäischen Krieges präsent. In diesen Deutungen, die beispielsweise die Münstersche Zeitung 1916 vornahm, war der Krieg die „Entscheidungsstunde Europas“, in der von den Deutschen die größte Anstrengung gefordert werde, die je „einem Volk auf der Erde auferlegt worden ist“. Auch angesichts des „Anstürmen[s] unserer Feinde im Westen und Osten“ sah das Blatt es als entscheidend an, dass „Englands ungeheurer Kraftaufwand“ den Krieg antrieb. ⁶⁴

Zweitens unterstrich Meister, dass Deutschland von den weltweiten Informationsflüssen abgeschnitten war. Viele der Nachrichten von politischer und militärischer Bedeutung,

60 Ebd., 31.

61 Nübel, *Die Mobilisierung*, 73f. (wie Anm. 31).

62 Zu finden in StdAMs, Stadtregistratur 122 Nr. 61 fol. 117. u. 119.

63 *Simplicissimus* 22 (1917) Nr. 11, 141.

64 Münstersche Zeitung Nr. 209, 30.6.1916. Eine Kartierung des Topos Welt von Feinden bei C. Heymel, *Touristen an der Front. Das Kriegserlebnis 1914–1918 als Reiseerfahrung in zeitgenössischen Reiseberichten*, Berlin 2007, 229–238.

die in Münster bekannt wurden, hatten deshalb den Charakter des Vorläufigen und Ungewissen, was das Gefühl der Isolierung verstärkte. Dem Mangel an verlässlichen Informationen stand ein – allerdings sehr schwankendes – Interesse an Nachrichten von den außereuropäischen Kriegsschauplätzen gegenüber. So diskutierte die Münstersche Zeitung 1915, ob gegenwärtig „eine Revolution in Indien möglich“ sei, eine „heute sehr wichtige Frage“, wie das Blatt betonte.⁶⁵ Unter dem Eindruck der Verkündigung des „Heiligen Krieges“ im November 1914 und des Krieges im Nahen Osten gewannen auch der Islam, das Osmanische Reich und Afrika eine neue Präsenz in der Stadt. Ein Kriegsvortrag befasste sich 1914 mit dem Zusammenhang von „Islam und Weltkrieg“, 1917 war in der Stadt sogar ein Marokkaner zu hören, der zum selben Thema sprach.⁶⁶ Bereits im ersten Kriegsjahr begann man im katholischen Münster damit, Spenden für den Roten Halbmond einzusammeln. Im Aufruf des mit lokalen Honoratioren besetzten Komitees hieß es: „Möge jeder Deutsche dessen eingedenk sein, daß alles, was er für seine Waffenbrüder tut, auch dem Wohle seines eigenen Vaterlandes dient.“ Dieser Prämisse folgend fanden zu Gunsten des Roten Halbmondes auch Sonntagskonzerte im Schlossgarten statt.⁶⁷

Die Berichterstattung über den Krieg in der Welt war ganz überwiegend von einer Rhetorik der Machbarkeit und Handhabbarkeit geprägt. Als im Juli 1916 die ersten Nachrichten über die Fahrt des Handels-U-Bootes „Deutschland“ in die USA bekannt wurden, jubelten die Zeitungen, dass man damit die Möglichkeit in der Hand habe, die „Handelsblockade“ zu „durchbrechen“. Sie deuteten die Fahrt in einen Sieg der deutschen Ingenieurskunst um, der nach „Worten der Bewunderung“ heische.⁶⁸ Ganz ähnlich wurden 1914 in Münster die Versenkungen durch den Kreuzer „Emden“ gefeiert. In Gedichten wurde das Schiff zum Beherrscher der Meere stilisiert.⁶⁹ Überhaupt kann man vor allem in der Berichterstattung über den Seekrieg Elemente finden, die den Ersten Weltkrieg als einen wirklich globalen Krieg zeigten. In diesem Zusammenhang ist auch die Debatte um den U-Boot-Krieg zu sehen. Die Zentrumsparterie gab sich im Juli 1917 überzeugt, dass die U-Boote „England unermesslich“ schädeten, auch wenn man mit der Tatsache umgehen musste, dass der zu Anfang des Jahres von den U-Boot-Apologeten versprochene Sieg noch ausgeblieben war.⁷⁰ Diese Form des Seekrieges wurde regelmäßig als erfolgreiche deutsche Gegen-Blockade der britischen Inseln dargestellt. Anlässlich der erneuten Erklärung des uneingeschränkten U-Bootkrieges im Februar 1917 gedruckte Karten und Bilder zeigten Großbritannien als hermetisch abgeschlossenes Eiland, zu

65 Münstersche Zeitung Nr. 57, 26.2.1915.

66 H. Grimme, Islam und Weltkrieg. Münster 1914; vgl. Schulte, *Kriegschronik*, 256 (wie Anm. 36). Siehe die Beiträge in W. Loth/M. Hanisch (Hrsg.), *Erster Weltkrieg und Dschihad. Die Deutschen und die Revolutionierung des Orients*, München 2014.

67 Der Spendenaufwurf in LA NRW/W, Oberpräsidium Münster Nr. 1255 fol. 2 u. 53f.

68 Münstersche Zeitung Nr. 191, 12.7.1916.

69 Schulte, *Kriegschronik*, 72 u. 98 (wie Anm. 36).

70 Westfälischer Merkur Nr. 357, 16.7.1917.

dem keine Transportschiffe mehr durchdrangen.⁷¹ In der unter Einfluss von Zensur und Selbstzensur zunehmend gleichförmig klingenden Presse wurde der globale Krieg ganz überwiegend in Form einzelner Kriegsschauplätze repräsentiert, auf denen die deutschen Waffen dem Gegner – vor allem Großbritannien – empfindliche Hiebe beibrachten. Diese Befunde sollen die Tatsache nicht verdecken, dass der Krieg vor allem einen europäischen Charakter trug. Das spiegeln auch die in allen Zeitungen gedruckten Aufrufe und Befehle des Kaisers wider. Wegen seines prokatholischen Engagements vor dem Krieg genoss er zumindest unter den lokalen Eliten Münsters entgegen dem sonst feststellbaren Trend im Reich bis zum Kriegsende ein hohes Ansehen.⁷² Deshalb kann man davon ausgehen, dass die kaiserlichen Wortmeldungen den städtischen Kriegsdiskurs mit bestimmten. Im August 1914 formulierte Wilhelm II., Deutschland kämpfe „gegen eine Welt von Feinden“, ohne indes zu präzisieren, was genau damit gemeint war. Er hatte damit eine Wendung geprägt, die während des Krieges zur leeren Floskel wurde. Präziser wurde Wilhelm, als er auf die „offenkundige und heimliche Feindschaft von Ost und West“ hinwies, die bereits vor dem Krieg zu spüren gewesen sei.⁷³ Auch in den folgenden Jahren veränderte sich der Ton dieser Verlautbarungen nur wenig. Zwar verwies er auf die „fremde, aus aller Welt zusammengegraffte und erpreßte Hilfe“, welche die Ententemächte in Anspruch nähmen. Im Mittelpunkt stand aber eher die Aussage, dass in „West und Ost [...] unsere heldenmütigen Feldgrauen in unerschütterlicher Tapferkeit dem gewaltigen Ansturm unserer Gegner“ trotzten.⁷⁴ Diese Beispiele belegen, dass auch der Kaiser es versäumte, den Krieg als globalen Krieg zu bezeichnen. Ebenso unterstreicht die Tatsache, dass seit 1914 neben dem Begriff des „Weltkrieges“ immer auch andere Bezeichnungen für den Krieg existierten, dass die Deutschen zwar annahmen, in einem globalen Krieg zu kämpfen. Dieser hatte allerdings einen so deutlichen Schwerpunkt in Europa, dass die globale Dimension deutlich in den Hintergrund trat. Diese ambivalenten Ergebnisse lassen danach fragen, welche Umstände die Wahrnehmung des Weltkrieges als Welt-Krieg beeinflussten. Es lassen sich drei besonders wirkungsvolle Faktoren ausmachen. Erstens scheint die Präsenz ferner Kriegsschauplätze vor allem dann hoch gewesen zu sein, wenn sich öffentliche und private Verbindungen dorthin herstellen ließen. Im Februar 1915 wurde in Münster vor allem deshalb über den Dschihad und die Geschicke des Osmanischen Reiches diskutiert, weil das Gerücht umging, die in der Stadt untergebrachte Sanitätskompanie Nr. 25 werde in den Nahen Osten entsandt.⁷⁵ Die Seeschlacht am Skagerrak 1916 war für Münster von besonderer Bedeu-

71 Siehe dazu beispielsweise das Titelbild „The Splendid Isolation“ des *Simplicissimus* 19 (1915) Nr. 48, 1. So auch der Grundton bei Plenge, *Der Krieg*, 212 (wie Anm. 37).

72 J.-C. Kaiser, *Vom Ende des Kulturkampfes bis zum Zusammenbruch 1918 – Aspekte der politischen Entwicklung*, in: F.-J. Jacobi (Hrsg.), *Geschichte der Stadt Münster*, 3 Bde., Bd. 2, 2. Aufl. Münster 1994, 167-217; Nübel, *Die Mobilisierung*, passim (wie Anm. 31). Siehe aber allgemein B. Sösemann, *Der Verfall des Kaisergedankens im Ersten Weltkrieg*, in: J. Röhl (Hrsg.), *Der Ort Kaiser Wilhelms II. in der deutschen Geschichte*, München 1991, 145-170.

73 Kaiseraufruf 6.8.1914, abgedruckt in: R. Oberschelp (Hrsg.), *Stahl und Steckrüben. Beiträge und Quellen zur Geschichte Niedersachsens im Ersten Weltkrieg (1914–1918)*, 2 Bde., Bd. 1, Hameln 1983, 76f.

74 So zum Beispiel in *Westfälischer Merkur* Nr. 403, 1.8.1916.

75 Schulte, *Kriegschronik*, 98 (wie Anm. 36).

tung, weil das Linienschiff Westfalen beteiligt war, das der Oberpräsident der gleichnamigen Provinz 1908 getauft hatte. Während des Krieges entwickelte sich ein lebhafter Wechsel von Glückwunschtelegrammen und Geschenken zwischen Stadt und Schiff. Während der Operationen in Finnland 1918 sandte die Besatzung der Westfalen sogar ein russisches Feldgeschütz nach Münster.⁷⁶ Doch nicht nur auf der öffentlichen Ebene beeinflussten solche Beziehungen die Präsenz des Krieges und seiner Schauplätze in der Stadt, auch im Privaten wurde das Kriegsbild dadurch bestimmt, an welchen Orten die Angehörigen Dienst taten und worüber sie berichteten. Eigens für westfälische Soldaten wurde in Münster seit 1915 der „Heimatsgruß an die Krieger“ gedruckt, eine Zeitungsbeilage, die vom „Von Münsterland in Unnerstand“ geschickt wurde.

Das führt direkt zum zweiten Faktor. Da die bedeutendsten Operationen des Krieges an der West-, Süd- und Ostfront stattfanden und hier das Gros der Soldaten disloziert war, setzte sich das Bild eines europäischen Krieges durch.⁷⁷ Das belegen die zahlreichen Berichte und Darstellungen des westlichen, östlichen und südlichen Kriegsschauplatzes, wohingegen die anderen Fronten kaum repräsentiert waren. Allein dem Seekrieg kam hier eine größere Bedeutung zu, weil er Erfolge gegen den Hauptgegner Großbritannien versprach. Dieser Befund wird von einem Blick in das verbreitete und für Schulen und den alltäglichen Gebrauch populär aufgemachte Werk „Karten und Skizzen zum Weltkrieg“ bestätigt. Ungeachtet des Titels widmeten sich nur ein Viertel der Karten des ersten Bandes von 1915 außereuropäischen Regionen, wobei die Mehrzahl die Vorkriegsgeschichte thematisierte. Im zweiten Band, der 1916 bereits in der 6. Auflage erschien, waren es von 19 Karten nur eine.⁷⁸

Drittens lassen sich deutliche Konjunkturen feststellen, die den Ort des Krieges erheblich zwischen globalen und europäischen Räumen schwanken ließen. Zunächst lässt sich für jene sozialen Kreise, für welche die Forschung Formen einer Kriegsbegeisterung festgestellt hat – vornehmlich ungebundene junge Männer, aber auch das national gesinnte und finanziell abgesicherte Bürgertum – eine durch die deutschen Siege 1914 befeuerte Weltkriegs-Euphorie feststellen. Sie äußerte sich in einem plötzlich ansteigenden Interesse an Weltkarten, die dazu genutzt wurden, die Kriegslage zu diskutieren. In den ersten Kriegsmonaten, so vermerkte es die Münsteraner Kriegschronik, hätten „Wirtschaftsstrategen“ „Europa mit all seinen Weltkolonien“ verteilt.⁷⁹ Auch im Zwei-Löwen-Klub, einer Vereinigung von etwa 340 vornehmlich älteren Herren aus der städtischen Oberschicht, folgte man diesem Trend. Seine Chronik vermerkt, dass in den Clubräumen seit August 1914 nicht mehr „Ereignisse in Stadt und Land“ oder „Fehler und Schwächen der Mitmenschen“ Thema gewesen seien, sondern „die weltgeschichtlich bedeutungsvollen kriegerischen Ereignisse eingehend besprochen“ wurden, die man anhand der „ausgehängte[n] Kriegskarten [...] genau verfolgt[e]“. Der globale Krieg hatte

76 Ebd., 210 u. 338.

77 Siehe beispielsweise Münstersche Zeitung Nr. 72, 13.3.1918.

78 E. Rothert, Karten und Skizzen zum Weltkrieg 1914/17, 2 Teile, 5.-6. Aufl. Düsseldorf 1916.

79 Schulte, Kriegschronik, 42 (wie Anm. 36).

in Gesprächen dann Konjunktur, wenn besondere Ereignisse wie Siege, Friedensschlüsse oder neue Kriegserklärungen – bedeutsam war in diesem Zusammenhang der Kriegseintritt der USA 1917 – zu vermelden waren. Gleichwohl wurde die Konversation eher von in den Streitkräften dienenden Clubmitgliedern und geladenen Offizieren geprägt, die aus eigener Anschauung von den europäischen Fronten berichteten. Mehr noch konzentrierte sich die Unterhaltung auf die wachsenden Versorgungsschwierigkeiten. Die Chronik vermerkt, dass seit Sommer 1916

*die Kriegslage daher nur noch vorübergehend gestreift [wurde], wenn wichtige Ereignisse eingetreten waren. Um so eifriger wurden die Ernährungsfragen [...] besprochen.*⁸⁰

Auch unter den städtischen Eliten waren es also lokale Themen, die das Kriegsgespräch beherrschten.

2.3 Macht

Seit Mitte des 19. Jahrhunderts hatten technische Entwicklungen die Bedingungen von Mobilität und Kommunikation verändert und so die Chance auf eine effektive Beherrschung von Territorien erheblich gesteigert. Diese Möglichkeiten wurden vom Nationalismus, dem Imperialismus und der populären Weltreichslehre aufgegriffen. Diesen Denkweisen lag die Annahme zugrunde, dass es notwendig sei, den deutschen Herrschaftsbereich territorial und wirtschaftlich zu festigen und zu erweitern, damit das Reich in den jetzt auf die globale Ebene gehobenen Auseinandersetzungen zwischen den großen Mächten bestehen könne.⁸¹ Während des Ersten Weltkrieges wurden sie in der Debatte um die Identität der Deutschen und die Kriegsziele aktualisiert und konkretisiert.⁸² Der Weltkriegsdiskurs war, so zeigt sich hier, auch mit inneren und äußeren Machtfragen verbunden, wobei die Tatsache des globalen Krieges in Münster auch hier wieder nur eine untergeordnete Rolle spielte.

Die Kriegszieldiskussion war bereits vor ihrer offiziellen Freigabe am 28. November 1916 öffentlich sichtbar und in Münster insbesondere durch drei Merkmale geprägt: Ein annexionistisches Elitennetzwerk, das katholische Milieu und die Nähe zur belgischen Grenze. An der Universität gab es zahlreiche Professoren, die ihre annexionistischen Ansichten in der Stadt vertraten. Das geschah 1914/15 durch die gut besuchten Kriegsvorträge, später boten sie sogenannte „Hochschulkurse für Jedermann“ an. In Kursen zu Themen wie „Krieg und Ernährung“ wurden dem Publikum ideologische Fragen

80 Der Zwei-Löwen-Klub in Münster (Westf.). Die Geschichte der Entstehung und Entwicklung der Gesellschaft bis auf die neueste Zeit, hrsg. von E. Müller, Münster 1924, 89-91. Zur Sozialstruktur des Clubs ebd.

81 H. Gollwitzer, Geschichte des weltpolitischen Denkens, 2 Bde. Göttingen 1972-1982; S. Neitzel, Weltmacht oder Untergang. Die Weltreichslehre im Zeitalter des Imperialismus, Paderborn 2000; G. Schöllgen/F. Kießling, Das Zeitalter des Imperialismus, 5. Aufl. München 2009.

82 Zu dieser Verbindung Gollwitzer, „Für welchen Weltgedanken kämpfen wir?“ (wie Anm. 24). Siehe allgemein G.-H. Soutou, Die Kriegsziele des Deutschen Reiches und der französischen Republik zwischen „deutscher Sendung“ und republikanischen Werten, in: W. Pyta (Hrsg.), Burgfrieden und Union sacrée. Literarische Deutungen und politische Ordnungsvorstellungen in Deutschland und Frankreich, 1914-1933, München 2011, 50-70.

verbunden mit kriegspraktischen Hinweisen nahe gebracht. Die Presse berichtete jedes Mal ausführlich.⁸³ Um den Philologen Otto Hoffmann hatte sich ein annexionistischer Professorenkreis gebildet, der die Juristen Paul Krückmann und Ernst Rosenfeld, den Geographen Wilhelm Meinardus, den Althistoriker Otto Seeck und möglicherweise auch Aloys Meister umfasste, welcher sich später im „Unabhängigen Ausschuss für einen deutschen Frieden“ (UA) hervortat.⁸⁴ Diese Professoren standen seit 1915 mit Alfred Hugenberg und der rheinisch-westfälischen Schwerindustrie in Verbindung und fungierten als lokale „Verteilerstelle“ der verdeckten Kriegszielagitration der Wirtschaftsverbände.⁸⁵ Ihre Agitation war vor allem darauf angelegt, die Grenzen des Reiches zu verschieben und damit ökonomisch bedeutsame Territorien in Belgien und Frankreich zu annektieren.

Weniger ging es ihnen darum, außereuropäische Besitzungen zu verlangen. Das forderte die erst seit Ende 1916 in Münster wieder Präsenz zeigende Deutsche Kolonialgesellschaft mit ihrem Vorsitzenden Meinardus, in der vor allem die städtische Beamtenschaft organisiert war. „Ein kolonialer Rückzug“, warnte Oskar Karstedt, der Herausgeber der „Deutschen Kolonialzeitung“ 1916 während eines Vortrags in der Stadt, sei eine „Kapitulation vor dem englischen Weltherrschaftsgedanken“.⁸⁶ Auch wenn es wegen des Zusammenwirkens von Kolonialisierung und Mission im katholischen Milieu sicherlich Sympathien für solche Forderungen gab, zeigte doch die Kriegslage deutlich auf, dass die überseeischen Besitzungen auf verlorenem Posten standen. Deshalb wurde die Kriegszieldiskussion vor allem von europäischen Fragen beherrscht, so sehr die Imperialisten sich auch dagegen sträuben mochten.⁸⁷ Die deutsche Debatte drehte sich vor allem in Richtung des Mitteleuropa-Konzeptes. Die Idee eines von Deutschland beherrschten kontinentalen Zentrums kursierte bereits im 19. Jahrhundert. Ihre Anhänger forderten Gebietserweiterungen oder eine indirekte Herrschaft über Mitteleuropa, um die Herausforderungen des Krieges bewältigen zu können.⁸⁸ In Münster fanden globale Expansionsideen auch deshalb wenig Verbreitung, weil Organisationen wie der Alldeutsche Verband und der Flottenverein, die sich als Fürsprecher deutscher Weltpolitik exponierten, in der Vorkriegszeit gegen den Katholizismus im Allgemeinen und die Zentrumspar- tei

83 Nübel, Die Mobilisierung, 55-64 (wie Anm. 31) sowie M. Ellerich, Münster im Ersten Weltkrieg. Politik und Gesellschaft 1914-1918, MS Münster 1990, 31f.

84 Ebd., 34; Personal-Verzeichnis, passim (wie Anm. 58).

85 D. Guratzsch, Macht durch Organisation. Die Grundlegung des Hugenbergschen Presseimperiums, Düsseldorf 1974, 141.

86 Westfälischer Merkur Nr. 639, 6.12.1916, dazu Ellerich, Münster, 64-66 (wie Anm. 83).

87 Dazu Neitzel, Weltmacht, 388 (wie Anm. 81); D. Van Laak, Über alles in der Welt. Deutscher Imperialismus um 19. und 20. Jahrhundert, München 2005, 99. So beklagte Hans Maier „eine starke Strömung gegen den unsicheren Besitz in fremden Erdteilen“, ein großer Teil der Publizistik setzte jetzt auf einen „kontinentalen Wirtschaftsblock“, was ein „gefährlicher Irrtum“ sei, H. Maier, Gegenwart und Zukunft der deutschen Kolonien, Berlin 1916, 41f.; ähnlich K. H. Müller, Die wirtschaftliche Bedeutung der Bagdadbahn. Land und Leute der asiatischen Türkei, Hamburg 1917, 99.

88 Siehe dazu Mommsen, Der Erste Weltkrieg, 94-117 (wie Anm. 1).

im Besonderen agitiert und sich deshalb so nachhaltig diskreditiert hatten, dass sie in der Stadt nahezu bedeutungslos waren.⁸⁹

Dagegen konnte der UA auch deshalb im katholischen Milieu Münsters punkten, weil der rechte Flügel der Zentrumspartei Rückendeckung signalisierte.⁹⁰ An der Spitze der Münsteraner Sektion des UA standen die Professoren Hoffmann und Meister. Seine westfälische Ausgabe, die als ein Interessenkonglomerat von Schwerindustrie, protestantischen Eliten und rechtem Katholizismus betrachtet werden kann, setzte auf einen Siegfrieden, der sich vor allem in europäischen Annexionen niederschlagen sollte. Das forderte auch die 1917 in Münster unter dem Vorsitz Hoffmanns gegründete und mit dem UA weitgehend deckungsgleiche Deutsche Vaterlandspartei (DVLP),⁹¹ die sogar in das ehemals allein vom Zentrum verkörperte katholische Milieu Münsters vordringen konnte. Auch der elitär-katholische Westfälische Merkur berichtete wohlwollend über die DVLP und ihre politischen Ansichten.⁹²

Solche Kriegsziele waren seit 1917 in Münster vor allem deshalb besonders präsent, weil die unter Leitung des stellvertretenden Generalkommandos VII. Armeekorps und mit maßgeblicher Beteiligung der Stadt und lokaler Mittelsmänner organisierte Propaganda in der Spätphase des Krieges versuchte, die zunehmend kriegsmüde Bevölkerung unmittelbar anzusprechen.⁹³ Als so genannte „Vertrauensmänner“ wurden auch Geistliche rekrutiert, die auf informellem Wege auf die Katholiken einwirken sollten. Unter ihnen waren jene Teile des Klerus, die „frei“ waren „von der Zentrumswirtschaft“, wie es ein privat operierender Strippenzieher der Münsteraner Kriegspropaganda 1917 ausdrückte. Sie konnten damit jenseits politischer Beschränkungen für weitreichende Annexionen werben.⁹⁴

Mit dieser personellen Dezentralisierung ging eine thematische Fokussierung und Lokalisierung der Propaganda einher, an deren Horizont letztlich die Frage nach der deutschen Identität aufschien. Die Propaganda in Münster verlegte sich 1917/18 darauf, der Stadtbevölkerung die Notwendigkeit des Durchhaltens klar zu machen, indem sie diese

89 Das belegt ein Schreiben des Alldeutschen Münsteraner Rechtsanwalts Adolf ten Hompel an den Hauptgeschäftsführer des Alldeutschen Verbandes, Leopold von Vietinghoff-Scheel, vom 15.7.1916, LA NRW/W, Nachlass ten Hompel Nr. 12. Siehe allgemein Ellerich, Münster, 59-64, 66f. (wie Anm. 83); G. Krüger, „Treudeutsch allewege!“ Gruppen, Vereine und Verbände der Rechten in Münster (1887–1929/30), Münster 1992, 45-49.

90 Gleichwohl konnte er sich nicht offen hinter die Ziele des UA stellen, weil das Zentrum mit Matthias Erzberger den prominentesten Vertreter eines gemäßigten Friedens in seinen Reihen wusste. Zum UA allgemein D. Stegmann, Bismarcks Erben. Parteien und Verbände in der Spätphase des Wilhelminischen Deutschlands. Sammlungspolitik 1897–1918, Köln, Berlin 1970, 465-467; zur Lage in Münster Ellerich, Münster, 48-52 (wie Anm. 83).

91 Münstersche Zeitung Nr. 298, 29.10.1917. Siehe Kaiser, Vom Kulturkampf, 187 u. 212 (wie Anm. 72); Krüger, Treudeutsch, 57 (wie Anm. 89).

92 Nübel, Die Mobilisierung, 113f. (wie Anm. 31); Westfälischer Merkur Nr. 509, 1.10.1917 und die Schreiben in LA NRW/W, Nachlass ten Hompel Nr. 13. Siehe auch Ellerich, Münster, 100-109 (wie Anm. 83); Krüger, „Treudeutsch allewege!“, 53 (wie Anm. 89).

93 Nübel, Die Mobilisierung, 100f. u. passim (wie Anm. 31). Allgemein B. Barth, Dolchstoßlegenden und politische Desintegration. Das Trauma der deutschen Niederlage im Ersten Weltkrieg 1914–1933, Düsseldorf 2003, 118; A. Schmidt, Belehrung – Propaganda – Vertrauensarbeit, Essen 2006, 77-82. Zur personalen Dezentralisierung im Bezirk des VII. Armeekorps ist aufschlussreich LA NRW/W, Regierungspräsidium Münster Nr. 1304 und 1305.

94 So ten Hompel in einem Schreiben an Hoffmann vom 9.9.1917, LA NRW/W, Nachlass ten Hompel Nr. 13.

Forderung mit lokalen Problemen verknüpfte. Münster lag etwa 200 Kilometer von der belgischen und nur etwa 60 Kilometer von der holländischen Grenze entfernt. Schon in den Tagen des Kriegsausbruchs wollten ängstliche Bürger gegnerische Flieger über der Stadt entdeckt haben. Es gingen Gerüchte um, dass Münster im Krieg zerstört werden würde. Gegen Ende des Krieges thematisierten Propagandaplakate diese Gefährdungsvisionen und entwarfen ein Szenario, in dem französische Artillerie vom Rheinufer aus deutsche Städte in Brand schoss. Zwei andere Plakate, welche das stellvertretende Generalkommando VII. Armeekorps im Mai 1918 in jeweils 400 Exemplaren im Regierungsbezirk Münster aushängen ließ, griffen dieses Motiv auf.⁹⁵ Eines fragte: „Darf Belgien Englands Aufmarschgebiet werden?“ und verknüpfte damit indirekt die Forderungen der Annexionisten mit dem Gefühl akuter Bedrohung in der Grenzregion. Das Plakat begründete die Ausdehnung des Reiches nach Westen mit der gefährdeten Sicherheitslage in den Ruhrstädten und Münster, die das zweite Plakat unterstrich, indem es Münster der „Zone der Vernichtung“ in einem „zukünftigen Kriege“ zuschlug.⁹⁶ Gegenüber solchen regionalen Konkretisierungen der Bedrohung in einem neuen Konflikt traten die Überlegungen der Anhänger weltpolitischer Kriegsziele in der städtischen Öffentlichkeit zurück, auch deshalb, weil sie teilweise „professoral“ formuliert waren und damit ein Selbstgespräch der Eliten blieben.⁹⁷

Dass in diesen Beispielen vor allem ein Bedrohungsszenario entworfen wurde, unterstrich den Grundton der deutschen Propaganda seit 1917. Sie hob ständig hervor, dass eine Niederlage die Vernichtung von Arbeitsplätzen durch Zerstörung der ökonomischen Grundlagen des Reiches bedeuten würde.⁹⁸ Das behauptete jedenfalls ein Flugblatt, von dem Schüler 1917 etwa 20.000 Stück „an jede einzelne Familie“ in Münster verteilten. Es versuchte zu zeigen, dass die Kriegsziele der Entente die „Zerschmetterung Deutschlands“ bedeuten würden, womit nicht nur der Erhalt der Nation gefährdet, sondern jeder Deutsche persönlich betroffen sei.⁹⁹ Daraus leiteten die Behörden das Gebot zum Durchhalten ab, um doch noch einen Sieg zu annehmbaren Bedingungen zu erringen. Dieser Topos der Kriegspropaganda traf auf eine gewisse Akzeptanz in der Bevölkerung,

95 Dass in diesen Beispielen vor allem die Bedrohung der Industriegebiete hervorgehoben wurde, spricht möglicherweise für die Nähe des stellvertretenden Generalkommandos VII. Armeekorps zu den annexionistischen Kreisen Münsters und zur rheinisch-westfälischen Schwerindustrie. In einem Schreiben an den Reichskanzler vom 23.6.1915 betonte der stellvertretende Kommandierende General, die Bewohner des Korpsbezirks „wünschen [...] um so sehnlicher, der Grenze weiter entrückt zu werden, als die weitere Entwicklung der Fliegerwaffe und des Geschützwesens sie in einem künftigen Kriege vielmehr noch einer unmittelbaren Gefahr aussetzen würde, als das schon diesmal der Fall gewesen ist“, LA NRW/W, Oberpräsidium Münster Nr. 6124 fol. 195-197. Zum Kontext Ellerich, Münster, 37-42 (wie Anm. 83).

96 Siehe Schreiben des stellv. Generalkommandos VII. Armeekorps an das Regierungspräsidium Münster, 21.5.1918, StdAMs, Stadtregistratur Nr. 174 Bd. 28.

97 Gollwitzer, „Für welchen Weltgedanken kämpfen wir?“, 151 (wie Anm. 24).

98 Nübel, Die Mobilisierung, 107-109 (wie Anm. 31).

99 StdAMs, Stadtregistratur 174 Nr. 28 Bd. 3. Dazu Nübel, Die Mobilisierung, 105-109, Abb. ebd., 108 (wie Anm. 31).

da er auf den Erhalt der individuellen Lebensgrundlagen im Krieg zielte, die ohnehin im Zentrum des Denkens und Handelns der Bevölkerung standen.¹⁰⁰

Um die Notwendigkeit des Durchhaltens zu unterstreichen, betonte das stellvertretende Generalkommando im Laufe der letzten Kriegsmonate wiederholt, dass die Deutschen jetzt „3 ½ Jahre gegen die halbe Welt gekämpft“ und dabei „unerhörte Opfer“ gebracht hätten. Angesichts der enormen sozialen Spannungen in Deutschland, die sich in Frühjahr 1918 in Streiks entluden, und der sukzessiven Erosion der staatlichen Legitimität warnte es im Februar 1918 davor, „den Kämpfenden draußen von der Heimat aus in den Rücken zu fallen“. Die „Bevölkerung des Korpsbezirks“ dürfe sich, so betonte die Militärbehörde im August, den „zähen Willen zur inneren Einigkeit und die freudige Siegeszuversicht nicht rauben lassen von [...] Flaumachern und Märchenerzählern“. Sie forderte erneut zum Durchhalten auf und versprach: „Dann wird auch die böse Welt unserer Feinde an dem Felsen Deutschland zerschellen“.¹⁰¹

Schluss

Der globale Krieg erzeugte einen großen Druck auf das Deutsche Reich, weil er Deutschland vom „Weltverkehr abgesperrt“ und in eine „belagerte Festung“ verwandelt hatte, wie der Berliner Großhändler Leo Lustig 1917 diagnostizierte.¹⁰² Obgleich die Bedeutung der globalen Vernetzung Deutschlands auch während des Krieges offensichtlich war, fand der Erste Weltkrieg für die Münsteraner Stadtbevölkerung in Europa und vor allem in Münster selbst statt. Die Bedeutung des globalen Krieges wurde im Lokalen ausgehandelt:¹⁰³ Mobilität, Kommunikation und Macht beeinflussten die Repräsentationen des nationalen Selbstbildes im globalen Krieg, die sich vor Ort manifestierten. Der deutsche Identitätsdiskurs und die Wahrnehmung des globalen Krieges waren von einem auf das Innere bezogene Festungsdenken geprägt. In der Reduktion auf das Lokale und unter ausdrücklichem Bezug auf das engere soziale Umfeld wurde der Lebensmittelmangel organisiert, das Bild des Weltkrieges verhandelt und über politische Zielsetzungen diskutiert. Die Münsteraner Kriegsöffentlichkeit rationalisierte und vereindeutigte die Herausforderungen des Welt-Krieges, indem sie sie mit konkreten Feindbildern verband und als beherrschbar beschrieb. Sie lokalisierte sie, weil jetzt solche Nahbeziehungen in den Vordergrund traten, die für das Auskommen und Überleben im Krieg bedeutsam waren. Auf diese Weise zeigte der Krieg die Grenzen der globalen Ambitionen des Deutschen Reiches auf. Seit Kriegsbeginn zeigte sich mehr und mehr, dass es den Status einer europäischen Macht, nicht den einer Weltmacht besaß.

100 Siehe bereits die darauf zielenden Überlegungen von Lederer, *Zur Soziologie des Weltkrieges*, 121f. (wie Anm. 17). Dazu C. Nübel, *Durchhalten und Überleben an der Westfront. Raum und Körper im Ersten Weltkrieg*, Paderborn u. a. 2014, 240-260.

101 Die Aufrufe vom 1.2.1918 und 1.8.1918 sind abgedruckt in Schulte, *Kriegschronik*, 321f. u. 343 (wie Anm. 36).

102 L. Lustig, *Großhandel und Übergangswirtschaft*, Berlin 1917, 8.

103 Siehe dazu Kirby, *Wider die Ortlosigkeit*, 174 (wie Anm. 15).

Spätestens 1918 wurde deutlich, dass man es nicht mehr nur mit äußeren Bedrohungen zu tun hatte, sondern der Kriegskonsens im Innern zerbrach. Politische Konflikte korrespondierten mit den wachsenden sozialen Spannungen, die sich an der Verteilung der Einkommen und der knappen Lebensmittel entzündeten. Die Forderung der Militärbehörden, immer weiter durchzuhalten und verteidigungsbereit zu bleiben, war angesichts der Krise in Deutschland ein hilfloses Bild, das kaum noch positive Zukunftserwartungen zu wecken vermochte. Die Münsteraner Eliten stemmten sich 1918 dennoch lange gegen politische Reformen. Auch nach dem Krieg hielten sie an den verlorenen Institutionen und Symbolen des Kaiserreiches fest. „Der Weltkrieg“, so formulierte es Bernhard Schwertfeger 1929 auf einer Konferenz über den Stellenwert des Krieges 1914–1918 in der Schule, „ist unser gemeinsames Volksschicksal.“¹⁰⁴ Das unterstreicht, dass der große, der globale Krieg schließlich auch als Bruch in der temporalen Struktur individueller Erfahrungen interpretiert und deshalb als „Weltkrieg“ beschrieben wurde, um den Zäsurcharakter der Jahre 1914–1918 zu betonen. Das verweist auf die politische Hypothek, die dieser Krieg für die Weimarer Republik bedeutete.¹⁰⁵

104 B. Schwertfeger, Die Behandlung des Weltkrieges und seiner Vorgeschichte in der Schule (1929/30), in: ders., Kriegsgeschichte und Wehrpolitik. Vorträge und Aufsätze aus drei Jahrzehnten, Potsdam 1938, 318–330, 319. Siehe dazu auch die Überlegungen bei H. Strachan, Towards a Comparative History of World War I, in: Militärgeschichtliche Zeitschrift 67 (2008), 339–344.

105 Zum Erfahrungsbruch Nübel, Durchhalten und Überleben (wie Anm. 100); B. Weisbrod, Die Politik der Repräsentation. Das Erbe des Ersten Weltkrieges und der Formwandel der Politik in Europa, in: H. Mommsen (Hrsg.), Der Erste Weltkrieg und die europäische Nachkriegsordnung. Sozialer Wandel und Formveränderung der Politik, Köln, Weimar, Wien 2000, 13–41. Diese Spannungslinien differenziert herausgearbeitet zu haben ist das Verdienst der Arbeit von Barth, Dolchstoßlegenden (wie Anm. 93). Zur konservativen Ausrichtung Münsters Kaiser, Vom Kulturkampf, 216 (wie Anm. 72). Münster war in den 1920er Jahren ein Zentrum republikfeindlicher Aktivitäten, siehe das Resümee bei Krüger, Treudeutsch, 283f. (wie Anm. 89).

BUCHBESPRECHUNGEN

**Nico Slate: Colored Cosmopolitanism.
The shared struggle for freedom in
the United States and India,
Cambridge, Mass.: Harvard University
Press 2012, 321 S.**

Reviewed by
Maria Framke, Zurich

Nico Slate's book explores the interactional history between the Indian struggle(s) for independence and the African American struggle(s) against racial discrimination commonly known as 'Jim Crow' laws. By examining the interconnectedness of people, ideas and political pressure, the author chalks out the history of colored cosmopolitanism from the late 19th century to the 1960s. The chosen timeframe of the book, thus, covers key global events such as the First and the Second World Wars, the early Cold War and the process of decolonization; each of which provided a special impact to the emergence and nature of transnational encounters covered in this book (pp. 2-3). These encounters between Indians and African Americans took, as Slate convincingly shows, diverse forms ranging from "statements of sympathy to coordinated acts of solidarity".

But they also entailed selective appropriations, misunderstandings and rejections of discourses and practices. The author argues, that in spite of this the common application and shared use of words such as 'freedom' and 'colored' "helped thereby to bridge difference and to achieve transnational solidarities" (p. 3).

Slate begins his story with the emergence of racialized regimes in colonial British India and the United States in the second half of the 19th century (ch. 1). Despite many differences between these regimes – especially in regard to the format of racial hierarchies which in the Indian case were often mixed with the complexities of caste – contemporary Indian and African American reformers and activists, for instance Swami Vivekananda and Booker T. Washington, began to draw analogies between forms of racial injustices. Two major strands of comparison were put forth: one, was based on equating race and caste, thus linking African Americans with low-caste Indians, and two was the parallel drawn between racism and imperialism which served the purpose of equating African Americans with all Indians.

While many of the transnational encounters between Indians and African Americans took place from a distance or during visits, the decades before and after the turn of the century also witnessed an intersec-

tion of Indian and African diasporas in the United States which according to Slate opened opportunities for solidarities and collaboration, but also produced or reinforced boundaries. To gain citizen rights, for instance, some Indian migrants in the United States claimed legal whiteness invoking their racial 'Aryan heritage'. Furthermore, to avoid racist discrimination against 'Blacks' Indians also resorted to distinct markers of differentiation, such as wearing a turban in public (pp. 26-35). The years from the First World War to the end of the 1930s saw an extension and diversification of the relations and transnational solidarities between African Americans and Indians (chs. 2-4). Activists, politicians, intellectuals and missionaries, such as Lala Lajpat Rai, W.E.B. Du Bois, Mahatma Gandhi, George Washington Carver, B.R. Ambedkar and Cedric Dover, engaged with each other's writings and methods, met in person and built up multidirectional networks of influence, learning and fighting side by side. In doing so, Slate argues, several activists became champions of a colored cosmopolitanism "through which they framed commonalities of struggle between 'colored' peoples fighting for their rights throughout the world." (p. 66). Initiatives for colored unity and solidarity often recognized the intersection of multiple oppressions (economic, political, and gender-based) and aimed to build transnational alliances across different social movements (*ibid.*). Importantly, the author does not fail to elaborate on the limits of colored cosmopolitanism which comprised continuing conceptions of racial superiority, diverse responses to white supremacy and denouncements of colored unity.

Similar to earlier decades, Indian and African American debates from the 1910s to the 1930s also included analogies between race and caste as well as racism and imperialism. Comparisons between the United States and British India were drawn to emphasize unity amongst or to end the oppression of the 'own people', for instance the Dalits (Garvey and Ambedkar), to fight against inequalities in both countries, but also to defend and justify one's own nation, most visible in Indian answers to Katharine Mayo's book *Mother India* that offered a harsh critique of Indian society. In the last three chapters (chs. 5-7) dedicated to the periods of the Second World War and the Cold War (until the late 1960s) three bigger themes are addressed: one, the idea and applicability of a 'global double victory'; two, the Indian independence and the influence of the nation state on colored cosmopolitanism; and three, the conduct of the civil rights movement and its transnational influences, inspirations and support. During the Second World War, African Americans such as Walter White, argued that the allied victory against the axis powers had to be linked with a victory against racial oppression in the United States (sometimes extended to a victory against imperialism throughout the world). Only by granting racial equality to all American citizens, the argument ran, Indians would give their support to the allied war effort and would not be lost to Japan. This strategy of 'pressurizing' the American administration was, as Slate shows, employed again after India's independence. Against the background of the Cold War the realization of racial equality was presented as a necessity for a successful American foreign

policy. This presumption did not prove entirely wrong (p. 162). Slate, however, demonstrates that the Indian government's engagement in transnational colored solidarities was subjected at the same time to the demands of the new independent nation state. Therefore, it voiced often only a muted, but still significant opposition to American racism (*ibid.*).

In the course of the civil rights movement the question of the applicability of different Gandhian methods, most prominently non-violence, came to the fore. African American activists like Pauli Murray and Martin Luther King Jr., but also grass-roots organizations reinvented Gandhi's satyagraha rather than adopting it. They accredited Gandhi's legacy with multiple meanings and connected them with Black Nationalism and colored cosmopolitanism.

Resembling the decades before the Second World War, Slate's analysis again reveals multiple connections (the experienced segregation of African American soldiers stationed during war time in British India by Indians), personal exchanges (Kamaladevi's visit in the United States and Kings visit in India) and intersected struggles against multiple oppressions in the 1940s, 50s and 1960s.

Slate's book is a well-written account of colored cosmopolitanism and the common struggle against racism and imperialism in British India and the United States. It enriches the increasing historiography of Indian and African American relations and contributes to the transnational histories of both the freedom struggles.¹ Drawing on a rich corpus of sources including personal journals, correspondence and newspapers, mainly from American archives, the au-

thor himself is aware that his story deals first and foremost with elite discourses (p. 251), though occasionally Slate succeeds to include subaltern/grass root perspective.

While the chapters contain examples of a wide range of individuals as well as manifold debates published in newspapers and journals, the author follows a few main figures (such as Gandhi and Du Bois) throughout the book. Slate examines the development of their ideas, their interventions in ongoing discourses and their forging of transnational connections and provides in the cases of the key figures an in-depth analysis of their colored cosmopolitanism. At the same time, he also shows the engagement and encounters with them in the 'other', far-away place (either the United States or India). In particular, the African American interest in Mahatma Gandhi and the three movements against British colonial rule, i.e. Non-cooperation, Civil Disobedience and Quit India, are analyzed in great detail. Since the book follows a chronologically progressive chapterization that is linked to a set of themes, these main figures appear again and again. For the readers this structure is not entirely satisfactory as it leads at times to unnecessary repetitions such as the Slate's remarks about Booker T. Washington's influence on Gandhi (pp. 22-25, 94 and 120).

The abundance of actors and print media debates dealt with in the book could have occasionally been subdued in favor of a more contextualized and deeper examination of various 'minor' figures, whose engagement with questions of (racial) discrimination could reveal alternative histories of colored cosmopolitanism. Taraknath Das, for instance, is introduced by Slate as a "veteran of the Ghadar Movement who

taught history at the College of the City of New York" (pp. 135 f.). The reader learns that Das expressed his solidarity with the African Americans during the Second World War by speaking up against them being racially discriminated in the United States. The author does however not provide any further information to illustrate Das' motivation to support African American demands for equality nor does he elaborate on his understanding of colored transnational solidarities. Das' motivation was seemingly linked to his own lifelong work for Indian independence from British colonial rule and to his activities in regard to the naturalization and citizenship rights of Indians in the United States. His understanding of colored cosmopolitanism and transnational solidarity exceeded the geographical scope of the United States and India by including Japan.²

Notes

- 1 See amongst others: V. Bald, *Bengali Harlem and the lost histories of South Asian America*, Cambridge, Mass., 2013; M. R. Desai, *The United States of India. South Asian translations of America, 1905–1974*, unpubl. thesis, University of Michigan, 2011; M. Ramnath, *Haj to utopia. How the Ghadar movement charted global radicalism and attempted to overthrow the British empire*, Berkeley, 2011; H. Fischer-Tiné, 'Indian nationalism and the 'world forces': transnational and diasporic dimensions of the Indian freedom movement on the eve of the First World War', in: *Journal of Global History* 2 (2007) 3, pp. 325–344; M. Jones, 'A 'Segregated' Asia? Race, the Bandung Conference, and Pan-Asianist fears in American thought and policy, 1954–55', in: *Diplomatic History* 29 (2005) 5, pp. 841–868.
- 2 In 1922 Das introduced a Japanese visitor to W.E.B. Du Bois who showed a severe interest in the discrimination of African American people and intended to write about this question, see: Letter from T. Das to W.E.B. Du Bois, May 9, 1922, in: W.E.B. Du Bois Papers (MS 312), Special Collections and University Archives, University of Massachusetts Amherst Libraries.

Thomas Fischer: Die Souveränität der Schwachen. Lateinamerika und der Völkerbund, 1920–1936, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2012, 459 S.

Rezensiert von
Klaas Dykmann, Roskilde

Der Völkerbund erfreut sich als Forschungsgegenstand unter Historikern wachsender Beliebtheit. Da die nichtwestliche Perspektive auf die Weltgeschichte ebenfalls zunehmend auf geschichtswissenschaftliches Interesse stößt, kann ein umfangreiches und quellenbasiertes Buch zum Verhältnis zwischen der Genfer Einrichtung und Lateinamerika nur Wohlwollen hervorrufen. Thomas Fischer, Professor in Eichstätt, vermag mit seiner Habilitationsschrift auch erfolgreich sowohl die Nuancen des lateinamerikanischen Einflusses auf den Völkerbund als auch die Bedeutung der Institution für den Subkontinent mitsamt dem wechselhaften Verhältnis zum Panamerikanismus zu behandeln. Das Buch bietet einen ausgesprochen hilfreichen Überblick über die Forschung, der recht differenziert in verschiedene Kategorien eingeteilt ist. Oft wird sich der an komprimierte Darstellungen gewöhnte Leser ein weniger quellenlastiges Herangehen wünschen, wie es im deutschsprachigen Raum vorherrscht. Im Gegensatz zu vermutlich mehr lesefreundlichen angloamerikanischen Werken überwiegt in deutschsprachigen Studien hingegen der nicht selten Überhand nehmende Hang zur Mikroanalyse von Streitigkeiten zu

Lasten von übergeordneten Erklärungsversuchen. Thomas Fischer bietet jedoch beides: Zahlreiche Beispiele, Namen und individuelle Meinungen, aber auch größere Erklärungsversuche.

Der umfassend den Forschungsstand diskutierenden Einleitung (1) folgen sechs weitere Kapitel und eine Schlussbetrachtung. Im zweiten Kapitel (2) behandelt der Autor die Lage Lateinamerikas gegen Ende des Ersten Weltkriegs. Hierbei liegt ein Schwerpunkt auf dem bisweilen recht konfliktiven Verhältnis zu den USA. Dieser Aspekt, etwas vereinfacht auf das Spannungsfeld zwischen pan-lateinamerikanischem Bolivarismus und von den USA weitgehend dominiertem Panamerikanismus komprimiert, dient als eines der zentralen Leitmotive des Buches. Das nächste Kapitel (3) befasst sich mit der Anfangszeit des Völkerbundes und dem Einfluss lateinamerikanischer Delegationen auf den ersten Generalversammlungen. Die Rolle von lateinamerikanischem Personal im Völkerbundssekretariat ist Gegenstand des darauffolgenden Kapitels (4): Hier analysiert Fischer das kurze Dasein eines speziellen Lateinamerika-Büros sowie den Einfluss der vergleichsweise geringen Anzahl von lateinamerikanischen Angestellten in der Genfer Bürokratie. Kapitel 5 untersucht das lateinamerikanische Wirken und besonders das Ringen um eine als gerecht empfundene Repräsentation im Exekutivorgan des Völkerbundes, dem Rat. Der Monroe-Doktrin und dem Interventionismus widmet sich das Hauptkapitel sechs, während der siebte Hauptteil (7) die Konfliktregelung in lateinamerikanischen Grenzstreitigkeiten (inklusive des Chaco-Krieges) durch den Völkerbund untersucht. In den Schlussbetrachtungen

bereitet Fischer die Ergebnisse seiner Studie noch einmal abschließend auf.

Über den bisherigen Forschungsstand fasst Fischer kenntnisreich zusammen, dass die Forschung eine Reihe von Studien aufweist, die die Bedeutung des Völkerbundes für Lateinamerika sowie einige Teilgebiete abdeckt, weniger jedoch den lateinamerikanischen Einfluss auf die Organisation (S. 27). Dies leistet nun Fischers Habilitationsschrift.

Fischer streicht im ersten Hauptteil die unterschiedlichen Erwartungen und entsprechenden politischen Regierungsprogramme in den lateinamerikanischen Staaten heraus: Beispielsweise erwarteten die Argentinier, dass der von Briten und Franzosen dominierte Völkerbund den von den USA angeführten Panamerikanismus „neutralisieren“ würde (S. 114, 132). Auch in Lateinamerika wurde eine Unterscheidung vorgenommen zwischen Staaten, die eines Völkerbundbeitritts als würdig betrachtet wurden und solchen, die diese Wertschätzung nicht erhielten (S. 135). Hier zeigt sich eine deutliche Parallele zur westlichen Dichotomie von Zivilisierten und Unzivilisierten, die lange Zeit auch die innerlateinamerikanischen Debatten beeinflussten. Diese zivilisatorische Einteilung entsprach durchaus dem kolonialen Zeitgeist in den imperialen „Mutterländern“ als auch in Genf sowie in einigen Ländern Lateinamerikas. Hier wäre womöglich eine Vertiefung interessant gewesen, inwieweit der Völkerbund mit welchem Erfolg zur internationalen Anerkennung wenn nicht Lateinamerikas im Ganzen, so doch einzelner Gesellschaften des Subkontinents benutzt wurde.

Viele Lateinamerikaner zeigten sich enttäuscht über die von Briten und Franzosen

(und den USA) vereitelte Einladung Mexikos zum Beitritt: Diese Staaten versuchten, die Mitgliedschaft Mexikos „durch Zugeständnisse bei der Abwicklung von Revolutionsschäden ausländischer Firmen zu „erkaufen“. Als Ergebnis ging die mexikanische Regierung daher auf Distanz zum Völkerbund. Einen weiteren Fehlschlag stellte die ebenfalls am Widerstand Großbritannien und Frankreichs gescheiterte argentinische Forderung nach einer Generalreform der Organisation dar (vorurteilslose Universalität, Gleichheit der Staaten) (S. 181): „Der argentinische Alleingang und das darauf folgende kritische Abseitsstehen (ohne formellen Austritt) schadeten sowohl dem Bolivarianismus als auch dem Völkerbundsgedanken“, ebenso die Abreise der peruanischen Delegation aus Genf nach Absage der europäischen Mächte, im chilenisch-peruanischen Grenzstreit zu schlichten (ibid.)

Nachdem die USA dem Völkerbund nicht beitraten, wurde eine Klärung notwendig, wie der Panamerikanismus sich mit der neuen Genfer Organisation vereinbaren ließe (S. 140). Viele lateinamerikanische Repräsentanten hatten sich vom Völkerbund eine Internationalisierung ihres Verhältnisses zur Regierung in Washington erhofft, was durch die Nichtmitgliedschaft der USA durchkreuzt wurde. Nichtsdestotrotz fand auch die vielfach unterschiedlich ausgelegte Monroe-Doktrin eines US-Alleinherrschaftsanspruches bzw. Protektorats von 1823 Einzug in den Völkerbundvertrag.

Ähnlich wie in anderen Weltregionen schlug der uruguayische Präsident Brum zu Beginn der 1920er Jahre einen regionalen Völkerbund für die westliche Hemisphäre vor – als Komplementärein-

richtung, nicht als Gegenentwurf. Dieser Vorstoß unterschied sich beträchtlich vom Universalismus des Argentiniers Yrigoyen oder des „exklusiven“ Panamerikanisten Alejandro Álvarez aus Chile. Völkerbunds-Generalsekretär Drummond sprach sich gegen eine regionale Parallelorganisation aus, weil er eine Abspaltung befürchtete (S. 141-2).

Ganz eindeutig war die Rolle der lateinamerikanischen Länder im Völkerbund die des „Legitimitätsbeschaffers“ (S. 180).

Bei der Einstellung lateinamerikanischen Personals im Völkerbundssekretariat galt die nationale Herkunft als Hauptkriterium (S. 215): „Da die lateinamerikanischen Delegierten die interkulturelle Sensibilität und die interkulturelle Lernbereitschaft des europäischen Personals als gering einstufen, legten sie Drummond die systematische Förderung der Anstellung lateinamerikanischen Personals im Genfer Sekretariat nahe.“ (S. 221) Die Schließung des Lateinamerikabüros ging auch auf Furcht zurück, dass andere Weltregionen entsprechende Forderungen stellen könnten und somit asiatische und afrikanische Sondereinrichtungen entstehen könnten (S. 215). Drummond sprach sich gegen zu viele Nichteuropäer aus und gab hierbei hohe Leistungsanforderungen als Hauptgrund für die Anstellung besser geeigneter Europäer an. Dies stand natürlich im Gegensatz zu Drummonds Versuch, den Völkerbund besonders durch die Anstellung von mehr lateinamerikanischem Personal internationaler darzustellen.

Im sechsten Kapitel behandelt Fischer ausführlich die Monroe-Doktrin und den US-Interventionismus und fragt diesbezüglich nach der vorherrschenden Auslegung der Doktrin im Artikel 21 des Völkerbundes-

vertrages. Verstand man die Doktrin hier als unilateralen Interventionismus oder Ausdruck hemisphärischer Zusammenarbeit (S. 272)? Hier bietet Fischer eine eingehende Einleitung zur Entwicklung der Doktrin und ihrer Bedeutung für das interamerikanische Verhältnis und zeichnet die lateinamerikanischen Diskussionen über die Doktrin im panamerikanischen Kontext nach.

Die Interpretation des Artikels 21 war umstritten: „Drummond befand sich von Anfang an in einem Dilemma. Auf der einen Seite respektierte er den Grundsatz der Nichteinmischung Europas in Amerika, auf der anderen Seite vertrat er den Internationalismus des Völkerbundes. Er versuchte, die historische Monroe-Doktrin mit der Deutung von Wilson zu verbinden. Er ging davon aus, dass Konflikte in Lateinamerika auch im Rahmen des Panamerikanismus gelöst werden könnten. Andererseits schloss er nicht aus, dass punktuell bei lateinamerikanischen Themen, bei denen der Völkerbund federführend war, die Genfer Expertise genutzt werden sollte“ (S. 325).

Lateinamerikanische Staaten nahmen die Monroe-Doktrin als Symbol des US-Interventionismus wahr und waren bestrebt, diese entweder gänzlich zu verwerfen oder aber zu einer mehr gegenseitige Wertschätzung ausdrückenden „panamerikanischen Doktrin“ umzuformulieren (S. 337). Wilson argumentierte hingegen, dass der Völkerbund in der Kontinuität sowohl der Doktrin als auch des Panamerikanismus stand. Dies erzeugte Spannungen und führte zu einer Zurückweisung des US-Unilateralismus durch den Völkerbund sowie einer verbalen Solidaritätsbekundung mit Lateinamerika seitens der Gen-

fer Institution (S. 337/8). Somit schließt Fischer, dass die lateinamerikanischen Proteste durchaus Teilerfolge zeitigten. Diese Aktivitäten bewirkten überdies ein Umdenken im US-Außenministerium mit Hinblick auf das Interventionsrecht in der Region (S. 339).

Fischers Studie stellt zweifelsohne einen umfassenden und überaus wichtigen Forschungsbeitrag zur Geschichte der Außenbeziehungen lateinamerikanischer Staaten, dem panamerikanischen Verhältnis sowie des Völkerbunds dar.

Sadik J. Al-Azm: Secularism, Fundamentalism and the Struggle for the Meaning of Islam. Collected Essays on Politics and Religion, 3 vol., Berlin: Gerlach-Verlag 2014, 628 S.

Rezensiert von
Helmut Goerlich, Leipzig

Die drei handlichen Bände führen das Werk des der engeren Fachwelt, aber auch dem Wissenschaftskolleg in Berlin bekannten, vielfach – etwa durch ein Ehrendoktorat der Universität Hamburg – ausgezeichneten syrisch-sunnitischen Gelehrten zusammen, der heute im Exil lebt, obwohl er das hatte vermeiden wollen. Die Sammlung der Beiträge aus vielen Jahren der Forschung und Präsentation zum Generalthema des Autors enthält ältere und aktuelle, erstmals veröffentlichte Texte. Bibliographisch ist diese Sammlung von Aufsätzen am Ende der drei Bände jeweils sehr übersichtlich zusammengestellt.

Wenige Fußnoten finden sich dort zu den einzelnen Beiträgen auch, sodass man einen gewissen Kontext aufspüren kann. Der erste Band handelt vom Fundamentalismus, der zweite von Unterwerfung und Ungehorsam und der dritte fragt, ob der Islam „secularizable“ sei, wobei er politische und religiöse Tabus berührt. Dabei setzen sich alle drei Bände zusammen aus einer großen Zahl kleinerer Beiträge, die teilweise schon einmal veröffentlicht wurden, teilweise aber auch erst mit dieser Sammlung erscheinen. Manche knüpfen an zu ihrer Zeit aktuelle Ereignisse an, andere weisen schon im Ausgangspunkt eine abstraktere Orientierung auf. Al-Azm ist dem deutschen Publikum schon bekannt durch seinen auch hier wieder abgedruckten Beitrag „Islam und säkularer Humanismus“ (veröffentlicht bei Mohr Siebeck, Tübingen 2005), den er anlässlich der Verleihung des Dr. Leopold-Lucas-Preises durch die evangelisch-theologische Fakultät der Universität Tübingen im Jahre 2004 vorgetragen hatte. Es ging auch dort schon um eine – wenn man so will – Modernisierung einer großen Buchreligion, wie im Lebenswerk von Al-Azm überhaupt, der an der amerikanischen Universität in Beirut und in Yale studiert hatte und später Philosophie an der Universität seiner Heimatstadt Damaskus lehrte, mit der ihn auch die frühe türkisch-osmanische Herrschaftstradition seiner Familie und die baulichen Zeugnisse davon dort verbanden. Seine weltweite Anerkennung lässt sich leicht im Internet aufspüren. Um es vorwegzunehmen: Die Antworten sind hier ambivalent, also durchwachsen; wie so oft in der religiösen Welt sind beide Wege möglich – einer, der Säkularität zu erschließen erlaubt, und ein anderer, der das keineswegs gestattet. Es handelt sich also um ein kritisches, kein bloß affirmatives Werk, wie

auch der Autor des Vorworts, der Islamwissenschaftler Wild aus Bonn, vermerkt und ein Interview mit dem Autor am Ende des dritten Bandes bekräftigt.

Ende des 19. Jahrhunderts war der Islam vielleicht offener und reformfreudiger als heute, damals in der Tradition einer liberalen Reformbewegung des „arabischen Erwachens“. Heute dagegen erscheint die Gegenreform stärker, seit der Gründung der Muslimbruderschaften 1928 und dem Auftreten konservativer Intellektueller. Als statische Religion aus sich selbst heraus kohärenter ewiger Prinzipien könnte sich der Islam nicht mit den modernen Wissenschaften versöhnen und müsste – so der Ewigkeit verpflichtet – versteinern. Auf der anderen Seite ist es aber auch dem Islam als lebendigem Glauben, der sich dynamisch entwickelt, möglich, die Wissenschaft als eine Darstellung der Entfaltung und Herrlichkeit der Schöpfung zu verstehen, die der Religion und dem Glauben keineswegs Abbruch tut. Es geht dabei um einen „Kampf um die Bedeutung des Islam“, wie ein aktueller Beitrag zu diesen Bänden es ausdrückt. Hier kommt es Al-Azm darauf an, sowohl die Vorstellung von einem „wahren Islam“ als auch die vom „islamischen Menschen“ hinter sich zu lassen, zumal ein wahrer Islam nur für Engel und Heilige taue. Auf der politischen Ebene gibt es nach Al-Azm verschiedene Formen des Islam, nämlich zunächst einen „offiziellen Staatsislam“, der nur dazu dient, die Macht des jeweiligen Herrschers zu festigen, wie dies in Saudi-Arabien, im Iran und auch früher in der kemalistischen Türkei der Fall gewesen sei. Dann stößt man auf die terroristische Gewalt des Dschihad als einer islamischen Variante der „action directe“ des Terrors der extremen Linken Europas in den siebziger Jahren und im Sinne einer

nihilistischen Reaktion. Daneben gibt es aber sozusagen einen neuen zunehmenden middle-class-Islam im Sinne eines „Good for Business“-Islam, der – einer neuen Mittelschicht angepasst – Ziele und Wirklichkeit einander annähert und auf diese Weise vereinbar wird mit Demokratie, Menschenrechten und Zivilgesellschaft. Dieser Islam vermag es auch, sich mit moderner Technik und Wissenschaft zu versöhnen, derer er in der Lebenswirklichkeit und angesichts der geschäftlichen Ziele bedarf. Auf dieser jüngeren Traditionslinie scheint der Islam offenbar durchaus ebenso beweglich wie die anderen Buchreligionen, wie man als westlicher Betrachter anzunehmen geneigt ist. Manchmal, besonders in dem am Ende abgedruckten Interview, erscheinen Begriffsbestimmungen etwas zu grob, etwa für unsere Ohren die Definition des Säkularismus dort (S. 219), die auf eine bloße Neutralität des Staates und seiner Institutionen abhebt. Dies steht aber im Zusammenhang damit, dass ein weitergehender Säkularismus heute in der arabischen Welt nicht gangbar erscheint, wie Al-Azm sogleich betont. Das zeigt indes, dass er vermeidet, sich in abstrakte Ebenen zu versteigen, die keinen gangbaren politischen, kulturellen und rechtlichen Kontext mehr ausweisen können, in dem sie zum Zuge kommen sollen. Das zeigt auch den Sinn für Religion und Recht als kulturelle Erscheinungen einer Zeit, ohne deren Wandel ein Verharren in versteinerten Formen möglich wäre. Dies ist aber gerade heute, trotz aller Gefährdungen säkularer Staatlichkeit in Zerfall, Erhebung und Krieg, nicht die Alternative, die sich stellt. Denn die Prozesse des sozialen Wandels schreiten unabhängig davon fort und lassen auch Religion und Recht nicht zurück.

Anmerkungen

- 1 Thematisiert wurde dieser Zusammenhang aber durchaus, siehe u. a. L. Amenda, *Fremde – Hafen – Stadt. Chinesische Migration und ihre Wahrnehmung in Hamburg 1897–1972*, München 2006.
- 2 Vgl. M. Stock, *Der Geschmack der Gentrifizierung. Arabische Imbisse in Berlin*, Berlin 2013.

Maren Möhring: *Fremdes Essen. Die Geschichte der ausländischen Gastronomie in der Bundesrepublik Deutschland*, München: Oldenbourg Verlag 2012, 555 S.

Rezensiert von
Laura Rischbieter, Berlin

„Du bist, was du isst“, lautet ein oft und gern zitiertes Sprichwort. Nimmt man seine Aussage ernst und zählt die gastronomischen Unternehmen in Deutschland, dividiert diese Zahl durch die verkauften „landestypischen“ Speisen, so müssten die durchschnittlichen deutschen Restaurantbesucher im Lauf der letzten fünfzig Jahre immer kosmopolitischer, experimentierfreudiger und toleranter geworden sein. Wie die Studie von Maren Möhring beeindruckend zeigt, lässt sich die Geschichte von Alltag, Konsum und Politik der migrantischen Selbständigkeit in der Gastronomie aber mit solchen statistischen Simplifizierungen und banalen Evolutionsnarrativen nicht fassen. Mit „Fremdes Essen“, einer Geschichte der ausländischen Gastronomie in der Bundesrepublik Deutschland, gelingt es Maren Möhring vielmehr, die landläufige These von der „Liberalisie-

rung“ der bundesdeutschen Gesellschaft in den 1960er und 1970er Jahren deutlich zu relativieren.

Zwar ist in den letzten beiden Jahrzehnten eine Reihe konsumhistorischer Studien zur deutschen Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts entstanden. Auch migrationshistorische Themen, oft in Kombination mit transfergeschichtlichen Ansätzen, erfreuen sich zunehmender Beliebtheit bei Historikerinnen und Historikern. Doch eine umfassende Studie über die „ausländische Gastronomie“ in Deutschland stellte ein Desiderat dar.¹ Bisher untersuchten vornehmlich Sozialwissenschaftler oder Stadtgeographen dieses Themenfeld.² Maren Möhrings Buch schließt also eine Lücke in der deutschen geschichtswissenschaftlichen Forschung.

Möhrings Interesse gilt den Konsumorten, den „Spezialitätenrestaurants“, und hier besonders den sogenannten „Gastarbeiterküchen“, die die „ausländische Gastronomie“ in der Bundesrepublik auch heute dominieren. Diese Konsumorte werden als Prisma verwendet, um akteurszentriert Angebot und Nachfrage zu thematisieren, staatliche Regulierungsversuche und Restriktionen zu untersuchen und die öffentliche Debatte über „fremdes Essen“ zu analysieren. Neben einer instruktiven Einleitung und einem knappen Fazit strukturiert die Autorin ihren Gegenstand in fünf thematische Kapitel: Die ersten zwei Kapitel bieten Längsschnitte zur Genese der „ausländischen“ Gastronomie in Deutschland. In den anschließenden Kapiteln konkretisiert Möhring ihren Untersuchungsgegenstand anhand von drei Fallbeispielen.

Die ausländische Gastronomie in der Bundesrepublik hat eine lange Vorgeschichte,

die Maren Möhring bis weit in das 19. Jahrhundert hinein zurückverfolgt und deren großen Linien sie bis in die Gegenwart skizziert. Schon ab den späten 1870er Jahren breitete sich langsam, von Paris ausgehend, das französische *À la carte*-Restaurant in Mitteleuropa aus. Daneben entstand in Deutschland eine Vielzahl gastronomischer Angebote, die von Arbeitsmigranten aus anderen europäischen Ländern gegründet wurden und die vornehmlich Speisen aus denjenigen Ländern servierten, aus denen die Eigentümer selbst stammten. Doch ein Boom des „ausländischen“ Gaststättengewerbes setzte erst im Lauf der 1960er Jahre ein.

Der Pushfaktor für diesen Boom war – auch wenn Maren Möhring mangels ausreichender statistischer Daten diesen Punkt äußerst defensiv diskutiert – die Arbeitsmigration aus Italien, Jugoslawien, Griechenland und der Türkei. Zwar steht die Anzahl von Migranten eines Landes an einem bestimmten Ort in Deutschland nicht in direkter Relation mit der Häufigkeit von durch diese Gruppe eröffneten Restaurants, doch prägte die Präsenz einer bestimmten Migrantengruppe auch die räumliche Verteilung der „ausländischen“ Gastronomie in der Bundesrepublik. Wo viele Griechen als Gastarbeiter Arbeit gefunden hatten, wie im norddeutschen Raum, gründeten überdurchschnittlich viele Griechen Restaurants, die eine „landestypische“ Küche anboten. Demgegenüber fanden außereuropäische Küchen, mit Ausnahme von chinesischen Lokalen, eine weitaus geringere Verbreitung. Als Pullfaktoren für die wachsende Nachfrage nach „ausländischen“ Spezialitäten wertet Möhring die steigenden Reallöhne, die es immer mehr Personen ermöglichten, au-

ßer Haus zu essen, den Massentourismus nach Südeuropa sowie milieuspezifische Konsumpräferenzen und Distinktionsstrategien. Insgesamt sei die Nachfrage als Teil eines soziokulturellen Wandels von Bedürfnissen zu interpretieren: Neue „Subjektivitätsformen“ und „konsumistische Wertverhältnisse“ etablierten sich und verstärkten ihrerseits die Ausdifferenzierung des ausländischen Gastgewerbes seit den 1970er Jahren.

Was denn nun „Bedürfnisse“ eigentlich sind und wie man diese „Bedürfnisse“ nicht etwa als anthropologische Grundkonstanten konzeptualisiert, sondern diese über ihre Historisierung als Analyse-kategorie in geschichtswissenschaftlichen Studien produktiv machen kann, demonstriert das anschließende zweite Kapitel eindrücklich. Hier untersucht die Autorin den rechtlichen und wirtschaftspolitischen Kontext der „ausländischen“ Gastronomie. Um sich selbständig zu machen, benötigten Antragsstellerinnen und Antragsteller nicht nur eine unbeschränkte Aufenthaltserlaubnis, sondern auch – und dies stellt ein bundesdeutsches Spezifikum dar – eine Erlaubnis der zuständigen Gewerbebehörde, die ein besonderes „lokales Bedürfnis“ für die Eröffnung eines geplanten Betriebs festzustellen hatte. Die Bewerberinnen und Bewerber waren also großen Ermessensspielräumen gleich zweier Behörden ausgesetzt.

Folglich bildeten nicht klare behördliche Regelungen, sondern ausländerrechtliche und migrationspolitische Präferenzen – neben der dehnbaren und wechselhaften Auslegung des Begriffs „lokales Bedürfnis“ – die vagen Grundlagen, auf denen die zuständigen Behörden ihre Entscheidungen trafen. Abhängig vom Ort, von den Sach-

bearbeitern und von den Antragstellern konnte das Verfahren also äußerst unterschiedlich gehandhabt und entschieden werden. In Maren Möhrings Analyse der „Bedürfnisprüfung“ wird damit einerseits der prekäre ausländerrechtliche Status von Migrantinnen und Migranten ersichtlich, in den sie sich begeben mussten, wenn sie sich mit einem Gastgewerbe selbständig machen wollten. Andererseits steht die „Bedürfnisprüfung“ für das äußerst restriktive Migrationsregime der Bundesrepublik, welches von der Vorstellung geleitet war, dass ökonomische Prozesse gezielt steuerbar seien. Selbständige Erwerbsarbeit von Ausländern stellte hierbei nur einen von vielen zu regulierenden Faktoren dar, wenngleich keinen besonders förderungswürdigen.

Der Geschichte der italienischen, der südosteuropäischen (griechischen und jugoslawischen) und der türkischen Gastronomie in Deutschland widmet Maren Möhring jeweils ein gesondertes Kapitel. Detailliert werden diese „Küchen“, ihre kommerzielle Verbreitung und ihre Rezeption analysiert. „Ethnic Performance“ als Absatzstrategie analysiert Möhring ebenso eingehend wie den Wandel des Speiseangebots. Während sich die „Ethnic Performance“ als eine gängige Strategie in der „ausländischen“ Gastronomiebeschreiben lässt, unterscheiden und unterscheiden sich die betriebswirtschaftlichen Verkaufskonzepte und damit die Konsumorte im Vergleich zwischen den vier von Möhring untersuchten Migrantengruppen erheblich. Das schon in den 1950er Jahren entstandene „Pizzeria-Ristorante“ eignete sich für ein romantisches Abendessen zu zweit ebenso gut wie für den Familienausflug. Als entscheidend für den Erfolg der italienischen Gastro-

nomie bewertet die Autorin jedoch den Faktor, dass sie das Land Italien als „Sehnsuchtsort“ zu verkörpern und zu substituieren vermochten. Der Massentourismus nach Italien und die „Italienisierung“ der westdeutschen Esskultur bedingten und förderten sich gegenseitig.

Dagegen begründete sich der Erfolg der türkischen Gastronomie ganz anders: Mit Bauchtanzaufführungen und anderen „orientalistischen“ Elementen wurde Exotisierung der Restaurants als Erlebnisräume offensiv befeuert. Erfolgreich war das hochpreisige Restaurantsegment mit türkischer Küche allerdings nur bedingt. Der „niedrige Status, der türkischen Migranten im Allgemeinen zugeschrieben wurde und wird“, führte, wie Maren Möhring feststellt, dazu, „dass auch ‚ihre‘ Küche lediglich einen Platz am unteren Ende der kulinarischen Hierarchie beanspruchen kann“ (S. 454). Entsprechend waren und sind die seit den 1980er Jahren zunehmend entstandenen Döner-Imbisse weitaus verbreiteter als türkische „Spezialitätenrestaurants“. Nicht geselliges Verweilen, sondern preiswerte Nahrungsaufnahme steht im Fokus der Verkaufsstrategie. Je nach gastronomischem Konzept differier(t)en damit auch die sozioökonomischen Realitäten von Inhaberinnen, Inhabern und Angestellten der jeweiligen Gaststättenbranche erheblich. Anders gesagt: Stereotype, Nachfragemuster und Konsummoden einzelner sozialer Gruppen sowie wirtschaftspolitische Steuerungspräferenzen ermöglich(t)en und beding(t)en die spezifischen Nischen, die sich „ausländischen“ Gastronomen überhaupt boten und bieten.

Es ist der große Verdienst von Maren Möhrings Studie, erstmals einen umfassenden historischen Überblick über die

Geschichte der „ausländischen Gastronomie“ gegeben zu haben und zugleich anhand von drei Fallbeispielen aufzuzeigen, welche Möglichkeiten das Thema für die Analyse der bundesrepublikanischen Lebenswirklichkeit eröffnet. Allgemeinere ökonomische Trends, spezielle Lebensbedingungen von Migrantinnen und Migranten, der Transfer von Speisen sowie Nachfragepräferenzen unterschiedlicher Konsumentengruppen im Rahmen ihrer Lebensstile diskutiert Möhring in ihren gegenseitigen Abhängigkeiten. In der Summe ergibt sich keine einfache oder lineare „Erfolgsgeschichte“ migrantischen Lebens und Wirtschaftens in einer sich zunehmend „liberalisierenden“ bundesrepublikanischen Gesellschaft. Es ist dieser Befund, der hoffentlich eine breite Rezeption unter Historikerinnen und Historikern findet, die sich – auch jenseits der Themen Konsum und Migration – mit der Gesellschaftsgeschichte der Bundesrepublik der letzten fünfzig Jahren befassen.

Anmerkungen

- 1 Thematisiert wurde dieser Zusammenhang aber durchaus, siehe u. a. L. Amenda, *Fremde – Hafen – Stadt. Chinesische Migration und ihre Wahrnehmung in Hamburg 1897–1972*, München 2006.
- 2 Vgl. M. Stock, *Der Geschmack der Gentrifizierung. Arabische Imbisse in Berlin*, Berlin 2013.

William G. Martin: South Africa and the World Economy. Remaking Race, State, and Region, Rochester: University of Rochester Press 2013, 271 S.

Rezensiert von
Angela Glodschei, Leipzig

Der Soziologe William G. Martin (Binghamton University, New York) verfolgt in seinen Arbeiten immer auch einen historischen Ansatz. In seinem neuesten Werk beschäftigt er sich mit Südafrikas Verflechtungen mit der Weltwirtschaft seit dem späten 19. Jahrhundert.¹

Ausgangspunkt seiner Analyse bildet Südafrikas „herausragende regionale, kontinentale und internationale Stellung“, die Martin zufolge nicht nur auf seinen ökonomischen Ressourcen beruhe, sondern auch auf seiner Schlüsselrolle bei der Gestaltung und Steuerung der Beziehungen zwischen dem reichen globalen Norden und dem ärmeren Afrika (S. 3). Daran anschließend folgt Martins Kritik, dass bislang in der Forschung die Frage vernachlässigt wurde, wie Südafrika diese Rolle erreicht und gefestigt hat und was das für Südafrikas Zukunft im „Zeitalter der Globalisierung“ bedeutet.

Martin stellt die These auf, dass Südafrikas außergewöhnliche wirtschaftliche Stärke, regionale Rolle und internationales Ansehen durch eine Aneinanderreihung radikaler Kämpfe entstand, in deren Verlauf sich höchst ungleiche und rassifizierte Beziehungen innerhalb der Region und

zwischen Afrika und dem reichen Norden herausbildeten (ebd.).

Martin betrachtet die Zwischenkriegszeit als Schlüsselzeitraum für diese Entwicklung und widmete dieser Epoche die Hälfte des Buches. Obwohl Südafrika insbesondere als Rohstoffproduzent, vor allem Gold und Diamanten, aber auch mit seiner Landwirtschaft seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert in die Weltwirtschaft integriert war, gelang ihm die Entwicklung hin zu einer Industrienation und eine Neugestaltung der Beziehungen innerhalb der Region wie auch mit den Wirtschaftsmächten jener Zeit (Kap. 1-3). Als einer der wenigen Staaten außerhalb Europas und Nordamerikas und der einzige in Afrika überhaupt befand sich Südafrika in der Zwischenkriegszeit auf wirtschaftlichem Erfolgskurs (S. 11).

Anschließend folgen zwei Kapitel zur Entstehung und Konsolidierung der Apartheid. Martin argumentiert, dass Südafrikas globale Bedeutung kurz nach dem Zweiten Weltkrieg ihren Höhepunkt erreichte. Die veränderten Rahmenbedingungen nach 1945 taten einer florierenden Wirtschaft und der wachsenden Einbindung Südafrikas in die Weltwirtschaft keinen Abbruch (Kap. 4). Die Dekolonisierung auf dem afrikanischen Kontinent führte jedoch dazu, dass sich Südafrikas wirtschaftliches Einflussgebiet auf die Kernregion des südlichen Afrikas beschränkte und sich nicht, wie noch zu Beginn erhofft, neue Märkte und Einflussgebiete erschlossen. Nichtsdestoweniger wies Südafrika bis in die 1970er Jahre ein kontinuierliches Wirtschaftswachstum auf (Kap. 5).

Die letzten zwei Kapitel befassen sich mit dem Niedergang der Apartheid, beginnend mit der Krise in den 1970er Jahren

und Südafrikas Hinwendung zu einer neo-liberalen Wirtschaftspolitik (Kap. 6) sowie Südafrikas Neupositionierung in der Welt und Weltwirtschaft nach dem Ende der Apartheid (Kap. 7).

Das Buch liest sich sehr schwerfällig.² So ausführlich und detailliert wie Martin die weltwirtschaftlichen Beziehungen und Verflechtungen Südafrikas über diesen langen Zeitraum auch beschreibt, für einen mit der Welt der Handelszölle und Freihandelszonen nicht gut vertrauten Leser sind die Ausführungen oft kaum nachzuvollziehen. Auf der einen Seite mag dies vielleicht der Disziplinsprache geschuldet sein. Ein Soziologe, der historisch arbeitet, sollte sich dessen jedoch bewusst sein. Auf der anderen Seite verwendet Martin ein stark an Immanuel Wallerstein und dessen Weltsystem-Analyse angelehntes Vokabular das sich zuweilen als gleichzeitig sperrig und voraussetzungsreich erweist. Martin verweist zwar selber darauf, dass Begriffe wie „Zentrum“, „Semiperipherie“ und „Peripherie“ keine feststehenden Einheiten sind, die mit Daten gefüllt werden können, sondern relational geformte Konzepte (S. 4). Er verwendet sie jedoch ohne Erläuterungen zum jeweiligen historischen Kontext munter weiter. Auch spricht Martin zuweilen von einem unabhängigen Südafrika während der Zwischenkriegszeit. Allerdings hatte Südafrika zu diesem Zeitpunkt noch den Status eines Dominions, der zwar eine weitgehende innenpolitische Unabhängigkeit gewährte, aber in den internationalen Beziehungen weiterhin eine große Abhängigkeit von Großbritannien festschrieb.

Die inhaltliche Kritik fällt noch schwerwiegender aus. Insbesondere der Themenkomplex um die weiße Vorherrschaft und

Rassentrennung fällt wenig überzeugend aus. Die wirtschaftlichen Verhältnisse und ihre Auswirkungen auf die Rassentrennung und vice versa genauer zu betrachten ist überaus wichtig,³ die ideologischen und politischen Aspekte sowie die internationalen Entwicklungen von Segregation und weißer Vorherrschaft dabei jedoch gänzlich zu vernachlässigen, erscheint problematisch.⁴

Noch schwerer nachzuvollziehen ist es, dass Martin über weltwirtschaftliche Entwicklungen seit Anfang des 20. Jahrhunderts schreibt und dabei die Entstehung der internationalen Organisationen zur Regulierung und Steuerung der Weltwirtschaft und des internationalen Finanzsystems (Bretton Woods, GATT, Welthandelsorganisation und Internationaler Währungsfond) nur nebenbei erwähnt. Südafrika war immerhin Gründungsmitglied von GATT sowie IWF und wurde auch während der Apartheid nicht ausgeschlossen.

Martin benutzt zwar das mittlerweile gängige Vokabular von Transnationalisierung und Globalisierung, ein dezidiert transnationaler oder globalgeschichtlicher Ansatz lässt sich jedoch in dem Buch nicht finden. Südafrika bleibt der starke Referenzrahmen, nationale Interessen fungieren als Haupterklärungsmuster.

Dennoch, es finden sich auch sehr anregende Thesen in dem Buch. So zum Beispiel, wenn Martin schreibt, dass auf globaler Ebene Dekolonisierung ohne eine ‚De-Rassifizierung‘ (De-racialization) der Weltwirtschaft einherging und damit auf den britischen und französischen Neokolonialismus anspielt. Im Gegensatz dazu zeigt er Südafrikas spezifisches Problem auf, welches als afrikanisches Land auf

afrikanische Arbeiter und Märkte angewiesen ist und nicht wie etwa die USA oder Europa die ökonomische und weiße Vormachtstellung aus großer Distanz ausüben konnte (S. 136). Leider bleiben diese Ansätze ohne eine weitere Erklärung stehen. Es fehlen auch Zusammenfassungen am Ende der einzelnen Kapitel sowie am Ende des Buches ins Gewicht. Dadurch bilden die einzelnen Kapitel kaum eine zusammenhängende Einheit.

Zusammenfassend muss man sagen, dass die zu Beginn aufgeworfenen Thesen am Ende des Buches nicht deutlich genug beantwortet werden. Zudem wird Martin seinem ambitionierten Vorhaben, Staat, Region und Rassismus in Zusammenhang mit Südafrikas Einbindung in die Weltwirtschaft zu bringen, in diesem Buch nicht gerecht.

Anmerkungen

- 1 Es scheint, dass Martin in diesem Buch seine Anfang der 1990er Jahre entstandenen Aufsätze ausgebaut hat. Besondere Kapitel 1 und 2 basieren auf früheren Veröffentlichungen, siehe: The Making of an Industrial South Africa. Trade and Tariffs in the Interwar Period, in: International Journal of African Historical Studies 23 (1990) 1, S. 59-85; Region Formation under Crisis Conditions. South vs. Southern Africa in the Interwar Period, in: Journal of Southern African Studies 16 (1990) 1, S. 112-138; From NIC to NUC. South Africa's Semiperipheral Regimes, in: ders. (Hrsg.), Semiperipheral States in the World Economy, New York 1990.
- 2 Hier lohnt der Blick in Martins frühere Artikel, in denen die Argumente um einiges deutlicher und verständlicher dargestellt sind.
- 3 Damit reiht sich Martin in die Ansätze von Frederick A. Johnstone und Bernard Magubane ein: F. A. Johnstone, Class, race and gold. A study of class relations and racial discrimination in South Africa, London 1987 (1976); B. Magubane, The making of a racist state. British imperialism and the Union of South Africa, 1875-1910, Trenton, N. J. 1996; ders., The political economy of race and class in South Africa, New York 1979).

- 4 Gerade zu diesem Aspekt sind in jüngster Vergangenheit innovative Ansätze erschienen, u. a. von M. Lake / H. Reynolds, Drawing the global colour line. White men's countries and the international challenge of racial equality, Cambridge 2008; T. Borstelmann, The Cold War and the color line: American race relations in the global arena, Cambridge, Mass., 2001. Martin bezieht sich jedoch nur auf den Literaturkanon der „prokapitalistischen Liberalen“ bzw. der „antikapitalistischen Radikalen“ und kommt deshalb zu dem Schluss, dass „regionale und internationale Beziehungen für die Konstruktion von Segregation und Apartheid nur selten als wichtig erachtet wurden“. (S. 8) Einen Blick in den oben genannten Forschungsstrang widerlegt diese Aussage ziemlich schnell.

Boike Rehbein: Kaleidoskopische Dialektik. Kritische Theorie nach dem Aufstieg des globalen Südens, Konstanz: Universitätsverlag 2013, 206 S.

Rezensiert von
Michael Schramm, Leipzig

„Wir müssen eine Erkenntnistheorie entwickeln, die der prinzipiellen Unvollkommenheit gerecht wird“ (S. 100). Diese eindringliche Forderung Boike Rehbeins ist der Ausgangspunkt eines durchaus ernstzunehmenden Versuchs, die Kritische Theorie für die Geschichtswissenschaft fruchtbar zu machen. In dem Band Kaleidoskopische Dialektik. Kritische Theorie nach dem Aufstieg des globalen Südens möchte Rehbein, der an der Humboldt-Universität in Berlin den Lehrstuhl für Gesellschaften Asiens und Afrikas innehat, die Dichotomie zwischen Universalismus und Relativismus überwinden. Diese Dichotomie erschwere oder verhindere sogar

bisher die Auseinandersetzung der Philosophie und der Sozial- und Geschichtswissenschaften mit der multizentrischen Welt. Der Autor versucht mit Hilfe einer von ihm so genannten Kaleidoskopischen Dialektik, die er als Erkenntnistheorie und Methode gleichzeitig versteht, „eine angemessene Erfassung der Komplexität“ (S. 114) der Wirklichkeit zu ermöglichen. Dass sich Rehbein dabei hin und wieder in philosophischen Problemen verstrickt und sich in recht normativer Weise mit seinem Gegenstand befasst (z. B. liest man häufig man sollte, muss, darf nicht oder immer und nie), ist zu entschuldigen. Denn es handelt sich bei diesem innovativen Ansatz nicht um eine philosophische Auseinandersetzung mit erkenntnistheoretischen Positionen, sondern um ein Theorieangebot für Sozialwissenschaftlerinnen.

Doch was will die Kaleidoskopische Dialektik und wie funktioniert sie auf methodischer Ebene? Bevor Rehbein dazu kommt, seinen erkenntnistheoretischen Ansatz zu formulieren und in eine wissenschaftliche Methode zu überführen, analysiert er in der ersten Hälfte des Buches die – von ihm so genannte – traditionelle Wissenschaftstheorie. Diese Analyse pendelt zwischen positivem Bezug auf die Positionen von Hegel, Marx, Adorno und Habermas und Abgrenzung von relativistischen und normativen Ansätzen; dies seien im Prinzip alle anderen. Mit einer kenntnisreichen Analyse der Philosophiegeschichte und der zugehörigen erkenntnistheoretischen Positionen identifiziert der Autor die eurozentrische Erzählung bzw. den Eurozentrismus und das cartesische Ideal von Wissenschaft als seine Hauptgegner (S. 93, 97). An Hand einer ideengeschichtlichen Übersicht schafft es

Rehbein dem Leser plausibel zu machen, warum die wissenschaftliche und philosophische Theoriebildung – zwischen denen er aber leider nicht unterscheidet – im Hinblick auf eine multizentrische Welt defizitär bleiben muss. Dabei wird vieles ausgeblendet und vereinfacht, leider auch einiges, was die Eindeutigkeit der Absage an das cartesische Ideal von Wissenschaft relativiert hätte. Mit anderen Worten: Rehbein blendet in seiner Argumentation nicht förderliche Theoriebestandteile aus und konzentriert sich auf die Schwachstellen und die Eurozentriertheit der Theoretiker.

Während Rehbein im ersten Teil des Buches in weiten Teilen rezeptiv und darstellend verfährt, wird er im zweiten Teil des Buches dann produktiv und stellt die Ziele seiner Kaleidoskopischen Dialektik vor. Er möchte „jede Theorie um Theorien anderer Gegenstandsbereiche so [...] bereichern, dass Anschlussstellen, gegenseitige Einflüsse, Überlagerungen, Unterschiede und Ähnlichkeiten sowie die Verstrickungen von Subjekt und Objekt in die Gesellschaft deutlich werden“ (S. 111). Dabei geht es Rehbein „weder [um] die Auffindung allgemeiner Gesetze noch die Beschreibung einer Singularität noch de[n] Blick auf die ganze Geschichte, sondern es ist die Erkenntnis von Relationen und Ähnlichkeiten“ (S. 118f.), die die Systematik der kaleidoskopischen Dialektik ausmachen.

Der Autor versucht die Komplexität der gesellschaftlichen und sozialen Wirklichkeit in ihrer kulturellen Vielfalt mit Hilfe der Kaleidoskopischen Dialektik theoretisch abzubilden. Dies ist problematisch, denn Rehbein übersieht dabei, dass die Theorien – v. a. die Wissenschafts- und

Erkenntnistheorien – nur Hilfsmittel bzw. Versuche sind, Wirklichkeit(en) zu beschreiben. Rehbein aber essenzialisiert die Theorie um zu einem umfassenden Erklärungsmodell zu kommen und tut dabei genau das, was er an der eurozentrischen und cartesischen Wissenschaft bemängelt. Deutlich wird dies, wenn er Funktionsbegriffe, die als wissenschaftliche Kategorien verwendet werden, substantiell beschreibt, um gleichzeitig zu beklagen, dass es eben solche Kategorien in anderen gesellschaftlichen Organisationssystemen nicht gibt.¹ Eine große Stärke des Buches ist die enge Verwobenheit von Darstellung und Methode: Rehbein versteht es, seine kaleidoskopische Dialektik anzuwenden und gleichzeitig zu entwickeln. Der Leser wird dabei eng geführt und die verwendete Methode expliziert Rehbein immer wieder, was dazu führt, dass sich der Leser in den Forschungsprozess eingebunden fühlt. Hin und wieder kommt es auf inhaltlicher Ebene – v. a. wenn der Autor die traditionelle Wissenschaftstheorie beschreibt – zu kleineren Unstimmigkeiten. In der ersten Hälfte des ca. 200-seitigen Buches fasst, wie bereits angedeutet, der Autor „einige wichtige Punkte der innereuropäischen Diskussionen über die Theorie der Sozialwissenschaften zusammen“ (S. 13), bevor er in der zweiten Hälfte seinen eigenen Ansatz – die kaleidoskopische Dialektik – vorstellt, „der die Ergebnisse der Diskussion aufnimmt und für eine neue, im Horizont globale Theorie anschlussfähig macht“ (ebd.). Dies führt ab und an zu Wiederholungen, was aber keinesfalls störend wirkt, auch wenn sich der Autor dafür ex ante entschuldigt. (ebd.) Rehbein selbst gesteht zu, dass seine „Darstellung nicht im herkömmlichen Sinne dialek-

tisch“ (ebd.) sei, denn weder Ausgangspunkt noch Ziel seien klar zu bestimmen. Dennoch wird von ihm der Anspruch auf eine Systematik aufrechterhalten, die er mit der Metapher des Kaleidoskops belegt: „Das Kaleidoskop soll offen und anschlussfähig sein“ (ebd.). Dies gelingt ebenso, wie es misslingt; leider. Dem Buch hätte es gut getan, wenn Rehbein etwas mehr Sorgfalt (und vor allem Text) darauf verwendete, die von ihm hin und wieder polemisch als traditionelle Wissenschaftstheorie bezeichneten philosophischen und sozialwissenschaftlichen Theorien v. a. der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts detaillierter zu untersuchen. Dem ist nicht so und deshalb ärgern z. B. Behauptungen wie, „dass die europäische Wissenschaft daran glaubt, unumstößliche Wahrheiten zu besitzen und aus ihnen – zumindest in der Zukunft – die Gesamtheit aller Phänomene abzuleiten“ (S. 49). Dass Ausführungen dieser Art zu eindimensional und holzschnittartig ausfallen, kann man dem Autor nur bedingt zum Vorwurf machen, denn wenn z.B. die theoretischen Ansätze von Galilei, Descartes, Bacon, Hegel, Locke, Kant und Leibniz auf zusammen nicht einmal zehn Seiten abgehandelt werden, muss vieles auf der Strecke bleiben. Die Metapher des Kaleidoskops trifft an den Stellen ins Schwarze, wenn der Autor – vor allem gegen Ende des Buches – mit Hilfe der Eingangs präsentierten Theorieversatzstücke zeigen kann, wie fragmentarisch, vielschichtig und multidimensional das Verhältnis von (Sozial-)Wissenschaft und gesellschaftlicher Praxis ist.

Anmerkung

- 1 Z. B. auf S. 107: „So stellt man Gesetze über Wirtschaftssysteme oder die Familie auf und behauptet, alle Gesellschaften verfügten über

Wirtschaftssysteme und Familie. Es ist jedoch sinnlos, einer bäuerlichen Subsistenzgesellschaft ein Wirtschaftssystem zu unterstellen, da nicht in ökonomischen Kategorien gedacht und gehandelt wird.“ Rehbein essenzialisiert hier Kategorien wie Wirtschaftssystem und Familie und übersieht, dass es sehr wohl in anderen Gesellschaften funktional äquivalente Gegebenheiten gibt. Und um diese Funktionszusammenhänge geht es i.d.R. in wissenschaftlichen Auseinandersetzungen.

**Akira Iriye (Hrsg.): 1945 bis Heute.
Die globalisierte Welt (= Geschichte
der Welt, Bd. 6), München: C.H. Beck
Verlag 2013, 955 S.**

Rezensiert von
Dietmar Rothermund, Heidelberg

In der Einleitung zu diesem Band bezeichnet Akira Iriye die Zunahme grenzüberschreitender Interaktionen und die Entstehung eines „Menschheitsgefühls“ als Phänomene der Epoche, die hier dargestellt wird. Iriye ist ein namhafter amerikanischer Historiker japanischer Herkunft, der bis zu seiner Emeritierung an der Harvard Universität lehrte. Er hat sich schon in früheren Werken mit „Cultural Internationalism“ (1997) und der „Global Community“ (2002) beschäftigt. Zu dem vorliegenden Band hat er das letzte Kapitel beigetragen, das der Entstehung einer transnationalen Welt gewidmet ist. Der Begriff „transnational“ ist ihm besonders wichtig. Im Unterschied zu „international“, das die Beziehungen zwischen Staaten bezeichnet, weist „transnational“ auf

die grenzüberschreitenden Interaktionen und Eigenschaften hin, auf die es Iriye ankommt. „Transnational“ deutet die menschliche Handlungskompetenz (agency) an, während „global“ in dieser Hinsicht unbestimmt bleibt.

Der Band beginnt mit einem Beitrag des deutschen Historikers Wilfried Loth, der die politische Zeitgeschichte nach 1945 kenntnisreich behandelt. Der „Kalte Krieg“ und die heißen Kriege (Korea, Vietnam, Afghanistan etc.) in seinem Gefolge werden ausführlich dargestellt. Dabei zeigt Loth, wie die Hegemonie des europäischen Staatensystems, die im Zweiten Weltkrieg ihr Ende fand, durch komplexe neue Machtverhältnisse abgelöst wurde. Die Dekolonisierung spielte hier eine bedeutsame Rolle, sie wird jedoch in diesem Kapitel nur sehr knapp behandelt. Der Prozess der europäischen Einigung wird dagegen sehr eingehend untersucht. Wirtschaftsfragen werden in diesem Kapitel nur am Rande angesprochen. Sie bleiben dem zweiten Kapitel vorbehalten.

Der amerikanische Historiker Thomas W. Zeiler hat im zweiten Kapitel die Entwicklung der Weltwirtschaft unter dem originellen Gesichtspunkt der Doktrin der „Offenen Tür“ behandelt. Diese Doktrin wurde 1899 von dem amerikanischen Außenminister John Hay im Hinblick auf China verkündet. Doch darum geht es Zeiler hier nicht. Er will zeigen, wie sich die Weltwirtschaft unter dem hegemonialen Einfluss der USA nach 1945 Schritt für Schritt öffnete und wie damit der Globalisierung der Weg bereitet wurde. Er feiert dies durchaus nicht als einen Triumphzug und stellt auch die Schattenseiten dieser Entwicklung dar. Doch letztlich blieb diese Entwicklung „alternativlos“.

Selbst Länder, die, wie Indien es tat, sich für einige Zeit gegen den Weltmarkt abschotteten und die interne Entwicklung betonten, mussten schließlich ihre Türen öffnen.

Das wohl wichtigste Kapitel dieses Bandes ist das dritte, das den Umweltproblemen gewidmet ist. Es stammt von dem amerikanischen Historiker John R. McNeill und seinem Mitarbeiter Peter Engelke. John McNeill ist der Sohn des berühmten Historikers William McNeill (*The Rise of the West*, 1963) und ist durch seine Umweltgeschichte *„Something New Under the Sun“* (2000) (deutsche Übersetzung: *Blue Planet. Die Geschichte der Umwelt im 20. Jahrhundert*, Frankfurt 2003) bekannt geworden. Er nennt die Periode der Erdgeschichte, die ca. 1800 beginnt, „Anthropozän“, weil sie im Unterschied zu allen vorigen Perioden vom Menschen geprägt wurde. War der Mensch vor 1800 noch eine marginale Erscheinung der Erdgeschichte, so trat er nach der Industriellen Revolution mehr und mehr in ihren Mittelpunkt. McNeill und Engelke entwerfen ein großes Panorama umwelthistorischer Themen. Energieverbrauch und Demographie, Klima und biologische Vielfalt, die Folgen der Urbanisierung etc. werden eingehend analysiert. Riesige Müllinseln auf den Weltmeeren und andere alarmierende Begleiterscheinungen der Wirtschaftsentwicklung werden beschrieben. Der letzte Abschnitt des Kapitels ist der Wirkung des Kalten Kriegs auf die Umwelt gewidmet. Hier geht es besonders um den rücksichtslosen Umgang mit der Umwelt beim Testen von Atomwaffen, aber auch um Phänomene wie Maos „Großen Sprung nach vorn“, der dazu dienen sollte, die Verteidigungsbereitschaft Chinas zu fördern, aber

zu einer Hungersnot führte, die viele Millionen Menschen dahinraffte. Am Schluss ihres Kapitels würdigen die Autoren das Anwachsen der weltweiten Umweltschutzbewegung, geben aber ihrer Befürchtung Ausdruck, dass das ungebremsste Streben nach Wirtschaftswachstum weiter voranschreiten wird.

Im vierten Kapitel beschreibt Petra Gödde „Globale Kulturen“. Ihr Kulturbegriff ist sehr umfassend. Sie beschäftigt sich mit den Bewegungen von Menschen und Gütern, mit den weltweiten Wanderungsbewegungen und dem Schicksal der Migranten. Ein besonderer Abschnitt des Kapitels ist den Menschenrechten gewidmet. „Amnesty International“ und andere Organisationen dieser Art werden erwähnt, ebenso die Bemühungen der Vereinten Nationen auf diesem Gebiet. Afrika und Asien werden angemessen berücksichtigt. Die „Négritude“-Bewegung (Senghor, Césaire) wird ausführlich erörtert und auch ihre Kritiker (Fanon) kommen zu Wort. Zu Asien sagt Gödde, dass es dort eine vergleichbare Bewegung nicht gegeben habe. Hier hätte Tagore und sein Werben um eine asiatische Solidarität in China und Japan erwähnt werden können und Jawaharlal Nehrus „Asian Relations Conference“ von 1947. Doch die Spannweite der Behandlung „Globaler Kulturen“ in diesem Kapitel ist so beachtlich, dass einige Lücken nicht ins Gewicht fallen. Gödde greift den Begriff des „Kosmopolitismus“ auf, der von dem nigerianischen Philosophen Kwame Appiah geprägt wurde. Appiah hatte Kant gelesen und in Anlehnung an ihn diesen Begriff hervorgehoben, der ihm treffender zu sein schien als der ökonomisch bestimmte Begriff der Globalisierung. Als konkretes Beispiel für

eine kosmopolitische Kunst nennt Götde das Werk des Nigerianers Yinka Shonibare. Er wurde von seinem britischen Lehrer zur „Authentizität“ ermahnt und auf die farbenfrohen afrikanischen Textilien hingewiesen. Als sich Shonibare mit diesem Material eingehend beschäftigte, fand er heraus, dass es durch javanische Batikstoffe beeinflusst worden war, die die Holländer an die Afrikaner verkauft hatten. Er wandte sich dann von einer fragwürdigen „Authentizität“ ab und widmete sich einer bewusst hybriden Kunst. Götde spricht von einer „Universalisierung der Differenz“, dies ist der gemeinsame Nenner für die Kultur der globalisierten Welt.

Das letzte Kapitel bringt Iriyes temperamentvolles Plädoyer für eine transnationale Welt auf den Punkt. Auf seine Bevorzugung des Begriffs „transnational“ wurde zuvor bereits hingewiesen. Dieses Plädoyer weist über die Geschichte hinaus in die Zukunft. Er beginnt mit dem Transnationalismus der Nachkriegszeit und spricht von gemeinsamen Erinnerungen wie die an das erschütternde Tagebuch der Anne Frank. Dann berichtet er über die Transnationalisierung der Menschheit und erwähnt die erste Mondlandung eines Menschen (1969). Das neue Menschheitsgefühl manifestiert sich für Iriye aber auch in transnationalen Persönlichkeiten, so zum Beispiel in dem aus Tibet vertriebenen Dalai Lama aber auch in Barack Obama, Sohn eines Kenianers, der einen Teil seiner Jugend in Indonesien verbrachte, als Sozialarbeiter in Chicago wirkte und schließlich Präsident wurde. Iriye spricht von einem „Obama-Moment“ und datiert ihn auf den Tag seiner Rede im Jahr 2004, als er die Idee der Vereinigten Staaten her-

vorhob, die die Rassentrennung überwindet.

Dieser Band der Geschichte der Welt ist gut gelungen. Er bringt keine enzyklopädische Übersicht einer ereignisreichen Periode, sondern beschränkt sich darauf, die wichtigsten Entwicklungstrends zu charakterisieren. Der „Kosmopolitismus“ (im Sinne Appiahs) kommt deutlich zum Ausdruck und durchdringt die globalisierte Welt. Doch ist dies fürwahr keine Eulogie. Die Gefährdung der Welt durch das Wirken des Menschen wird immer wieder betont.

Robert Foltin: Und wir bewegen uns noch. Zur jüngeren Geschichte sozialer Bewegungen in Österreich, Wien: Mandelbaum Verlag 2011, 286 S.

Rezensiert von
Micha Fiedlschuster, Leipzig

Die öffentliche Wahrnehmung sozialer Bewegungen verläuft meist episodisch: Sie drängen ins öffentliche Bewusstsein während ihrer konfrontativen Phase mit zumeist staatlichen Akteuren und verschwinden danach oft ebenso schnell wieder aus dem öffentlichen Gedächtnis. Soziale Bewegungen erwecken daher meist den Eindruck von Eruptionen in der Gesellschaft und werden weniger als kontinuierliche Begleitung von gesellschaftlichen Entwicklungen wahrgenommen. Robert Foltin hat sich die Aufgabe gestellt, die

Kontinuität von sozialen Bewegungen in der Geschichte Österreichs aufzuzeigen.

Das vorliegende Buch ist die Weiterentwicklung des vom Autor vorgelegten Werks „Und wir bewegen uns doch“.1 Es erschien in der Reihe „Kritik und Utopie“ des Mandelbaum-Verlags. Die relativ junge Reihe, die seit 2011 existiert, bietet Raum für emanzipative theoretische Entwürfe und Reflexionen über aktuelle soziale Bewegungen. Der in Wien lebende Autor ist langjähriger Aktivist und betont, dass er den behandelten Themen nicht neutral gegenübersteht. Ein Umstand, der auf der einen Seite in Wissenschaftskreisen auf Kritik stoßen könnte, welcher auf der anderen Seite allerdings den enormen Wissensfundus des Buches begründet.

Die Kapitel strukturiert Foltin durch detaillierte Betrachtungen der Arbeiterbewegung (bzw. der Rolle der Gewerkschaften in Österreich), der feministischen Bewegung(en), der politischen Mobilisierung von Migranten und Migrantinnen sowie sozialer Bewegungen im städtischen Raum. Während es in den ersten drei Fällen um eine identitätsbasierte Klassifizierung geht, behandelt der vierte Fall eine Vielzahl von sozialen Kämpfen, die durch die räumliche Kategorie der Stadt zusammengefasst werden. Die Bedeutung einer solchen Perspektive hat Henri Lefebvre bereits in seinen Studien herausgestellt.² Zudem trat diese Form von sozialer Bewegung durch die Aufstände und Protestbewegungen in Nordafrika, Südeuropa und Nordamerika der vergangenen Jahre verstärkt in Erscheinung.³ Es ist daher begrüßenswert, dass Foltin den sozialen Kämpfen in der Stadt entsprechend Platz einräumt. Foltins Analyse setzt mit den Studierendenprotesten von 2009 in Öster-

reich ein und betrachtet die Entwicklung im Kontext sowohl der österreichischen Politik als auch internationaler politischer Entwicklungen.

Als Methode für die Analyse sozialer Bewegungen in kapitalistischen Gesellschaften wendet der Autor die von ihm mitentwickelte Methode des Postoperaismus an:⁴ „Die kämpfenden ‘Subjekte’ werden als ‘Multitude’ analysiert, als die Vielfalt und Unterschiedlichkeit des (emanzipatorischen) Widerstands, der sich nicht vereinheitlichend repräsentieren lässt“ (S. 9). Eine übergreifende These oder ein Forschungsprogramm zu der jüngeren Geschichte sozialer Bewegungen in Österreich wird daraus leider nicht abgeleitet. Der Vorteil dieses Buches liegt aber in seinem Anspruch, ein möglichst umfassendes Bild von der Landschaft (linkserichteter) sozialer Bewegungen in Österreich zu liefern.

Im einführenden Kapitel rekapituliert Foltin die politische Entwicklung in Österreich seit der Jahrtausendwende in den für das Buch relevanten Bereichen der Wirtschafts-, Sozial-, Bildungs- und Familienpolitik. Diese war von der Regierungsbeteiligung der rechtsextremen Freiheitlichen Partei Österreichs (FPÖ) und eine breiten Gegenbewegung geprägt. Der Autor konstatiert, dass – entgegen der Einschätzung in seiner Studie von 2004 – die nachfolgenden österreichischen Bewegungen nicht oder kaum an die Erfahrungen dieser Vorgängerbewegung anknüpfen. Vor allem die Studierendenbewegung von 2009 wurde „von einer neuen Generation von Studierenden getragen, die die erfolglosen Proteste in den Jahren zuvor nicht miterlebt hatten“ (S. 19).

Das zweite Kapitel („Keine Atempause“) behandelt die Bewegungen im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrtausends. Foltin räumt hier dem internationalen Kontext viel Platz ein. Er zeichnet ein Bild von den globalisierungskritischen Protesten gegen die Welthandelsorganisation in Seattle über den Linksruck in Südamerika und den Debatten um den Irakkrieg bis hin zu den Entwicklungen in der Europäischen Union. Anschließend betrachtet Foltin im Einzelnen die Entwicklungen im Österreichischen Gewerkschaftsbund im Kontext der Prekarisierung von Arbeit; die feministischen Bewegungen im Zusammenhang mit der Frage nach Gleichstellung; die Aktionen von Migrantinnen und Migrantinnen gegen Diskriminierung und Rassismus; und abschließend die Aktionen gegen Gentrifizierung in Wien. Die Betrachtungen der einzelnen sozialen Kämpfe werden dabei immer wieder in interessanter Weise untereinander verknüpft.

Das Kapitel „Klimawechsel“ setzt bei den Auswirkungen der Finanzkrise von 2008 an. Sie wird hierbei als multiple Krise betrachtet, die „neben der ökonomischen auch eine ökologische und zusätzlich eine Krise der (demokratischen) Repräsentation“ beinhaltet (S.97). Foltin zeigt die vielfältigen Reaktionen der österreichischen Bewegungen auf die Krisensymptome auf. Abschließend zeichnet er ein nuanciertes Bild des repressiven Verhaltens der Behörden gegen Protestbewegungen in dieser Zeit.

Im vierten Kapitel („Resonanzen“) geht Foltin hauptsächlich auf die Konflikte im Bildungsbereich ein und rückt die Studierendenbewegung „unibrennt“ in den Mittelpunkt. Foltin führt aus, dass die Bewegung bald stagnierte und sich nicht auf

andere gesellschaftliche Bereiche ausweitete. Er hält aber fest, dass die Bewegung „unibrennt“ international ausstrahlte und als Teil einer weltweiten Studierendenbewegung gesehen werden sollte (S.196). Die Erfolge der Bewegung schätzt Foltin als sehr moderat ein. Die Studierenden konnten nur einige Verbesserungen an den jeweiligen Universitäten verzeichnen (S.198). Die Forderungen nach einer anderen Bildungspolitik, welche die Entdemokratisierung der Hochschulen und die Verschulung des Studiums stoppt, sowie die prekäre Finanzierung behebt, konnten nicht durchgesetzt werden. Zudem wurden die gesamtgesellschaftlichen Forderungen der Bewegungen „medial (nahezu) ignoriert“ (S. 198).

Das abschließende Kapitel mit dem Titel „2011“ kommentiert die Situation im Publikationsjahr des Buches. Foltin erläutert am Anfang des Kapitels, dass die Krisenproteste in Österreich vor 2011 immer wieder aufflammten, auch wenn keine Massen dabei mobilisiert werden konnten. Nach einer Beschreibung der Revolten im arabischen Raum und den Protestbewegungen in Südeuropa geht Foltin (leider nicht sehr ausführlich) auf die Resonanz der Bewegungen in Österreich ein. Ausgehend von den vielfältigen internationalen Ereignissen und deren Verknüpfungen, stellt Foltin die These auf, dass sich ein neuer Internationalismus entwickelt hat (S. 241). Dieser Internationalismus sei von direkter Kommunikation zwischen Aktivistinnen, individueller Reisetätigkeit und koordinierter Aktionen geprägt. Leider versäumt es Foltin zu diskutieren, ob sich seines Erachtens dadurch auch eine belastbare Form von internationaler Solidarität zwischen den Bewegungen entwick-

keln kann. Richtig scheint mir sein Urteil zu sein, dass die Form der internationalen Zusammenarbeit, wie sie die Bewegungen von 2011 hervorgebracht haben, andere Formen der internationalen Zusammenarbeit (z.B. die Sozialforen) in den Hintergrund gedrängt haben.

Das Buch schließt mit einer Chronologie ausgewählter internationaler und österreichischer Ereignisse seit 1999 (S. 247-269), die eine wertvolle Ergänzung zu den ausführlichen Beschreibungen im Buch darstellt.

Mit diesem Werk und der Publikation von 2004 ist es Foltin gelungen, eine umfassendes Bild der österreichischen Bewegungen in der jüngeren Geschichte zu schreiben. Der Reichtum an Details zu den Ereig-

nissen und Entwicklungen in Österreich tröstet über eine fehlende Thesensetzung des Autors hinweg. Die Lektüre dieses Buches ist für alle empfehlenswert, die von der langjährigen Erfahrung des Autors als Aktivist profitieren und sich vertiefend mit dem Thema auseinandersetzen wollen.

Anmerkungen

- 1 R. Foltin, Und wir bewegen uns doch. Soziale Bewegungen in Österreich, Wien 2004.
- 2 H. Lefebvre, *Le droit à la ville*, in: *Anthropos* (1968).
- 3 Siehe D. Harvey, *Rebel cities. From the right to the city to the urban revolution*, New York 2013.
- 4 Siehe M. Birkner/R. Foltin, (Post-)Operaismus. Von der Arbeiterautonomie zur Multitude, Stuttgart 2006.

Autorinnen und Autoren

Klaas Dykmann

Prof. Dr., Roskilde University

E-Mail: dykmann@ruc.dk

Michael Esch

PD Dr., Geisteswissenschaftliches Zentrum Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas (GWZO) an der Universität Leipzig

E-Mail: michael.esch@uni-leipzig.de

Micha Fiedlschuster

M.A., Universität Leipzig

E-Mail: fiedlschuster@uni-leipzig.de

Maria Framke

Dr., Eidgenössische Technische Hochschule Zürich

E-Mail: maria.framke@gmw.gess.ethz.ch

Angela Glodschei

M.A., Universität Leipzig

E-Mail: angela.glodschei@uni-leipzig.de

Helmut Goerlich

Prof. em. Dr., Universität Leipzig

E-Mail: helmut.goerlich@gmx.de

Jeannine Harder

PhD candidate, Universität Leipzig

E-Mail: jeannine_harder@yahoo.de

Victoria Harms

PhD candidate, History Department, University of Pittsburgh

E-Mail: victoria.harms@gmail.com

Beata Hock

PhD, Geisteswissenschaftliches Zentrum Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas (GWZO) an der Universität Leipzig
E-Mail: beata.hock@uni-leipzig.de

Marcus Kenzler

Dr., Niedersächsische Landesmuseen Oldenburg Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte
E-Mail: m.kenzler@landesmuseen-ol.de

Christoph Nübel

Dr., Humboldt-Universität zu Berlin, Institut für Geschichtswissenschaften
E-Mail: nuebelch@geschichte.hu-berlin.de

Laura Rischbieter

Dr., Humboldt-Universität zu Berlin
E-Mail: rischbieter@hu-berlin.de

Dietmar Rothermund

Prof. (em.) Dr., Universität Heidelberg
E-Mail: dietmar.rothermund@t-online.de

Edit Sasvári

PhD candidate, Kassák Museum Budapest
E-Mail: sasvarie@pim.hu

Michael Schramm

M.A., Universität Leipzig
E-Mail: michael.w.schramm@gmail.com