

# SIRENEN DES KRIEGES

LiteraturForschung Bd. 38  
Herausgegeben vom Leibniz-Zentrum für  
Literatur- und Kulturforschung

Roman Dubasevych, Matthias Schwartz (Hg.)

# Sirenen des Krieges

Diskursive und affektive  
Dimensionen des Ukraine-Konflikts

Mit Beiträgen von

Tarik Cyril Amar, Roman Dubasevych, Michael Fehr,  
Susi K. Frank, Tatjana Hofmann, Sabine von Löwis,  
Oksana Mikheieva, Kateryna Mishchenko, Matthias Schwartz,  
Igor Sid, Nina Weller und Jan Zofka

Kulturverlag Kadmos Berlin

Das dieser Publikation zugrunde liegende Forschungsvorhaben wurde vom Bundesministerium für Bildung und Forschung unter dem Förderkennzeichen 01UG1412 gefördert.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 2020, 2023

Kulturverlag Kadmos Berlin. Wolfram Burckhardt  
Alle Rechte vorbehalten

Internet: [www.kulturverlag-kadmos.de](http://www.kulturverlag-kadmos.de)

Umschlaggestaltung: kaleidogramm, Berlin.

Umschlagabbildung: Davyd Čyčkan: *Der Krieg eröffnet Möglichkeiten für Neonazis und Faschisten auf beiden Seiten* (Vijna vidkryvaje možlyvosti dlja neo-nacystiv i fašystiv po obydvj storony, 2017).

Gestaltung und Satz: kaleidogramm, Berlin

Druck: MCP

Printed in EU

ISBN 978-3-86599-552-0

# Unsere Helden. Eine Inventur. Zu einer Ausstellung im Nationalen Kunstmuseum der Ukraine 2014/2015

MICHAEL FEHR

Für Vera Bagaliantz (1950–2016)

## I. Zum Hintergrund der Ausstellung

Nach der Initialkonferenz zum Regionalprojekt »Zeitmaschine Museum« im April 2013 in Berlin, an der ich mit einem Vortrag teilnehmen konnte, lud mich das Goethe-Institut Kiew auf Vorschlag der damaligen Direktorin des Nationalen Kunstmuseums der Ukraine (National Art Museum of Ukraine, NAMU),<sup>1</sup> Marija Zadorožna, ein, für die Mitarbeiterinnen des Museums zwei Seminare zu museologischen Fragestellungen zu veranstalten und einen Vortrag für die interessierte Öffentlichkeit zu halten.<sup>2</sup> Diese Veranstaltungen fanden im November und Dezember 2013 statt. Dabei ging es um die Frage, wie sich das Museum unter den gegebenen, sehr schwierigen Umständen inhaltlich und strukturell reorganisieren ließe. Im Fokus standen die umfangreichen Sammlungen des Hauses (ca. 40.000 Objekte, ausschließlich ukrainischer Herkunft oder mit der Ukraine als Thema), von denen in der Dauerausstellung eine Auswahl in strikt chronologischer Abfolge gezeigt wurde. Aus den intensiven Diskussionen ging die Idee hervor, mit einer größeren Ausstellung aus den Beständen des Museums Alternativen zur bisherigen Ausstellungspolitik zu erproben und ein entsprechendes Projekt so anzulegen, dass möglichst alle Abteilungen und Mitarbeiterinnen des Museums

---

<sup>1</sup> National Art Museum of Ukraine, <http://namu.kiev.ua/en.html> (30.06.2016).

<sup>2</sup> Die Ausstellung entstand im Rahmen des Projekts »Zeitmaschine Museum« (2013–2015) der Goethe-Institute in Osteuropa und Zentralasien. In diesem Zusammenhang hatte die damalige Leiterin des Goethe-Instituts Kiew, Vera Bagaliantz, der Direktion des NAMU ohne weitere Vorgaben die Unterstützung eines Vorhabens ihrer Wahl zugesagt; nach den Seminaren (2013) und der Ausstellung (2014/2015) kam Ende April 2015 auch eine Konferenz zum Thema »Glory of the Heroes« zustande, zu der Kuratorinnen und Kuratoren aus den nationalen Museen der am Projekt »Zeitmaschine Museum« beteiligten postsowjetischen Staaten eingeladen werden konnten. Vgl. [https://www.goethe.de/ins/ua/de/ver.cfm?fuseaction=events.detail&event\\_id=13722431](https://www.goethe.de/ins/ua/de/ver.cfm?fuseaction=events.detail&event_id=13722431) (30.06.2016).

einbezogen werden können. In diesem Zusammenhang wurde ich von der Museumsleitung eingeladen, ein solches Vorhaben als Kurator zu begleiten. Auf der Grundlage einer Analyse der Sammlungen und der oben genannten museumspolitischen Vorgabe wurden zwei mögliche Themen definiert, die einen Querschnitt durch die Sammlungen – in unterschiedlichen Medien, für verschiedene zeitliche Perioden – bieten könnten: *Arbeit* und *Helden*.

Aufgrund der politischen Entwicklung wurden die weiteren Vorbereitungen von Dezember 2013 bis Ende Mai 2014 unterbrochen. Denn zwischen Maidan-Platz und Regierungsviertel inmitten eines der Zentren der heftigen Auseinandersetzungen gelegen, standen das Museum und seine Sammlungen vor allem in den ersten Monaten des Jahres 2014 ständig in Gefahr, durch Geschosse oder Feuer ernsthaft beschädigt zu werden. Dazu kamen Versuche beider politischer Lager, das Museumsgebäude aufgrund seiner exponierten Lage als strategischen Stützpunkt in die Auseinandersetzungen einzubeziehen. Unter hohem persönlichen Einsatz gelang es jedoch dem Museumspersonal, allen voran Marija Zadorožna, nicht nur Gebäude und Sammlungen vor größeren Schäden zu bewahren, sondern die Kämpfenden beider Lager davon zu überzeugen, dass das Museum als überparteiliche Bewahrerin des kulturellen Erbes der ukrainischen Nation nicht angetastet werden dürfe.<sup>3</sup> Nach der Wiedereröffnung des bis Mai 2014 geschlossenen Museums entschied die Direktion des Museums, ›Helden‹ zum Thema der geplanten Ausstellung zu machen. Dazu schlug ich vor, in Anspielung auf die Sammlungen des Museums von ›unseren Helden‹ zu sprechen, was wiederum die Direktion veranlasste, zu betonen, dass es sich bei dem Projekt um eine Art ›Inventur‹ handeln, man sich also ganz aus dem tagespolitischen Geschehen heraushalten werde. Damit standen der Titel der Ausstellung und ihre Grundkonzeption Ende Mai 2014 fest: *Helden. Eine Inventur*.<sup>4</sup>

Im rheinischen Nachkriegsdeutschland sozialisiert, war mir, was immer mit *Helden* und *Heldentum* zu tun hatte, bis dahin gewissermaßen schon von Haus aus fremd, um nicht zu sagen: verdächtig. Daher begegnete ich dem Thema zunächst mit einer gehörigen Portion Skepsis und brachte dies auch gegenüber den Kolleginnen zum Ausdruck. In der direkten Auseinandersetzung mit den im NAMU gesammelten künstlerischen Arbeiten und in den ausführlichen Diskussionen, die ich

<sup>3</sup> Ein Teil des Museumspersonals lebte während der ersten beiden Monate des Jahres 2014 praktisch im (eiskalten) Museum, um die Sammlungen zu schützen.

<sup>4</sup> Der endgültige ukrainische Titel lautete *Helden. Versuch einer Inventur* (Geroji. Sproba inventaryzaciji). Alle ausgestellten Werke stammten aus den Sammlungen des NAMU. Für alle hier abgebildeten Fotografien liegt das Copyright bei Michael Fehr, © VG Bild-Kunst.

im Haus über sie führen konnte, nicht zuletzt aber natürlich auch unter dem Eindruck der politischen Ereignisse wurden mir allerdings alsbald meine Vorurteile bewusst, und ich verstand, dass Heldentum keineswegs als ein historisches Phänomen abgetan und weder einfach ignoriert noch durch Ironie entschärft werden kann. Die Überlegungen, die ich im Folgenden dem Bericht über die Ausstellung vorausschicke, entstanden in der Vorbereitungsphase und dienten mir zur Orientierung; sie sind der Versuch, meine aus einschlägiger Lektüre und in praktischer Arbeit gewonnenen Einsichten zusammenzufassen; erst nach der Ausstellung notiert, verdanken sie sich nicht zuletzt Anregungen aus Gesprächen, die ich im Rahmen der Vorbereitungen für die Ausstellung mit den Mitarbeiterinnen des Museums und anderen Personen in Kiew führen konnte.

## II. Einige Überlegungen zum Thema Helden

Helden werden gemacht: Niemand wird als Held geboren, und niemand kann sich selbst zu einem Helden erklären. Zum Helden kann nur werden, wer von anderen als ein solcher wahrgenommen und anerkannt wird. Der Held benötigt einen sozialen Resonanzraum, Personen, denen seine Tat nützt, die erkennen und beurteilen können, dass er Gutes getan und sich mehr für andere als für sich selbst eingesetzt hat. Das Heldentum ist daher immer eine soziale Konstruktion. Ihr liegen zwar oft ungewöhnliche Eigenschaften der zum Helden gemachten Person und / oder wahre Begebenheiten zugrunde, doch werden diesen erst in der Beobachtung durch Dritte und in deren Erzählungen besondere Bedeutung verliehen. Held und Heldentum haben daher immer einen mehr oder weniger ausgeprägten fiktiven Charakter, entfalten ihre Wirkung fast immer erst nach dem Tod der Protagonisten, sind deshalb primär mediale Phänomene und immer in bestimmter Weise kulturell konnotiert: Jede Gemeinschaft hat ihre eigenen Helden, und entsprechend kann, was als Heldentat wahrgenommen wird, zu verschiedenen Zeiten unterschiedlich sein.

Dennoch weisen die Heldenerzählungen aller Zeiten und Kulturen in wesentlichen Elementen verblüffende Ähnlichkeiten auf, sodass ein gemeinsamer Ursprung vermutet, doch dieser ebenso wenig wie die Herkunft einer ihnen zugrunde liegenden Urgeschichte definiert werden kann.<sup>5</sup> Die allen Narrativen gemeinsamen Elemente der *Heldenfahrt* werden nach einer Definition von Joseph Campbell als ›Monomythos‹

<sup>5</sup> Die Ähnlichkeiten der Erzählungen wurden von allen Mythenforschern beobachtet; Differenzen gibt es mit Bezug auf die Frage, wie sich dieses Phänomen erklären lässt.

bezeichnet und umfassen drei große Etappen – Abfahrt, Initiation und Rückkehr –, die von ihm in wiederum siebzehn, von anderen Forschern jedoch in zwölf Stufen unterteilt wurden.<sup>6</sup> Das von Campbell entwickelte Konzept baut auf den Untersuchungen von Otto Rank auf, der vor allem den Konflikt zwischen dem späteren Helden und seinen königlichen oder sogar göttlichen Eltern herausarbeitete und als Quelle für dessen außergewöhnliche Taten ausdeutete.<sup>7</sup> Mehr noch als Rank betonte Lord Raglan den fiktiven Charakter des Monomythos, den er im rituellen Drama begründet sah und unter anderem mit der Beobachtung untermauerte, dass Helden typischerweise keine leiblichen Nachfahren haben.<sup>8</sup> Allerdings führen sowohl die von Rank als auch die von Raglan entwickelten Listen der typischen Eigenschaften bzw. Entwicklungsstufen des Helden notwendigerweise zu dem Schluss, dass vor allem Individuen göttlicher Herkunft zum Heldentum prädestiniert sind – was meiner Ansicht nach jedoch nicht nur in Bezug auf die heutige Zeit wenig Sinn macht, weil es die überaus wichtigen Identifikationsmöglichkeiten mit der Heldenfigur und damit ihre soziale Rolle stark einschränkt: Denn die große Wirkung, die ein Heldenepos entfalten kann, resultiert in den meisten Fällen primär aus dem Umstand, dass der spätere Held eben kein Gott ist, sondern als ein Individuum aus der Masse durchschnittlicher Menschen hervortritt und erst durch die ihm zugeschriebene außergewöhnliche Tat zum Helden wird. So fungieren Helden häufig als die Verkörperung verdeckter soziopolitischer Trends oder gesellschaftlich begründeter Bedürfnisse, die durch sie zum Vorschein gebracht und gegen den Willen der Herrschenden artikuliert werden.

Der Held kann, muss jedoch nicht ein Anführer sein. In jedem Fall taucht er in einer Krise auf, das heißt in einem Moment, in dem eingeübte Routinen nicht mehr funktionieren, und nimmt ohne Rücksicht auf seine eigene Person Risiken auf sich, um einen Weg aus dieser krisenhaften

<sup>6</sup> Vgl. Joseph Campbell: *The Hero with a Thousand Faces*, New York 1949. Die Literatur zum Thema Helden ist unüberschaubar, auch für die jüngere Zeit. Als Grundlage für meine Überlegungen dienen mir neben den in den Anmerkungen genannten Texten insbesondere: Michael Naumann: *Strukturwandel des Heroismus. Vom sakralen zum revolutionären Heldentum*, Königstein 1984; Max Imdahl: *Pose und Indoktrination* (1987), in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 3: *Reflexion, Theorie und Methode*, hg. von Gottfried Boehm, Frankfurt a. M. 1996, S. 575–590; Merkur 63.724 (2009): *Heldengedenken. Über das heroische Phantasma*; Nikolas Immer / Mareen van Marwyck (Hg.): *Ästhetischer Heroismus. Konzeptuelle und figurative Paradigmen des Helden*, Bielefeld 2013, und verschiedene Beiträge auf der Webseite des Sonderforschungsbereichs *Helden – Heroisierungen – Heroismen* an der Universität Freiburg, <https://www.sfb948.uni-freiburg.de/kurzprofil/forschung/?page=1> (30.06.2016).

<sup>7</sup> Vgl. Otto Rank: *Der Mythos von der Geburt des Helden. Versuch einer psychologischen Heldendeutung*, Leipzig / Wien <sup>2</sup>1922.

<sup>8</sup> Vgl. Lord Raglan: *The Hero: A Study in Tradition, Myth and Drama*, London 1936.



Abb. 1 Petro Movčun: *Lesender Lenin*, 1957–60

Situation zu finden und das Unvermeidliche zu ihrer Auflösung zu tun – auch auf die Gefahr hin, zu scheitern. Seine Rolle besteht darin, erstarrte gesellschaftliche Strukturen, die von einem Tyrannen oder einem Drachen repräsentiert oder symbolisiert werden, zu hinterfragen und aufzubrechen, das heißt, den Tyrannen oder Drachen zu töten und damit eine neue Verfassung der Gesellschaft zu ermöglichen. Deshalb treten Helden meistens als Kämpfer auf. Dies ist auch der Grund, warum der persönlich geführte, physisch ausgeübte Kampf die typische Form der Handlungen ist, in der Helden bis in unsere hochtechnisierte Zeit erscheinen. Zu diesem Muster gehört, dass der Held, auch wenn er im gesellschaftlichen Interesse handelt, immer allein und selbständig auftritt und sich nicht auf die Unterstützung anderer verlässt. Und schließlich: Der Held kämpft gemeinhin niemals gegen Gott oder Götter.

In dem Maße, in dem mit dem Heldentum die Vorstellung einer ungewöhnlichen, gegebene Ordnungen sprengenden oder sie überwindenden Tat verbunden wird, haftet dem Helden allerdings immer auch etwas Gefährliches, Unkontrollierbares und Übermenschliches an, das auch von denen, für die er sich einsetzt, als bedrohlich empfunden werden

kann. Aufgrund ihrer übermenschlichen Kräfte, wahrscheinlicher jedoch vor allem aufgrund ihrer Eigenheit, eher zu handeln als zu verhandeln, sind heroische Figuren kaum jemals in ein normales soziales Leben integriert. Deshalb müssen sie, nachdem sie ihre Tat vollbracht haben, die Gesellschaft verlassen oder sterben; auf keinen Fall aber dürfen sie Nachkommen hinterlassen, die eine neue Dynastie begründen könnten. Dass Helden mitten aus der Gesellschaft stammen, diese jedoch in der Regel ohne persönliche Spuren verlassen, ist nicht nur ein weiterer, klarer Hinweis auf den fiktiven Charakter der Heldenerzählungen, sondern die Vorbedingung für ihre schon angedeutete wichtigste Funktion, ein Handlungsmuster zu etablieren. Diese Stellung außerhalb der Gesellschaft erlaubt es ihnen, die bestehenden Ordnungen und Normen infrage zu stellen bzw. deren neue Verfassung durchzusetzen. So tritt die ›klassische‹ heroische Figur zumeist dann auf, wenn eine Gesellschaft zu erstarren droht und Alternativen für ihre Entwicklung gefunden und realisiert werden müssen. Der ideale Held ist also kein Intellektueller, sondern ein Macher, und dementsprechend ist das Heldenepos keine explizite Reflexion gesellschaftlicher Umstände, sondern bestenfalls ihre Analyse unter der Fragestellung, wie sie sich gezielt verändern lassen.<sup>9</sup>

Allerdings soll es im Folgenden nicht um die ›klassischen‹ Helden, sondern um vier Heldentypen gehen, die sich für die Ausstellung als relevant erwiesen und die ich hier als Abwandlungen der tradierten Heldenfiguren skizzieren möchte. Es sind dies a) der *Heros inversus*, b) der *Heros perversus*, c) der *Star* und d) der *Heros expertus*.<sup>10</sup>

#### a) *Heros inversus*

Der Märtyrer, der nach seinem Tod von der Kirche zum Heiligen erklärt wird, ist ein Beispiel für den *Heros inversus*. Für ihn ist typisch, dass er sich in der Auseinandersetzung mit einer Autorität weigert, seinen Glauben oder seine Überzeugung aufzugeben, und bereit ist, dafür den

<sup>9</sup> Bemerkenswert und ein Hinweis auf den fiktiven Charakter der Heldenfiguren ist, dass es von mythischen Helden wie Herakles, Achilles, Romulus und Siegfried, um nur einige zu nennen, keine Reliquien gibt und sie meist keine Grabstätten haben. Diese Figuren entfalten ihre Wirkung vielmehr über entsprechende Erzählungen, die – möglicherweise im Kern auf historischen Fakten beruhend – im Nachhinein ausgesponnen werden und manchmal ein materielles Widerlager in Gestalt zum Beispiel eines Tempels erhalten, das allerdings immer ein nur mittelbares Zeugnis für den Helden ist. Anders liegt der Fall bei Menschen, die zu Helden und Heiligen erklärt wurden bzw. Märtyrer waren: Die sich um sie rankenden Narrationen sind meistens mehr oder weniger gut überprüfbar, sie selbst wurden gewöhnlich begraben oder bleiben als Reliquien präsent.

<sup>10</sup> Diese Begriffe stammen – bis auf den Begriff *Star* – vom Autor und werden hiermit zur Diskussion gestellt.

eigenen Tod in Kauf zu nehmen. Eine charakteristische Geschichte für eine solche Haltung – und als solche Vorbild und Muster für viele andere – sind die Erzählungen zum Heiligen Georg, von dem es heißt, dass er zwischen 275 und 285 n. Chr. in eine vornehme griechische Familie in Palästina hineingeboren wurde. Weiterhin wird berichtet, dass dieser Georgios sich als junger Mann dazu entschieden habe, in die Armee des Kaisers Diokletian einzutreten. Hier soll er es schon in jungen Jahren zum Tribun der kaiserlichen Wache und damit in eine herausgehobene Stellung gebracht haben. Am 24. Februar 303 erließ Diokletian ein Edikt zur Verfolgung der Christen, was auch bedeutete, dass alle Soldaten die römischen Götter zu verehren hatten. Georgios weigerte sich, seinem Glauben zu entsagen, wurde daraufhin gefoltert und schließlich im April 303 enthauptet. Zuvor hatte er sein Vermögen unter den Armen verteilt. Dass er – eine vermutlich prominente Person – für seinen Glauben starb, erinnerte nicht nur an das Schicksal Jesu, sondern machte die Christen als gesellschaftliche Gruppe unübersehbar. Die Konversion zum neuen Glauben ist die grundlegende Botschaft auch anderer Erzählungen über den Heiligen Georg, so zum Beispiel die, dass er einen Drachen bekämpft habe, der eine Gemeinde terrorisierte. Georgios tötete ihn im Namen des Kreuzes, also als Christ, und in Reaktion auf diese Tat soll die Gemeinde ihren (durch den Drachen symbolisierten) althergebrachten heidnischen Glauben geschlossen aufgegeben und sich dem Christentum zugewandt haben. Bemerkenswert an der Figur des Georgios bleibt allerdings, dass in ihr zwei Archetypen kombiniert erscheinen; denn sie ist einerseits eine menschliche Version des Erzengels Michael, der im Namen Gottes gegen den Teufel / Drachen kämpft, andererseits jedoch ein Soldat, der sich nicht von seinen Überzeugungen abbringen lässt: Er verweigert im Namen Gottes bzw. seines Glaubens an ihn den Kampf und deckt durch das passive Erleiden der Repressionen des bestehenden Systems dessen (wahren) Charakter auf.

#### b) *Heros perversus*

Die *Helden der Arbeit* in sozialistischen Gesellschaften und die sogenannten ›Leistungsträger‹ in kapitalistischen Ökonomien gehören unter systemischen Gesichtspunkten betrachtet in eine Kategorie: in die Kategorie des *Heros perversus*. Denn diese Helden engagieren sich nicht selbstbestimmt für das größere Ganze und Gute, das einer Gemeinschaft nützt, sondern dienen – aus freien Stücken, aus ideologischer Überzeugung oder gezwungenermaßen – einer Aufgabe oder einem Ziel, das ihnen von einer übergeordneten Autorität gesetzt wird, sei diese nun der Staat, eine Partei



Abb. 2 Mychajlo Chmelko: *Auf das große Russische Volk*, 1947

oder eine Firma. Das aber bedeutet, dass dieser Typ Held sich niemals den von der Autorität gesetzten Zielen verweigern, sie infrage stellen oder die mit ihnen verbundenen Regeln brechen, sondern sie immer in besonderer Weise zu erfüllen suchen wird – schlimmstenfalls unter Aufopferung des eigenen Lebens. Personen, die in eine solche Konstellation eingespannt sind, müssen keine besonderen Fähigkeiten besitzen und müssen nicht einmal besonderen Mut zeigen; für ihren Heldenstatus kann genügen, dass sie mit Bezug auf die von den Herrschenden gesteckten (ideologischen) Ziele perfekt funktionieren: *Helden der Arbeit* und *Leistungsträger* stehen insoweit für eine Perversion des ›klassischen‹ Heldenideals, als sie von denjenigen, die eine Gesellschaft beherrschen, den Angehörigen dieser Gesellschaft in deren Namen als Vorbilder vorgesetzt werden – der Arbeiter, der das Soll um ein Vielfaches erfüllt, der Akkordbrecher, ist ein typisches Beispiel für diese Art von Helden.

Eine tragische Variante des *Heros perversus* ist der *Kriegsheld*. Kriegshelden sind in der Regel Soldaten oder Milizionäre, die dem ›klassischen‹ Heldenbild insofern entsprechen, als sie sich (im Rahmen der von ihnen nicht beeinflussbaren Kriegsziele) unter Aufbietung aller Kräfte und mit großem persönlichen Mut für das Wohl ihrer Kameraden einsetzen und

dabei ihr eigenes Leben riskieren. Das heißt, dem Kriegshelden wird in der Regel eine objektivierbare außergewöhnliche Tat zugeschrieben, für die der Betreffende von seinen Kameraden zu Recht Anerkennung erwarten kann und erhält. Durch ihre offizielle Würdigung als Heldentat, üblicherweise durch Verleihung eines Ordens, kann sie allerdings von den Herrschenden usurpiert und als Tat für die von ihnen bestimmten Ziele ausgegeben werden.<sup>11</sup>

### c) *Star*

Der *Star* verfügt in der Regel über zwei Biographien: über eine als Privatperson und über eine zweite, fiktive, die zu den Figuren gehört, die er darstellt. Im Unterschied zum Theater, wo man immer unmittelbar wahrnehmen kann, dass und wie vom Schauspieler eine Figur hergestellt wird (und das Publikum als Zuschauer und als Beobachter an diesem Als-ob-Spiel teilnehmen kann), treten im Film und in anderen Medien die von den Schauspielern dargestellten Figuren in einer Sphäre auf, die schon technisch nicht derjenigen Situation entspricht, innerhalb derer sie von den Zuschauern wahrgenommen werden. Im Film erscheint der Schauspieler tendenziell immer auch als derjenige, den er darstellt, und es wird im Übrigen alles unternommen, um diese fiktive Figur in einem widerspruchsfreien Illusionsraum erscheinen zu lassen. Dieser Illusionsraum kann aber vom Publikum nun eben nicht – wie im Theater – als der Ort erfahren werden, an dem die Illusionen produziert werden. Daher lässt sich im Film eine Realität etablieren, die mit der Wirklichkeit nur Äußerliches gemeinsam hat, und kann ein Schauspieler im Film außergewöhnliche Eigenschaften und Fähigkeiten zeigen, die er in Wirklichkeit nicht hat, oder Taten vollbringen, die auszuführen er im wirklichen Leben nie imstande wäre: Solange die Differenzen zwischen dem, was im Film gezeigt wird, und dem, was die Zuschauer für möglich halten, nicht allzu groß sind, kann die für dieses Medium spezifische Kombination von kinematographisch-realistischen Bildern und fiktiver Erzählung zu einer Immersion, also zu einer Situation führen, in der die Zuschauer die fiktive Rolle mit der Person des Schauspielers identifizieren.<sup>12</sup> Wenn dies passiert, wenn also bestimmte Eigenschaften der

<sup>11</sup> Die Karriere des Eisernen Kreuzes, des 1813 gestifteten preußischen Kriegsverdienstordens, der bis 1918 ohne Ansehen von Herkunft, Stand und Dienstgrad für besondere Tapferkeit vergeben, doch 1939 zu einem nationalsozialistischen Kriegsorden umgewandelt und ab dann bis 1945 massenhaft verliehen wurde, ist ein Beispiel für diese Form der Perversion und Usurpation.

<sup>12</sup> Ein gutes Beispiel für das Spiel mit der Grenze zwischen Wirklichkeit und Fiktion war in meiner Erfahrung der Film *The Matrix* (1999).



Abb. 3 Mykola Ivasjuk: *Bohdan Chmel'nyckyjs Einzug in Kiew*, 1912

fiktiven Figur auf ihren Darsteller rückübertragen werden und dieser die fiktiven Zuschreibungen zumindest zum Teil auch für sein reales Leben gelten lässt, dann sind die Bedingungen für einen Starkult, das heißt für eine Orientierung stiftende Wirkung des Darstellers außerhalb des Mediums im Sinne seiner fiktiven, als Darsteller erworbenen Eigenschaften gegeben.<sup>13</sup>

Eine Variante dieses Heldentyps ist der *Sportstar*. Wie beim Filmschauspieler besteht sein Können in einem spezifischen Feld. Doch spielt er nicht eine andere, eine fiktive Figur, sondern reduziert sich selbst – besonders klar zu erkennen in Mannschaftssportarten wie dem Fußball – auf eine Funktion oder Rolle im Rahmen der jeweils gegebenen Regeln, innerhalb derer er allerdings alles, was er vermag, anbietet und mitunter große Risiken eingehen wird. Der Sportler ist als Kämpfer die extreme Form eines Leistungsträgers (und insoweit ein potentieller *Heros perversus*), der Reglements nicht nur in der Ausübung seines Sports, sondern auch dann akzeptieren und einhalten muss, wenn er oder seine Mannschaft

<sup>13</sup> Zum Starkult kommt es häufig dann, wenn der Darsteller auf dem Höhepunkt seiner Karriere oder frühzeitig stirbt: seine ›mythische‹ Rolle gewissermaßen eingefroren wird und nicht mehr durch spätere Bilder, die sie/ihn womöglich gebrechlich erscheinen lassen, infrage gestellt werden kann. Vgl. dazu auch die Überlegungen zum Phänomen der Prominenz von Georg Franck: *Ökonomie der Aufmerksamkeit*, München 1998.

verlieren: Sport ist, so zumindest die Ideologie, ein Kräftemessen um seiner selbst willen – und, als Schauspiel verstanden, weit entfernt vom Tun und Lassen des ›klassischen‹ Helden, aber auch des Kriegshelden, der, so er kann, in der Regel seinen Gegner tötet.

Der Star ist allerdings nicht nur eine im Film- und Sportgeschäft etablierte Figur, vielmehr können im Zuge der Medialisierung des politischen Geschehens auch Politiker zumindest bis zu einer bestimmten Schwelle eine doppelte Biographie entwickeln und sich zu Stars machen oder machen lassen. Jedenfalls spielt in den massenmedialen Gesellschaften die Medienpräsenz und Kompetenz der Politiker, als mediale Erscheinung ein glaubwürdiges Image zu vermitteln, eine zunehmend wichtigere Rolle; denn als mediale Erscheinungen werden Politiker mehr oder weniger explizit unter den Kriterien wahrgenommen, die für *Filmstars* gelten. Es kommt für Politiker jedoch darauf an, nicht nur ein Image zu verkörpern, das mit bestimmten ideologischen Mustern identifiziert werden kann bzw. sie repräsentiert, vielmehr müssen sie die Fähigkeit unter Beweis stellen, entsprechende Handlungen im Zweifelsfall auch gegen bestimmte gesellschaftliche Gruppen durchzusetzen und so als heldenhafte Verfechter bestimmter Überzeugungen zu erscheinen.<sup>14</sup>

#### d) *Heros expertus*

Auch der moderne, ungebundene Künstler, der ab der Mitte des 19. Jahrhunderts in Europa in Erscheinung tritt, lässt sich als eine Abwandlung des ›klassischen‹ Heldentypus verstehen. Der *Heros expertus* entsteht in einer durch technische Innovationen ausgelösten sozioökonomischen Krise, vermutlich erstmals in Zusammenhang mit der Verbreitung der Fotografie, in deren Folge die traditionellen, handwerklichen Bildhersteller – die Maler – in eine Außenseiterposition gedrängt wurden: Mit der Fotografie werden eine normative Form der Wahrnehmung – die einäugige, zentralperspektivische und planimetrische Organisation des Sehens – und eine entsprechende, technisch perfekte Form der mimetischen Darstellung etabliert, die ohne besondere Vorkenntnisse oder Fähigkeiten, das heißt im Prinzip von jedermann, realisiert werden können. Nachdem die Maler zunächst die offensichtlichen Defizite dieses

<sup>14</sup> Typischerweise missglücken starmäßige Inszenierungen von Politikern recht häufig oder geben zumindest Anlass zu Spott. Die Selbstinszenierungen von Vladimir Putin zu Pferd, als Sportler oder Jäger usw. gehören in diesen Zusammenhang: Sie nutzen die bildgebenden Verfahren zur ›objektiven‹ Dokumentation eines visuellen Bestands, der aufgrund seines expliziten Charakters fragwürdig erscheint und im Übrigen nicht den Erwartungen an die Fähigkeiten eines Politikers entspricht.

ersten technischen Bildherstellungsverfahrens thematisierten, traten sie schließlich gegen die damit gesetzten normativen Regeln selbst an und versuchten zur Anschauung zu bringen, was sich den bildgebenden Verfahren grundsätzlich entzieht. In dieser Position, als Kämpfer wider Norm und Regel, erklärten sie sich zur heroischen Avantgarde der Bildproduktion und nahmen dafür im Glauben, zum angeblich universellen Projekt Kunst beitragen zu können, das Risiko ihrer gesellschaftlichen Isolation in Kauf.<sup>15</sup>

Doch blieben die Heldentaten, die Künstler in Gestalt alternativer Wahrnehmungs- und Darstellungsweisen in der Moderne zu etablieren versuchten, bis in die Gegenwart Aktionen in begrenzten Feldern, die allenfalls von Fan-Gruppen, Wissenschaftlern und Spekulanten unterstützt wurden und darüber hinaus nur selten eine gesellschaftlich relevante Wirkung entfalten konnten.<sup>16</sup> Denn ein Individuum, das gesellschaftliche Probleme selbstbeauftragt und auf eigene Faust zu lösen versucht, wirkt in Gesellschaften, in denen Entscheidungen innerhalb hierarchischer Strukturen oder in demokratischen Prozessen getroffen werden, naiv und kurios oder wird als ein potentiell bedrohliches Element wahrgenommen, das die systemischen Abläufe und Prozesse, die für zunehmend arbeitsteilige und hochtechnisierte Gesellschaften charakteristisch sind, stört. Andererseits dürfte auch in solchen Gesellschaften niemand grundsätzlich bezweifeln, dass sie selbst zu erstarren drohen, wenn nicht mehr oder weniger radikale Infragestellungen ihrer Regeln und Normen von einzelnen Individuen oder Gruppen vorgetragen würden und sie deshalb zumindest immer wieder neu begründet werden müssten. Der *Heros expertus* hat daher, wo er nicht dem System durch die Anfertigung von repräsentativen, staatstragenden Werken dient, oftmals eine dem Hofnarren vergleichbare Rolle.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> Vgl. Michael Fehr: »Die Authentizität der Fotografie. Kommentare zu einem strapazierten Begriff«, in: Herbert Bardenheuer / Hartmut Beifuß / Michael Fehr: *Wie seh' ich denn da aus? Unheimliche Begegnungen mit der 2. Dimension*, München 1979, S. 147–167, hier S. 147 f.

<sup>16</sup> Dass der *Heros expertus* nur in definierten Feldern Heldentaten vollbringt, zeigt sich nicht zuletzt auch darin, dass er immer seltener als Bohemien, also als eine ihre Opposition auslebende, unangepasst-unkonventionelle Persönlichkeit in Erscheinung tritt, sondern vielmehr wo immer möglich Absicherungen im Sinne einer bürgerlichen Existenz sucht.

<sup>17</sup> Das vom Bundesministerium für Bildung und Forschung geförderte und aus meiner Sicht gescheiterte Forschungs- und Entwicklungsprojekt »Innovationsdramaturgie nach dem Heldenprinzip« versuchte diese Rolle von Künstlern und Kreativen nutzbar zu machen. Vgl. Thomas Schildhauer / Nina Trobisch / Carsten Busch (Hg.): *Heldenprinzip. Kompass für Innovation und Wandel*, Berlin 2012.



Abb. 4 Eingang in die Ausstellung

### III. Die Ausstellung »Helden. Eine Inventur«

Insofern das Museum unmittelbar von den Kämpfen auf dem Maidan betroffen war und diese beobachtete und es dem kulturellen Erbe der ukrainischen Nation gewidmet ist, lag der Plan, in einer Ausstellung die Geschichte des Heldentums in der Ukraine zu untersuchen und zu reflektieren, sehr nah am aktuellen politischen Geschehen. Um das Ausstellungsprojekt aus tagespolitischen Auseinandersetzungen herauszuhalten, wurde daher zu Beginn der Vorbereitungen entschieden, ausschließlich mit den Beständen des Museums zu arbeiten.<sup>18</sup> Diese sollten vorurteilsfrei in den Blick genommen werden. Als Ergebnis dieser im Frühjahr 2014 vollzogenen Selbstuntersuchung wurden vom wissenschaftlichen Team des Museums in seinen Sammlungen etwa 650 Gemälde und Skulpturen<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Die jüngste Anschaffung (1988) zum Thema war das Porträt eines Hubschrauberpiloten, eines russischen Offiziers, der zahlreiche Rettungseinsätze bei der Nuklearkatastrophe von Tschernobyl geflogen hatte.

<sup>19</sup> Die zahlreichen Arbeiten auf Papier in den Beständen des Museums, die für die Ausstellung infrage gekommen wären, wurden nicht berücksichtigt, da es aufgrund fehlender finanzieller Mittel keine Möglichkeit gab, sie – zum Beispiel durch die Anfertigung von Passepartouts und Rahmen – auszustellen.



Abb. 5 Saal der (anonymen) Helden der Arbeit



Abb. 6 Serhij Hryhoriev: *Zulassung zum Komsomol*, 1949



Abb. 7 Saal der (anonymen) Helden der Arbeit



Abb. 8 Leontij Košteljančuk: *Auf der Versammlung*, 1954



Abb. 9 Viktor Ryžych: *Reliquien von Brest*, 1968; Ivan Kavaleridze: *Entwürfe für ein Denkmal für Artem*, 1923, 1926; Petro Movčun: *Entwurf für ein Denkmal für Artem*, Ende 1940er Jahre (Mitte hinten)

identifiziert, die sich in irgendeiner Weise mit den Topoi *Held*, *Heiliger* und *Märtyrer* in Verbindung bringen ließen.

Dieser Bestand wurde im Rahmen von zwei mehrtägigen internen Seminaren, an denen bis zu zwölf Mitarbeiterinnen aus allen Sparten des Museums teilnahmen, unter ikonographischen, künstlerischen und konservatorischen Gesichtspunkten gemeinsam analysiert. Im Ergebnis dieser Arbeitsweise, die für die Mitarbeiterinnen des Museums offensichtlich völlig neu war, doch zunehmend positiv angenommen wurde und von einer freundschaftlichen Atmosphäre geprägt war, wurden ca. 200 Werke aus allen Epochen ausgewählt. Änderungen dieser Auswahl ergaben sich aufgrund meiner Bitte, die Magazine, das heißt die Originale, selbst besichtigen zu können, und vor allem aufgrund des Umstands, dass – wie man mir erst sehr spät mitteilte – parallel eine zweite Ausstellung »SpezFond« mit Arbeiten aus einem seit 1937 verschlossenen Magazin geplant wurde, in dem sich eine Reihe von Heldendarstellungen befanden, die sehr gut in das Heldenprojekt gepasst hätten, doch von der zuständigen Kuratorin nicht zur Verfügung gestellt wurden.<sup>20</sup> Die Aushandlung, welches Werk in welcher Ausstellung gezeigt werden könne, war mühsam und ließ Konfliktagen bzw. unterschiedliche (politische) Interessen innerhalb des Museumsteams klar erkennen.

Auf der Grundlage der letztlich getroffenen Auswahl erarbeitete ich ein Ausstellungskonzept, das ich den Kolleginnen mit der Bitte um Kritik vorstellte. Diese offene Vorgehensweise bei der Entwicklung der Ausstellungskonzeption wurde als sehr ungewöhnlich wahrgenommen; auch fehlte es an Erfahrungen und Übung, sich mit einem Gesamtkonzept auseinanderzusetzen.

Eine weitere Reduktion des ausgewählten Bestands auf schließlich rund 180 Positionen ergab sich im Zuge der praktischen Realisation der Ausstellung aufgrund unerwarteter technischer Probleme; so erwiesen sich einige Arbeiten als nicht transportfähig, andere konnten nicht am

<sup>20</sup> »Some leading museums of the former USSR have special collections known to museum workers as ›spetsfonds‹. But they do not preserve special masterpieces or rare artworks. Those artifacts that were ›lucky‹ to be stored there should have been put far away from people's eyes, and at the worst to be destroyed. In the National Art Museum of Ukraine (then the State Ukrainian Museum) Special secret storage was formed in 1937–1939. It contained works from Kharkiv, Odessa, Kyiv, Poltava and from special storages of Ukrainian art exhibition created by so called enemies of the people. They were formalists, nationalists, those who, according to party ideologists, ›distorted reality‹ and threatened the existence of the ›new society‹. Most of the names and artworks were forgotten for a long time in the history of Ukrainian art.« Julia Lytvynets: »Special Fund, 1937–1939«, <http://namu.kiev.ua/en/exhibitions/bills/view.html?eid=243> (30.06.2016). Diese Ausstellung wurde im Januar 2015 eröffnet und von Julia Lytvynets, der Hauptkustodin des Museums, organisiert. Sie ist seit Ende 2015 Direktorin des Museums.



Abb. 10 Montage mit Darstellungen von V. Lenin im Besitz des Museums; davor: Anatolij Bilostoc'kyj und Elius Fridman: *V. Lenin und J. Stalin*, 1951

vorgesehenen Platz aufgehängt werden oder es standen bestimmte Hilfsmittel für die Präsentation nicht zur Verfügung.<sup>21</sup> Im Übrigen wurde die Eröffnung der Ausstellung mehrfach verschoben. Grund dafür war, dass nach dem Ende der gewaltsamen Auseinandersetzungen auf nachdrücklichen Wunsch verschiedener politischer Gruppierungen die Ausstellung »Der Codex von Meschyhirja« eingerichtet wurde, die der Öffentlichkeit alles, was Viktor Janukovyč in seiner Residenz Meschyhirja an Wertgegenständen angehäuft hatte, im Format eines Depots zugänglich machte. Weil sich aber nach Abschluss dieser Ausstellung lange kein geeigneter Lagerraum für die zahlreichen Objekte finden ließ, konnte man sie nicht abbauen.

<sup>21</sup> Die Ausstellung wurde mit einem sehr knappen, im Wesentlichen vom Goethe-Institut Kiew zur Verfügung gestellten Budget realisiert. Vor allem viele der großformatigen Gemälde aus der Nachkriegszeit waren offensichtlich sehr lange nicht mehr gezeigt worden, in den Depots zum Teil aufgerollt verstaubt oder schwer zugänglich gelagert. Für viele Skulpturen mussten Podeste erst angefertigt oder hergerichtet werden, um sie aufstellen zu können. Den jüngeren Mitarbeiterinnen des Museums war ein großer Teil der in der Ausstellung gezeigten Werke bis dato offensichtlich nur von Reproduktionen her bekannt.



Abb. 11 Saal der (bekannten) Helden der Arbeit

Für die Ausstellung »Helden. Eine Inventur« standen die Räume im Erdgeschoss des Museums, das Treppenhaus sowie ein daran anschließender Ausstellungsraum im Obergeschoss (insgesamt ca. 1.200 m<sup>2</sup> Ausstellungsfläche) zur Verfügung. Da in einigen dieser Räume Kunstwerke fest installiert waren oder aus konservatorischen Gründen nicht bewegt werden durften, musste das Konzept für die Hängung darauf eingestellt werden. Eine weitere Schwierigkeit ergab sich aus dem Umstand, dass fast alle Räume zumindest auf einer Seite eine Fensterfront haben, also trotz ihrer Größe relativ wenig Hängefläche boten, doch größere Bauten aufgrund des knappen Budgets nicht infrage kamen. Weiterhin waren die Wände der Ausstellungsräume in unterschiedlichen Farben – grün, braun-rot und sandfarben – gestrichen und gaben damit eine Art Struktur vor. Schließlich konnten einige Gemälde, die für die Ausstellung ausgewählt worden waren, doch als Teil der Dauerausstellung in der zweiten Etage des Gebäudes gezeigt werden, aus unterschiedlichen Gründen nicht bewegt werden. Dieser Umstand betraf auch eines der Hauptwerke im Bestand des Museums, das Gemälde *Bohdan Chmel'nyč'kyjs Einzug in Kiew* von Mykola Iwasjuk (Abb. 3).



Abb. 12 »Allee« der *Helden der Arbeit* im Saal der (bekannten) *Helden der Arbeit*

Zur Realisierung dieser und einiger weiterer, allerdings weniger wichtiger Vorgaben schlug ich den Kolleginnen im Museum vor, die Ausstellung in vier Teile – ein Vorspiel, den Hauptteil, ein Zwischen- und ein Nachspiel – zu gliedern, den Hauptteil der Ausstellung entgegen der historiographischen Chronologie anzulegen und diese anstelle des üblichen Rundgangs in der Mitte des Museumsgebäudes beginnen zu lassen sowie alle Räume, in denen die Ausstellung stattfinden sollte, durch einen roten Laufteppich miteinander zu verbinden. Im Nachhinein glaube ich sagen zu können, dass sich zu diesem Zeitpunkt außer Oleksandr Burlaka, der mir als Ausstellungsarchitekt zur Seite gestellt wurde, niemand im Museum vorstellen konnte, wie die Ausstellung aussehen würde; doch waren die meisten Kolleginnen offen für eine neue Erfahrung, und fand ich in fast jeder Hinsicht Unterstützung bei der Realisierung dieses Grundkonzepts, dessen zentrales formales Element tatsächlich der rote Teppich war.<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Erst im Zuge der weiteren Vorbereitungen wurde mir klar, dass das Museum eine Ausstellung in dieser Größenordnung noch nie realisiert hatte, weder in technischer noch in organisatorischer Hinsicht über das entsprechende Know-how bzw. die notwendigen Ressourcen verfügte und (teure) externe professionelle Kräfte hinzuziehen musste, um die Ausstellung möglich zu machen. Der eigentliche Ausstellungsaufbau erfolgte daher



Abb. 13 Mychajlo Lysenko: *O. Fedorov – Sowjetischer Kriegsheld*, 1969, im Saal der Kriegshelden

Bei diesem Teppich hatte ich an billige Rollenware gedacht, wie sie bei festlichen Anlässen ohne großen Aufwand verlegt wird, doch ließ das Budget die Anschaffung von ca. 200 Metern Teppich nicht zu; stattdessen bot mir die Museumsleitung (etwas verschämt) an, ausrangierte Läufer aus verschiedenen staatlichen Gebäuden zusammenzusuchen – was sich allerdings als überaus glücklicher Umstand erwies. Denn diese tatsächlich zum Teil ziemlich abgetretenen, doch sehr dicken Teppiche entfalteten einen Effekt, den ein neuer Teppich niemals hätte bewirken können: Sowohl die Mitarbeiterinnen als auch die Besucher identifizierten sie aufgrund der eingewebten Muster entlang der Kanten sofort als offiziöse, ehemals sozusagen staatstragende, mit Bedeutung aufgeladene Elemente und bewegten sich auf ihnen in einer eigentümlich doppelsinnigen Weise. Einerseits evozierte dieser offizielle rote Teppich unweigerlich das Gefühl einer Nobilitierung, durch die ein gewissermaßen ebenbürtiges Betrachten zumal der offiziösen Heldendarstellungen ermöglicht wurde. Andererseits blieb jedoch aufgrund des Zustands der Teppich-

---

unter ziemlichem Zeit- und Kostendruck, doch wurden im Prinzip alle meine Vorschläge verwirklicht.



Abb. 14 Saal der Kriegshelden



Abb. 15 Saal der Kriegshelden



Abb. 16 Saal der Kosaken

stücke immer präsent, dass es sich hier um Relikte eines überwundenen Machtapparats, mithin um eine ironische Inszenierung, um den Versuch einer Kritik durch Affirmation handelte, die von den über die Teppiche Schreitenden im Schreiten selbst ausgeübt wurde.

Der Teppich hatte jedoch nicht nur die Funktion, die Ausstellungsteile im Sinne einer *architecture parlante* miteinander zu verbinden, sondern war in den einzelnen Sälen des Hauptteils der Ausstellung auch als Trenn- und Argumentationslinie zwischen einem dokumentarischen und einem analytisch-argumentierenden Ausstellungsbereich angelegt: Jeweils linker Hand wurden die künstlerischen Arbeiten als eine thematisch angelegte Dokumentation gezeigt, während die Arbeiten an den jeweils rechten Wänden argumentativ eingesetzt wurden. Man konnte also den Teppich verlassen und sich, gleichsam in einem anderen Modus, die Bilder und Skulpturen direkt ansehen: So war gewährleistet, und darauf kam es mir an, dass einzelne Bilder und Skulpturen immer auch in ihrer jeweils eigenen Konzeption wahrgenommen werden konnten und nicht durch ihre Hängung oder Positionierung zu Statisten der Inszenierung verkommen oder gar desavouiert würden.

Kritik durch Affirmation war auch im Umgang mit zwei aus unterschiedlichen Gründen problematischen künstlerischen Arbeiten, die nicht



Abb. 17 vier idealisierende Darstellungen von Huzulen im Saal der Kosaken

bewegt werden konnten, das Mittel der Wahl. Hierbei handelte es sich zum einen um die überlebensgroße Marmorstatue *Lesender Lenin* von Petro Movčun aus den Jahren 1957–1960, die vormals im ehemaligen Lenin-Museum in Kiew installiert gewesen war und seit dessen Auflösung 1992 im NAMU hinter einer Pappwand versteckt aufbewahrt wurde (Abb. 1),<sup>23</sup> und zum anderen um das schon erwähnte wandfüllende Gemälde *Bohdan Chmel'nyč'kyjs Einzug in Kiew* von Mykola Ivasjuk aus dem Jahre 1912, das im ersten Saal des Obergeschosses fest montiert war und ist (Abb. 3). Stand die Lenin-Statue für eine überwundene politische Epoche und wurde deshalb verborgen, so wurde Bohdan Chmel'nyč'kyj hier als eine für die Ukraine offensichtlich nach wie vor zentrale historische Figur präsentiert, auch wenn seine politischen Errungenschaften durchaus widersprüchlich interpretiert werden können und er nicht zuletzt für grausame Pogrome an Juden verantwortlich gemacht wird.

Da sich diese beiden Arbeiten nicht direkt in die Ausstellung integrieren ließen, entschieden wir, sie nicht nur mithilfe des roten Teppichs,

<sup>23</sup> Während des Euromaidan wurden im Dezember 2014 ca. 500 der rund 2.200 in der Ukraine öffentlich aufgestellten Lenin-Denkmal zerstört, so auch das Denkmal in Kiew. Im Mai 2015 verabschiedete das ukrainische Parlament ein Gesetz, dem zufolge sämtliche Referenzen auf die Sowjetunion aus der Öffentlichkeit entfernt werden sollten. Deshalb wurde die 2,5 Tonnen schwere Lenin-Statue nach der Ausstellung unter hohem Aufwand aus den Ausstellungsräumen entfernt und in eine Garage verbannt.

sondern über ein drittes, ebenfalls als höchst problematisch empfundenes Werk miteinander in Beziehung zu setzen, das am Treppenabsatz gehängt wurde: das riesige Gemälde *Auf das große Russische Volk* (1947) von Mychajlo Chmelko, auf dem das große Bankett zu sehen ist, das zur Feier des Sieges über die Deutschen am 24. Mai 1945 im Kreml stattgefunden hat (mit Stalin im Mittelpunkt und Lenin im verlorenen Profil als überlebensgroße Marmorstatue, Abb. 2). Als Vorspiel zur Ausstellung waren damit außerhalb der chronothematischen Argumentation des Hauptteils drei propagandistische Hauptwerke aus den Beständen des Museums zu sehen, die nicht nur wichtige historische Momente zum Thema hatten, sondern auch unterschiedliche Formen heroisierender Darstellung in verschiedenen künstlerischen Stilen zeigten.

Der Hauptteil der Ausstellung umfasste fünf Säle. Im ersten Saal wurden im linken, dokumentarisch angelegten Ausstellungsbereich Gemälde und Skulpturen mit Darstellungen von idealtypischen, das heißt anonymen *Helden der Arbeit* (Abb. 5 und 7) gezeigt, im zweiten Raum solche von namentlich bekannten Personen, die diese Auszeichnung erhielten, also Büsten, Porträts oder Ganzfiguren mit identifizierbaren Gesichtern und charakteristischen Attributen oder in Arbeitssituationen (Abb. 11 und 12), ergänzt um den Hinweis, dass zwischen 1938 und 1991 in der UdSSR 20.605 Personen als »Helden der sozialistischen Arbeit« geehrt wurden. Die Gemälde im den anonymen *Helden der Arbeit* gewidmeten ersten Saal »rahmte« ich zwischen zwei Bildern, die mir besonders aufgefallen waren und die, wie ich lernte, in zahlreichen Kopien Verbreitung gefunden hatten: den Gemälden *Zulassung zum Komsomol* (1949) von Serhij Hryhoriev (Abb. 6)<sup>24</sup> und *Auf der Versammlung* (1954) von Leontij Košteljančuk (Abb. 8).<sup>25</sup> Denn die beiden Szenen schienen mir gute Belege für die These zu sein, dass Helden aus einem Kollektiv stammen und von einem Kollektiv gemacht werden: So zeigen sie, wie ein junger Mensch aufgrund seiner besonderen Fähigkeiten für eine herausgehobene Funktion innerhalb der Gesellschaft ausgewählt wird und dieser Anerkennung beispielsweise durch seine Zivilcourage gerecht

<sup>24</sup> Das Bild zeigt in einem hellen Raum eine Gruppe von fünf jungen Menschen an einem Tisch, die ein offensichtlich jüngeres Schulmädchen freundlich befragen. Hinter dem Mädchen sitzt ein älterer Mann in Uniform, der die Bewerbung aufmerksam verfolgt. Mit dem Rücken zum Betrachter ist eine sitzende Frau dargestellt, die offenbar als Protokollantin fungiert. Wie ich erst später erfuhr, sind die dargestellten Personen bekannt.

<sup>25</sup> Dieses Gemälde zeigt in einer Versammlung von einfachen Leuten eine ältere Frau, die offenbar das Wort ergriffen hat und vor der Bühne, auf der Funktionäre an einem Tisch thronen, heftig gestikuliert. Das Bild hat stark anekdotische bis karikaturistische Züge und zeichnet sich im Übrigen dadurch aus, dass ein Bild an der Wand, das vermutlich ein Porträt von Stalin war, ein leeres Gesicht zeigt.



Abb. 18 Saal der Kosaken

wird, indem er den Mut aufbringt, im Namen einer Gruppe gegen die Mächtigen das Wort zu ergreifen.<sup>26</sup>

Im analytisch-argumentativen Bereich im ersten Saal ging es mir vor allem darum, anschaulich zu machen, dass es sich bei Helden immer um soziale Konstruktionen handelt: Neben einem entsprechenden Wandtext war das zentrale Element hier das Gemälde *Reliquien von Brest* (1968) von Viktor Ryžych, das Soldaten, die Porträts von gefallenen Soldaten betrachten, so zeigt, dass man ihnen als Betrachter des Bildes über die Schulter zu schauen glaubt, also mit ihnen die Gefallenen betrachtet und so Teil der Bildkonstruktion wird, doch in dieser Rolle zugleich beobachtet, dass hier Soldaten gezeigt werden, die das auch ihnen möglicherweise bevorstehende Schicksal am Beispiel von gefallenen Kameraden reflektieren. Neben diesem Bild standen zwei Entwürfe für ein *Denkmal für Artem*<sup>27</sup> von Ivan Kavalерidze (1923 und

<sup>26</sup> Allerdings wurde mir später von einer alten Dame, die die sozialistischen Zeiten erlebt hatte, erklärt, dass ich hier dem Anschein aufgesessen war; denn dass jemand aus dem Volk seine Meinung gegenüber den Parteifunktionären lautstark artikuliert, gehörte ihr zufolge zur Regie solcher Versammlungen, wurde also von der Partei inszeniert.

<sup>27</sup> Fedor Andreevič Sergeev (1883–1921) war ein russischer Revolutionär, bekannt unter dem Namen Artem. Im Jahre 1919 war er Stellvertreter des Vorsitzenden der Provisorischen Regierung der Ukraine und leitete die Verteidigung des Donezkbeckens. Sergeev war Mitglied des Zentralkomitees der Partei und gehörte so zum engsten Führungskreis der Sowjetunion. Er starb beim Test eines von einem Flugzeugmotor angetriebenen Eisenbahnwaggons.



Abb. 19 Darstellungen von Hetmanen im Saal der Kosaken; im Vordergrund: Ivan Kavaleridze: Bohdan Chmel'nyč'kyj, 1946

1926)<sup>28</sup> in einem kubofuturistischen und ein weiterer in einem realistischen Stil von Petro Movčun (Ende 1940er Jahre), um die Künstlichkeit und Konstruiertheit von Heldenbildern sinnfällig zu machen (Abb. 9).

Für den analytisch-argumentierenden Bereich im zweiten Saal konstruierte ich aus allen im Museum auffindbaren Lenin-Darstellungen eine wandfüllende Montage, die vor allem auf die Gesichter Lenins fokussiert war – womit ein Vergleich der Porträts vorgeschlagen und ein Klischee erkennbar wurde; denn auf den Gemälden erscheint Lenin zwar als *Politstar* unter höchst unterschiedlichen Umständen und in verschiedenen Rollen, doch in mehr oder weniger identischer Gestalt: mit dem markanten Gesicht, das kaum Varianten kennt und nicht altert.<sup>29</sup> Diese Montage erfreute sich beim Publikum besonderer Beliebtheit, nicht zuletzt auch, weil sie durch die davor platzierte Doppelskulptur *V. Lenin und J. Stalin* von Anatolij Bilostoc'kyj und Elius Fridman aus dem Jahre 1951 wie ein selbstreflexiver Kommentar zum ›Starkult‹ um Lenin aufgenommen wurde (Abb. 10). Das Zitat aus einem Gedicht von

<sup>28</sup> Das Modell aus dem Jahre 1926 diente als Logo für die Ausstellung und erschien auf Einladungskarte und Plakat. Nach diesem Modell ist 1927 die Großplastik in Swjatohirsk im Donbass entstanden, die unter das im Mai 2015 erlassene Gesetz fällt (vgl. Anm. 23).

<sup>29</sup> Diese Montage wurde gezielt gegen die Abfolge der individuellen Porträts von Taras Ševčenko im letzten Saal gesetzt.



Abb. 20 Saal der mythischen Helden mit fünf Darstellungen des Kosaken Mamai

Lev Ošanin von 1955, *Lenin ist immer bei dir*,<sup>30</sup> pointierte die Installation auf einer weiteren Ebene.

Als weiteren Teil der Argumentation mit den Büsten und Skulpturen legte ich im zweiten Saal eine ›Allee‹ der *Helden der Arbeit* an, die auf die Darstellung des zweifach als »Sowjetischer Kriegsheld« ausgezeichneten *O. Fedorov* (1969) von Mychajlo Lysenko im nächsten Saal zulief (Abb. 12 und 13). Da in diesem dritten Saal bei Weitem nicht alle Werke ausgestellt werden konnten, die zum Thema Kriegshelden (beider Weltkriege) und Revolutionäre ausgesucht worden waren, ließ ich ein Magazinregal im Raum aufbauen, in dem diese Arbeiten gelagert und aus dem sie auf Wunsch herausgeholt und gezeigt werden sollten. Dieses mit Gemälden gefüllte Regal sollte veranschaulichen, dass es sich bei den in der Nachkriegszeit entstandenen Heldendarstellungen um eine Art Massenproduktion handelte, auch wenn einzelne Arbeiten unter künstlerischen Gesichtspunkten, das heißt als Werke der Malerei, besondere Aufmerksamkeit verdienen (Abb. 13–15).

<sup>30</sup> »Lenin ist immer am Leben, / Lenin ist immer bei dir. / In Trauer, in Hoffnung und Freude. [...]«, Lev Oshanin: »Lenin vseгда s toboj«, <http://slushat-tekst-pesni.ru/tumakov/lenin-vsegda-zhivoi-lenin-vsegda-s-toboi> (30.06.2016).

Der vierte Saal war den Kosaken gewidmet und auf meine Anregung hin oxsenblutfarben gestrichen worden (Abb. 16). Er zeigte auf der linken, dokumentarischen Wand die idealisierten Porträts von bekannten Hetmanen aus dem 17., 18. und 19. Jahrhundert, vermutlich eher Anführer als Helden (Abb. 19). Auf der rechten Seite zeigte ich die überraschend wenigen Darstellungen zum Leben der Kosaken, die sich im Besitz des Museums befinden. Als Hinweis darauf, dass die romantisierenden Darstellungen von Kosaken womöglich auf einem Klischee basieren, konfrontierte ich die beiden Bildergruppen mit vier großen Holzskulpturen, idealisierten Porträts von Huzulen, die in den späten 1950er bis frühen 1960er Jahren angefertigt wurden (Abb. 17 und 18). Damit wollte ich zudem belegen, dass die Physiognomie der Huzulen als Vorlage für die Darstellung von Kosaken dient. Diese These wurde durch eine in der Mitte des Raums platzierte, 1946 von Ivan Kavaleridze geschaffene Büste von Chmel'nyč'kyj unterstrichen, die große Ähnlichkeit mit zumindest einem der Porträts der Huzulen aufweist (Abb. 19).<sup>31</sup>

Der daran anschließende fünfte Saal unterbrach als Zwischenspiel die chronologisch-thematische Abfolge, denn er zeigte Mythen, mythische Figuren und ihre Urheber, die sich zeitlich nicht einordnen ließen. Neben Porträts von Vasyl Stus, Ivan Franko, Lesja Ukrajinka, Marusja Čuraj und anderen war hier das zentrale Element die Wand zur Ikonographie der Darstellungen des Kosaken Mamai, einer Art ›Antiheldenfigur‹, die als eine Nationalallegorie<sup>32</sup> fungiert und sich als potentiell militanter Aussteiger weder in die von mir entwickelte Heldentypologie einordnen lässt noch als ein ›klassischer‹ *Held*, *Märtyrer* oder *Heiliger* aufgefasst werden kann. Er gilt vielmehr als eine eigentümliche Verkörperung der ukrainischen Seele (Abb. 20 und 21).

Im sechsten und letzten Saal des Hauptteils der Ausstellung konfrontierte ich die zum Teil fest installierten Ikonen mit Darstellungen des Lebens bzw. der Taten der Heiligen Georg, Michael, Barbara und anderen mit den zahlreichen Bildern und Skulpturen aus dem Bestand des Museums, die das Leben des Dichters Taras Ševčenko zum Thema haben. Die Werke arrangierte ich entlang seiner Lebensgeschichte als Entwicklung vom unbekanntem Jugendlichen zum Nationaldichter und bestätigte auf diese Weise Joseph Campbells These, dass alle Heldenerzählungen

<sup>31</sup> Ein Hetman ist ein Heerführer der Kosaken. Bei den Huzulen handelt es sich hingegen um eine russinische Bevölkerungsgruppe in den Karpaten. Sie sollen verschiedenen ukrainischen Schriftstellern als Inspirationsquelle gedient haben, vgl. <https://en.wikipedia.org/wiki/Hutsuls> (30.06.2016).

<sup>32</sup> Neuerdings wird auch die folkloristische Flussnymphe Berehynja so eingesetzt, die als weibliche Personifikation staatlicher Souveränität die Säule des 2001 errichteten Unabhängigkeitsdenkmals auf dem Kiewer Maidan zierte.



Abb. 21 Saal der mythischen Helden

einem Monomythos folgen, entspricht doch Ševčenkos (veröffentlichte) Biographie den darin aufgeführten Stationen recht genau (Abb. 22 und 23). Dass ich mit dieser Konfrontation – der kanonisierten Heiligen mit dem Dichter – einen ironischen Kommentar auf seine Verehrung als Nationalheld installiert hatte, wurde von den Besuchern verstanden und zustimmend wie ablehnend zur Kenntnis genommen.

Die Installation in diesem Saal schloss mit der überlebensgroßen marmornen Büste Ševčenkos von Petro Movčun ab (Abb. 24). Mit den beiden großen Skulpturen von Lenin und Ševčenko aus der Hand eines Künstlers am Anfang und Ende der Ausstellung wurde die Frage nach dem Verhältnis zwischen der künstlerischen und der ideologisch-ikonographischen Bedeutung einzelner Kunstwerke exemplarisch aufgeworfen, eine Frage, die in einem siebten Saal, als ›Nachspiel‹ zur Ausstellung wieder aufgenommen werden sollte. Denn es war geplant, hier keine Objekte aus den Beständen des Museums zu zeigen, sondern Beiträge und temporäre Aktionen, die jüngere und jüngste Formen des Heldentums, nicht zuletzt die Ereignisse im Zusammenhang mit dem Euromaidan reflektieren (Abb. 25).



Abb. 22 Saal der Heiligen und Märtyrer und des Helden Taras Ševčenko

Allerdings wurde diese Ausstellungsidee durch zwei Eingriffe seitens der Museumsleitung entgegen meinen Vorstellungen und ohne Absprache kurz vor der Ausstellungseröffnung verändert. So fielen die zwei Beispiele für den Helden als *Star*, die sich in der Sammlung fanden – ein Gemälde, das einen Fußballstar in Aktion zeigt, und das Porträt eines berühmten Schauspielers – weg. Dafür wurde das mir vorher nicht gezeigte, unter künstlerischen Gesichtspunkten aus meiner Sicht ziemlich schwache Bild *Vater, der Helm drückt* (1990) von Oleksandr Hynlyč'kyj im sechsten Saal so aufgehängt, dass es der Büste von Ševčenko einen Heiligenschein verlieh, was ich inhaltlich wie formal problematisch fand (Abb. 24). Dies blieb allerdings der einzige für mich erkennbare Eingriff in den Aufbau der Ausstellung.

Festhalten möchte ich, dass das ganze Unternehmen eine entscheidende Wendung nahm, als ich, nachdem alle Bilder gestellt, aber noch nicht gehängt waren, gegen den Usus im Haus verstoßend, die Leiterin der pädagogischen Abteilung des Museums, Maryna Skyrda, die aus mir unerklärlichen Gründen bis zu diesem Zeitpunkt nicht in die Vorbereitungen einbezogen worden war, einlud, die Ausstellungskonzeption aus ihrer Sicht zu kommentieren und gegebenenfalls Ände-



Abb. 23 Gemälde und Skulpturen zum Leben von Taras Ševčenko

rungsvorschläge zu machen. Ihre gut nachvollziehbaren Vorschläge, die die grundsätzliche Anlage der Ausstellung nicht berührten, doch viele Details betrafen, übernahm ich ohne Ausnahme. Dies führte nicht nur eindeutig zur Verbesserung und Pointierung der Ausstellung, sondern vor allem dazu, dass Maryna Skyrda und ihre neun Mitarbeiterinnen begannen, sich für die Ausstellung zu engagieren: Die umfangreichen Dokumentationen zu jedem einzelnen in der Ausstellung gezeigten Werk sind ausschließlich der pädagogischen Abteilung unter ihrer Leitung zu verdanken, die entlang eines gemeinsam entwickelten Fragenkatalogs in Ukrainisch und Englisch erarbeitet und in den Ausstellungssälen in Form von Broschüren ausgelegt wurden.<sup>33</sup> Sie waren aus meiner Sicht nicht nur ein notwendiger objektivierender Widerpart zur Hängung der Bilder, sondern gaben dem ganzen Unternehmen eine solide Grundlage.

<sup>33</sup> Die Broschüren gingen folgenden Fragen nach: Was wurde wann als Heldentat wahrgenommen? Wer wurde für welche Tat zum Helden (gemacht)? (Biographische Aspekte) Für was steht der jeweilige Held in welchem Zusammenhang? (Politische Aspekte) Wer hat wen wann zum Helden erklärt? Welche Karriere hat die Heldenfigur gemacht? Woran lässt sich der Held erkennen (Attribute, Insignien, Handlungen)? Wie unterscheiden sich verschiedene Darstellungen eines bestimmten Helden?

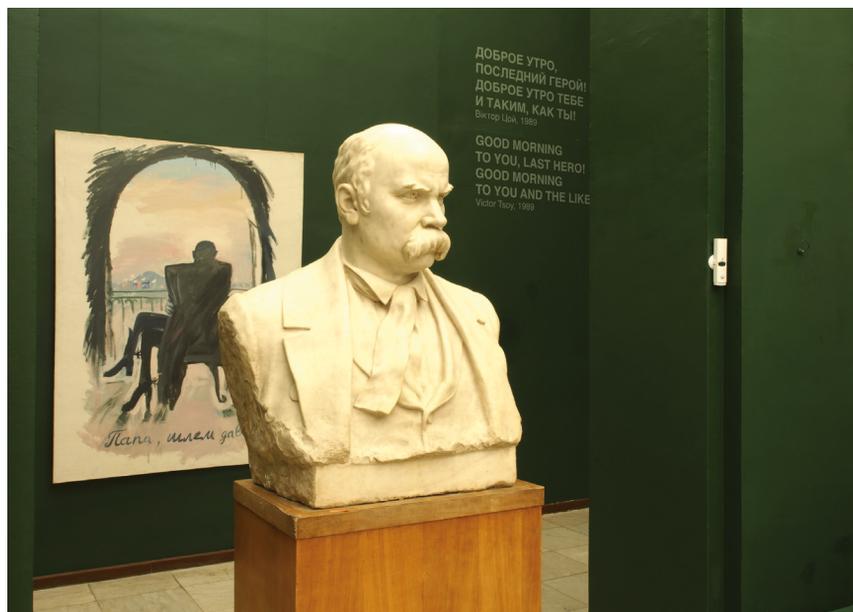


Abb. 24 Petro Movčun: *Taras Ševčenko*, 1962; Oleksandr Hynlyc'kyj: *Vater, der Helm drückt!*, 1990

#### IV. Resümee

Nach dem, was ich in Erfahrung bringen konnte, war die Ausstellung die seit langer Zeit am besten besuchte des Museums, auch wenn ich keine genauen Besucherzahlen kenne. Von den Teilnehmerinnen und Teilnehmern der Konferenz »Glory of the Heroes«,<sup>34</sup> die zum Abschluss der Ausstellung Anfang Mai 2015 stattfand, erhielt ich ausgesprochen positive Reaktionen. Mehrfach wurde betont, dass eine solche Ausstellung überfällig gewesen sei und die notwendige Auseinandersetzung mit der Vergangenheit auf eine konstruktive Weise ermögliche. Ukrainische Politiker, so sagte man mir, mochten die Ausstellung überhaupt nicht, und bei meinem letzten Besuch in Kiew war zu spüren, dass nicht alle Mitarbeiterinnen mit der Ausstellung einverstanden waren. Ich kann also nicht abschätzen, wie die Ausstellung einzuordnen ist.<sup>35</sup>

<sup>34</sup> Vgl. Anm. 2.

<sup>35</sup> Das Goethe-Institut spielte bei diesem zwei Jahre dauernden Prozess eine zentrale Rolle, nicht nur durch die finanzielle Unterstützung, die dem Museum gewährt wurde, sondern vor allem aufgrund der kontinuierlichen, verständnisvollen und engagierten Begleitung des Vorhabens durch seine Leiterin Vera Bagaliantz nicht zuletzt auch während der politisch sehr komplizierten Phasen.

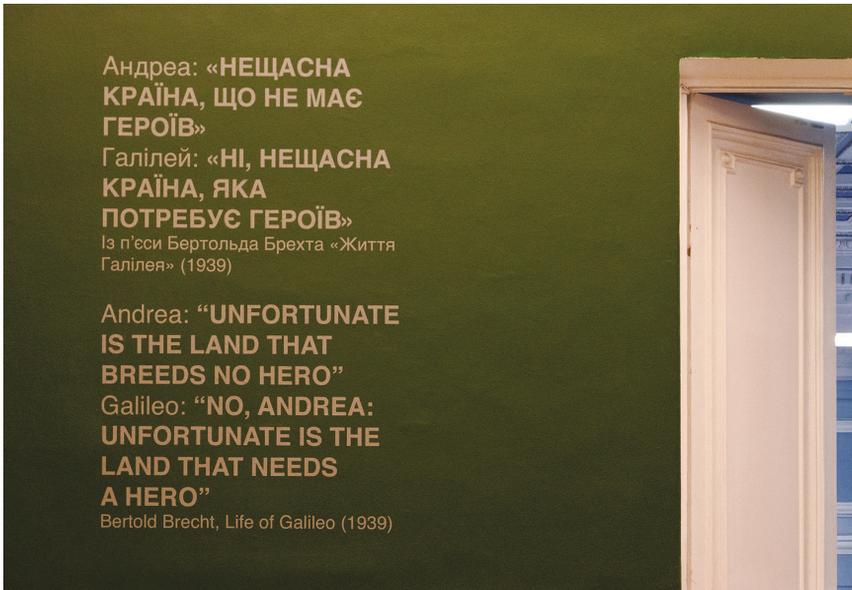


Abb. 25 Wandtext im letzten Ausstellungssaal

Eine derart offen angelegte Auseinandersetzung mit der Kunstproduktion einer Epoche, die als politisch überwunden definiert wird, bleibt für mich ein außergewöhnliches Ereignis, ein Ereignis, das womöglich nur in einer revolutionär gestimmten Situation stattfinden konnte, wie sie zur Zeit um die Jahreswende 2013/2014 in Kiew gegeben war. Unabhängig von den politischen Fragen (zu denen Stellung zu nehmen ich mich nicht qualifiziert fühle), glaube ich festhalten zu können, dass mein Ansatz, das Museum und seine Sammlungen als Ressource zu begreifen, zum Thema zu machen, die Leute im Haus zur Entwicklung eigener Ideen im Umgang mit ihnen zu ermutigen und sie dabei durch Know-how zu unterstützen, in dieser Periode positiv aufgenommen wurde und erfolgreich war. Auf einem anderen Blatt steht, ob sich dieser Ansatz für die weitere Entwicklung des Museums – hier ginge es vor allem um eine Neukonzeption der Dauerausstellung – fruchtbar machen ließe. Nach Lage der Dinge muss man daran zweifeln: Das damalige Leitungsteam hat jedenfalls das Museum verlassen, und es soll, wie ich gehört habe, mittlerweile alles wieder in die alte Ordnung gebracht worden sein.<sup>36</sup>

<sup>36</sup> Dieser Text wurde Anfang 2016 verfasst.