



Was bleibt? Erinnerung in Ost- und Südosteuropa

Charlotte Hennen / Luzie Horn / Johanna Klahn /
Semjon Kaul / Rebecca Krug (Hg.)

Gedruck mit freundlicher Unterstützung
des Freunde der Universität Mainz e.V. und des Gutenberg Lehrkolleg.



peer reviewed content

ISBN 978-3-7329-1049-6

ISBN E-Book 978-3-7329-8877-8

ISSN 1863-4478

© Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur
Berlin 2024. Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechts-
gesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen,
Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in
elektronischen Systemen.

Herstellung durch Frank & Timme GmbH,
Wittelsbacherstraße 27a, 10707 Berlin, info@frank-timme.de.
Printed in Germany.
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

www.frank-timme.de

Inhaltsverzeichnis

Vorwort und Danksagung	9
------------------------------	---

CHARLOTTE HENNEN, LUZIE HORN, JOHANNA KLAHN,
REBECCA KRUG

Einleitung: Was bleibt? Erinnerung in Ost- und Südosteuropa	11
--	----

ERINNERUNG ORGANISIEREN, INSTITUTIONALISIEREN, MANIPULIEREN

CHARLOTTE HENNEN Was darf (nicht) bleiben? Zensur beschreiben! Die russische Zensur unter Nikolaus I. aus zeitgenössischer, preußischer Perspektive	23
--	----

PAUL BIRKNER Kino und Feiertage als Instrumente der Erinnerung. Jahrestage der „Befreiung“ Rigas in lettischen Wochenschauen unter sowjetischer Herrschaft	39
---	----

NINA MIRIĆ Nie wieder Goli otok. Die Borba als Akteurin der kollektiven Erinnerung an jugoslawische Umerziehungslager um 1990	59
--	----

ANJA HÖFER Unbequemes Erbe im multiethnischen Raum. Denkmaldebatte im heutigen Lettland	77
---	----

REBEKAH MANLOVE What's in a name? Jugoslawisches Erbe in den Straßennamen der Vojvodina	95
--	----

JAN-ERIK PRUSCHKE Die Bibliothek des Mainzer Osteuropa-Instituts (1950–1970)	113
--	-----

NARRATIVE UND SPUREN DER VERGANGENHEIT

SIMON SCHULZ Uncle Sam als Weltverschwörer? Entstehung und Folgen eines sowjetischen Geschichtsnarrativs	131
--	-----

MATTHIAS SCHRECKEIS „Der Altar der Heimat“. Der Mythos Bleiburg und die kroatisch-faschistische Diaspora	149
--	-----

MURIEL NÄGLER Vorwurf Vaterlandsverrat. Der staatliche Umgang mit Kriegsgefangenen und die Auswirkungen auf Erinnerungspräsentationen ehemaliger kriegsgefangener Rotarmistinnen	167
---	-----

ENEKO MAURITZ Istanbul 1920–1921 durch die Augen eines russischen Emigranten. Nikolaj Nikolajevič Čebyšëvs Erinnerungen an die Stadt	185
--	-----

JANNICK PISKORSKI Zwischen Musik und Politik. Russland und Preußen in der Autobiografie des polnischen Pianisten und Politikers Ignacy Jan Paderewski	203
---	-----

ĀLAN ĀVDAGIĆ UND FELIX HEROLD Das Krimgotische – das Krimgermanische: Ein Kuckucksei?	221
--	-----

ERINNERN KÜNSTLERISCH INSZENIEREN

LUZIE HORN Gegen das Vergessen. Erinnern an und Schreiben über den Gulag in Varlam Šalamovs <i>Erzählungen aus Kolyma</i>	243
---	-----

ALEXEY MARKIN Weiße Landschaft der (Un-)Freiheit. Lagerzeichnungen von Boris Svešnikov im Kontext der sowjetischen Kolonialisierung der Republik Komi	265
---	-----

AGATHE FORMANEK Anna Achmatovas Rekviem. Eine lyrische Aufarbeitung von Leiderfahrungen im Stalinismus, interdisziplinär betrachtet	289
---	-----

ANNIKA HÄBERLEIN Erinnern im Miniaturformat. Eine Spurensuche zwischen Kontinuität und Wandel in der Krakauer Krippentradition	307
--	-----

MARCO MAFFEIS Ein Roadtrip ins Gedächtnis. Über Leerstellen, bosnische Finsternis und fehlende Pointen in Lana Bastašićs <i>Fang den Hasen</i>	329
--	-----

Beiträger:innen	349
-----------------------	-----

- THUN-HOENSTEIN, FRANZISKA (2011): „Überleben und Schreiben. Varlam Šalamov, Aleksandr Solženycyn, Jorge Semprún“. In: Schmieder, Falko (Hg.): *Überleben. Historische und aktuelle Konstellationen*. München: Fink, S. 123–145.
- THUN-HOENSTEIN, FRANZISKA (2012): „Varlam Šalamovs Arbeit an einer Poetik der Operativität“. In: Frank, Susanne K. (Hg.): *Evidenz und Zeugenschaft. Für Renate Lachmann*, S. 15–30 (Wiener Slawistischer Almanach; 69).
- THUN-HOENSTEIN, FRANZISKA (2019): „Leidtragende Körper“. In: ZfL BLOG (24.7.2019). DOI: <https://doi.org/10.13151/zfl-blog/20190724-01> (letzter Zugriff: 30.07.2024).
- THUN-HOENSTEIN, FRANZISKA (2024): „Warlam Schalamow an den Leser im Westen. Ein Archivfund“. In: ZfL BLOG (10.1.2022). DOI: <https://doi.org/10.13151/zfl-blog/20220110-01> (letzter Zugriff: 30.07.2024).
- WERTH, NICOLAS (2007): „Der Gulag im Prisma der Archive. Zugänge, Erkenntnisse, Ergebnisse“. In: *Osteuropa* 57/6, S. 8–30.

Weisse Landschaft der (Un-)Freiheit

Lagerzeichnungen von Boris Svešnikov im Kontext der sowjetischen Kolonisierung der Republik Komi

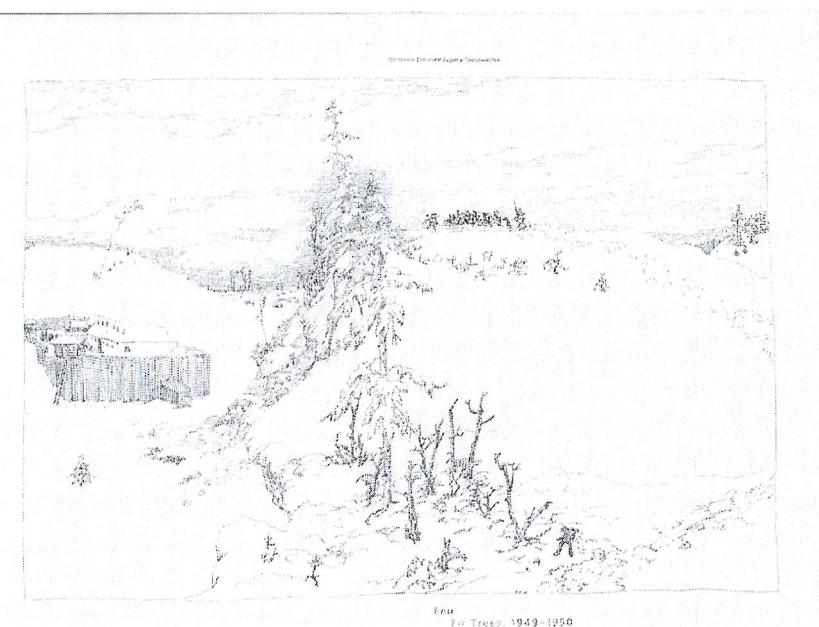


Abb. 1: Boris Svešnikov (1927–1998): „Die Fichten“ (Katalogabbildung), 1949–1950

In der Dokumentation *Gorod, kotoryj postroil zek* (*Die Stadt, die der Zek¹ baute*), die in der Sendung *Bol'saja strana. Territorija tajn* (*Großes Land. Territorium der Geheimnisse*) auf dem Sender OTR² ausgestrahlt wurde, erzählt die Journalistin Alëna Terenteva aus der Republik Komi von der Geschichte des Gulags in der Stadt Uchta. Sie beendet den Film mit einem bemerkenswerten Satz:

Alle Städte in der Republik Komi, mit Ausnahme der Hauptstadt selbst, sowie viele Dörfer und Bahnhöfe sind auf der Grundlage von Straflagern entstanden. Wir müssen diese traurigen Seiten unserer Geschichte kennen und uns daran erinnern.³

Ein Teil des Lebens des sowjetischen Künstlers Boris Svešnikov (1927–1998) gehört auch zur Gulag-Geschichte von Uchta und muss unbedingt aufgearbeitet werden. Doch diese Geschichte hat eine unglaubliche Besonderheit. Während seiner Jahre im Einzellagerpunkt Nr. 7 (OLP Nr. 7) in der Siedlung Vetrojan schuf Svešnikov mehrere Serien von Zeichnungen und einzelne Gemälde. Svešnikovs Lagerzeichnungen gehören zu den berühmtesten Kunstwerken, die direkt im Gulag entstanden sind. In diesem Aufsatz wird die Entstehung dieser Werke kontextualisiert und untersucht, welchen Stellenwert die Landschaft in den Zeichnungen von Boris Svešnikov im kollektiven Gedächtnis einnimmt. Meiner Meinung nach lassen sich einige von Svešnikovs Zeichnungen nicht nur als Darstellungen der Verbrechen im Gulag oder der Träume des Künstlers von Freiheit⁴, dem „Raum seiner Träume“⁵, interpretieren, sondern auch als Reaktion des Künstlers auf die neuen Lebensbedingungen und die Natur während des sowjetischen Kolonialvorstoßes nach Norden. Dem Kunsthistoriker

1 „Zek“ ist die Abkürzung von „zaključennyyj“ (deutsch Häftling).

2 Občestvennoe televideenie Rossii – OTR (Öffentliches Fernsehen Russlands).

3 Dt. Übersetzung des Autors. „Все города в Коми, кроме самой столицы, и многие поселки, и железнодорожные станции возникли на основе лагерей. Эти печальные страницы нашей истории нам надо знать и помнить“, Terenteva 2022: 26:30–26:43.

4 Vgl. Genocchio 2008: o.A.

5 Golomshtok 2000: 11.

Martin Warnke zufolge sind die Ergebnisse politischer Entscheidungen selbst in den einfachsten Erscheinungsformen der Landschaft sichtbar.⁶ Ich schlage daher vor, Svešnikovs Zeichnungen als politische Landschaften zu betrachten, die bei näherer Betrachtung zu Zeugnissen der Kolonialisierung dieser Orte werden können. Eine solche Sichtweise ist meines Erachtens sehr wichtig, um die „koloniale Amnesie“⁷ zu überwinden und nicht nur das Leiden und den Tod vieler Gulag-Häftlinge zu sehen, sondern auch das, was die Kolonialisierung mit sich brachte, nämlich die wirtschaftliche Ausbeutung der Natur und der Ressourcen, die mitunter zu Umweltkatastrophen globalen Ausmaßes führte. Ferner kann eine kulturelle Dominanz des Zentrums über die Peripherie konstatiert werden, sodass die lokale Kultur, und vor allem die Kultur der Komi, mit den Folgen der stalinistischen Repression allein gelassen wurde.

Über die achtjährige Haftstrafe, die der Künstler Boris Svešnikov von 1946 bis 1954 verbüßte, gibt es nur wenige Informationen. Nach seiner Verhaftung im Jahr 1946 in Moskau verbrachte Svešnikov ein Jahr in einem Moskauer Gefängnis und wurde dann zusammen mit seinem Kommilitonen Lev Kropivnickij (1922–1994) in das UchtižemLag in der ASSR der Komi geschickt. Beide schaufelten zunächst Gräben für die Verlegung von Ölleitungen und fällten Bäume in der Taiga. Nach zwei Jahren gemeinsamer Arbeit war Svešnikov so erschöpft, dass er praktisch zum *dohodjaga*⁸ wurde und in ein Krankenhaus eingeliefert werden musste. Svešnikov wurde durch Zufall und solidarische Unterstützung gerettet, als er in die Obhut des damaligen Straflagersanitäters kam und in Freiheit zu dem Künstler, Dichter und Übersetzer Arkadij Štejnberg (1907–1984) überwiesen wurde. Štejnberg verhalf Svešnikov nach einer kurzen „Prüfung“ im Zeichnen zu einer Stelle als Nachtwächter im Invaliden-

6 Vgl. Warnke 1992: 14.

7 „Koloniale Amnesie“ ist ein weit verbreiteter Begriff, der den Unwillen westlicher Gesellschaften (und konkret der deutschen) beschreibt, über koloniale Verbrechen zu sprechen. Für den russländischen Kontext ist eine „koloniale Amnesie“ meiner Meinung nach ebenfalls charakteristisch. Vor allem, wenn Russland als Teil des globalen (aber armen) Nordens betrachtet wird. Im deutschen Kontext wurde der Begriff von Jürgen Zimmerer populär gemacht, obwohl er eine längere Geschichte hat, vgl. Zimmerer 2013: 9.

8 „Dohodjaga“ ist eine Lagerbezeichnung für einen Gulag-Häftling, der durch schwere, körperliche Arbeit oder *Étap* (Transport), Hunger und Krankheit sehr erschöpft ist. Das Wort ist im Lexikon von Jakov Gordin enthalten, vgl. Gordin 2021: 72.

lager der Siedlung Vetlosjan am Standrand von Uchta, die ihm eine Chance zu überleben bot, indem er nachts „für die Schublade“ arbeitete.

Heute sind von den Lagern in Uchta praktisch keine Spuren mehr zu sehen, aber Öl und Kohle werden in der Republik Komi immer noch gefördert. Die Einnahmen aus der Förderung füllen den lokalen und föderalen Haushalt, wobei die ständigen Erdölunfälle die Ökologie der Republik für Jahrzehnte ruinieren, was in zahlreichen Presseveröffentlichungen dokumentiert ist. Im Jahr 1994 fand in Ussinsk die größte Umweltkatastrophe an Land statt, die in das Guinness-Buch der Rekorde aufgenommen wurde. Jedes Jahr kommt es in Komi zu Dutzenden von Ölverschmutzungen, die auf marode Ölpipelines und -anlagen zurückzuführen sind.⁹

Zeichnungen des Widerstands

Sofja Čujkina schreibt in ihrem Aufsatz unter Verweis auf Aleksandr Ētkinds Buch *Krivoe gore. Pamjat o nepogrebennych* (*Schiefer Kummer. Erinnerung an die Unbegraben*) über das Verständnis von und den moralischen Widerstand gegen Gewalt.¹⁰ Widerstand im Gulag konnte verschiedene Formen annehmen, darunter Aufstand und Flucht, was in der Regel mit der Todesstrafe bestraft wurde. Doch ein Akt des Widerstands konnte auch darin bestehen, aus der Haft heraus eine (geheime) Nachricht an seine Familie zu schicken. In ihrer Analyse der Memorial-Ausstellung *Pravo perepiski* (*Recht auf Korrespondenz*) beschreibt sie eine Vielzahl von Methoden, um eine Nachricht zu übermitteln. Genau das tat Boris Svešnikov, als er mit Hilfe des ehemaligen lettischen Diplomaten Ludvigs Sēja seine Zeichnungen in die Freiheit schickte.

Der Verbleib einiger Zeichnungen von Svešnikov ist derzeit unbekannt. Manche sind im Internet öffentlich zugänglich, aber aufgrund der Qualität der Bilddateien ist es nicht immer möglich, sie richtig zu studieren. Der größte Teil von Svešnikovs Werksammlung befindet sich im Zimmerli Art Museum in

9 Vgl. Kulikova/Kruglikov 2022: o.A.

10 Vgl. Čujkina 2015: 168.

New Brunswick/USA. Eine der ersten kunsthistorischen Publikationen über die Werke in diesem Museum stammt von dem US-amerikanischen Forscher Mathew Baigell.¹¹ Baigell spricht vor allem über die Erfahrung des Künstlers mit dem Lager und über den Schock, den die Begegnung mit dem Tod für ihn bedeutete. Seiner Meinung nach lässt Svešnikov in der Tendenz seine Fantasie spielen, anstatt die Umgebung des Lagers dokumentarisch darzustellen.¹²

Aber ist das wirklich so? Die meisten Forscher:innen stellen die Ähnlichkeit seiner Landschaften mit westeuropäischen Grafiken fest, aber – wie bereits erwähnt – besteht auch eine gewisse Doppeldeutigkeit. Svešnikov arbeitet mit einer Feder und ahmt damit die Stiche der alten Meister nach. Einige Figuren und Details haben einen Bezug zur visuellen Geschichte Westeuropas. Es ist bekannt, dass er in seiner Haft Abbildungen europäischer Grafiken besaß, welche als Vorlage oder Inspiration gedient haben könnten. In seinen Landschaften gibt es viel Himmel und Raum, und die menschlichen Figuren sind klein, was den Eindruck der Vorherrschaft der Natur im Bild und einer „Leere“ des Universums erweckt – eine Technik, die von den alten Meistern verwendet wurde. Bei der Darstellung der Landschaft arbeitet der Künstler mit unterschiedlichen Bildräumen – Hügel am Horizont oder Gebäude auf einem Hügel, gewundene Straßen, die tief in das Blatt hineinführen. All dies resultiert in unterschiedlichen Maßstäben in den Zeichnungen, und der:die Betrachtende kann eine tiefe Perspektive der dargestellten Landschaft erkennen. In diesem Zusammenhang können Svešnikovs Zeichnungen mit den Fotografien von Vasilijs Nadeždin verglichen werden, die sich im Historischen Heimatkundemuseum in Uchta befinden. Vasilijs Nadeždin kam 1942 direkt von der Front in den Gulag. Nach Verbüßung seiner Strafe blieb er in Uchta und wurde zu einem Foto-Chronisten der Region. Nadeždins Fotos entstanden 1957, drei Jahre nach Svešnikovs Freilassung. Eines von ihnen stellt eine Perspektive auf die Vororte von Uchta dar, die Boris Svešnikov auch gesehen haben könnte (Abb. 3). Das Foto wurde von einem kleinen Hügel aus aufgenommen. Es bietet einen Blick auf Dorfhäuser, eine Straße und weite Flächen, die an die Zeichnungen von Svešnikov erinnern. Nadeždins Fotografien zeigen, dass

11 Vgl. Baigell 2008: 13.

12 Vgl. ebd.: 28.

Svešnikovs Wahrnehmung und Fantasie von der ihn umgebenden Landschaft durchdrungen sind, auch wenn er nicht strikt die Natur abgebildet hat.

Eine der (Un-)Stimmigkeiten mit der Realität in Svešnikovs Zeichnungen ist die Darstellung von Zäunen. Betrachtet man andere Fotografien Nadeždins von Vetošjan, so war Svešnikov von vielen gewöhnlichen Zäunen umgeben. Svešnikov hat diese Zäune als Palisaden gezeichnet.¹³ Solche Palisaden sind auf Bildern zu sehen, die die Ostrogi der Kosaken darstellen, die Sibirien kolonisierten und ihre ersten Siedlungen damit umgaben. Es gibt einige Bilder dieser Art, darunter *Dohodjagi*¹⁴ (Abb. 2) aus der Sammlung des virtuellen Museums von Memorial in Moskau. Ein ähnlicher Palisadenzaun ist auf einem Foto des Vorkuta-ITL im Katalog *Atlas of the Gulag* zu sehen. Im Katalog findet sich auch die Anweisung des NKWD¹⁵, in der ein hoher Zaun innerhalb der Lager verlangt wurde, um die Baracken der Katoržane (Zwangsarbeiter:innen) vom Rest des Lagers zu trennen.

The Persons sentenced to hard labor are subject to be accommodated separately from other campers in the special barracks with bars on windows. Barracks of convicts should be locked and guarded by gunmen. Barracks of hard labor prisoners should be separated from the rest of the camp zone by a high fence.

From the instruction on the detention of persons sentenced to hard labor in the NKVD camps as of June 5, 1943.¹⁶

Obwohl keine Fotos von den Lagern in Uchta verfügbar sind, kann davon ausgegangen werden, dass die Lager in Uchta und Vorkuta eine ähnliche Struktur hatten. Es ist wahrscheinlich, dass die Palisaden nicht nur eine Fantasie

des Künstlers waren. Die tatsächliche Funktion der Palisadenzäune bestand darin, bestimmte Häftlingskontingente auch innerhalb des Lagers sicher von der Außenwelt zu isolieren.

Eines der ergreifendsten Lagerwerke Svešnikovs ist meiner Meinung nach die Zeichnung *Die Fichten* (Abb. 1). In der Mitte des Bildes ist ein Berg mit hohen Fichten zu sehen. Auf der linken Seite befindet sich das Lager, ebenfalls hinter einer Palisade. Auf dem Berg treiben Soldaten kleine Figuren von Gefangenen vor sich her, und ganz unten, unter dem Berg, liegt der Körper eines toten, womöglich erschossenen Gulag-Häftlings. Um auf die politische Landschaft zurückzukommen, kann gesagt werden, dass Svešnikov in diesem Gemälde die Geschichte des sowjetischen Kolonialismus mit der Tragödie des einzelnen sowjetischen Gefangenen verbindet. Das Motiv lässt sich mit William Turners Gemälde *The Slave Ship* (1840) vergleichen, auf dem vor dem Hintergrund eines Segelschiffs und eines imposanten Sonnenuntergangs zahlreiche Hände von Ertrinkenden aus dem Wasser ragen. Im Vordergrund des Gemäldes malte der Künstler den Fuß einer ertrinkenden schwarzen Sklavin mit einer Kette um den Knöchel, die einen letzten Schwung zu machen scheint, bevor sie zwischen den Fischen im Wasser verschwindet. Turner erzählt die Geschichte des Schiffes *Zong*, dessen Besatzung im Jahr 1781 beim Transport von Sklav:innen von Ghana nach Jamaika Dutzende von Männern und Frauen ertränkte, um eine Versicherungszahlung für sie einzustreichen. Ob Svešnikov das Gemälde von Turner als Vorbild genommen hat, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen, aber es ist klar, dass das Motiv des Todes eines Gulag-Häftlings im einen und einer Sklavin im anderen Fall während des Transports in beiden Werken vorhanden ist. Solche geheimnisvollen Verbindungen sind nicht nur bei Svešnikov, sondern auch bei anderen Häftlingen bekannt.¹⁷ Die Interpretation solcher Fälle erfordert jedoch in jedem Fall eine gesonderte Analyse, um zu verstehen, wann es sich um die emotionale Verstärkung eines erlebten Moments handelt und wann um die Schaffung eines abstrakteren Symbols der Unterdrückung. Vergleiche zwischen der Tragödie des sowjetischen Gu-

13 Palisade heißt auf Russisch „častokol“. Eine Art militärischer Einzäunung oder Wall, bei der Baumstämme dicht nebeneinander in den Boden eingegraben werden.

14 *Dohodjagi* ist nicht der Originaltitel des Werkes, sondern eine spätere Bezeichnung aus der Fachliteratur. Die Zeichnung hat offiziell keinen Titel.

15 Народный комиссариат внутренних дел (НКВД СССР) – Volkskommissariat für innere Angelegenheiten (NKWD UdSSR). Titel des Ministeriums des Inneren der UdSSR zwischen 1934 und 1946.

16 Ivanova/Polyanskaya/Udovenko 2019: 47.

17 Siehe hierzu Zeichnungen von Efrosinija Kersnovskaja, wie z. B. *Kurinaja slepota* (Hühnerblindheit), die in ihrer Komposition an das Gemälde *Der Blindensturz* von Pieter Bruegel dem Älteren erinnert.

lags und Ereignissen der Weltgeschichte führen unweigerlich zu Konflikten unterschiedlicher Erinnerungskulturen und -politiken.

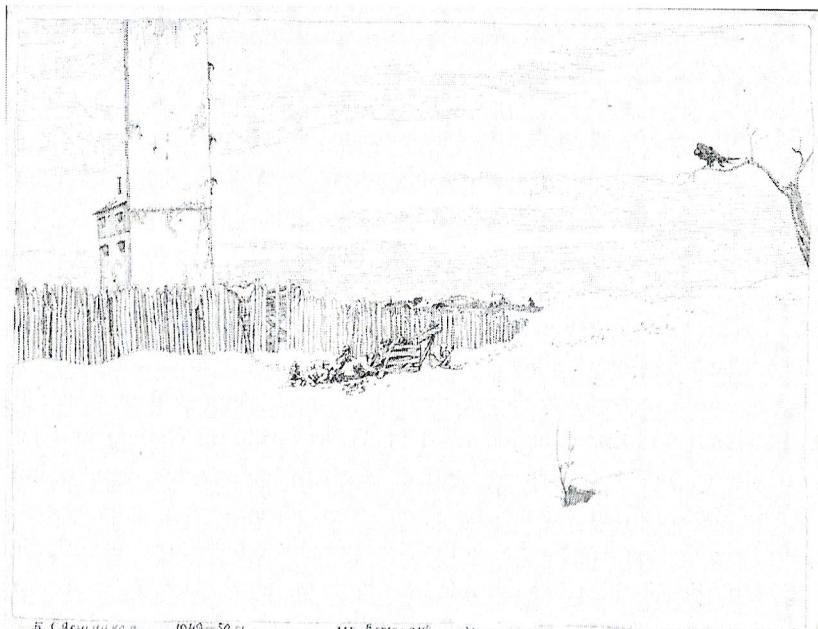


Abb. 2: Boris Svešnikov (1927–1998): „Ohne Titel“ (Dohodjagi), 1949–1950, handgezeichnete Grafik

Sowjetischer Surrealismus?

Aleksandr Et'kind, der in dem Kapitel „Sovetskij Sjurrealizm“ (Sowjetischer Surrealismus) seines Buches *Schiefer Kummer. Erinnerung an die Unbegrabenen* über Boris Svešnikov schreibt, reflektiert über die menschliche Erinnerung und die Schaffung von Bedeutung durch Verzerrung.¹⁸ Er stellt fest, dass bei Svešnikov einige Details historisch korrekt sind, wie z. B. die Architektur des

18 Vgl. Et'kind 2016: 125.

Lagers, während andere der Fantasie des Künstlers entspringen.¹⁹ Ich möchte hinzufügen, dass die Verzerrungen meiner Meinung nach nicht nur mit den Details zusammenhängen, sondern auch mit einer Art Montage der dargestellten Szenen. Der Montageeffekt zeigt sich z. B., wenn Svešnikov zeitgenössische Figuren aus der Lagerwirklichkeit in eine typisch holländische oder deutsche Architektur oder umgekehrt Figuren in altertümlichen europäischen Kostümen in eine einsame nördliche Landschaft versetzt. Um den allgemeinen Charakter von Svešnikovs Werken zu beurteilen, wendet sich Et'kind Walter Benjamins Essay über den Surrealismus (1929) zu, den dieser im Jahr 1926 nach einem Besuch in Moskau schrieb. Während Benjamins Essay von einer großen revolutionären Hoffnung durchdrungen ist, führen die Folgen der Revolution in Svešnikovs Lagergrafik seiner Meinung nach zur Enttäuschung. Benjamin selbst schreibt sehr poetisch über den Beitrag der Surrealisten zu revolutionären Prozessen:

Erst wenn in ihr sich Leib und Bildraum so tief durchdringen, daß alle revolutionäre Spannung leibliche kollektive Innervation, alle leiblichen Innervationen des Kollektivs revolutionäre Entladung werden, hat die Wirklichkeit so sehr sich selbst übertroffen, wie das kommunistische Manifest es fordert. Für den Augenblick sind die Surrealisten die einzigen, die seine heutige Order begriffen haben. Sie geben, Mann für Mann, ihr Mienenspiel im Tausch gegen das Zifferblatt eines Weckers, der jede Minute sechzig Sekunden lang anschlägt.²⁰

Svešnikovs viel beschworene Faszination für die westliche Kunstkultur kann mit Alexei Yurchaks Idee eines „imaginären Westens“ in Verbindung gebracht werden²¹, der sowohl die Vorstellung der Sowjetmenschen von westlicher zeitgenössischer kapitalistischer Kultur als auch von einer idealisierten Vergangenheit des Westens widerspiegelt. Svešnikov selbst äußerte sich in Interviews negativ über die Kunst der Moderne, was im Allgemeinen der Tendenz

19 Vgl. ebd.: 125–126.

20 Benjamin 1980: 310.

21 Vgl. Yurchak 2006: 164.

widerspricht, Svešnikov in irgendeine modernistische Strömung in der westlichen oder sowjetischen Kunst einzuordnen.²² Svešnikovs Ablehnung der Moderne könnte eine Folge der Desillusionierung über das sowjetische Projekt sein, das durch die Zwangsarbeite der Gulag-Häftlinge verwirklicht wurde, und gleichzeitig ein Akt des Widerstands gegen Ždanovs Nachkriegspolitik zur Bekämpfung der „Kriecherei vor dem Westen“, die nach Stalins Erklärung von 1946 begann, in der er den Chefredakteur der Zeitschrift *Leningrad* wegen der Fülle übersetzter Werke rügte.²³

Die Kunsthistorikerin Galina Elčevskaja spricht von Surrealismus und Absurdität in Svešnikovs Werken. Ihre Definition von Svešnikovs „zeichnerischer Freiheit“ beruht auf der Unähnlichkeit seiner Werke mit den Ideen der 1950er Jahre.²⁴ Dabei geht es nicht um den europäischen Surrealismus als künstlerische Bewegung, sondern um eine Etikettierung von Svešnikovs Oeuvre als Gegenkultur zum sowjetischen Mainstream. Für Elčevskaja ist Svešnikovs Absurdität eine Übertragung von Fantasien aus den Radierungen von Jacques Callot (1592–1635) in die russische Weite. Sie verdeutlicht ihre These, indem sie den Unterschied zwischen den Subjekten der Zeichnungen („nicht unseren“) und den subtilen Weiten („unseren“) markiert.²⁵ Elčevskaja lenkt die Aufmerksamkeit auch auf Svešnikovs Landschaftspanoramen – den weiten Himmel, die endlose Landschaft, die Nivellierung der menschlichen Erscheinungen vor dem Hintergrund der grandiosen Natur. Sie stellt zutreffend fest, dass Svešnikovs Werke weder „Stilisierung“, noch „Rausch der Vergangenheit“, noch Postmoderne sind, sondern eine „Freiheit von Zeit“ und „stilistischem Determinismus“ ausdrücken, was für das Verständnis von Svešnikovs Lagerwerken wichtig ist.²⁶

Darüber hinaus ist die Unterscheidung zwischen Svešnikov und dem europäischen Surrealismus grundlegend für das Verständnis seines Werkes. Schließlich hat der europäische Surrealismus nicht nur künstlerische Verfah-

.....
22 Vgl. Baigell, R./Baigell, M. 1995: 93.

23 Vgl. Šiškova 2023: 232.

24 Vgl. Elčevskaja 1995: o.A.

25 Vgl. Elčevskaja 1995.

26 Vgl. ebd.

ren, sondern auch eine (post-)koloniale Geschichte der kulturellen Aneignung. Diese praktizierten neben den europäischen Künstler:innen, die mit dem Surrealismus verbunden waren, auch die Vertreter:innen des Dadaismus, Kubismus und Expressionismus. Die akademische Industrie der Veröffentlichungen und Ausstellungen zu diesem Thema bricht heute in vielen Ländern Rekorde. Vor diesem Hintergrund ist Vorsicht geboten, Svešnikovs Werke als Surrealismus zu bezeichnen, denn ihre Ästhetik hat genau den gegenteiligen Ursprung – eine Aneignung der europäischen Kunst, während die Kunst der europäischen Moderne sich oft die Kunst und Kultur ihrer Kolonien aeneignete. Während in der postkolonialen Theorie viel über den orientalisch-europäischen Blick auf den asiatischen Osten geschrieben wird, wendet sich Svešnikovs Blick umgekehrt eindeutig vom europäischen Nordosten zum europäischen Westen. Daraus lässt sich schließen, dass das Phänomen von Svešnikovs Lagerzeichnungen in der sowjetischen Kunst eher dem Okzidentalismus zuzurechnen ist.

Svešnikov idealisiert die westeuropäische Kunstwelt, die ihm die Möglichkeit bietet, der sowjetischen Realität des Gulags zu entkommen, aber er kennt den Westen oder Europa selbst nicht, er kann ihn sich nur vorstellen. Diese Vorstellung kann sich nicht von der Realität des Gulags lösen und wird zu einem Hybrid, der Callot und Bruegel zwar nachahmt, aber keineswegs mit ihnen identisch ist. Okzidentalismus wird in manchen Fällen als Feindseligkeit²⁷ gegenüber oder als Kritik²⁸ an der westlichen Kultur aufgrund ihrer kulturellen und gleichzeitig politischen Dominanz verstanden; aber er kann auch umgekehrt interpretiert werden. Der Künstler eignet sich die westlichen Werte und die westliche Kultur an, um sich eine andere Lebenswirklichkeit vorzustellen. Eine Art freiwillige Protestmimikry und Hybridisierung des Selbst durch die Kultur des europäischen Anderen. Der eurozentrische Humanismus wird zur letzten Zuflucht des Künstlers und steht im Gegensatz zur verbrecherischen sowjetischen Kolonialpolitik, in der die ‚billige‘ Arbeitskraft der Gulag-Häftlinge dem Wohl des zukünftigen vereinten sowjetischen Volkes dienen sollte.

Svešnikovs Protest-Eurozentrismus hat aber auch einen Nebeneffekt, den es zu korrigieren gilt – auch seine Werke sind Ausdruck einer „kolonialen

.....
27 Vgl. Mersmann/Ohls 2023: 10.

28 Vgl. ebd.: 7–9.

Amnesie“, die bis heute nachwirkt. Können uns Boris Svešnikovs eigene Lager-schriften zu einem anderen Verständnis von Geschichte und Kunstgeschichte verhelfen? Können wir uns daran erinnern, was damals wirklich geschah? Ich denke ja, wenn wir darauf achten, was genau sich hinter der Mimikry in Svešnikovs Werken verbirgt. Seine Kunst behandelt nicht nur den imaginären Raum, in den er sich in eine Welt der Freiheit zurückzieht, sondern auch eine Welt, die sich in Begriffen wie „weißes Feld“, „weißes Epos“, „weiße Flecken“ und „weiße Sklav:innen“ widerspiegelt. All diese Begriffe sind durch dieselbe Farbe markiert, um eine bewusste Abgrenzung von allem Nicht-Weißen zu schaffen. Wenn die Farbe Weiß auf diese Weise konzentriert wird, erhält sie eine zusätzliche Bedeutung. Einerseits Weiß als Farbe des Opfers des Gulags, andererseits die Schaffung einer „rassischen“ Unterscheidung und das Vergessen und damit die Ausgrenzung der „nicht-weißen“ Opfer der Kolonialisierung oder der Völker, die nach der Kolonialisierung das Recht verloren haben, über ihr angestammtes Land zu bestimmen. Wie der russländische Anthropologe Viktor Šnirelman schreibt, weist das sowjetische Narrativ der Rassismusleugnung in der Tat einen großen blinden Fleck auf. Seiner Ansicht nach bewahrten die stalinistischen Formulierungen einen latenten rassistischen Diskurs, der sich während der Deportationen in Propagandaklischees widerspiegeln.²⁹

Menschenleere und Wille³⁰

In Russland wird der Künstler Boris Svešnikov erst jetzt, nach seinem Tod und dank neuer Publikationen und Ausstellungen, von der breiten Öffentlichkeit entdeckt. Die Ausstellung zu Boris Svešnikov im Museum von Memorial, eröffnet im Jahr 2020, wiederholt den Titel des Essays *Belyj Épos* (*Weißen Epos*)

von Andrej Sinjavskij.³¹ Dieser Essay wurde in dem literarischen Almanach *Apollon-77* abgedruckt, der in der Zeit des Kalten Krieges von Michail Šemjakin in Paris herausgegeben wurde.³² In diesem kurzen Essay schreibt Sinjavskij über die Lagerzeichnungen von Boris Svešnikov, verarbeitet aber offensichtlich auch seine eigene Erfahrung der Gefangenschaft. Interessanterweise ist es die weiße Farbe, die Sinjavskij bei seiner Werkanalyse in den Vordergrund stellt. Wenn wir von Svešnikovs Lagergrafiken sprechen, so sind seine Originale nicht auf weißem, sondern auf vergilbtem Papier. Sinjavskis Weiß ist also eher eine Metapher. Er verknüpft das Weiß des Schnees mit dem noch zu füllenden Blatt Papier, kontrastiert mit der Dunkelheit der Striche von Zeichnungen oder Sinjavskis eigener Schrift. Damit legt er eine Assoziation der Republik Komi mit einem weißen, unbeschriebenen Blatt Papier nahe. Der Fantasie schreibt Sinjavskij die Rolle zu, diesen Raum zu füllen, und schafft so seinen eigenen literarischen Raum mit eigener Poetik und eigenen Stereotypen. Ein solcher Raum kommt in seiner Bedeutung dem kolonialen Narrativ gefährlich nahe, denn Sinjavskij spricht der Republik Komi die ihr eigene Kultur ab, indem er ihren Raum als zeitlos darstellt und ihr lediglich zuerkennt, eine Projektion für seine eigene Kreativität zu sein:

[...] aufwachen und wieder einschlafen über einer leeren Seite, die sich inzwischen langsam mit spärlichem Text füllt, mit den zotteligen Schatten der Mužik-Männer, die mir entgegenkommen, ohne mich zu bemerken, die mit Ušanka-Mützen und in Pelzmänteln eine Landstraße entlanggehen, unter dem Abendhimmel, und sich wie Babys an der Brust verstecken, neue, eisige Halbliter.³³

.....
31 Ausstellung „Boris Svešnikov. Weiße Epos“, Museum von Memorial, 06.10.2020–15.01.2021. <https://www.memo.ru/ru-ru/projects/vystavka-boris-sveshnikov-belyj-epos> (letzter Zugriff: 15.11.2023).

32 Vgl. Sinjavskij 1977: 281.

33 Dt. Übersetzung des Autors, [...] просыпаясь и вновь засыпая над чистой страницей, которая между тем, не спеша, заполняется реденьким текстом с лохматыми тенями встречных мужиков, бредущих не замечая меня, в ушанках и полуушубках, по проселочной дороге, под вечереющим небом, укрыв, как младенцев, за пазухой, новенькие, ледяные пол-литры“, Sinjavskij 1977: 283.

Der Kunsthistoriker Igor Golomštok, der wohl konsequenteste Freund und Kenner von Svešnikovs Werken, erwähnt diesen unermüdlich in seinen Publikationen und popularisiert sein Image. Svešnikov ist für ihn in erster Linie ein Künstler, der den Gulag überlebt hat. Auf sein späteres Schaffen geht er nur am Rande ein und reduziert es meist auf eine Anekdote mit dem Kunstsammler George Costakis. Darin bietet Costakis die für sowjetische Verhältnisse hohe Summe von 1.000 Rubel für Svešnikovs Werk, während dieser mit 200 bis 300 Rubel fünfmal weniger fordert. Igor Golomštok interpretiert diese Preissenkung als Angst vor einer möglichen erneuten Strafverfolgung.³⁴

Igor Golomštok, der Sohn eines Repressierten, verbrachte mehrere Kindheitsjahre in der Region Magadan und kannte die Lager und Häftlinge aus erster Hand. Sein Stiefvater war in den 1940er Jahren Betriebsleiter in einer Goldmine in Kolyma. Golomštok reiste 1958 zusammen mit Andrej Sinjavskij und später ohne ihn in den „Russischen Norden“. Die Beschreibung ihrer Reise mit dem Motorboot lässt sich mit Joseph Conrads berühmtem Roman *Herz der Finsternis* (1902) vergleichen, nur dass dort statt der Jagd nach Elefantenstoßzähnen die Jagd nach orthodoxen Altätern im Vordergrund steht. Golomštok nennt diesen Ort das „Klondike der Ikonen“. Vor seiner Emigration findet sich Golomštok auch in der Republik Komi wieder, wo ihn die Menschenleere und der Wille faszinieren. Diese Menschenleere und dieser Wille spiegeln auch die Stimmung von Andrej Sinjavskij's Essay mit seinem *Weissen Epos* wider.

Sehr viel genauer war Michail Rozanov (1902–1989), der ein Erinnerungsbuch über seine Gefangenschaft in Solovki und dann im UchtpetčLag von 1930 bis 1941 schrieb. Nach der deutschen Gefangenschaft blieb er in der BRD und schrieb das Buch *Die Eroberer der weißen Flecken* (1951), das im Verlag Possev erschien. Darin wird ebenso wie bei Sinjavskij auf die weiße Farbe und das Weißsein Bezug genommen, nur schon mit einem spezifischeren Hinweis auf die sklavenähnliche Situation der sowjetischen Häftlinge. Schon der Titel *Zavoevatel' belych pjaten* (*Der Eroberer der weißen Flecken*) klingt, als wäre er der Zeit der sogenannten ‚großen geographischen Entdeckungen‘ des westeuropäischen Kolonialismus entnommen. Weiße Flecken können hier wie in den schon ausgeführten Fällen die weißen, schneebedeckten Weiten des Nordens

34 Vgl. Golomštok 2015: 83.

sein oder der noch unerforschte oder unentdeckte Reichtum an Bodenschätzen der Republik Komi. Das andere Kapitel trägt den unmissverständlichen Titel *Vorkuta – stolica belych nevolnikov* (*Vorkuta – die Hauptstadt der weißen Sklavenarbeiter*) und setzt den „Russischen Norden“ in direkten Zusammenhang mit den Sklavenmärkten des transatlantischen Sklavenhandels, indem es das „Weißsein“³⁵ der sowjetischen Gefangenen betont.

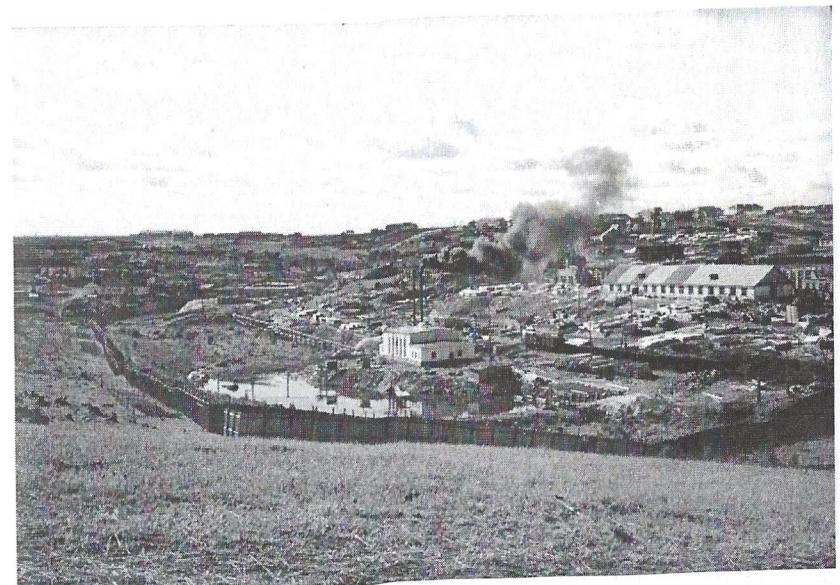


Abb. 3: Vasilij Nadeždin (1912–1990) „Gesamtansicht der Siedlung und der Unternehmen von Vorkuta. Panorama von zwei Seiten“, Fotografie, 10.09.1957

35 Der Begriff „Weißsein“ stammt aus der kritischen Weißseinsforschung, die sich mit den Privilegien und Normen weißer westlicher Gesellschaften beschäftigt. Im sowjetischen Kontext muss die Betonung des Weißseins der Gulag-Häftlinge noch gesondert untersucht werden.

Polar Donbass

Im Jahr 1935 wurde in der Leningrader Filmfabrik *Sojuzkinochronika* unter der Regie von Éduard Volk der dokumentarische Stummfilm *Šturm Uchty* (*Der Ansturm auf Uchta*) gedreht. Dieser ist ein Beispiel für die filmische Darstellung der sowjetischen Kolonialbewegung im Norden. Die ‚Erstürmung‘ des damals noch *Nördlichen Kraj*³⁶ wird im Film als Großtat dargestellt und propagiert die Erfolge der sowjetischen Industrialisierung. Wochenschauaufnahmen werden von ideologischen Slogans begleitet: „Sever budet pobežden“ (Der Norden wird besiegt), „Uchta otdaët neftjannyе sokroviščа“ (Uchta gibt seine Ölschätze auf), „Tajgu i tundru my preratim v industrialnyj kraj“ (Wir werden die Taiga und Tundra in eine Industrieregion verwandeln), „Pod rukovodstvom OGPU postroim novyj zapoljarnyj Donbass“ (Unter der Führung der OGPU werden wir einen neuen polaren Donbass aufbauen).³⁷ Die sowjetischen Dokumentarfilmer verwendeten nicht ohne Grund den Bezug auf ein anderes, noch zaristisches Kolonialprojekt – den Donbass in der heutigen Ukraine. In Vorkuta, ganz im Norden der Republik Komi, begann 1934 die Förderung des Pečora-Kohlebeckens, das später Zehntausende von Häftlingen beschäftigte, darunter auch solche aus den besetzten Gebieten der Baltischen Staaten, Polens, der Ukraine und Deutschlands.

Der Film endet mit einem Panoramablick unter den Flügeln eines Flugzeugs auf das mit Erdölbohrtürmen und Häuserzeilen bedeckte Land. Die sowjetische Politik des Extraktivismus organisierte nicht nur die Gewinnung von Bodenschätzen, sondern auch die Besiedlung der erschlossenen Gebiete. Zunächst wurden die aus der Taiga und Tundra ‚zurückeroberteren‘ Gebiete hauptsächlich von sogenannten ‚perekovannych‘ (umgeschmiedeten) Häftlingen und Sondersiedler:innen besiedelt. Im Film wird diese ‚Umsiedlung‘ in einer Metapher ausgedrückt: Eine Gruppe von Häftlingen reißt einen riesigen Baumstumpf aus dem Boden und schleppt ihn kollektiv in eine Schlucht. Vor und nach diesem Moment erscheint im Intertext der Satz „Prestupniki vykorčevyvali pni, a pni vykorčevyvali prestupnost“ (Die Verbrecher entwur-

zelten die Stümpfe und die Stümpfe entwurzelten das Verbrechen), der die doppelte Bedeutung des Entwurzelns verdeutlicht und verweist gleichzeitig auf das sowjetische Ideologem der *perekovka* (Umschmiedung) der Gefangenen durch die Zwangsarbeit.³⁸

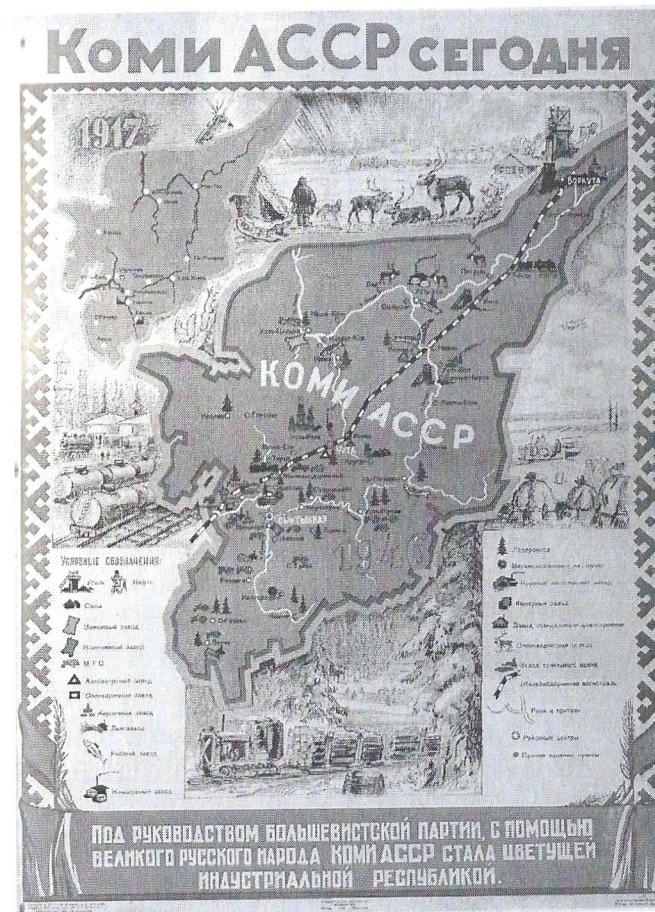


Abb. 4: V. Postnikov: „Komi ASSR Heute“, Plakat, 1946
(Staatlicher Verlag „Iskusstvo“)

36 Der Nördliche Kraj war eine Verwaltungseinheit der RSFSR von 1929 bis 1936.

37 Volk 1935: 05:44–05:50; 08:30–08:32; 11:26–11:28; 03:09–03:16.

Die Ergebnisse des ersten Jahrzehnts der Gründung der autonomen Republik werden durch das Plakat *Komi ASSR Segodnja (Komi ASSR heute)* von 1946 veranschaulicht, das von dem Künstler V. Postnikov³⁹ geschaffen wurde (Abb. 4). Das Plakat zeigt eine Karte der Republik Komi mit Siedlungen, Bodenschätzten und der Eisenbahnlinie, die durch die gesamte Republik führt. Die Zeichnungen auf dem Plakat ergänzen eine Karte mit den drei wichtigsten für den Transport vorbereiteten Exportressourcen, die immer noch eine wichtige wirtschaftliche Rolle spielen. Links sind Erdöltürme und Eisenbahntanks gezeichnet; darüber eine Kohlemine mit einem Rentierhirten und einem Čum⁴⁰ vor dem Hintergrund einer Dampflokomotive mit Kohlewagen und dem Nordlicht; rechts die schneedeckte Taiga und ein Traktor, der geschlagenes Holz transportiert. Der Slogan am unteren Rand lautet: „Pod rukovodstvom bol'sevistskoj partii, s pomoščju velikogo russkogo naroda Komi ASSR stala cvetuščej industrial'noj respublikoj“ (Unter der Führung der bolschewistischen Partei und mit Hilfe des großen russischen Volkes wurde die ASSR Komi zu einer blühenden Industrierepublik). Die nationale Repräsentation des Volkes der Komi auf dem Plakat ist in Form eines traditionellen Ornaments in roter Farbe an den Rändern des Plakats und der Figur eines Rentierzüchters im Bild oben dargestellt. Alle Aufschriften auf dem Plakat sind in russischer Sprache. Die Komi-Sprache und ihre zeitgenössische Kultur sind nicht vertreten. Der gesamte Reichtum der Republik wird visuell auf den Reichtum ihrer Bodenschätze und die Fixierung ihrer geografischen Grenzen reduziert. Die wichtigste ideologische Botschaft des Plakats ist die Überlegenheit der sowjetischen Kolonialisierung gegenüber der zaristischen Kolonialisierung – auf dem Plakat ist auch eine Karte von 1917 abgebildet, um zu verdeutlichen, dass das Gebiet vor der Revolution viel geringer besiedelt und bewirtschaftet war.

Schon zu Beginn der Kolonialisierung, im Jahr 1930, schrieb der OGPU⁴¹-Vorsitzende Genrich Jagoda, einer der Initiatoren der Kolonisie-

.....
39 Ich nehme an, dass es sich um den Künstler Viktor Postnikov handelt.

40 Der „Čum“ ist ein mobiles Haus der Nomadenvölker des Nordens.

41 Объединённое государственное политическое управление (ОГПУ) – Vereinigte staatliche politische Verwaltung, OGPU. Titel des sowjetischen Geheimdienstes zwischen 1922 und 1934.

rung, in einem internen Memorandum über die Notwendigkeit, die Lager in „Kolonisierungssiedlungen“ umzugestalten, um die Gefängnisse zu entlasten und die Kolonialisierung zu beschleunigen.⁴² Doch innerhalb weniger Monate, mit dem Beginn der Deportationen änderte sich die Situation: Zehntausende von represierten Kulakenfamilien wurden in verschiedene Teile des Landes deportiert. Es ist wichtig festzuhalten, dass dieser koloniale Kontext oft aus dem Blickfeld der Svešnikov-Forscher:innen verschwindet. Hatten die Häftlinge Kontakt mit der lokalen Bevölkerung? Hatten sie Verständnis für die ihnen zugewiesene Rolle? Rozanov erwähnt in seinem Buch mindestens zwei Kontakte mit der lokalen Bevölkerung. In einem Kapitel erwähnt er, wie sie bei Rentierzüchtern Fleisch gegen Alkohol tauschten, obwohl der Verkauf von Alkohol streng verboten war.⁴³ In einem anderen Kapitel berichtet er, dass die lokale Bevölkerung auch für den Gulag arbeitete und ihn mit Lebensmitteln versorgte.⁴⁴ Die Svešnikov-Forschung lässt die Geschichte der Komi jedoch weitgehend aus und konzentriert sich auf die Leiden und Schrecken des Gulags selbst. Seit 1936 fiel auch die Komi-Intelligencija den Repressionen Stalins zum Opfer. Bezeichnend für diese Situation ist die Geschichte jener Komi-Schriftsteller:innen, die sich in den 1920er Jahren an der Politik der Komisierung⁴⁵ beteiligten. Nun wurden sie aus nationalen Gründen unterdrückt und juristische Fälle von Verrat und Verschwörungen gegen sie inszeniert.⁴⁶

Svešnikovs „weiße“ Landschaften sind ein wichtiges Zeugnis für die Existenz des Gulag-Systems. Darüber hinaus stellen sie eine Verbindung zwischen der Geschichte des sowjetischen Gulags und der Nachkriegsgeschichte der Republik Komi her. Der koloniale Kontext, in dem die hier beschriebenen Werke entstanden sind, hat sich jedoch bis zuletzt weitgehend mit der persönlichen Geschichte des Künstlers überschnitten. Die Politik des Extraktivismus und die darauffolgenden Umweltkatastrophen wurden bisher nicht mit diesem

.....
42 Vgl. Petrov 2004: 80.

43 Vgl. Rozanov 2006: 52.

44 Vgl. ebd.: 176.

45 Die Politik der Komisierung oder auch Zyrianisierung ist Teil der sowjetischen Politik der Einwurzelung in den 1920er Jahren.

46 Vgl. Vtjurina 2017: o. A.

Zeitraum in Verbindung gebracht, obwohl die sowjetische Kolonialisierung in den visuellen Erzählungen des Dokumentarfilms und der Plakatkunst der damaligen Zeit vertreten war. Bereits nach der Entlarvung des Stalinkults in den 1960er Jahren wird die Aufmerksamkeit sowjetischer Kulturdissident:innen wie Golomštok und Sinjavskij auf die Kunst Svešnikovs gelenkt. Beide erkennen die Einzigartigkeit von Svešnikovs Werk und vor allem die damals seltenen visuellen Darstellungen der stalinistischen Unterdrückung. Sie selbst fühlen sich von der Natur und Kultur des sowjetischen Nordens angezogen, aber ihre eigene Wahrnehmung dieser Region bleibt weitgehend romantisiert, und der Raum des Nordens entspricht immer noch den kolonialen Vorstellungen von der stalinistischen Periode, ohne eigene Subjektivität. Aus diesem Grund ist es heute notwendig, Svešnikovs Lagerarbeiten als politische Landschaften zu betrachten, die die russische und sowjetische Geschichte des Gulags aufzeichnen und nicht die Geschichte der Komi erzählen. Die Natur von Komi wird als Ort des Überlebens sowjetischer Gefangener und als Teil der russischen Geschichte rezipiert. Dabei geht jedoch die Vielstimmigkeit verloren, da eine Erzählung von den Komi-Völkern nicht stattfindet.

Obwohl es sich um paradoxe Räume des Fiktiven und Realen handelt, haben sie doch einen spezifischen geografischen Bezug, den der Künstler selbst festlegt, indem er auf einigen der Lagerzeichnungen den Ort ihrer Entstehung als „Lager Vetlosjan, UkhtižemLag oder Komi“ schriftlich festhält und definiert damit die Rezeption des von ihm geschaffenen Bildes. Es ist daher wichtig zu betonen, dass es letztlich nicht um den zeitlosen und abstrakten Charakter der dargestellten Landschaften geht. Die Bezeichnung des Ortes während ihrer Entstehung hatte für den Künstler Bedeutung und sollte daher auch für uns bei der Rezeption seiner Werke von Bedeutung sein.

Fazit

In Svešnikovs Werken spiegelt sich das sowjetische Kolonialprojekt nicht direkt wider, aber sie zeigen, wie er es in seiner Fantasie und seinen Bildern wahrgenommen hat. Er dokumentiert sein eigenes Leid und das der sowjetischen

Gefangenen im Allgemeinen, die an den harten Haft- und Arbeitsbedingungen zugrunde gingen. Seine ‚weißen‘ imaginierten Landschaften erinnern an die nördlichen Landschaften, die Svešnikov als bereits bewohnt, bebaut oder eingezäunt darstellt. Im Gegensatz zu den propagandistischen sowjetischen Bildern, die die erzielten Ergebnisse verherrlichen, werden Svešnikovs Landschaften allerdings durch ihre Okzidentalisierung entfremdet. Sie erinnern an die Menschen, die hier gestorben sind, aber sie fixieren auch den Raum des Unerzählten über die sowjetische Kolonialpolitik. Die Melancholie in Svešnikovs Werken überlagert die gegenwärtige Situation, in der einerseits die Folgen der Industrialisierung zu ökologischen Katastrophen führen und andererseits die sowjetische Kolonisation noch immer einen Faktor im kulturellen Leben der Republik darstellt. Die Situation des Postsozialismus in einem solchen Kontext ist immer noch ein schwieriges Erbe, das noch lange nicht vollständig begriffen und aufgearbeitet ist.

Literaturverzeichnis

- BAIGELL, MATTHEW (2008): „Boris Sveshnikov“. In: Dodge, Norton T./Sharp, Jane A. (Hg.): *Painting for the grave: The early work of Boris Sveshnikov*. New Brunswick: Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, S. 10–43.
- BAIGELL, RENEE /BAIGELL, MATTHEW (Hg.) (1995): „Boris Sveshnikov“. In: *Soviet Dissident Artist. Interviews after Perestroika*. New Brunswick: Rutgers University Press, S. 90–93.
- BENJAMIN, WALTER (1980): „Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz“. In: Tiedemann, Rolf/Schweppenhäuser, Hermann (Hg.): *Gesammelte Schriften*, II, 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 295–310.
- ČUJKINA, SOFJA (2015): „Kak rasskazat’ o GULAGE jazykom istoričeskoy vystavki: „Pravo Perepiski v moskovskom „Memoriale““. In: *Laboratorium*, 7(1), S. 158–183.
- ELČEVSKAJA, GALINA (1995): [Ohne Titel]. In: *Serebryanyj veter. Listy alboma 1958 goda*. Archivdokument im Garage Museum of Modern Art: <https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/D16043> (letzter Zugriff: 14.11.2023).
- ĚTKIND, ALEKSANDR (2016): *Krivoe gore. Pamiat o nepogrebennych*. Moskau: NLO.
- GENOCCHIO, BENJAMIN (2008): „Face to Face With Stalinist Horrors“. In: <https://www.nytimes.com/2008/09/28/nyregion/new-jersey/28artsnj.html> (letzter Zugriff: 09.01.2024).
- GORDIN, JAKOV (2021): *Slovar russkich argotizmov. Leksikon katorgi i lagerej imperatorskoj i sovetskoy Rossii*. Moskau: Gulag History Museum, Memory Fund.

- GOLOMSHTOK, IGOR (2000): „The Camp Drawings of Boris Sveshnikov“. In: Golomshtok, Igor/Osipova, Irina (Hg.): *Boris Sveshnikov. The Camp Drawing*. Moskau: Zvenia, S. 3–13.
- GOLOMSTOK, IGOR (2015): „Zanjatija dlja starogo gorodovogo.“ *Memuary pessimista*. Moskau: AST.
- IVANOVA, GALINA/POLYANSKAYA, TATIANA/UDOVENKO, ILYA (Hg.) (2019): *Atlas of the Gulag. Illustrated History of the Soviet Repressive System*, Moskau: Gulag History Museum, Memory Fund.
- JAGODA, GENRICH (2004): „Zapiska zamestitelja predsedatelja OGPU G. G. Jagoda o perevode zaključennych lagerej na poselenie (12 aprela 1930 g.)“. In: Petrov, N. V. (Hg.): *Istoriya stalinskogo GULAGa. Karatelnaja sistema: struktura i kadry*, Band 2. Moskau: Rossppen, S. 80–81.
- KULIKOVA, JULIJA/KRUGLIKOV, KIRILL (2022): „Žizn v nefti. Reportaž iz taěžnych söl Respubliki Komi, okružennyh burovymi skvažinami“. In: <https://novayagazeta.ru/articles/2022/02/04/zhizn-v-nefti> (letzter Zugriff: 26.11.2023).
- MERSMANN, BIRGIT/OHLS, HAUKE (2023): „Okzidentalismen. West-Projektionen und -Reflexionen im Zeichen pluraler Diversifizierung“. In: Mersmann, Birgit/Ohls, Hauke (Hg.): *Okzidentalismen. Projektionen und Reflexionen des Westens in Kunst, Ästhetik und Kultur*, Bielefeld: Transcript Verlag, S. 7–17.
- ROZANOV, MICHAIL (2006): „Iz knigi ‚Zavoevatel' belych pjaten‘“. In: *Pokajanie. Komi respublikanskij martirolog žertv massovyh politicheskikh repressij*, Band 8, Teil 2, Syktyvkar: Fond „Pokajanie“, S. 32–177.
- SINJAVSKIJ, ANDREJ (1977): „Belyj épos. O lagernych risunkach Borisa Svešnikova“. In: Šemjakin, Michail (Hg.): *Appolon-77*, Paris, S. 281–291.
- ŠIŠKOVA, TATJANA (2023): *Vneždanovština. Sovetskaja poslevoennaja politika v oblasti kultury kak dialog s voobražaemym Zapadom*. Moskau: NLO.
- ŠNIREL'MAN, VIKTOR (2022): „Naučnyj rasizm – sovestkij i postsovostkij“. In: Šnirel'man, Viktor (Hg.): *Sovremennyj rasizm: ideologija i praktika*. Moskau: Dashkov i K.
- TERENTEVA, ALĚNA (2022): *Gorod, kotoryj postroil zek*, Dokumentation, ORT, <https://ok.ru/video/3083681796388> (letzter Zugriff: 31.10.2024).
- VOLK, ÉDUARD (1935): *Šturm Uchty*, Dokumentarfilm, Leningradskaja Sojuzkinochronika, <https://youtu.be/6c0HgLvliXY?si=94swSzn3PVsouGJj> (letzter Zugriff: 31.10.2024).
- WARNKE, MARTIN (1992): *Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur*. München: Carl Hanser.
- YURCHAK, ALEXEI (2006): *Everything Was Forever, Until It Was No More. The Last Soviet Generation*. Princeton: Princeton University Press.
- ZIMMERER, JÜRGEN (2013): „Kolonialismus und kollektive Identität: Erinnerungsorte der deutschen Kolonialgeschichte“. In: Zimmerer, Jürgen (Hg.): *Kein Platz an der Sonne: Erinnerungsorte der deutschen Kolonialgeschichte*. Bonn: BpB, S. 9–13.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Boris Svešnikov (1927–1998): „Die Fichten“ (Katalogabbildung), 1949–1950, Bild: Der Standort des Originals ist unbekannt. Die Abbildung stammt aus dem Katalog „Boris Sveshnikov. Camp Drawings“, Moskau, 2000, S. 79.
- Abb. 2: Boris Svešnikov (1927–1998): „Ohne Titel“ (Dohodjagi), 1949–1950, Handgezeichnete Grafik, Bild: Collection of ‚Memorial‘ Society/Zukunft Memorial.
- Abb. 3: Vasilij Nadeždin (1912–1990): „Gesamtansicht der Siedlung und der Unternehmen von Vetlosjan. Panorama von zwei Seiten“, Fotografie vom 10.09.1957, Bild: MU „Historisches und Heimatkundemuseum mit dem Kabinett-Museum von A. Y. Krems“ des MOGO „Uchta“.
- Abb. 4: V. Postnikov: Komi ASSR Heute, Plakat, 1946, Staatlicher Verlag *Iskusstvo*, Bild: Auktionshaus „Litfond“.