

DISKUS

diskus

DISKUS

DISKUS

diskus

ARCHIV

diskus Nr. 1.22 · Dez. 2022 · 61. Jhg.
Frankfurter Student_innenzeitschrift · Bis OF gratis, auswärts 2,5 Euro



**EDITORIAL:
DER GANG INS ARCHIV 5**

**KATRIN STOLL:
DIE VERHEERUNGEN
BEZEUGEN 9**

Emanuel Ringelblums Untergrundarchiv und die dokumentarische Wahrheitsproduktion im Warschauer Ghetto (1940-1943)

**SEBASTIAN KASPER:
ZEITSCHRIFTEN ALS
BEWEGUNGSARCHIVE 17**

Die »Gegenöffentlichkeit« der langen 1970er-Jahre am Beispiel der Sponti-Publikationen

**ROBERT ZWARG:
ENTKORKTE
FLASCHENPOST 23**

Laura Schilling, Lenz Koppotsch und Louis Pienkowski im Gespräch mit Robert Zwarg über die Kritische Theorie in Amerika und Mark Fishers Kritik der Retromanie



**JULIA FERTIG:
ECHOLOT UND ECHONETZ 31**

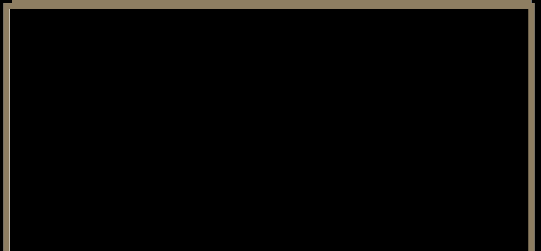
Walter Kempowskis Archive

**LOUIS PIENKOWSKI &
CEYDA ÇIL:
»MERHABAYI UNUTTULAR,
GRÜSS GOTT DERLER« 36**

Der Film »Aşk, Mark ve Ölüm« zeigt die Musik türkeistämmiger Einwanderer_Einwanderinnen als Spiegel der Migrationsgeschichte

**VERONIKA WARZYCHA:
SIND AUF EINMAL
ALLE HELDEN? 48**

Das Problem der Politisierung von Oral-History-Archiven in Polen



INHALT

KURZPORTRÄTS: ARCHIVE VON UNTEN

Hans-Litten-Archiv 19

Umbruch Bildarchiv 35

Gorleben Archiv 47

Das feministische Archiv FFBIZ 47

Archiv der
Sozialen Bewegungen Hamburg 53

1 **DISKUS**

1967 - FRANKFURTER
STUDENTENZEITUNG
17. JAHRG. JANUAR

2 340 F Preis 35 Pf. Studenten 20 Pf.

WILHELM MANNING: military models ■ H. J. SCHAFER: numerals classes? ■ M. MULLER: bildungsberatung ■ geschichte
v. a. von karol kriegel, pd. feldsch, gregor kornel, agnes sturzbach ■ neue kunst: b. rignol, n. langewitz ■

come on in the water's fine come on in

LETZTGEHT
DIE WELT DER WELT
DIE WELT DER WELT
DIE WELT DER WELT

FUSHER GARMENTS
DIE WELT DER WELT
DIE WELT DER WELT
DIE WELT DER WELT

FEEL LUCKY
DIE WELT DER WELT
DIE WELT DER WELT
DIE WELT DER WELT

SOBOD!
DIE WELT DER WELT
DIE WELT DER WELT
DIE WELT DER WELT

diskus 2

frankfurter studentenzeitung
jahrgang 20
29. oktober 1970

Nr. 1+2 - Mai 98 - 47. Jhg.

diskus

magazin diskus

diskus 2

Johannes Agnoli:
Die Gastarbeiter
und die Reservearmee
im Spätkapitalismus

6 **DISKUS**

1969 - FRANKFURTER
STUDENTENZEITUNG
18. JAHRG. OKTOBER

2 340 F Preis 35 Pf. Studenten 20 Pf.

EDITORIAL: DER GANG INS ARCHIV

Die Rede vom Archiv schallt dieser Tage durch die Wissenschaften und Kulturlandschaft: so omnipräsent, so unklar. Bezeichnet der Begriff des Archivs im klassischen Sinn einen konkreten Ort der Aufbewahrung mit assoziativen Verbindungen zu Zeit, Geschichte und Gedächtnis, gewinnt er zunehmend metaphorische Qualitäten und Doppeldeutigkeit. Nicht nur der Raum, in dem brüchiges Papier und Gegenstände jeglicher Couleur konserviert, gesammelt und katalogisiert werden, sondern diese Praktiken selbst bilden bereits das Archiv. Alles scheint bereits Archiv zu sein oder gerade im Begriff, ein solches zu werden.

ARCHIVVERSPRECHEN UND ARCHIVENTTÄUSCHUNG

Am Anfang dieses Hefts stand der Gang ins Archiv: Der pandemiebedingte Leerlauf bot den Raum, neue Projekte zu starten und zu finanzieren. Im Zuge dessen haben wir unser *diskus*-Archiv digitalisieren lassen, was schon lange geplant war. Die gesammelten Ausgaben der inzwischen über 70-jährigen Publikationsgeschichte des *diskus* als Archiv zu begreifen, konturiert dabei schon das Schillernde des Begriffs: Denn der im Studierendenhaus in der Ecke stehende schwarze Aktenschrank mutet auf den ersten Blick nicht allzu verheißungsvoll an. In ihm befinden sich acht Kisten, in denen in Hängemappen die einzelnen Ausgaben, nach Jahren geordnet, aufbewahrt werden. Doch der Schein des Archivs trügt: Hier wurde nicht penibel gesammelt und aufbewahrt. Es fehlen einige Ausgaben, teilweise sogar die Veröffentlichung kompletter Jahre. Auch die Aufbewahrungsbedingungen sind weder professionell noch gegen den Verfall des Papiers antretend. Die unterschiedlichen Papierformen sammeln sich in Klarsichthüllen, erschwert wird die Archivierung von den unbeständigen und wechselnden Formaten und Publikationszeiträumen der Studierendenzeitschrift. Redaktionen, welche sich um die Aufbewahrung ihrer Ausgaben bemühten, wird man auf dem Papier noch antreffen, andere sind nicht mehr präsent. Spricht der Überlieferungszustand der Jahrgänge auch vom Historizitätsverständnis der jeweiligen Redaktionen? Aushilfe für die Lücken schaffen andere Archive. Beispielsweise liegen im gleichen Archivschrank auch Fotokopien

aus dem Universitätsarchiv der *diskus*-Ausgaben der 50er Jahre – diese allerdings noch ungeordneter als die sonstigen Aktenkisten. All das migriert nun auf unsere Website, die schon in den letzten Jahren oftmals die erste Anlaufstelle wurde, um alte Ausgaben aufzurufen. Im Laufe der Zeit werden hier, mehr oder weniger vollständig, alle uns noch vorliegenden Ausgaben auf der Internetseite abrufbar sein. Zusätzlich sind die Ausgaben durch eine Texterkennungssoftware durchsuchbar. Wir hoffen dadurch nicht nur das Schmökern in alten Ausgaben zu ermöglichen, sondern auch einen Splitter bundesdeutscher, linker Diskursgeschichte breiter zugänglich zu machen.

Diese Heft-Ausgabe durchziehen die vielen Fragen, die sich heute aus einer kritischen Perspektive ans Archiv stellen: Welche Möglichkeiten und Grenzen bieten Archive für Geschichtskonstruktionen? Welche Relevanz kommt diesen Gängen ins Archiv für gegenwärtige Kämpfe linker Bewegungen zu? Welche Rolle spielen »Archive von unten« gegenüber staatlichen Archiven? Die hier gesammelten Texte entwerfen darauf einige Antworten. Offenbar wurde in der Konzeption des Hefts aber auch: Das Archiv ist ein doppeldeutiger Raum. Neben konkreten Archiven und ihren Sammelpraktiken, die wir euch mit den Artikeln vorstellen wollen, geht es vielen Forschenden, Publizist_innen und Aktivist_innen auch um eine Erweiterung des Archivbegriffs. Indem das Archiv in den letzten Jahrzehnten zunehmend zur Metapher geworden ist, ermöglicht diese Erweiterung auch Phänomene außerhalb von wohl geordneten Karteikästen in den Blick zu nehmen. Kunst, Musik, Literatur oder auch Zeitschriften können als Gedächtnisse ihrer Zeit befragt werden. Zugleich scheint der Begriff zunehmend porös zu werden. Denn wenn bald alles zum Archiv geworden ist, was unterscheidet ein Archiv eigentlich noch von anderen Sammlungen? Auch das Layout orientiert sich an unserem Gang ins Archiv: Versatzstücke früherer Ausgaben finden sich in Form von Werbungen, Überschriften, Bildern und Titeln in diesem Heft wieder.

DIE ZEITSCHRIFT ALS ARCHIV

Sebastian Kasper fragt in seinem Text **Zeitschriften als Bewegungsarchive** am Beispiel der Sponti-Publikationen nach der Bedeutung alternativer Zeitungen und Zeitschriften. Anhand eines Streifzugs durch verschiedene Exemplare und (Selbst-)Zeugnisse zeigt Kasper, welche Entwicklungen sich in der Organisation, inhaltlichen Ausrichtung wie auch Strategie der Spontis ausmachen lassen. Klar wird: Der Selbstanspruch jener Zeitschriften und Zeitungen war nicht allein die Kritik des Bestehenden, die einen Vorschein auf ein mögliches Anderes geben könnte; vielmehr begriffen sich die Publikationszusammenhänge bereits als gelebte Veränderung, die die herrschenden Verhältnisse durch neue Arbeitsweisen unterlaufen und korrumpiert haben. Von nicht zu unterschätzender Bedeutung ist auch die kommunikative Dimension der Publikationen, in der organisationale, inhaltliche und strategische Momente zusammengebunden wurden: Die Redaktionskollektive traten für nichts weniger an, als eine Gegenöffentlichkeit zu den großen Medienhäusern und der öffentlich-rechtlichen Berichterstattung zu bilden. Hierin lag einerseits das Versprechen über den üblichen Muff des Szenenklüngels hinauszukommen und andererseits eine Breiten- und Tiefenwirkung in andere politische Milieus zu erreichen. Dass Selbstbild, Außenkommunikation, Illusion und die faktische Praxis aufeinander bezogen werden müssen, führt Kasper zu der Frage nach den Grenzen der Geschichtsschreibung auf Basis der alternativen Pressezeugnisse. Durch den Text zieht sich auch die Frage, wie sich eine linke Geschichte überhaupt archivieren lässt, welche archivierbaren Medien und Objekte von linker Theorie und Praxis übrigbleiben.

ARCHIV UND WIDERSTAND

Eine andere Perspektive auf das Verhältnis von Archiv und Geschichte wirft Katrin Stoll in ihrem Text **Die Verheerungen bezeugen**. Welche Rolle spielen Archive für Geschichtskonstruktionen? Und wie wird durch die Arbeit an (eigenen) Archiven dasselbe auch zum Ort und Dokument des Widerstands? Die Autorin setzt sich mit der Arbeit des Untergrundarchives im Warschauer Ghetto während der Zeit des Nationalsozialismus auseinander. Dieses nach dessen Gründer, Emanuel Ringelblum, benannte Archiv fasste die eigene archivierende Arbeit vor allem als widerständige Praxis auf, als Form des Erhalts dessen, was durch die Nationalsozialist_innen vernichtet werden sollte: Jüdisches Leben und Kultur, jüdischer Widerstand und Religion, Zeugnisse der Ermordeten aber auch der Überlebenden. Dass durch diese Archivierungspraxis dem Ziel der Deutschen, der vollständigen Vernichtung der europäischen Jüdinnen_Juden, etwas entgegengesetzt werden sollte, um der Nachwelt

von den Verbrechen berichten zu können und die Täter_innen juristisch zur Verantwortung zu ziehen, stellen zentrale Motive der dort Mitwirkenden dar. Das Archiv beinhaltet nicht nur Dokumente und Zeugnisse der deutschen Verbrechen, sondern auch Persönliches: private Notizbücher, Tagebücher, religiöse Aufzeichnungen oder Briefe. Die Inhalte des Archives stellen, wie Stoll mit Verweis auf Piotr Matywiescki schreibt, »vielleicht die drastischste Konkretisierung des Wissens« über die Shoah dar.

ARCHIVE VON UNTEN

In den **Archivvorstellungen** kommen fünf Archive zu Wort, die von ihrer Arbeit berichten. Sie erzählen auch davon, wie sich nicht-staatliche Archive, Archive von unten, gegenüber staatlichen Archiven positionieren. Archive linker Bewegungen und politischer Akteur_innen sehen sich oftmals verschiedenen Hürden und Schwierigkeiten ausgesetzt, Sichtbarkeit zu erhalten und gegenüber institutionalisierten Archiven zu bestehen. In dem vorliegenden Heft berichten wir von fünf unterschiedlichen Archivprojekten, die über die Bedeutung ihrer Arbeit, den eigenen Anspruch an die Archivführung, ihre Lieblingsobjekte und die Bedeutung des Archivierens linker Geschichte erzählen. Zu Wort kommen das Archiv der sozialen Bewegungen Hamburg, das Gorleben Archiv, Das FFBIZ - Das feministische Archiv, das Hans-Litten-Archiv und das Umbruch Bildarchiv.

ZUM ARCHIV WERDEN

Anhand Walter Kempowskis *Echolot* verfolgt Julia Fertig in ihrem Text **Echolot und Echonetz** den künstlerischen Zugriff auf den Komplex des Archivs: Welches Verhältnis entsteht zwischen einem kompilierenden und collagierenden Zusammenstellen verschiedener Schriftstücke? Wie lässt die Arbeit mit und an Archiven neue Perspektiven auf die Konstruktionen von Autor_innenschaft zu? Und welcher Wert liegt in den künstlerischen Archiven für die historische Forschung? Denn allzu schnell werde, so Fertigs Argumentation, das Archiv direkt mit Geschichte identifiziert. Die dem Archiv inhärenten Logiken und Politiken, die Umstände der Überlieferung, die Sammlungspolitik aber auch die Vermittlung und Sichtbarkeit des Archivs müssten in einen komplexen Zusammenhang eingeordnet werden, um nicht vorschnell in die »Archivfalle« zu tappen. Anhand Kempowskis literarischer Verfahrensweise stellt sie die produktive Dimension archivarischer Arbeit heraus, die den Schein der Objektivität des Archivs trübt. Zugleich haften Kempowskis Archivbearbeitungen auch etwas Manisches an, der Autor scheint vom Sammeln, Bewahren, Anordnen fast wie besessen. Für Kempowski entwickelte sich die Bearbeitung von Archiven zu einer



Lebensaufgabe, die ihn nicht mehr losließ. Seine Mitarbeiterin Simone Neteler zitiert Fertig mit den Worten: »Walter sagt, er könne manchmal nachts nicht schlafen, weil er all die im Archiv versammelten Stimmen gleichzeitig vor sich hinflüstern höre...«.

ARCHIV UND ERINNERUNG

Dass staatliche Archive immer auch im Zusammenhang mit hegemonialer Geschichtspolitik stehen, zeichnet Veronika Warzycha in ihrer Reportage **Sind auf einmal alle Helden** nach. Sie gibt darin Einblicke in Gespräche mit Mitarbeiter_innen des Wrocławer Forschungszentrums »Erinnerung und Zukunft« und ihren Besuch der Ausstellung *Rówieśnicy Niepodległej* (»Altersgenossen der Unabhängigkeit«) im dortigen Historischen Zentrum *Zajezdnia*. Die Ausstellung präsentiert Material aus dem Oral-History-Projekt *100 100-latków na 100-lecie* (»100 100-Jährige zum 100-Jährigen«). Anlässlich des Jubiläums des unabhängigen polnischen Staates, dessen Beginn durch das Jahr 1918 markiert wird, führte das Forschungszentrum Gespräche mit Zeitzeug_innen. Die Autorin ordnet das Projekt im Kontext der politischen Instrumentalisierung der Erinnerungskultur durch die PiS-Regierung kritisch ein. Ihre Reportage zeigt, wie dominante Diskurse und staatliche Macht die Arbeit von Oral-History-Archiven beeinflussen können. Zugleich wird deutlich, welche kulturellen Differenzen den polnischen vom deutschen Diskursraum unterscheiden – was u.a. entlang historisch unterschiedlich bedingter Perspektiven auf die eigene Nation, die religiöse Homogenität der Bevölkerung oder den Sowjet-Kommunismus aufscheint.

GRENZEN DES ARCHIVS

Robert Zwarg spricht mit uns in **Entkorkte Flaschenpost** über die Kritische Theorie in Amerika und Mark Fishers Kritik der Retromanie. Zwarg untersuchte in seiner Dissertation das Nachleben der Kritischen Theorie in den USA und spricht

über die Bedeutung der Zeitschriften *Telos* und *New German Critique* für die Erschließung und Diskussion der Schriften des emigrierten Instituts für Sozialforschung. Anders als die Rekonstruktion anhand zweier Druckerzeugnisse nahelegt, hebt Zwarg dabei auch die mündliche und informelle Verbreitung der Schriften hervor: Zeitschriften sind nicht nur eine Form der Objektivierung von Denken und Debatten, sondern Fixpunkte persönlicher Beziehungen, die den Blick auf lebensweltliche Aspekte des Denkens eröffnen. Fragen nach der spezifischen Aneignung und Transformation von Theorien können somit in ein anderes Licht gerückt werden. Nicht zuletzt ist damit auch die Frage nach einer Übertragbarkeit von Theorien in andere gesellschaftliche Verhältnisse gestellt – nicht nur geographisch und räumlich, sondern auch zeitlich. Angesichts der omnipräsenten Lust am Archiv sprechen wir mit Robert Zwarg, Übersetzer der nachgelassenen Schriften Mark Fishers, über die Retromanie der neoliberalen Gesellschaft und wie dieser das Gefühl für Zeit selbst abhandengekommen ist. Die Suche nach Vergangenem, Gegenwärtigem und Ansätzen des Zukünftigen in unserer Kultur durchzieht Fishers Arbeiten, die oft aus gesellschaftstheoretischer Perspektive auf Popmusik, Filme, Literatur und Alltägliches blicken. Auf seinem langjährigen Blog *k-Punk* und in Schriften wie *Capitalist Realism* (2009) oder *Ghosts of my Life* (2014) stellt sich Fisher die Frage, was mit unserer Zukunft geschah und befürchtet, dass wir unsere Fähigkeit verlieren, uns ein Morgen vorzustellen, das sich radikal von unserer Gegenwart unterscheidet.

(ARCHIV-)ARBEIT AM GEDÄCHTNIS DER DOMINANZGESELLSCHAFT

Ceyda Çil und Louis Pienkowski beschreiben in ihrem Beitrag, wie eine filmische Archivcollage aus Musik und Bewegtbildern von der Migrationsgeschichte türkeistämmiger Menschen und deren Kampf gegen die deutsche Dominanzgesellschaft erzählt. In ihrem Text **Merhabayi unuttular, grüß gott derler** stellen die beiden den Dokumentarfilm *Aşk, Mark ve Ölümler* (»Liebe, D-Mark und Tod«) des Regisseurs Cem Kaya vor.

Der Film zeichnet die Musikkultur türkischer Migrant_innen nach, die seit dem Anwerbeabkommen 1961 entstand und sich über die folgenden Generationen weiterentwickelte. Kaya und sein Team durchforsteten hierfür Archive großer Fernsehanstalten und Privatsammlungen. Das filmische Ergebnis zeigt u.a., wie gegen Rassismus und Ausbeutung demonstriert wird und wie sich Plattenlabels gründen, Gazinos und Kassettenläden eröffnen, neue Musikstile entstehen, Popstars gefeiert werden, ohne dass es die Deutschen wahrnehmen. Die Autor_innen sprachen mit Cem Kaya über seine Archivarbeit und stellen in ihrem Artikel Künstler_innen und ihre Songtexte vor. Diese werden ins Verhältnis zu kollektiven Erfahrungen der damaligen migrantischen Communities gesetzt. Die im Artikel vorgestellte Musik reicht von den melancholischen Klängen der Arabeskmusik und der »Gurbet Türküleri« der 1960er über die hedonistische oder sozialkritische Pop- und Rockmusik der 1970er und 1980er bis zu den harten Beats und Texten des HipHops der 1990er-Jahre, der Wut auf Perspektivlosigkeit und Rechtsextremismus zum Ausdruck bringt.

Viel Freude beim Lesen wünscht Euch,

die diskus-Redaktion



Das linke Zentrum zur rechten Zeit.

Das Centro ist ein soziales Zentrum in Rödelheim. Wir wenden uns gegen Ausgrenzung und Diskriminierung und setzen dem solidarische Selbstorganisation entgegen. Gestaltet wird das Centro von einer offenen Gruppe aus Nachbar*innen. Wir sind unabhängig von Parteien, Stiftungen und anderen politischen Gruppen und finanzieren uns allein durch Spenden.

Unterstütz uns, mach mit und komm vorbei!

[instagram.com/centro_ffm](https://www.instagram.com/centro_ffm)

www.centro-ffm.org

centro@riseup.net

Die Verheerungen bezeugen

Emanuel Ringelblums Untergrundarchiv und die dokumentarische Wahrheitsproduktion im Warschauer Ghetto (1940–1943)

Das geheime Untergrundarchiv des Warschauer Ghettos »Oneg Shabbat« und die daran mitwirkenden Archivar_innen setzten sich während der deutschen Besatzung Polens im Zweiten Weltkrieg das Ziel, die dort von den Nationalsozialist_innen begangenen Verbrechen an den europäischen Jüdinnen_Juden zu dokumentieren und für die Nachwelt zu überliefern. Der systematischen Zerstörung jüdischen Lebens und jüdischer Kultur setzten sie detaillierte Beschreibungen der Realität der Verbrechen sowie Zeugnisse, die von der jüdischen Erfahrung handeln, entgegen. Neben zahlreichen Berichten von Menschen, vor allem Jüdinnen_Juden, die sich in den Konzentrations- und Vernichtungslagern und den Ghettos der Nationalsozialist_innen befanden und nach der Flucht aus diesen Orten der Gewalt versuchten, unter polnischen Nachbar_innen zu überleben, beinhaltet das Archiv zahlreiche persönliche Dokumente: Tagebücher, Briefe oder private Notizen. Die Inhalte des Archivs, darunter 3040 Dokumente, verwaltet heute das Jüdische Historische Institut in Warschau, welches 36 Bände mit Materialien in polnischer Sprache edierte und zudem zahlreiche Quellen ins Englische übersetzte. Die Kenntnis von dem Inhalt des Archivs ist »vielleicht die drastischste Konkretisierung des Wissens«¹ über die Shoah.

Für die Mitglieder des Untergrundarchivs *Oneg Shabbat* im Warschauer Ghetto (1940–1943) um den jüdischen Historiker Emanuel Ringelblum (1900–1944) und seinen Sekretär Hersz Wasser (1910–1980) waren alle Gegenstände und Dokumente, die vom Leben und Sterben der europäischen Jüdinnen_Juden in Polen unter deutscher Besatzung zeugten, von Relevanz. Am 15. November 1940 riegelten die Deutschen das Warschauer Ghetto ab und sperrten ca. 350.000 Jüdinnen_Juden, ein Drittel der Warschauer Stadtbevölkerung, auf einem Gebiet von 403 Hektar mitten im Herzen der Stadt ein – in unmittelbarer Nachbarschaft zur christlichen polnischen Bevölkerung. Eine Woche später fand das Inaugurationstreffen der Gruppe *Oneg Shabbat* (Sabbat-Freude) statt. Emanuel Ringelblum, ein Mitglied der sozialistischen Partei *Poale Zion*, leitete den Aufbau und die Verwaltung des geheimen Archivs, fertigte im Ghetto eine Chronik der Ereignisse in jiddischer Sprache an und engagierte sich zudem in der

Jüdischen Sozialen Selbsthilfe (*Żydowska Samopomoc Spoleczna*). Die Jüdische Soziale Selbsthilfe führte auch Statistiken über die Beschäftigung von Arbeiter_innen im Ghetto, die Essensausgabe an Kindern, die Zahl der Typhuskranken sowie über die Zahl der im Ghetto Verstorbenen. Im Warschauer Ghetto starben allein 100.000 Jüdinnen_Juden aufgrund des mörderischen Hungers und der Krankheiten, die eine Folge der von den Deutschen geschaffenen katastrophalen Lebensbedingungen waren. Im Untergrundarchiv findet sich ein Dokument über die Sterblichkeit im Warschauer Ghetto für den Zeitraum von 1939 bis 1941. Es enthält Tabellen, in denen die Sterblichkeit in verschiedenen Einrichtungen, darunter die Kindersterblichkeit im Bersohn-Bauman-Kinderkrankenhaus, aufgeführt ist.² Auch die Archivmitarbeiter_innen waren vor dem Tod durch Unterernährung nicht gefeit. *Oneg Shabbat* habe sich, so Ringelblum, darum kümmern müssen, dass sie nicht verhungerten.³

Zu den Mitarbeiter_innen des Archivs gehörten säkulare und religiöse Männer und Frauen unterschiedlicher politischer Überzeugung. Es sind dies u.a.: Józef Kaplan (1913–1942) und Szmul (Szmuel) Bresław (1920–1942), Szymon Huberband (1909–1942), Aron Koniński (?–1942), Natan (Nusen) Koniński, Abraham Lewin (1893–1943), Bernard (Berisz) Kampelmacher (1889–1942), Menachem Linder (1911–1942), Jerzy Winkler, Daniel Fligman, Izrael Lichtensztajn (1904–1943), Mordechaj Szwarcbard (1896–1943), Jechiel Górny (1908–1943), Natan Smolar (1898–1943), Bluma Wasser (1912–1990), Cecylia Słapakowa (1900–1942), Henryka Łazowertówna (1909–1942), Gustawa Jarecka (1908–1942), Rachela Auerbach (1903–1976), Perec Opoczyński (1892–1943), Jakub Zylberger (geb. ca. 1904), Szyja (Jeszua) Perle (1888–1944), Henryk (Chil) Bojm.⁴ Schatzmeister des Archivs war Menachem Mendel Kohn (1881–1943), zu den Sponsoren gehörten neben Kohn die Unternehmer Szmuel Winter (1891–1943) und Aleksander Landau sowie Szya (Jehoszua) Rabinowicz (1888–1943) und Eliezer Lipe Bloch (1888–1943).⁵

Bestrebt, den von den Nationalsozialist_innen und ihren Helfer_innen durchgeführten Völkermord zu dokumentieren, sammelte die Gruppe *Oneg Shabbat* nicht nur jüdische Zeugnisse über den Mord an jüdischen Männern, Frauen und Kindern in den Ghettos und den nationalsozialistischen Vernichtungslagern, darunter Berichte von Geflüchteten über das erste NS-Vernichtungslager in Chełmno und das von der SS zum Zweck der Ermordung der Jüdinnen_Juden des Warschauer Ghettos errichtete Vernichtungslager Treblinka II, sondern auch persönliche Dokumente wie private Notizen, Briefe, Chroniken, autobiographische Berichte, religiöse Aufzeichnungen, Gedichte und Tagebücher. Es ging den Archivar_innen nicht nur darum, Beweismaterial eines deutschen Verbrechens, das von allen Beteiligten als präzedenzlos wahrgenommen wurde, zu sammeln, sondern auch darum, individuelle Zeugnisse von Menschen für die Nachwelt aufzubewahren, die aus der Sicht der Verfolger_innen gemäß ihrer antisemitischen Weltwahrnehmung eine homogene Gruppe darstellten. Die Archivpraktiken der Gruppe *Oneg Shabbat* waren somit auch ein Akt des intellektuellen Widerstands gegen die antisemitische Gewalt und Stigmatisierung jüdischer Menschen als »der Jude« und gefährliche »Gegenrasse«. Die umfangreiche Sammlung der im Warschauer Ghetto veröffentlichten Untergrundzeitungen auf Polnisch, Jiddisch und Hebräisch, die Flugblätter, Theaterstücke, Zeichnungen, literarischen Werke und die auf den Straßen gesungenen Lieder, die Teil des Untergrundarchivs sind, geben einen Einblick in die Heterogenität und Vielsprachigkeit der jüdischen Zwangsgemeinschaft im Ghetto, zu der auch Flüchtlinge und Deportierte aus dem Deutschen Reich und aus den ins Reich eingegliederten Gebieten gehörten. Der Inhalt des Archivs gibt ferner einen Einblick in

die Lebenswelten der polnischen Jüdinnen_Juden, und er zeugt von der sozialen und ethischen Feinfühligkeit aller, die das Ringelblumarchiv schufen.⁶

Die *zamlers*, all jene, die freiwillig Dokumente und Materialien sammeln und zusammentragen, standen in der Tradition des in Vilnius gegründeten YIVO (*Yidisher Visnshaftlekher Institut*), mit dem Emanuel Ringelblum eng zusammengearbeitet hatte, der *khurban-forschung*⁷ sowie des jüdischen Historikers Simon Dubnow (1860–1941). Bożena Keff schreibt dazu:

»Churban Forschung – das Motto Ringelblums und seiner Mitarbeiter_innen stellt eine besondere Verbindung des hebräischen Wortes churban und des jiddischen Wortes forschung dar. Es handelt sich um die Erforschung der Katastrophe, der Wissenschaft von der Katastrophe, von der Vernichtung. [...] Diejenigen, welche an der Churban Forschung teilnehmen, repräsentieren alle möglichen politischen Richtungen, weil Churban Forschung parteiübergreifend ist, denn auch die Katastrophe ging über alle möglichen Teilungen hinweg. [...] Die Churban-Aufzeichnung ist eine Überlebensstrategie und ist selbst Überleben. Sie ist eine Verteidigung angesichts der Verbrechen an Menschen und an der Wirklichkeit, sie ist eine Antwort auf vernichtende Propaganda, Dämonisierung, »Insektisierung«, auf das Hinausstoßen aus der menschlichen Gattung und der physischen Vernichtung des Gewebes der Wirklichkeit. Sie ist eine Verteidigung der eigenen Würde und Identität. Die Zeugnisse sprechen davon, dass der Historiker Simon Dubnow, bevor er aus dem Ghetto in Vilnius verschleppt und getötet wurde, gesagt habe: »Erinnert Euch und schreibt auf.«⁸

Dubnow war nach der Besetzung Rigas durch die Wehrmacht im Juli 1941 ins Ghetto von Riga verschleppt und von den Deutschen am 8. Dezember 1941 im Wald von Riga mit anderen Jüdinnen_Juden erschossen worden. Sein Zuruf und Aufruf wurde an vielen Orten erhört. Im Untergrundarchiv finden sich zahlreiche Dokumente, die von der Verfolgung und Ermordung jüdischer Männer, Frauen und Kinder außerhalb Warschaus handeln. Bislang hat das nach Emanuel Ringelblum benannte Jüdische Historische Institut in Warschau, in dessen Gebäude⁹ sich die Mitglieder der Gruppe *Oneg Shabbat* zur Arbeit trafen, 36 Bände mit Materialien aus dem Untergrundarchiv in polnischer Sprache ediert. Was bedeutet es, den Inhalt des Archivs zu kennen? Die Kenntnis ist »vielleicht die drastischste Konkretisierung des Wissens«¹⁰ über die Shoah.

Emanuel Ringelblum ging es darum, die ganze Wahrheit in Bezug auf die Verfolgung und Ermordung der europäischen Jüdinnen_Juden festzustellen, insbesondere in Bezug auf das Leben im Warschauer Ghetto.¹¹ Nachman Blumental, stellvertretender Direktor der 1944 von Überleben-

den der Shoah im befreiten Lublin gegründeten Zentralen Jüdischen Historischen Kommission, die an der Bergung des Materials beteiligt war, galt der Fund eines Teils des Archivs in der Nowolipki-Straße 68 auf dem ehemaligen Ghetto-Gelände im September 1946 als Beginn einer neuen Etappe der Arbeit der Überlebenden, die sie »im Glauben an den Sieg der historischen Wahrheit«¹² ausübten. Den ersten Teil des Archivs hatten der Direktor der sozialistisch-zionistischen Ber-Borochow-Schule, Izrael Lichtensztajn, und zwei seiner Schüler, der neunzehnjährige Dawid Graber und der achtzehnjährige Nachum Grzywacz, am 3. August 1942 versteckt, während jenes von den deutschen Täter_innen als »Großaktion« bezeichneten Verbrechens, im Rahmen dessen ab dem 22. Juli 1942 über 300.000 Ghettoinsass_innen – Männer, Frauen, Kinder – vom sog. Umschlagplatz in der Stawki-Straße ins 100 km entfernte NS-Vernichtungslager Treblinka II deportiert und unmittelbar nach ihrer Ankunft grausam ermordet wurden. Der Lehrer und seine beiden Schüler hinterließen ein Testament, das den Krieg, im Gegensatz zu ihnen, überlebt hat.¹³ Sie fügten auch das Testament der Malerin Gela Seksztajn (1907–1943),¹⁴ Izrael Lichtensztajns Ehefrau, sowie einige ihrer Bilder den metallenen Behältern, die sie im Keller des Gebäudes in der Nowolipki-Straße 68 versteckten, hinzu. Der zweite Teil des Archivs wurde im Februar 1943 in demselben Versteck verwahrt.¹⁵ Er enthält Dokumente bis einschließlich 1. Februar 1943.¹⁶ Diejenigen, die die Deportationen vom 22. Juli bis 21. September 1942 (Jom Kippur) überlebt hatten, konnten also nicht mehr über den Ghettoaufstand, der am 19. April 1943 begann, Zeugnis ablegen. Die Berichte über das, was den Warschauer Ghetto-bewohner_innen im Sommer 1942 widerfuhr, gehören zu den erschlürtesten Dokumenten des Untergrundarchivs. Die Schriftstellerin und *Oneg Shabbat*-Mitarbeiterin Gustawa Jarecka (1908–1943) schrieb in ihrem im Juli 1942 verfassten Bericht unter dem Titel *Ostatnim etapem przesiedlenia jest śmierć* (»Die letzte Etappe der Umsiedlung ist der Tod«), der mitten in einem Satz abbricht, lapidar: »Vor uns und hinter uns ist der Tod.«¹⁷ Im Angesicht des Todes ging es darum, eine Spur zu hinterlassen:

»Wir notieren den Beweis der Schuld, der uns selbst schon nichts mehr nützt. Die Spur soll wie ein Stein unter das Rad der Geschichte geschleudert werden, um es anzuhalten. Der Stein hat die Schwere unserer Erkenntnis, welche den Abgrund der menschlichen Grausamkeit erreicht. In ihm ist die Erinnerung der Mütter, verrückt geworden vor Schmerz nach dem Verlust ihrer Kinder, die Erinnerung des Weinens der Kleinen, die ohne Mäntelchen, in Sommerkleidung und barfuß fortgerissen wurden auf dem Weg des Todes [...], das Gedächtnis der Verzweigung der alten Mütter und Väter [...]; es ist ein steinernes Schweigen, das nach der Vollstreckung des Urteils über 300.000 Menschen in einer toten Stadt herumliegen wird.«¹⁸

Das einzige, was die Archivmitarbeiter_innen der antisemitischen Gewalt und der nationalsozialistischen Vernichtungspolitik entgegensetzen konnten, waren Worte, mithin Beschreibungen der ausweglosen Lage, in denen sich die Ghetto-bewohner_innen befanden. Die große Deportation begann mit dem Heraustreiben der Menschen aus dem kleinen Ghetto. Nachdem die Deutschen im Sommer 1942 das ganze Gebiet des kleinen Ghettos – mit Ausnahme der Többenswerkstatt in der Prosta-Straße und Waliców-Straße – aus dem Ghetto ausgegliedert und das Gelände des großen Ghettos in fünf Gebiete aufgeteilt hatten,¹⁹ verblieben noch ca. 50.000 Menschen im Warschauer Ghetto, davon ca. 25.000 von den Besatzer_innen als »Legale« wahrgenommene, meist junge Männer, deren Familien in Treblinka ermordet worden waren, und 25.000 »Illegale«, d.h. Menschen, die nicht in einer der Werkstätten im Ghetto arbeiteten und in Verstecken auf dem Ghetto-Gelände leben mussten.

Emanuel Ringelblum wurde nach den Deportationen im Sommer 1942, die er als »einen radikalen spirituellen Kollaps der Juden und Jüdinnen Warschaus«²⁰ bezeichnete, ein Anhänger des bewaffneten jüdischen Widerstands und sorgte dafür, dass der noch nicht versteckte Teil des Untergrundarchivs unter den Schutz der Jüdischen Kampforganisation (*Żydowska Organizacja Bojowa*, ŻOB) gestellt wurde. Die ŻOB leistete zum ersten Mal im Januar 1943 erfolgreich bewaffneten

autoren
buchhandlung
marx & co

Grüneburgweg 76 · 60323 Frankfurt am Main
Tel 069/722972 · Fax 069/71403870
info@autorenbuchhandlung-marx.de
www.autorenbuchhandlung-marx.de

Marx
an der Uni

Geisteswissenschaften · Belletristik
Sozialwissenschaften



KARL MARX
BUCHHANDLUNG GMBH
JORDANSTR.11 · 60486 FRANKFURT/M.
TEL 069/778807 · FAX 069/7077399
INFO@KARL-MARX-BUCHHANDLUNG.DE
WWW.KARL-MARX-BUCHHANDLUNG.DE

N1 W1



10. 14. II. 1972

Skala 1:2500

WARSZAWA



Stan z czerwca 1945 r.

Fotoplan Warszawy. Nördlicher Teil Warschaus im Juni 1945. Zu sehen ist das ehemalige Ghettoelände, das die deutschen Besatzer_innen nach dem Ghettoaufstand am 19. April 1943 dem Erdboden gleichmachten. Links die unzerstörte St. Augustinus-Kirche in der Nowolipki-Straße. Quellenangabe: Archiwum Państwowe m.st. Warszawy, Kolekcja materiałów teledetekcyjnych, nr. zespołu 2078, sygn. F3.

Widerstand gegen die deutsche Vernichtungspolitik. Es gelang den Deutschen im Januar nicht, wie geplant, 10.000 Menschen nach Treblinka zu deportieren. In Erwartung weiterer Deportationen begann die Ghettobevölkerung seit dem Winter 1942/1943, Kellerverstecke anzulegen und die Häuser unterirdisch miteinander zu verbinden. Israel Gutman, ein Überlebender des Warschauer Ghettos und Autor einer Monographie zu diesem Thema, schreibt, es habe sich »eine Art ›Bunker-Manie‹«²¹ ausgebreitet. Die Ghettobevölkerung habe gut ausgestattete, »sophisticated« Bunker gebaut, in denen man sich für eine längere Zeit habe versteckt halten können.²² Das Bunkersystem war, so Israel Gutman, ein »integraler Bestandteil des Widerstandsprogramms«,²³ auch wenn es keine direkte Verbindung zwischen den Bunkerbauer_innen und der Jüdischen Kampforganisation gegeben habe bzw. die ŻOB keine Bunker errichtet hatte. Beide seien sich dessen bewusst gewesen, dass sie auf das gleiche Ziel hinarbeiteten.²⁴

Emanuel Ringelblum versteckte sich im März 1943 mit seiner Frau und seinem dreizehnjährigen Sohn Uri auf der sog. arischen Seite, d.h. unter polnischen Nachbar_innen. Wo genau er sich während des Warschauer Ghettoaufstands (19. April bis zum 16. Mai 1943) und der Reaktion der Deutschen, die jedes einzelne Haus nieder- und abbrannten, aufhielt, wissen wir nicht. Wir wissen indes, dass er sich im Juli 1943 im Arbeitslager Trawniki befand, von zwei Mitgliedern – einem Polen und einer Jüdin – der polnischen Widerstandsbewegung im Warschauer Untergrund befreit und nach Warschau zurückgebracht wurde,²⁵ wo er sich zusammen mit seiner Familie und 30 weiteren Jüdinnen_Juden im Stadtteil Ochota versteckte. Dort verfasste Ringelblum eine Arbeit unter dem Titel *Stosunki polsko-żydowskie w czasie drugiej wojny światowej* (»Polnisch-jüdische Beziehungen in der Zeit des Zweiten Weltkriegs«). Dieser Text endet wie folgt:

»Die Stumpsinnigkeit der polnischen Antisemiten, die nichts lernten, ist schuld an dem Tod Hunderttausender Juden, die man, den Deutschen zum Trotz, hätte retten können. Auf ihre Köpfe fällt die Anklage, dass zehntausende jüdische Kinder, die man bei polnischen Familien bzw. in Betrieben und Institutionen hätte unterbringen können, nicht gerettet wurden. Es ist ihre Schuld, dass Polen ein Asyl für maximal 1% Juden war, der Opfer der Verfolgung Hitlers.«²⁶

Zur ganzen Wahrheit, um die es Ringelblum ging, gehört somit die polnische Beteiligung an dem nationalsozialistischen Projekt, alle jüdischen Männer, Frauen und Kinder zu ermorden. Diese hatte im Fall Ringelblums, wie im Fall so vieler, die versuchten, außerhalb des Ghettos unter den christlichen Polinnen_Polen zu überleben, tödliche Folgen. Am 7. März 1944 griffen deutsche Sicherheits- und polnische Kriminalpolizisten Emanuel Ringelblum in seinem Versteck in der Grójecka-Straße 81 (dem sog. Krysia-Bunker) zusammen mit seiner Frau Judyta und seinem Sohn Uri auf und brachten sie gemeinsam mit ca. 30 anderen polnischen Jüdinnen_Juden, die sich dort versteckt hatten, ins Pawiak-Gefängnis. Nachbar_innen hatten den polnischen Gärtner Mieczysław Wolski, der das Versteck angelegt hatte, zuvor denunziert. Er wurde zusammen mit seinem Neffen Janusz Wolski erschossen. Die Mutter des Gärtners, die mit dem Leben davonkam, sagte nach dem Krieg aus, zwei Deutsche und zwei polnische Polizisten hätten ihr Haus durchsucht.²⁷ Ringelblum, seine Familie und die anderen, die im Krysia-Bunker vor der antisemitischen Gewalt Schutz gesucht hatten, wurden von den Deutschen auf dem Gelände des Ghettos, das die Besatzer_innen während der Niederschlagung des Ghettoaufstands im April und Mai 1943 und der Deportationen der restlichen Bewohner_innen dem Erdboden gleichgemacht hatten, ermordet.

Katrin Stoll (Warszawa, 13. September 2022)

*.lit

BLUMENTAL, NACHMAN (1946): Czym jest dla nas Archiwum Ringelbluma?, in: Nachman Blumental Collection, YIVO Institute for Jewish Research.

DATNER, HELENA (2019): Rezension zu Archiwum Ringelbluma. Antologia, oprac. Marta Janczewska, Jacek Leociak, wstęp Jacek Leociak, Wrocław: Zakład Narodowym. Ossolińskich, 2019, CXIX + 936 s., in: Zagłada Żydów 16 (2020), S. 815–826.

EINTRAG RINGELBLUM (1993), in: Eberhard Jäckel, Peter Longerich, Julius H. Schoeps (Hrsg.): *Enzyklopädie des Holocaust. Die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden*, Berlin, Bd. II, S. 1232–1234.

ENGELKING, BARBARA UND LEOCIAK, JACEK (2009): *The Warsaw Ghetto. A Guide to the Perished City*, New Haven and London.

EPSZTEIN, TADEUSZ (2016): *Archiwum Ringelbluma. Konspiracyjne Archiwum Getta Warszawy*, Bd. 34, Getto warszawskie, Teil II, Warszawa.

GRABOWSKI, JAN (2017): Hunting down Emanuel Ringelblum. The participation of the Polish Kriminalpolizei in the ›Final Solution of the Jewish Question‹, *Holocaust Studies and Materials. Journal of the Polish Center for Holocaust Research* 4, S. 11–41.

GUTMAN, ISRAEL (1989): *The Jews of Warsaw 1939–1943. Ghetto, Underground, Revolt*, translated from the Hebrew by Ina Friedman, Bloomington.

JANCZEWSKA, MARTA (2017): Liczby i słowa. O śmierci w liczbach w dokumentach Archiwum Ringelbluma, in: Anna Matysiak (Hrsg.), *Listy do Oneg Szabat*, Warszawa, S. 27–47.

JOCKUSCH, LAURA (2012): *Collect and Record! Jewish Holocaust Documentation in Early Postwar Europe*, Oxford.

KEFF, BOŻENA (2017): *Churban Forschung*, in: Matysiak (Hrsg.), *Listy do Oneg Szabat*, S. 51–63.

LEOCIAK, JACEK (2019): Wstęp, in: *Archiwum Ringelbluma*, S. VIII–CIII.

MATYWIECKI, PIOTR (2017): O Archiwum Ringelbluma, in: Anna Matysiak (Hrsg.), *Listy do Oneg Szabat*, Warszawa, S. 89–92

ŚPIEWAK, PAWEŁ (2020): Czego nie mogliśmy wykrzyzczyć światu, in: *Czego nie mogliśmy wykrzyzczyć światu. Przewodnik po wystawie stałej Żydowskiego Instytutu Historycznego im. Emanuela Ringelbluma*, Warszawa, S. 9–94.

*.notes

- 1 Piotr Matywiecki, O Archiwum Ringelbluma, in: Anna Matysiak (Hrsg.), *Listy do Oneg Szabat*, Warszawa 2017, S. 89–92, hier: S. 90.
- 2 Vgl. Opracowanie dotyczące statystyki ludności żydowskiej w Warszawie (1939–1941) (fragmenty), in: Tadeusz Epsztein (Hrsg.), *Archiwum Ringelbluma. Konspiracyjne Archiwum Getta Warszawy*, Bd. 34, Getto warszawskie, Teil II, Warszawa 2016, S. 2–23. Das Dokument ist möglicherweise von einem Mitarbeiter der Statistikabteilung der Jüdischen Sozialen Selbsthilfe erstellt worden. Vgl. Marta Janczewska, Liczby i słowa. O śmierci w liczbach w dokumentach Archiwum Ringelbluma, in: Anna Matysiak (Hrsg.), *Listy do Oneg Szabat*, Warszawa 2017, S. 27–47, hier: S. 33.
- 3 Paweł Śpiewak, Czego nie mogliśmy wykrzyzczyć światu, in: *Czego nie mogliśmy wykrzyzczyć światu. Przewodnik po wystawie stałej Żydowskiego Instytutu Historycznego im. Emanuela Ringelbluma*, Warszawa 2002, S. 9–94, hier: S. 20.
- 4 Vgl. mit kurzen biographischen Notizen ebd., S. 25–36.
- 5 Vgl. ebd., S. 24f.
- 6 Der »emphatische Scharfsinn« und die »soziale Sensibilität« drückten sich oftmals in politischem Engagement für linkssozialistische Bewegungen aus. Vgl. Helena Datner, Rezension zu Archiwum Ringelbluma. Antologia, oprac. Marta Janczewska, Jacek Leociak, wstęp Jacek Leociak, Wrocław: Zakład Narodowym. Ossolińskich, 2019, CXIX + 936 s., in: *Zagłada Żydów 16* (2020), S. 815–826, hier: S. 819.
- 7 Laura Jockusch schreibt, der Historiker und Direktor der Zentralen Jüdischen Historischen Kommission Filip Friedman habe den Begriff khurban-forschung 1947 geprägt, um die Dokumentationsstätigkeit der Überlebenden zu charakterisieren und Parallelen zu früheren jüdischen Katastrophen herzustellen. Vgl. Laura Jockusch, *Collect and Record! Jewish Holocaust Documentation in Early Postwar Europe*, Oxford 2012, S. 228, Fußnote 4. Indem sie aufschrieben, was der jüdischen Gemeinschaft unter deutscher Besatzung widerfuhr und indem sie beschrieben, wie sich die systematische Zerstörung jüdischen Lebens vollzog, knüpften die polnischen Jüdinnen_Juden um Emanuel Ringelblum sowie die wenigen polnisch-jüdischen Überlebenden der Shoah an die Dokumentation antisemitischer Gewalt vor der Shoah im Allgemeinen und die Praktiken jüdischer Schriftstellerinnen_Schriftsteller nach dem Pogrom in Kishinev am 6. und 7. April 1903 im Besonderen an.
- 8 »Churban Forschung – to hasło Ringelbluma i jego współpracowników stanowi szczególne połączenie hebrajskiego słowa churban i słowa forschung, w jidysz. [...] Ci, którzy uczestniczą w Churban Forschung, reprezentują wszelkie możliwe orientacje polityczne, bo Churban Forschung jest ponadpartyjne, jako że klęska była ponad wszelkimi podziałami. [...] Zapis Churban jest strategią przetrwania i sam jest przetrwaniem. Jest obroną wobec z b r o d n i a l u d z i a c h i n a r z e c z y w i s t o ś c i, jest odpowiedzią na niszczącą propagandę, na demonizację i ›insektyzację‹, na wypychanie poza ramy gatunku ludzkiego i na fizyczne niszczenie tkanki rzeczywistości. Jest obroną własnej godności i tożsamości. Świadcztwa mówią, że historyk Szymon Dubnow przed wywiezieniem na śmierć z wileńskiego getta mówił: ›Pamiętajcie i zapisujecie‹.« Bożena Keff, *Churban Forschung*, in: Matysiak (Hrsg.), *Listy do Oneg Szabat*, S. 51–63, hier S. 54 und S. 55. Hervorhebung im Original.
- 9 Bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs beherbergte das Gebäude die Judaistische Bibliothek. Es überstand die deutsche Besatzung im Gegensatz zur gegenüberliegenden Großen Synagoge, welche die Deutschen unter dem Kommando des SS-Gruppenführers und Generalleutnants der Polizei Jürgen Stroop im Rahmen der gewaltsamen Niederschlagung des Warschauer Ghettoaufstands am 16. Mai 1943 um 20.15 Uhr in die Luft sprengten. Das Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma ist die Nachfolgeorganisation der im Juli 1944 im befreiten Lublin gegründeten Zentralen Jüdischen Historischen Kommission (Centralna Żydowska Komisja Historyczna).

- 10 Piotr Matywiecki, O Archiwum Ringelbluma, in: Matysiak (Hrsg.), *Listy do Oneg Szabat*, S. 89–92, hier: S. 90.
- 11 In der zweiten Hälfte des Jahres 1941 konzipierte Emanuel Ringelblum ein wissenschaftliches Projekt unter dem Titel »Zweieinhalb Jahre«. Es handelte sich um ein Gemeinschaftsprojekt. Akademiker_innen, Schriftsteller_innen und Spezialist_innen erforschten und dokumentierten Fragen in Bezug auf das Leben im Warschauer Ghetto. Das Projekt wurde nur in Teilen fertiggestellt, u.a. deswegen, weil sich die Aufmerksamkeit der Archivare_Archivarinnen der Gruppe Oneg Shabbat seit dem Herbst 1941 auf die Dokumentation der von den Einsatzgruppen nach dem Überfall auf die Sowjetunion verübten Morde an der jüdischen Bevölkerung richtete. Vgl. Barbara Engelking, Jacek Leociak, *The Warsaw Ghetto. A Guide to the Perished City*, New Haven and London 2009, S. 667.
- 12 Vgl. Nachman Blumental, Czym jest dla nas Archiwum Ringelbluma?, in: Nachman Blumental Collection, YIVO Institute for Jewish Research.
- 13 Vgl. Dawid Graber, Kilka wrażeń i wspomnień. Moj testament, in: Archiwum Ringelbluma. Antologia (Biblioteka Narodowa, Nr. 334), Wrocław 2020, S. 218–232; Nachum Grzywacz, Brulion Nachuma Grzywacza, in: ebd., S. 206–217. Die Übersetzung der beiden Testamente aus dem Jiddischen ins Polnische fertigte Sara Arm an. Izrael Lichtensztajn, Mój testament, in: Archiwum Ringelbluma. Antologia, S. 315–318. Lichtensztajns Testament wurde von Mirosław M. Bułat aus dem Jiddischen ins Polnische übersetzt.
- 14 Eine polnische Übersetzung aus dem Jiddischen ist abgedruckt in: Archiwum Ringelbluma. Antologia, S. 388–392.
- 15 Vgl. Engelking, Leociak, *The Warsaw Ghetto*, S. 668f.
- 16 Jacek Leociak, Wstęp, in: Archiwum Ringelbluma, S. VIII–CIII, hier: S. XXXIII.
- 17 Gustawa Jarecka, Relacja pt. Ostatnim etapem przesiedlenia jest śmierć, in: Archiwum Ringelbluma, S. 362–387, hier: S. 363.
- 18 Im polnischen Original heißt es: »Notujemy dowód winy, który nam samym nie przyda się już na nic. Ślad ma zostać ciśnięty jak kamień pod koło historii, żeby je zahamować. Ten kamień ma ciężar naszego poznania, które dosięgło dna okrucieństwa ludzkiego. Jest w nim wspomnienie matek oszalałych z bólu po stracie dzieci, wspomnienie płaczu malców, którzy bez płaszczyków, w letnich ubrankach i boso zostali porwani na drogę śmierci [...], pamięć rozpaczy starych matek i ojców [...]; i to kamienne milczenie, które po wykonaniu wyroku na trzystu tysiącach zaległo w umarłym mieście.« Ebd., S. 364.
- 19 Siehe die Karte »Warschauer Getto 1942«, abgedruckt im Einband von: *Die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden durch das nationalsozialistische Deutschland 1933–1945*, Bd. 9: Polen: Generalgouvernement August 1941–1945, München 2014.
- 20 Emanuel Ringelblum, zit. n.: Israel Gutman, *The Jews of Warsaw 1939–1943. Ghetto, Underground, Revolt*, translated from the Hebrew by Ina Friedman, Bloomington 1989, S. 350.
- 21 »Yet after the January resistance – and the hopes it kindled – a kind of ›bunker mania‹ spread through the ghetto. We are no longer speaking of makeshift cover but of shelters, mainly subterranean, built to sustain people for a lengthy period – which the Jews believed could be the decisive factor in their chances of being saved.« Ebd., S. 351.
- 22 Ebd., S. 353.
- 23 Ebd.
- 24 Vgl. ebd.
- 25 Vgl. Eintrag Ringelblum, in: Eberhard Jäckel, Peter Longerich, Julius H. Schoeps (Hrsg.), *Enzyklopädie des Holocaust. Die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden*, Berlin 1993, Bd. II, S. 1232–1234.
- 26 Im Original heißt es: »Tępota polskich antysemitów, którzy się niczego nie nauczyli, jest winna śmierci setek tysięcy Żydów, których można było uratować na przekór Niemcom. Na ich głowy spadnie oskarżenie, że nie ratowali dziesiątek tysięcy dzieci żydowskich, które można było urządzić u rodzin polskich, względnie w zakładach i w instytucjach. Ich wina jest, że Polska była azylem dla maksimum 1 % Żydów, ofiar prześladowania Hitlera.« Emanuel Ringelblum, *Stosunki polsko-żydowskie w czasie drugiej wojny światowej. Opracowanie i wstęp Tadeusz Epsztein*, Warszawa 2020, S. 213f.
- 27 Jan Grabowski, *Hunting down Emanuel Ringelblum. The participation of the Polish Kriminalpolizei in the ›Final Solution of the Jewish Question‹*, *Holocaust Studies and Materials. Journal of the Polish Center for Holocaust Research* 4 (2017), S. 11–41, hier: S. 26–33.

Zeitschriften als Bewegungsarchive

Die »Gegenöffentlichkeit« der langen 1970er-Jahre am Beispiel der Sponti-Publikationen

»Zeitschriften und Zeitungen, die gegen den Strom schwimmen, die wider den Stachel der Obrigkeit lücken, die das zu drucken wagen, was die etablierten Medien verschweigen oder verschweigen müssen, weil die Besitzer dieser Zeitungen mit der Obrigkeit unter einer Decke stecken, kurzum Zeitungen und Zeitschriften, die man heute zur Alternativpresse zählt, die gibt es nicht erst seit der Jugendrebellion, die gab es schon vor 100 Jahren [...]«¹

Dieses Zitat von 1981 verweist darauf, dass Drucksergebnisse spätestens seit der Industrialisierung eine zentrale Bedeutung für Protestbewegungen hatten. Jedoch kommt es in der Folge der 68er-Revolution zu einem regelrechten Alternativzeitungsboom in Westdeutschland. In jeder größeren Stadt gab es in den 1970er-Jahren gleich mehrere alternative Zeitungsprojekte. Wie im Folgenden gezeigt werden soll, hatte dieser Boom vor allem mit den organisatorischen, inhaltlichen und strategischen Wandlungen der Protestbewegungen zu tun. Wer diesen Wandel verstehen will, ist schon allein deshalb auf diese Quellen angewiesen. Da die Protestbewegungen der 1970er-Jahre bis heute nachwirken und viele Debatten von damals heute in verschiedenen Bewegungen wieder geführt werden, sind die Alternativzeitungen nicht nur für Historiker_innen von Interesse. Beispiele für Themen, die immer wieder neu in Protestbewegungen diskutiert werden, sind die Organisationsdebatte, die Frage nach dem richtigen Verhältnis zum Reformismus, die Bedeutung der Ökologie, der Umgang mit internen Konflikten und der Rolle von Lohnarbeit, um nur einige wenige zu nennen.

DER ALTERNATIVZEITUNGSBOOM DER LANGEN 1970ER-JAHRE

Einige Zeitschriftenprojekte, die in den 1970er-Jahren gegründet wurden, waren kurzlebig, nur wenige Seiten dick und wurden sporadisch herausgegeben, andere wurden regelmäßig von gut organisierten Autor_innenkollektiven aufwendig produziert und hatten eine Auflage von mehreren tausend Stück pro Ausgabe. Gemeinsam war ihnen aber, dass sie sich als Projekt »von unten« als Ausdruck einer Bewegung verstanden: »Ein alternatives BLATT ist BLATT auch in dem Sinn: wir tun gar nicht erst so, als wären wir eine objektive Zeitung, in der neutrale Journalisten wertfrei berichten. BLATT ist subjektiv und sagt das auch. BLATT steht nicht über den Dingen, sondern drin.«² Die Redaktion des Münchner *Blatt*, das als Prototyp der alternativen Stadtzeitungen gilt, stellte hier gleich in der ersten Ausgabe von 1973 klar, was sie unter Alternativzeitung verstanden. Die Zeitungsprojekte waren damit Teil des Versuchs, die eigenen Ideale auch in der Sphäre der Arbeit zu verwirklichen und den entfremdeten Verhältnissen entgegenzutreten. Hierarchische Strukturen sollten überwunden und Entscheidungen möglichst gemeinschaftlich getroffen werden. Dementsprechend unterschrieben auch die *diskus*-Redaktionen ihre Texte oft mit »diskus-Kollektiv«. Dass das sicherlich oft mehr Wunsch als Realität war und sich informelle Hierarchien herausbildeten, tat diesem Anspruch keinen Abbruch. Auch die »Trennung von Kopf- und Handarbeit«, also zwischen überwiegend geistigen und vor allem körperlichen Tätigkeiten, sollte in den Alternativbetrieben aufgehoben werden. Eng damit verbunden war das Postulat der gleichen Entlohnung für alle Angestellten.

Der Grund für diesen Aufstieg der Alternativpresse in den langen 1970er-Jahren – also ungefähr dem Zeitraum von der 68er-Bewegung bis ins erste

Drittel der 1980er-Jahre – war die rasante Ausdehnung der Protestbewegungen in Folge der 68er-Revolution und die damit einhergehende Entstehung der Neuen Sozialen Bewegungen. Ende der 1960er und Anfang der 1970er-Jahre schien es zwar zuerst so, als ob der Siegeszug des Neoleninismus in der westdeutschen Linken unaufhaltsam wäre. Dieser Boom der straff organisierten K-Gruppen³ wurde jedoch recht rasch vom Aufstieg undogmatischer linker Strömungen abgelöst, auch wenn die zwar stark fallende, aber absolut immer noch bedeutende Anhängerschaft der leninistischen Organisationen bis Anfang der 1980er-Jahre ein quantitativ bedeutender Teil der Protestbewegungen waren. Im *diskus* hieß es deshalb schon 1975: »Um sie herum veränderte sich alles — nur sie selbst blieben sich gleich. So wurden sie oft eine Glosse der Geschichte alter Kämpfe, deren Heroik und Tragik sie in einem zwerghaften Wuchs nachahmten.«⁴

Teils aus den antiautoritären linken Gruppierungen heraus, teils parallel dazu entwickelte sich im Laufe der 1970er-Jahre ein stark ausdifferenziertes linksalternatives Milieu, das zeitgenössisch auch Alternativbewegung genannt wurde. Während davor recht feste Organisationsstrukturen die Linke geprägt hatten, entwickelten sich die Protestbewegungen im Laufe der 1970er-Jahre immer stärker hin zu einem nur sehr losen strukturierten Sammelsurium unterschiedlichster Strömungen, Kleingruppen und Projekten. Parallel dazu verschoben sich auch die thematische und strategische Ausrichtung der Protestbewegungen. Die frühen 1970er-Jahre waren bei fast allen linken Strömungen dadurch bestimmt, dass der Eindruck bei ihnen vorherrschte, dass die Weltrevolution gerade im politischen Süden mit großen Schritten voranging. In Westdeutschland sollte »das Proletariat [...] aus seinem Dornröschenschlaf«⁵ geweckt und der »Klassenkampf im eigenen Land«⁶ vorangetrieben werden. Nach der Einschätzung der meisten Aktivist_innen befanden sie sich in einer akut revolutionären Situation. Als sich diese Hoffnung Mitte der 1970er-Jahre weder international noch in Westdeutschland erfüllte, kam es zu einem rasanten und tiefgehenden Utopieverlust innerhalb der Protestbewegungen. Dies führte zu einem immer stärkeren Rückzug in die eigene Szene, zu einer Verinnerlichung der Politik und gab den Protesten einen zunehmend defensiven Charakter. Anstelle der Proklamation des Klassenkampfes trat nun die Hoffnung durch den Aufbau alternativer Strukturen und der Ausdehnung der Bewegungen die eigenen Ziele verwirklichen zu können. Im *Blatt* hieß es dazu: »Es geht darum Netze zu bauen, vielfältige Kanäle zu ziehen, ein Milieu zu entwickeln, Nischen und Ritzen zu besetzen, den Staat zu unterlaufen, zu zerbröckeln, brüchig zu machen, anstatt ihn zu zerschlagen.«⁷ Statt in Großbetriebe zu gehen um dort mit den Arbeiter_innen in Kontakt zu kommen, wurde der Aufbau eigener »Alternativbetriebe« immer wichtiger. Themen wie Ökologie, Regionalismus aber auch die Esoterik gewannen schnell an Bedeutung.

Gerade weil dieses Milieu größtenteils auf überregionale und feste Organisationen verzichtete, wurden die Alternativzeitungen zum »Ort der politischen Selbstverständigung und kollektiver Identitätsstiftung«.⁸ Für die Protestbewegungen der 1970er- und 1980er-Jahre war die eigene Gegenöffentlichkeit damit zentraler Teil ihres »politischen Bekenntnis[es]«.⁹ Besonders früh zeigten sich diese Tendenzen bei den Spontis.

DIE SPONTIS ALS IDEENGEBER DER UNDOGMATISCHEN LINKEN

Heute sind die Spontis den wenigsten noch ein konkreter Begriff. Wenn überhaupt, kennt man sie noch aufgrund ihrer zwei bekanntesten Protagonisten, Daniel Cohn-Bendit und Joschka Fischer.¹⁰ Diese geringe Beachtung steht dabei im schroffen Gegensatz zu ihrer großen Bedeutung für die Entwicklung der undogmatischen Linken in Westdeutschland. Dies gilt ganz besonders für Frankfurt, wo die Spontis lange Zeit die wohl dominierende Strömung links der SPD darstellten. Dies zeigt sich auch deutlich im *diskus*, der zwar immer auch anderen Strömungen Platz bot und sich »keinesfalls [...] als Sprachrohr dieser oder jener politischen Organisation«¹¹ sah, der dennoch längere Zeit, personell, inhaltlich wie auch ästhetisch durch die Spontis stark beeinflusst war. Während die meisten anderen Zerfallsprodukte der 68er-Revolution, wie die K-Gruppen, seit Mitte der 1970er-Jahre rasch an Bedeutung verloren, hatten die Spontis »immer ein offenes Ohr für den Genossen Zeitgeist«¹² und vollzogen und initiierten teilweise einen habituellen, organisatorischen und inhaltlichen Wandel, der die bundesrepublikanische außerparlamentarische Linke bis heute prägt.¹³ So hatten die Spontis beispielsweise schon in den frühen 1970er-Jahren Erscheinungen der Alternativbewegung vorweggenommen, indem sie neben Frankfurt vor allem in München, Berlin und kleineren Universitätsstädten wie Heidelberg eine Szene mit eigenen Institutionen, Habitus, Sprache und eine Gegenöffentlichkeit entwickelt hatten, auf die das entstehende linksalternative Milieu aufbauen konnte. In der Forschungsliteratur zählen die Spontis deshalb zu den »wesentliche[n] Mitbegründer[n] der Alternativszene«.¹⁴ Die Spontis waren somit nicht nur eine Brücke zwischen der 68er-Bewegung und den Neuen Sozialen Bewegungen der 1980er-Jahre, sondern beeinflussten diese Transformation zum Teil wesentlich.

Ganz ähnlich wie große Teile der Protestbewegungen der 1970er- und 1980er-Jahre waren die Spontis dabei eine recht heterogene Szene mit einer Vielzahl an Gruppen, Zusammenhängen und Unterströmungen. Trotz der Uneinheitlichkeit ist ein wesentliches Merkmal dieser Strömung, dass sie sich als Fortsetzung der 68er-Revolution verstanden. Im Gegensatz dazu wandten sich die allermeisten anderen Aktivist_innen nach dem Zerfall der 68er-Revolution entweder den Parteien der sozialliberalen

Hans-Litten-Archiv

Diskus: Was ist das Hans-Litten-Archiv?

HLA: Das Hans-Litten-Archiv (HLA) als Archiv der Solidaritätsorganisationen der Arbeiter_innenbewegung und der sozialen Bewegungen widmet sich der Antirepressions- und Unterstützungsarbeit im deutschsprachigen Raum. Dokumentiert und erforscht werden die selbstorganisierte, finanzielle und juristische Hilfe für politische Gefangene und linke Aktivist_innen, die vor Gericht gestellt werden, sowie das damit verbundene kollektive politische Engagement gegen Gesetzesverschärfungen und Repressionsmaßnahmen. Benannt ist das Archiv nach dem »Rechtsanwalt des Proletariats« Hans Litten, der im KZ Dachau von den Nazis in den Suizid getrieben wurde. Schwerpunkte der Bestände bilden Materialien der heutigen Roten Hilfe e. V., der verschiedenen Rote-Hilfe-Organisationen der 1970er-Jahre sowie der Roten Hilfe Deutschlands der 1920er- und 1930er-Jahre. Ergänzend werden Archivalien ähnlicher Strukturen gesammelt, beispielsweise von Ermittlungsausschüssen, Rechtshilfegruppen einzelner Bewegungen und Bunte-Hilfe-Gruppen.

Diskus: Welche Rolle seht ihr für Euer Archiv in der Öffentlichkeit?

HLA: Durch ein umfangreiches Digitalisierungsprojekt konnten bereits Hunderte Broschüren, Zeitungen und Flugblätter aus der Weimarer Republik und den 1970er-Jahren auf der Homepage für Interessierte zugänglich gemacht werden. Der Bibliotheksbestand gibt anhand von Primär- und Sekundärpublikationen Einblicke in Repressionen im 20. und 21. Jahrhundert sowie in die internationale Solidaritätsarbeit.

Forschungsergebnisse werden in Artikeln, aber auch in eigenständigen Publikationen veröffentlicht. So erschienen bereits eine umfassende Arbeit zur Roten Hilfe Deutschlands im antifaschistischen Widerstand ab 1933 sowie Broschüren zu den Rote-Hilfe-Komitees ab 1921, den Flugblättern der Schwarzen Hilfen der 1970er-Jahre und zuletzt zur Erschießung Philipp Müllers 1952. Zudem ist das Hans-Litten-Archiv mit häufigen Vortragsveranstaltungen, vor allem zur Roten Hilfe Deutschlands in der Illegalität ab 1933 sowie zu ihrer Entwicklung in der Weimarer Republik, bundesweit präsent.



Koalition bzw. deren Jugendorganisationen zu oder verschrieben sich dem aufkommenden Neoleninismus. Die Spontis hielten demgegenüber am antiautoritären Anspruch von »68« fest:

»[D]irekte Aktionen statt Vermittlung – auf der Straße, nicht in den Gremien – neue Verkehrsformen, neue und offene Zärtlichkeit, ein neues Verhältnis zur Sexualität: Lust statt Last, Angst und Unterdrückung – Wohngemeinschaften – Wir wollen Alles; die Kette ließe sich fortsetzen.«¹⁵

Großes Vorbild waren dabei die unterschiedlichen Protestbewegungen in Italien: »Wir haben Italien immer geliebt. Was hier Ansätze waren, das war dort Realität. Es stand dort immer besser um die Revolution. Stets gab es Bewegungen, die sich zur Identifikation anboten: in den Betrieben, in den linksradikalen Gruppen, später in der Gegenkultur.«¹⁶ Hier ist vor allem die neomarxistische Strömung des Operaismus zu nennen.¹⁷

Es ging den Spontis dabei darum, der existierenden »Arbeits- und Lebensweise neue, antagonistische Bedürfnisse«¹⁸ entgegenzusetzen. Aus diesem Anspruch auch den Alltag zu revolutionieren, entstand im Laufe der 1970er-Jahre eine immer stärkere Fixierung auf die eigene Szene, mit dem Ziel ein weitestgehend eigenständiges Milieu aufzubauen. Es war der Versuch »der Bourgeoisie den Einfluß in allen Bereichen des Lebens [zu] entreißen.«¹⁹ Schlussendlich führte dieser Kurs dazu, dass die Spontis ihre Eigenständigkeit gegenüber den Neuen Sozialen Bewegungen immer mehr verloren und Anfang der 1980er-Jahre als autarke Bewegung aufhörten zu existieren. Dieser Wandel wurde 1977 in einer Sponti-Publikation wie folgt selbstironisch zusammengefasst: »Bei dem Versuch, den Marxismus links zu überholen, kamen die Spontis vom Weg ab und blieben im Kornfeld stecken.«²⁰

SPONTI-ZEITUNGEN ALS ORGANISATIONSERSATZ

Gerade aufgrund des ab der zweiten Hälfte der 1970er-Jahre nur noch geringen Organisationsgrads der Spontis übernahmen die Publikationen die Funktion einer Plattform und die »Koordination über *Szene-Zeitungen*«²¹ gewann weiter an Bedeutung. Die Periodika hatten dabei den Anspruch, mehr als »nur einfach eine »überregionale Sponti-Zeitung« zu sein.²² Diese über bloße Inhaltsvermittlung hinausgehende Rolle der Sponti-»Organe« wird auch in der Klage der Redaktion des Frankfurter *Pflasterstrand* deutlich: »[Wir werden] oft als Zentralkomitee der Spontis behandelt, das Problem dabei ist: wir gewöhnen uns daran.«²³

Die Zeitschriften wurden so zum Abbild des gesamten Lebenskosmos der Sponti-Bewegung. Hier wurden nicht nur politische Debatten geführt und im Veranstaltungskalender die nächsten Plena, Kundgebungen und Demonstrationen angekündigt, sondern auch die angesagten Musik-Bands, Romane und Kneipen besprochen und beworben, es gab Reisetipps und -reportagen, Alternativbetriebe schalteten Anzeigen, Leser_innenbriefe artikulierten Empörung oder Zustimmung und die Kleinanzeigen deckten die gesamte Palette von Wohnungsgesuchen über den Möbelmarkt bis hin zur Partner_innenvermittlung ab. Neben der Funktion als »Kommunikationsmittel«²⁴ beziehungsweise »überregionaler Bezugspunkt«²⁵ der Sponti-Bewegung waren die Sponti-Zeitschriften auch die »halb-amtliche Öffentlichkeit der Bewegung«.²⁶ Sie hatten somit auch eine propagandistische Intention und sollten unter anderem potenzielle neue Sympathisant_innen ansprechen. Was auch gelang, wie zum Beispiel die Erinnerung eines Frankfurter Spontis verdeutlicht: »Nach Frankfurt kam ich ganz unbescholten. Meine Welt brach ganz zusammen, als ich nicht mehr die Hannoversche Allgemeine las, sondern den *Pflasterstrand*, den *ID*, den *Arbeiterkampf*, die *SHI-Flugblätter*.«²⁷

Mit Öffentlichkeit war aber eigentlich – das manchmal etwas weiter, manchmal etwas enger definierte – linke Milieu selbst gemeint. Hauptsächlich für dieses, selbst für Ihre Mitglieder, unüberschaubare und wirre Geflecht von verschiedensten Projekten, Gruppen, Strömungen, Einzelpersonen wurde in den Alternativmedien geschrieben: »soll eine Zeitung der Linksradikalen, Spontis oder wie auch immer undogmatisch-unorganisierten sein, die versucht, die Vielzahl der verschiedenen Ansätze, Politik zu machen und sich dabei zu verändern (oder umgekehrt) zu umfassen, sie miteinander zu vermitteln und das düstere Gestrüpp der »Scene« transparenter zu machen.«²⁸ Selbst die »Studentenzeitung« *diskus*, die mit einer vom »Studentenparlament« gewählten Herausgeberschaft²⁹ keine Alternativzeitung war, berichtete immer wieder über die Szene und Themen wie z. B. »Verkehrsformen und Verhaltensweisen der Linken untereinander

und nach außen«. ³⁰ Nur für einzelne Kampagnen war es erklärtes Ziel, dass die »Gegenöffentlichkeit [...] bis in das Lager der Linksliberalen und Reformisten« reichen sollte. ³¹ Erst die *Tageszeitung (taz)* versuchte ernsthaft »aus der Ecke der Alternativ- und Scene-Presse heraus[zu]treten« und »Teil der öffentlichen Meinung in der Bundesrepublik und Westberlin [zu] werden.« ³² Sie war deshalb damals – anders als heute oft suggeriert – und aufgrund der damit einhergehenden Notwendigkeit der Professionalisierung in der Szene nicht unumstritten. ³³

Der Sponti-Presse kam also wesentlich auch eine organisatorische Aufgabe innerhalb der Szene zu. Sie unterschied sich allein schon von ihrer Funktion fundamental von der »bürgerlichen Presse«. ³⁴ Aber natürlich hatten die Zeitschriftenprojekte auch ganz klassisch den Zweck der Berichterstattung. Dies besonders, da man sich einem »Öffentlichkeitsmonopol der Herrschenden« ³⁵ in Form »vollautomatische[r] Zeitungsbetriebe des Springerkonzerns und [der] christlich-liberalen-sozialdemokratischen Eintopfsuppe« ³⁶ gegenüber sah. Einerseits zielte dieser Vorwurf eines bürgerlichen Öffentlichkeitsmonopols eher allgemein auf die Rolle der Presse im Kapitalismus, so erklärte etwa die Frankfurter Sponti-Gruppe *Revolutionärer Kampf*: »Der Kampf der Protestbewegung gegen die Manipulation hat in aller Schärfe gezeigt, daß die Informationsmedien ihren bürgerlich-aufklärerischen Charakter völlig verloren haben. Sie werden im Gegenteil zu einem weiteren Konsumartikel und verstärken im Bereich der unmittelbaren Produktion die Mystifikation des Kapitalverhältnisses.« ³⁷ Andererseits war ganz konkret die vorherrschende Rolle einiger weniger Zeitungskonzerne damit gemeint. So war 1975 circa 70 Prozent des Zeitschriftenmarktes unter den vier Konzernen *Bauer, Springer, Burda und Bertelsmann* aufgeteilt. ³⁸ Die für die Spontis daraus resultierende »Notwendigkeit einer Gegenöffentlichkeit« ³⁹ war ein ganz zentrales Legitimationsmotiv. So hieß es im Münchner *Blatt* 1982 rückblickend: »Diese Szene, die irgendwie zusammenhing, hatte das Bedürfnis, sich auszudrücken, Inhalte zu äußern, die in der bürgerlichen Presse keinen Platz hatten, bis heute nicht. Aus dieser Subkultur, jetzt Alternativbewegung genannt, entstand das Blatt.« ⁴⁰

SZENE-PUBLIKATIONEN ALS QUELLE

Wie hier am Beispiel einiger Sponti-Publikationen gezeigt werden sollte, waren die Alternativmedien der langen 1970er-Jahre mehr als reine Debattenorgane und auch mehr als nur *Gegenöffentlichkeit* im Sinne der Verbreitung der eigenen Sicht. Sie waren – und das unterscheidet sie von anderen Presseerzeugnissen und auch vielen anderen politischen Zeitschriften – eine Art Organisationsersatz für das sehr heterogene und über die Jahre hunderttausende Mitglieder und Sympathisant_innen umfassende Protestbewegungsmilieu der Bundesrepub-

lik. Die Alternativmedien waren also ein wichtiger Teil der Infrastruktur dieses Milieus.

Gerade die oft eher unscheinbaren Elemente der Zeitschriften wie Kleinanzeigen, Werbeseiten, Terminkalender, Grafikelemente, Leser_innenbriefe usw. bieten einen Einblick in die Lebenspraxis und Vorstellungswelt ihrer Mitglieder. Das ist zum Verständnis der undogmatisch linken und linksalternativen Szene der langen 1970er-Jahre besonders wichtig, da sie sich nicht zuletzt über Fragen der Identitätspolitik wie etwa einen ähnlichen Konsum- und Handlungskodex, Kleidungsstile, Kulturvorlieben, verwendete Symbole und Ähnliches definierten. Eine Tendenz, die bis heute in den Protestbewegungen zu beobachten ist.

Natürlich haben Alternativmedien als Quelle ihre klaren Grenzen. Auch wenn sie vor allem Publikationen für die eigene Szene waren, so waren sie dennoch als eine Darstellung in der Öffentlichkeit gedacht. Ebenso war es offensichtlich, dass sie nicht nur im Milieu selbst, sondern auch von verschiedenen staatlichen Stellen und politischen Gegner_innen aufmerksam gelesen wurden. Allein schon die vielen Ermittlungsverfahren gegen Presseverantwortliche verschiedener Alternativzeitungen bezeugen dies. Somit gibt es Themenkomplexe, die kaum bzw. stark selbstzensiert in den Alternativmedien vorkommen. Das wohl offensichtlichste Beispiel hierfür ist die »Militanz-Debatte«, in der es lange Zeit gar nicht so sehr um die Frage der Legitimität von Gewaltanwendung ging, sondern vor allem um die richtige militante Strategie. Aber auch über persönliche Zusammenhänge erfährt man kaum etwas in den Zeitschriften. Auch die Autor_innenenschaft der veröffentlichten Artikel ist oft durch die Verwendung von Pseudonymen anonymisiert worden, auch wenn diese zum Teil heute auflösbar sind. Obwohl man also oft nicht genau weiß, wer in den Alternativmedien publizierte, so ist doch auch klar, dass es eine kleine Minderheit innerhalb des Milieus war, welche hier ihre Gedanken äußerte. Trotz all dieser Einschränkungen sind die Alternativmedien neben dem Gespräch mit Zeitzeug_innen wohl die wichtigste Quelle für die Erforschung von Protestbewegungen, die sich weniger um feste Strukturen und Hierarchien organisieren, denn um eine eher lockere Szene.

Sebastian Kasper

*.lit

BENICKE, JENS (2019): *Die K-Gruppen. Entstehung – Entwicklung – Niedergang*, Wiesbaden.

BIRKNER, MARTIN/FOLTIN, ROBERT (2006): *(Post-)Operaismus. Von der Arbeiterautonomie zur Multitude. Geschichte und Gegenwart, Theorie und Praxis. Eine Einführung*, Stuttgart.

HÄUSSLING, JOSEF/SCHLIEBE, GERD (1990): *Alternative ökonomische Projekte. Strukturbedingungen und Bestandsaufnahme innovativen Verhaltens in der heutigen Industriegesellschaft. Eine empirische gesellschaftspolitische Studie*, Pfaffenweiler.

KASPER, SEBASTIAN (2017): *Das Ende der Utopien: der Wandel der Spontis in den langen 1970er Jahren*, Inauguraldissertation Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, online: <https://freidok.uni-freiburg.de/data/15229>, S. 14-20.

KASPER, SEBASTIAN (2019): *Spontis. Eine Geschichte antiautoritärer Linker im roten Jahrzehnt*, Münster.

REICHARDT, SVEN (2014): *Authentizität und Gemeinschaft. Linksalternatives Leben in den siebziger und frühen achtziger Jahren*, Berlin.

SCHULTZE, THOMAS/GROSS, ALMUT (1997): *Die Autonomen. Ursprünge, Entwicklung und Profil der Autonomen*, Hamburg.

WRIGHT, STEVE (2005): *Den Himmel stürmen. Eine Theoriegeschichte des Operaismus*, Berlin.

*.NOTES

- 1 Jürgensen, Kurt/ Nemeth, Gabriel/ Schult, Peter/ Syfried, Sylvia: Stadtbuch für München 1981/82. München 1981, S. 91.
- 2 BLATT-Kollektiv: Blatt über Blatt, in: Blatt. Stadtzeitung für München 1 (1973), S. 2.
- 3 Zur Geschichte der K-Gruppen: Benicke, Jens: Die K-Gruppen. Entstehung – Entwicklung – Niedergang, Wiesbaden 2019.
- 4 Mosler, Perter: Die Scene, das Dorf. Das Dorf, die Scene, in: diskus. frankfurter studentenzeitung 2 (1975), S. 29.
- 5 Revolutionärer Kampf (BPG Frankfurt): 1. Untersuchung - Aktion - Organisation. 2. Zur politischen Einschätzung von Lohnkämpfen, Arbeitspapiere Nr. 3, Internationale Marxistische Diskussion, Berlin 1971, S. 4.
- 6 Revolutionärer Kampf: Klassenkampf im eigenen Land, in: Wir wollen Alles 2 (1973), S. 18.
- 7 Röttgen, Herbert: Sumpf, in: Blatt. Stadtzeitung für München 107 (1977), S. 14
- 8 Ausführlich und unbedingt lesenswert untersucht Sven Reichardt die Rolle der Alternativpresse im linksalternativen Milieu der 1970er und 1980er Jahre. Reichardt, Sven: Authentizität und Gemeinschaft. Linksalternatives Leben in den siebziger und frühen achtziger Jahren, Berlin 2014, S. 223-315, hier S. 237.
- 9 Ebd.
- 10 Ausführlicher in: Kasper, Sebastian: Das Ende der Utopien: der Wandel der Spontis in den langen 1970er Jahren, Inauguraldissertation Albert-Ludwigs-Universität Freiburg 2017, online: <https://freidok.uni-freiburg.de/data/15229>, S. 14-20.
- 11 Redaktion: diskus und so weiter ..., in: diskus. frankfurter studentenzeitung 3 (1975), S. 4-7 hier S. 4.
- 12 Isaac Vandeelen, Zielstrebig das Auge blau, in: Pflasterstrand, Stadtzeitung für Frankfurt 118 (1981), S. 12-15, hier S. 13.
- 13 Ausführlicher in: Kasper, Sebastian: Spontis. Eine Geschichte antiautoritärer Linker im roten Jahrzehnt, Münster 2019, S. 229-236.
- 14 Häußling, Josef/ Schliebe, Gerd: Alternative ökonomische Projekte. Strukturbedingungen und Bestandsaufnahme innovativen Verhaltens in der heutigen Industriegesellschaft. Eine empirische gesellschaftspolitische Studie, Pfaffenweiler 1990, S. 89 f.

- 15 Thomas Schmid, Facing Reality: Organisation kaputt, in: Autonomie. Materialien gegen die Fabrikgesellschaft 1 (1975), S. 16-35, hier S. 17.
- 16 N. N.: »Germanizzazione« in Italien, in: Pflasterstrand. Bistumsblatt 11 (1977), S. 24 f., hier S. 24.
- 17 Zum Operaismus vgl. u.a.: Martin Birkner/Robert Foltin, (Post-)Operaismus. Von der Arbeiterautonomie zur Multitude. Geschichte und Gegenwart, Theorie und Praxis. Eine Einführung, Stuttgart 2006; Steve Wright, Den Himmel stürmen. Eine Theoriegeschichte des Operaismus, Berlin 2005.
- 18 Primat der Betriebsarbeit, internes Papier der Gruppe Arbeitersache, verm. Ende 1970/Anfang 1971, Archiv 451 im Archiv der Münchner Arbeiterbewegung, Mappe »Arbeitersache München allg.«.
- 19 Gruppe Arbeitersache München, Was wir brauchen, müssen wir uns nehmen. Multinationale Betriebs- und Regionsarbeit der Gruppe Arbeitersache München, München 1973, S. 169.
- 20 N. N.: »Bei dem Versuch, den Marxismus links zu überholen, kamen die Spontis vom Weg ab und blieben im Kornfeld stecken.«, in: N. N. (Hg.), Umschau zum großen Plenum. Überlegungen und Vorschläge, Frankfurt a. M. 1977, S. 1–4.
- 21 Schultze, Thomas/Gross, Almut: Die Autonomen. Ursprünge, Entwicklung und Profil der Autonomen, Hamburg 1997, S. 27 f..
- 22 Redaktion: Wir wollen alles anders machen!, in: Wir wollen Alles 27 (1975), S. 2.
- 23 Redaktion: Neue linke Partei, neue APO, Gedanken aufgrund und über eine Veranstaltung, in: Pflasterstrand 18 (1977), S. 17 f., hier S. 17.
- 24 Redaktion, alles anders, S. 2.
- 25 Ebd.
- 26 Michaels, Brian: Ein Pferd in der Wüste. Öffentlichkeit, Erfahrung, Alternativen, in: Autonomie. Materialien gegen die Fabrikgesellschaft 11 (1978), S. 52–59, hier S. 58.
- 27 Der *Pflasterstrand* war die wohl bekannteste Sponti-Zeitschrift, der *Informationsdienst für unterbliebene Nachrichten* eine Spontinahe Alternativzeitschrift, der *Arbeiterkampf* das Organ des Kommunistischen Bund – und existiert unter dem Namen *Analyse und Kritik* noch heute – und die Sozialistische Hochschulinitiative (SHI) eine Frankfurter Sponti-Studierendengruppe. Vandeelen, Auge, S. 13.
- 28 Redaktion: In erster Person, in: Pflasterstrand. Eine Zeitung der Linksradikalen in Frankfurt 1 (1976), S. 30.
- 29 Die Redaktion: Editorial, in: diskus. frankfurter studentenzeitung 2 (1978), S. 1.
- 30 Redaktion: Editorial, in: diskus. frankfurter studentenzeitung 1 (1977), S. 2.
- 31 Arbeiterkampf: Solidarität in Köln, in: Wir wollen Alles 23 (1974), S. 6.
- 32 N. N.: Die Tageszeitung droht, in: Blatt. Stadtzeitung für München 118 (1978), S. 18.
- 33 Kasper, Sebastian: Spontis. Eine Geschichte antiautoritärer Linker im roten Jahrzehnt, Münster 2019, S. 215 f.
- 34 Arbeiterkampf: Köln, S. 6.
- 35 Ebd.
- 36 BLATT-Kollektiv: 100. Blatt, in: Blatt. Stadtzeitung für München 100 (1977), S. 4 f., hier S. 4.
- 37 Revolutionärer Kampf (BPG Frankfurt): 1. Untersuchung - Aktion - Organisation. 2. Zur politischen Einschätzung von Lohnkämpfen, Arbeitspapiere Nr. 3, Internationale Marxistische Diskussion, Berlin 1971, S. 11.
- 38 Vgl. Reichardt, Authentizität, S. 224.
- 39 BLATT-Kollektiv, 100. Blatt, S. 4.
- 40 Morle: Kult statt Kampf, in: Blatt. Stadtzeitung für München 229 (1982), S. 8–11, hier S. 9.

Entkorkte Flaschenpost

Ein Gespräch mit Robert Zwarg über die Kritische Theorie in Amerika und Mark Fishers Kritik der Retromanie

Robert Zwarg ist Philosoph, Kulturwissenschaftler und Übersetzer. Im Wintersemester 2020/21 sowie im Sommersemester 2021 hatte er die Gastprofessur für Kritische Gesellschaftstheorie an der Universität Gießen inne. Seine Dissertation, die er am Leipziger Simon-Dubnow-Institut für jüdische Geschichte und Kultur verfasst hat, trägt den Titel *Die Kritische Theorie in Amerika. Das Nachleben einer Tradition* und wurde 2017 bei Vandenhoeck & Ruprecht publiziert. Für die Edition Tiamat hat Robert Zwarg Essays des englischen Kulturkritikers Mark Fisher ins Deutsche übersetzt, die unter den Titeln *Das Seltsame und das Gespenstische* (2017) und *k-punk* (2020) erschienen. Wir sprachen mit Robert u.a. über die Aneignung der Kritischen Theorie durch die US-Linke, Theoriezeitschriften als Archive intellektueller Szenen, das Eigenleben von Gesellschaftstheorien sowie Fishers Diagnose eines kulturellen Verschwindens der Zukunft, die noch gespensterhaft in Kunstwerken fortlebt und uns heimsucht.

D: In Deiner Dissertation beschäftigst Du Dich mit der Rezeption der Kritischen Theorie in den USA. Dabei untersuchst Du vor allem die Aktivitäten von zwei Theoriezeitschriften der *New Left* zwischen den späten Sechziger- und frühen Neunzigerjahren. Wie bist Du Archiven begegnet, als Du diese Zeitschriften und andere Materialien zu den Debatten rund um die Kritische Theorie in den USA untersucht hast?

R: Ich hatte immer ein gemischtes Gefühl gegenüber Archiven. Es gibt Leute, die im Archiv förmlich verschwinden und in der archivarischen Rekonstruktion der historischen Zusammenhänge aufgehen. Das ist bei mir nicht so. Archive können für bestimmte Fragestellungen sehr ergiebig sein, von anderen können sie eher ablenken. Bei meiner Dissertation hat es sich allerdings aufgedrängt mit Archiven zu arbeiten, die ich dann aber auch durchaus unsystematisch genutzt habe. Die Frage,

wie die Kritische Theorie weitergegeben wird und wie Theorie als materielle Praxis sich vollzieht, hat mich relativ schnell zu den beiden Zeitschriften *Telos* und *New German Critique* (NGC) geführt und überhaupt zur Zeitschrift als Medium, in dem Theorie angeeignet und diskutiert wird. Bei *Telos* und NGC wurde die Tradition der Kritischen Theorie, die in den USA weit weniger bekannt war, als man annehmen kann, erstmals umfassend aufbereitet und zugänglich gemacht. Das hieß für die Redaktionsmitglieder – Namen wie David Bathrick, Jack Zipes, Andreas Huyssen, Anson Rabinbach, Paul Piccone oder Russell Jacoby wären hier zu nennen – zunächst, sehr viel zu recherchieren, zu lesen, Texte zu übersetzen und in den Zeitschriften für die Zeit relevante Texte zu veröffentlichen und zu kommentieren, zu diskutieren und zu versuchen, sie zu aktualisieren. Ich habe mich dann schnell gefragt, ob es zu den Redaktionsprozessen Materialien gibt, wie etwa Briefwechsel und Reaktionen der Leser_innen, die eine Dimension zugänglich machen, die in den Zeitschriftenausgaben selbst nicht sichtbar ist. Das hat mich dann in Archive, aber noch öfter in persönliche Sammlungen gebracht, in denen jemand nicht systematisch Material gesammelt hatte, sondern das, was ihm wichtig war. Zum Beispiel hat Martin Jay ein für mich sehr produktives Privatarchiv. Er hat u.a. alle Briefe und Reaktionen zu seinen Büchern aufgehoben, aber auch Korrespondenzen mit den genannten Zeitschriften. Auch bei Paul Breines, der bei *Telos* in der Redaktion aktiv war, habe ich viel Wertvolles gefunden. Und ich habe natürlich mit Zeitzeug_innen gesprochen, um ein Verständnis der lebensweltlichen, sozialen Dimension der Theorie zu entwickeln, die in Anekdoten und Erinnerungen aufgehoben ist.

D: Warum sind Theoriezeitschriften eine wertvolle historische Quelle? Können sie selbst als eine Art Archiv verstanden werden und falls ja, was bildet es ab?

Interview

R: Theoriezeitschriften, in denen also vorwiegend theoretische Texte veröffentlicht werden, sind eine für die von mir untersuchte Zeit typische Institution. In gewissem Sinne könnte man also sagen, dass diese Zeitschriften ein Archiv für das sind, was für diese Szene, dieses Milieu relevant war. *Telos* und *NGC* sind ein Produkt der Krise der *New Left* der USA, also jener Moment der Selbstbesinnung und des Innehaltens, als die *New Left* nicht mehr an frühere Erfolge und Mobilisierungen anknüpfen konnte und begann, in verschiedene, miteinander zerstrittene Fraktionen zu zerfallen. Da entstanden solche Zeitschriften, die im Grunde sagten: Wir müssen erst einmal herausfinden, wo wir herkommen, wo wir uns befinden und wo wir hinwollen. Und dafür braucht es vor allem Geschichtsarbeit und theoretische Reflexion.

D: Was sind *Telos* und *New German Critique* für Zeitschriften, wie kann man sich dieses Milieu vorstellen?

R: *Telos* ist die ältere Zeitschrift, sie wurde 1968 von einem großen Redaktionskollektiv in Buffalo gegründet. Wie so oft damals, hat sich das Kollektiv schnell zerstritten und Paul Piccone blieb als Herausgeber übrig. Piccone wurde 1940 in Italien geboren und emigrierte mit seiner Familie in den 1950er Jahren in die USA. Er war eine sehr energetische, produktive, aber auch exzentrische und nicht unumstrittene Figur. Er hat *Telos* im Grunde im Alleingang zu einem Energiezentrum und Knotenpunkt der Kritischen Theorie in Amerika gemacht. *NGC* wurde 1973 in Madison, Wisconsin, gegründet und kommt im Grunde aus demselben Milieu. Beide Redaktionen haben Netzwerke geschaffen und Leute dazu geholt, die dann das Milieu der Kritischen Theorie in den USA bildeten, aus dem zahlreiche Aufsätze und Bücher hervorgegangen sind. *Telos* wurde manchmal als »Bewegung im Kleinen« beschrieben, auch weil sie sowohl in den USA als auch in Kanada »*Telos* Chapter«, also Gruppen zwischen zwei und zehn Leuten, gründeten, die mal kurz- mal langlebiger waren.

D: Unter dem Stichwort Mündlichkeit der Theorie-tradition beschreibst Du als ein Ziel Deines Buches, die Philosophie als Gespräch mit Polemik, Streit, Ironie und Ambivalenz nachzuzeichnen. Du wolltest Dinge, die in der Philosophiegeschichte und Kommunikationstheorie oftmals verdrängt werden, sichtbar machen. Wie sah diese Mündlichkeit

in Bezug auf die Kultur der Zeitschriften aus und in welchem Verhältnis standen die Redaktionen zum Akademischen und den Universitäten?

R: Vor dem geschriebenen Text stehen ja zunächst unendlich viele Gespräche, Unterhaltungen und Diskussionen. *Telos* hat zum Teil versucht im Schriftlichen diese mündliche Kultur zu reinszenieren. Eine meiner Lieblingsquellen ist der Newsletter *The Telos Public Sphere*, der teilweise auch in der Zeitschrift veröffentlicht wurde. Dort wurden dann Debatten sichtbar gemacht, und aufbereitet, Briefe abgedruckt und im Newsletter darauf reagiert. Der Stil von *Telos* war durchaus polemisch. Diskussionen wurden enorm scharf geführt und es wurde betont, dass das auch so sein soll und etwas ist, das die Zeitschrift und das Milieu vom normalen akademischen Betrieb unterscheidet. Es gab da eine manchmal ostentativ kultivierte Form des Anti-Akademismus und auch der Universitätskritik – eine Mischung aus inhaltlicher-politischer Kritik an Universitäten einerseits und andererseits einem unangepassten, antiautoritären Gestus, auch wenn die Mehrheit der Redaktion und der Autor_innen natürlich trotzdem Teil der Universität waren.

D: In Deinem Buch beschreibst Du die Ambivalenz innerhalb der *New Left* in Bezug auf die Akademie. Einerseits bilden die Universitäten einen wichtigen Ort der Rezeption der Kritischen Theorie in den USA und andererseits wird innerhalb der Bewegung diskutiert, ob die Beschäftigung mit Theorie denn nicht mehr auf außerakademische Praxis zielen sollte.

R: In den USA hat es nochmal ganz stark damit zu tun, dass aus historischen Gründen die Universitäten eigene, geradezu geschlossene Räume bilden und die Distanz zu einer breiteren Öffentlichkeit größer ist. Das ist nicht nur schlecht. Die Campus-Universität, die es in den USA sehr oft gibt, bildet einen eigenen Mikrokosmos, der sowohl Freiraum ermöglicht als auch die Entstehung von Blasen begünstigt. Es macht einen Unterschied, ob man sich nur im akademischen Kontext aufhält, wo man zwar eine gewisse Radikalität kultivieren kann, die aber nie den Raum der Universität verlässt, oder ob Theorie Kontakt zur außerakademischen Lebenswelt hat, wo man mit anderen Leuten in Kontakt kommt und ein anderes Verhältnis zur Wirklichkeit hat. Russel Jacobys Buch *The Last Intellectuals* (1987), das auch im Kontext von *Telos* und

NGC entstanden ist, hat mich in dieser Hinsicht stark fasziniert. Dort beschreibt er u.a. das Milieu der *New York Intellectuals*, einer Gruppe von Intellektuellen, die Mitte des 20. Jahrhunderts aktiv waren, die oft nicht aus der Akademie kamen und ihre politische Bildung anderswo erhielten. Sie diskutierten eher in den Cafés und Bars des Greenwich Village als im Seminarraum – anders als akademische Marxisten, wie etwa Frederic Jameson, der bei Jacoby als Gegenbeispiel angeführt wird. Jacoby zeigt, wie der lebensweltliche Kontext einer Theorie ihre Gestalt, also die Art und Weise wie geschrieben wird, als auch das Verhältnis zum Politischen beeinflussen kann.

D: Wie sah denn diese Auseinandersetzung mit Kritischer Theorie an den Universitäten und abseits der Unis in den USA aus?

R: Hier muss man unterscheiden. Die Kritischen Theoretiker, die ins Exil in die USA gegangen sind, haben bekanntermaßen dort akademisch gewirkt und wurden auch rezipiert. Außerdem entstanden etliche englischsprachige Texte – Horkheimers *Eclipse of Reason* (1947) wurde beispielsweise explizit für eine anglophone Öffentlichkeit geschrieben –, die man alle schon seit den späten 1940er Jahren hätte lesen können. Das geschah aber, wenn überhaupt, unter Zeitgenossen an den Universitäten und kaum in der *New Left*. Obwohl man Herbert Marcuse immer als einen der Vordenker der amerikanischen Studentenbewegung anführt, hat Thomas Wheatland in *The Frankfurt School in Exile* (2009) überzeugend gezeigt, dass er recht wenig gelesen wurde, intensiv erst ab Ende der 1960er Jahre. In den Zeitschriften, in denen man an Kritischer Theorie interessiert war, ging man deswegen zunächst auf Spurensuche nach dem, was in den USA hinterlassen wurde und dann noch weiter zurück in die Frankfurter Zeit. Es gab v.a. zwei Kritische Theoretiker, die noch in den USA waren, zu denen Kontakte hergestellt wurden: Leo Löwenthal und eben Herbert Marcuse. Und es gab Vermittlerfiguren, zumeist Emigranten aus Europa, die mit den dortigen intellektuellen Traditionen vertraut waren oder aus dem Umfeld des Instituts für Sozialforschung kamen, wie Hans Gehr. Andere waren Kenner europäischer Ideengeschichte, wie H. Stuart Hughes, Martin Jays Doktorvater, und kannten daher das kulturelle Feld, das für die Kritische Theorie wichtig war. Um sich die Theorie zu erschließen, wurden Texte recherchiert und das hieß natürlich v.a. Deutsch zu lernen. Viele sind dann auch für Studienaufenthalte nach Europa, insbesondere nach Frankfurt, gereist. So etwas wie eine institutionalisierte Kritische Theorie gab es in den USA aber nicht. Die ersten größeren Studien stammen von Fredric Jameson und natürlich von Martin Jay, der bei Telos und NGC veröffentlichte; *Dialectical Imagination* war die erste, auch in Deutschland viel gelesene, intensiv diskutierte Gesamtdarstellung der frühen Kritischen Theorie.

D: Eine Theorie als reine Sammlung von Texten hat für sich genommen wenig Lebendiges. Im Titel Deines Buches benutzt Du den Begriff des Nachlebens der Kritischen Theorie. Was drückt sich darin aus?

R: An den Begriff musste ich schon denken, bevor ich wusste, welche Geschichte er hat; mir schien, damit könne man etwas Spezifisches über Rezeptionsprozesse zeigen. Dass der Begriff von Aby Warburg stammt, habe ich erst später herausgefunden. Im Begriff des Nachlebens steckt etwas Gespenstisches, eine Mischung aus Anwesenheit und Abwesenheit. Die Idee war, dass es eine theoretische Formation gibt, die sich in ihrer eigenen Zeitlichkeit verortet, immer wieder auf ihren historischen Kern reflektiert und die gewissermaßen an ihr Ende gekommen ist, aber in einer bestimmten Weise weiter präsent ist. Und die Zeitschriften, mit denen ich mich beschäftigt habe, versuchen wiederum jeweils ganz spezifisch mit diesem Zustand des Nachlebens umzugehen. Sie fragen, was von der Kritischen Theorie noch lebendig ist, was man wiederbeleben kann oder ob manche Aspekte nicht tatsächlich einer anderen Zeit angehören. Dieses Fragen nach der Aktualität reicht bis in die Gegenwart und kann auch durchaus ermüdend sein, weil es sich gewissermaßen konventionalisiert, es gehört aber ganz stark zur Kritischen Theorie dazu.

D: Was sagt denn die Kritische Theorie selbst zur Zeitlichkeit von Theorien? Was kann sie uns zum Gang ins Archiv und der Auseinandersetzung mit älteren theoretischen Texten sagen?



Die Zeitschrift *New German Critique* wurde 1973 in Madison, Wisconsin, USA gegründet.

R: Es gab zwei Zitate, die mich in meiner Arbeit begleiteten und über deren Bedeutung ich in Bezug auf mein Material immer wieder nachgedacht habe. Das erste ist ein Zitat Adornos, wo es sinngemäß heißt, dass sich das Denken bestimmter Begriffe eigentlich dann erst bedient, wenn diese Begriffe problematisch geworden sind. Und dann folgt diese schöne Formulierung: »Die Besinnung, die sich ihrer dann bemächtigt, sucht sie mit halbem Herz und doppeltem Eifer zu erretten«. Mit halbem Herz heißt nicht vollständig überzeugt davon, dass das eigentlich noch funktioniert. Und mit doppeltem Eifer heißt mit gesteigerter politischer Leidenschaft, mit gesteigertem Engagement, was die Arbeit dieser Zeitschriften ganz gut beschreibt. Der Bezug zur eigenen Zeit war für sie nicht selbstverständlich, sondern Gegenstand ständigen Nachdenkens und Debattierens. Das wurde getan mit gesteigerter Energie und Intensität, die für die Theoriearbeit der Sechziger Jahre und danach charakteristisch ist. Das zweite Zitat stammt aus Horkheimers *Traditionelle und kritische Theorie*. Dort heißt es: »Die Dokumente haben eine Geschichte, aber nicht die Theorie ein Schicksal«. Hier steckt das drin, was an anderer Stelle als »Zeitkern« beschrieben wird. Also, dass es natürlich so ist, dass diese Texte gespeist sind aus teils weit zurückreichenden Traditionen und sich beziehen auf eine Gegenwart, die von der Gegenwart derer, die sie dann lesen, weit entfernt ist, die sich verändert hat. Und trotzdem soll das nicht bedeuten, dass diese Texte gekettet sind an die historischen Verhältnisse, auf die sie sich beziehen. Im Zuge meiner Untersuchung der Zeitschriften habe ich versucht, das nachzuvollziehen. Also der Geschichte, die die Dokumente haben, gewahr zu werden und gleichzeitig sie nicht auf ein Schicksal festzulegen, sondern sie zu der jeweils anderen Gegenwart zu öffnen.

D: Du machst ja auch den Punkt stark, dass die US-Rezeption durch eine kulturelle Distanz geprägt ist. Die Kritische Theorie ist in Europa entstanden und in den USA weitergeführt worden. Adorno benutzte ja für die Arbeiten, die während des US-Exils entstanden, die Metapher der Flaschenpost ins Ungewisse. Könnte man sagen, dass der Transport der Kritische Theorie in die USA eine Art Flaschenpost aus einem europäischen Kulturkontext dargestellt hat?

R: Man könnte sagen, dass diese Ferne von Europa oder diese Exterritorialität in einem hohen Maße dafür verantwortlich war, gewisse Aspekte wahrzunehmen, etwa die deutsch-jüdische Tradition. Im Vergleich zu *Telos* hatten bei *NGC* mehr Leute eine amerikanisch-jüdische bzw. nach Europa zurückreichende jüdische Biografie. *NGC* hat sich auch deshalb, vermittelt v.a. durch den in Madison lehrenden Historiker George L. Mosse, sehr viel stärker der jüdischen und deutsch-jüdischen Dimension der Kritischen Theorie genähert, die nicht immer gleichermaßen in den Debatten präsent war. Es gab Zeiten, da wurde die Kritische Theorie im

Wesentlichen als undogmatische Spielart des Marxismus wahrgenommen und weniger als eine auch sehr spezifische Verarbeitung einer jüdischen Erfahrung in Deutschland. Das aufzuarbeiten und sichtbar zu machen, ist zu einem nicht geringen Maße der Verdienst von *NGC*.

D: Wie hat sich die Kritische Theorie in der Rezeption oder auch die Rezeption selbst in Amerika verändert? Was hat die amerikanische *New Left* im »Archiv« der Kritischen Theorie erblickt?

R: Die Verschiebung in den Bereich der Kultur und überhaupt eine Auseinandersetzung mit der Sphäre der Kultur statt mit derjenigen der Ökonomie kann man als ein Indiz der Anpassung an amerikanische Verhältnisse werten. Eine These, die sich im Laufe der Arbeit aufgedrängt hat, ist, dass sich in den USA eine Entmarxifizierung der Kritischen Theorie vollzogen hat, die in den Unterschieden zwischen Amerika und Europa gründet. Einer dieser Unterschiede besteht darin, dass in den USA der Marxismus und der Sozialismus eine geringere Wirkung entfalteten als in Europa, u.a. weil das Verhältnis zu Klasse ein anderes ist, weil das Gemeinwesen darauf angelegt ist, Zuspitzungen und Antagonismen zu neutralisieren, weil das bürgerliche Glücksversprechen eine andere lebensweltliche Schwerkraft hat. Verhandelt wird das unter dem – nicht unproblematischen aber durchaus bedeutsamen – Begriff des amerikanischen Exzeptionalismus. In diesem Zusammenhang deute ich dann viele der Debatten einerseits als ein Erschließen von europäischen Traditionen und implizit aber auch als eine Auseinandersetzung mit dem amerikanischen Gemeinwesen. In diesen Prozessen wird bemerkt, dass einiges in den USA so nicht funktioniert. Ich habe zum Beispiel anhand der Zeitschriftentexte versucht sichtbar zu machen, dass Interpretieren durch die Auseinandersetzung mit der Kritischen Theorie gemerkt haben, dass dem Begriff des Proletariats in den USA eine andere Bedeutung zukommt als in Europa. Zwar kann man ihn natürlich als Analyse-kategorie verwenden, auf der Ebene des Bewusstseins und der lebensweltlichen Realität greift er aber zu kurz, u.a. weil es in den Vereinigten Staaten zu einer bis heute wirksamen Amalgamierung von Klasse und *race* gekommen ist.

D: Blickt man auf die Kunst, politische Theorien oder Bewegungen scheint das Archiv - als Ort und Metapher - gegenwärtig Konjunktur zu haben. In unseren Diskussionen haben wir diese Rück- oder Hinwendung zum Archiv auch als ein Ausdruck einer Zukunftslosigkeit diskutiert: Ein Begriff, der vor allem von Mark Fisher geprägt wurde, etwa in seinem bereits etwas abgegriffenen Bonmot, dass es einfacher ist, sich das Ende der Welt als das Ende des Kapitalismus vorzustellen.

DER GOLDJUNGE

Deutschen Menschen

POST

VOLTAX steigert
Merkfähigkeit und
Denkvermögen
VOLTAX verhütet
Arterienverkalkung
VOLTAX stärkt
die Nerven

Trotz Streß
gesund und leistungsfähig.

Chile - für eine neue Politik
Chile - Für eine neue Politik
Chile - Für eine neue Politik

... als patient wieder ... Was ...
renordnung zu erwarten
cht vom ...
Dr. med. Habuse
... die neue nr. 27 bringt: ...
leitung im Gesundheitswesen ...
... en - geschichte und w
... ußles kombinationspräparat: die m

Sicherheit ist gar nicht teuer

Wo die Wissenschaft zur Wahrheit
kommt, hört sie auf, Wissenschaft
zu sein, da wird sie ein
Objekt der Polizei
... die Polizei ist die
Grenze zwischen Wahrheit und Wissen
(Kant'sche Voraussetzung Kelm'scher
Hochschulepolitik)

G O D
DO NOT
FORGIVE THEM
THEY KNOW
WHAT THEY ARE
DOING

LA PLAGE EN VOGUE
ROEMENIË

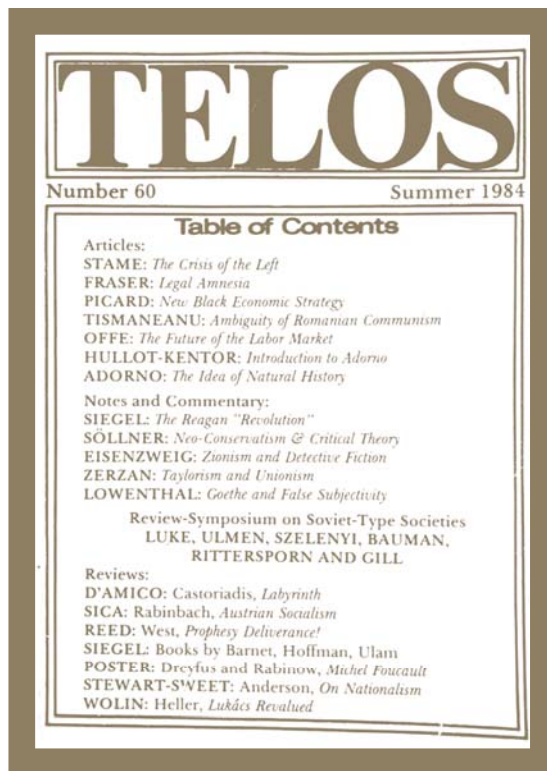
PROVOCA

Thesen zum Verhältnis von
RECHTSSTAAT

KONSENS

magazin





Das Telos - Redaktionskollektiv fand am 1. Mai 1968 in Buffalo, New York, USA, zusammen.

Was ist Deine Einschätzung als deutscher Übersetzer seiner Schriften, wie hat Fisher solche Formen des Vergangenheitsbezugs und das Verschwinden utopischer Phantasien theoretisiert?

R: Fisher sieht mit Theoretikern wie Frederic Jameson oder Simon Reynolds im Hintergrund ein Recyclen von Elementen der Vergangenheit als Signum seiner Gegenwart; Reynolds hat dafür den Begriff der Retromanie verwendet. Fragmente und Momente von vergangenen kulturellen Formen oder historischem Material werden quasi mechanisch in die Gegenwart transponiert. Es ist diese Mechanik, die zu einer omnipräsenten Unbeweglichkeit und Statik im kulturellen Bereich führt. Fisher knüpft in seiner Kritik der Popkultur und der Kunst im Grunde an die Tradition der ästhetischen Moderne an, in der die Idee des Neuen von entscheidender Bedeutung war, insofern, als dass das ästhetisch Neue auch die Möglichkeit eines politischen Neuen verbürgt, einer besseren Welt, einer befreiten Gesellschaft oder welchen Namen auch immer man diesem Neuen geben möchte. Viele seiner Texte handeln von der Suche in der Vergangenheit nach einer Zukunft, die nicht eingetreten ist. Er nimmt Momente in den Blick, in denen die Dinge noch nicht so entschieden waren, wie sie sich für Fisher in seiner Gegenwart darstellten. Das macht er dann anhand unglaublich vieler Gegenstände, seien sie aus der Musik, der Literatur oder

dem Film. Das war etwas, was mich sehr fasziniert hat, als ich Fisher kennengelernt habe.

D: Du hast eben den Begriff der Retromanie ins Spiel gebracht. Gibt es einen Unterschied zu Begriffen wie Nostalgie oder Melancholie? Was ist das Manische an diesem Rückbezug?

R: Ich glaube die Nostalgie, die Fisher kritisiert hat, ist eine, die um das verlorene Objekt trauert, ohne zugleich noch das Neue zu wollen. Eine Art Trauer, in der das, was verloren ist, einfach verloren ist. Der Verlust ist zum einen libidinös besetzt und wiegt zum anderen schwerer als die Hoffnung oder Sehnsucht, die sich mal mit dem verlorenen Objekt verbunden hat. Fisher bezieht sich dabei auch auf Sigmund Freud und seine Texte über Trauer und Melancholie. Dabei geht es um die Frage, ob man um das verlorene Objekt trauern kann, weil man anerkennt, dass es verloren wurde oder, ob man an ihm festhält und es in einer bestimmten Form bewahrt. Das ist die melancholische Form. Im einführenden Text von *Gespenster meines Lebens* gibt es eine längere Passage, in der Fisher (2015) seine Idee der *Hauntology* erklärt. Der Begriff geht auf Jacques Derrida zurück und meint die Suche nach dem, was noch herumspukt, was gespensterhaft weiterhin anwesend ist. Diese Suche grenzt Fisher allerdings ab von bloßer Nostalgie, der reinen Sehnsucht nach Vergangenheit. Vielleicht ist das auch keine schlechte Unterscheidung: Die Nostalgie, die Fisher kritisiert, ist eine, die sich nach der Vergangenheit zurücksehnt, während die Trauer, die ihn motiviert, die um die verlorene Zukunft ist. Er blickt aus Trauer um die verlorene Zukunft in die Vergangenheit, nicht weil er etwas aus der Vergangenheit wiederherstellen möchte.

D: Woher kommt dieser Verlust der Vergangenheit? Beziehungsweise welche Gründe findet Fisher für das Verschwinden der Utopie, der Sehnsucht und dem Willen nach dem politisch Neuen?

R: Einerseits gibt es Entwicklungen und eine Veränderung von Verhältnissen, die durch das, was Fisher Neoliberalismus nennt, vorangetrieben wird. Der Neoliberalismus, also die Zeit seit den frühen Siebziger Jahren, geht einher mit der Schließung des Zukunftshorizonts. Die Erwartungen schleifen sich ab. Bestimmte ideologische Kernelemente des Neoliberalismus, eine Flexibilisierung, eine bestimmte Form von Mobilität, eine bestimmte Form von Informalität, verspricht ja, mehr Dinge gleichzeitig tun zu können. Und zugleich verunmöglicht es diese auch: Verunmöglicht, Dinge richtig oder überhaupt zu tun. Flexiblere Arbeitszeiten führen ja nicht dazu, dass man mehr Freizeit hat, sondern dazu, dass sich die Lohnarbeit in das, was mal Freizeit war, hineinfrisst. Es gibt einen schönen Text von Fisher über Langeweile mit dem Titel *Niemand ist gelangweilt, alles ist langweilig*. Denn die Zeit, in der man tatsächlich

gelangweilt sein konnte, weil es freie Zeit, losgelöst vom Zwang zur Produktion, gab, die gibt es kaum noch. Zumindest in einer bestimmten Schicht ist alles eins. Langeweile setzt die Trennung von Zeitsphären voraus, die im Neoliberalismus nicht mehr gegeben ist. Und gleichzeitig gibt es eine Statik des Kulturellen und der Lebenswelt, in der im Grunde, so Fisher, alles langweilig ist, weil nichts Neues mehr entsteht.

D: Du hast über den Beginn des Neoliberalismus gesprochen und dass der Zeithorizont oder die Unterteilung in verschiedene Zeitlichkeiten für Fisher in den frühen Siebziger Jahren verloren geht. Ähnlich wie für das Archiv lässt sich derzeit auch eine gewisse Faszination für die Siebziger feststellen, die jene für die Sechziger langsam einholt. In eigentümlicher Weise erhofft man sich in diesem Jahrzehnt vergangene Antworten auf gegenwärtige Fragen zu finden.

R: In der unvollendeten Einleitung zu dem Buch *Acid Kommunismus*, an dem Fisher gerade arbeitete, als er sich 2017 das Leben nahm, heißt es, der ikonische Rückgriff auf die Sechziger Jahre funktioniert nicht mehr, weil uns dieses Jahrzehnt nur noch als ständige Wiederholung ihrer Bilder gegeben ist. Es ist eine medial und kulturindustriell überformte Zeit, die dadurch zu etwas wie ihrer eigenen Simulation geworden ist, die immer als Beginn von allem Guten oder allem Schlechten aufgerufen wird. Fisher meint, man müsse eigentlich in die Siebziger schauen. Denn das, was er mit den Sechzi-

gern verbindet, nämlich eine bestimmte Form von Aufbruch, Fortschritt, politischen Allianzen, vollziehe sich an vielen Orten erst in den Siebzigern. Eines seiner Beispiele ist das Lied *Psychedelic Shack* von *The Temptations*. Mehrere Momente sind da für ihn wichtig: Das Psychedelische, das er zwar auch, aber nicht nur mit Drogen verbindet, steht da für eine Art ästhetisch-politischer Phantasie. Dann ist da der im Text angesprochene »shack«, also ein Schuppen, der direkt um die Ecke ist. Alles ist ganz nah, alle können reinkommen, die Armen und die Reichen. Und im Inneren herrscht eine unaufdringliche Leichtigkeit und Offenheit, es geschieht nichts Exzessives. Im Songtext heißt es: Du kannst dich hinsetzen, wo du willst, du kannst aber auch stehen. Leute können sich unterhalten oder nicht. Die Atmosphäre wird ganz locker und unaufgeregt als eine kollektive beschrieben, die gar nicht davon lebt, dass irgendetwas aus dem Inneren geholt oder etwas befreit wird und man in eine ganz andere neue Welt eintritt. Sondern das Neue steckt als eine gewisse Form von Alltäglichkeit im Gegenwärtigen. Darin steckt natürlich auch ein Hauch Hippie-Romantik, aber ohne den Hang zum Esoterischen und Inwendigen. Das ist ein ganz gutes Beispiel für die Art und Weise, wie Fisher sich ästhetischen Phänomenen widmet. Er nimmt in diesem Fall ein Werk, in dem gerade keine ganz exaltierte, wilde, neue Welt evoziert wird, sondern etwas ganz Alltägliches, das »nur« anders arrangiert wird und dadurch etwas Neues zum Ausdruck bringt. Das finde ich sympathisch.

Das Gespräch mit Robert Zwarg führten Laura Schilling, Lenz Koppotsch und Louis Pienkowski.





Echolot und Echonetz

Walter Kempowskis Archive

In der Zeit der Entstehung dieses Textes wurde die Ukraine von Russland überfallen. Russische Truppen rückten von Norden auf Kyjiv. Der in den 1960er Jahren errichtete Staudamm, mit dem die Feuchtgebiete an der Mündung des Irpin entwässert worden waren, wurde am 25. Februar 2022 geöffnet, um die Region zu fluten und das Vordringen russischer Truppen auf Kyjiv aufzuhalten. Die Brücke von Irpin wurde Anfang März 2022 aus denselben kriegstaktischen Erwägungen gesprengt. Das erschwerte allerdings auch die Flucht der Zivilbevölkerung, die sich in die Hauptstadt durchschlagen und von dort ins Ausland fliehen wollte.

Die Sumpfbereiche des Irpin waren im Sommer 1941 schon einmal Schauplatz von Kriegshandlungen. Die Rote Armee verteidigte die Region Kyjiv gegen die deutschen Truppen unter anderem an der Frontlinie Hostomel - Irpin - Belgorodka. Kyjiv wurde im September 1941 eingenommen und besetzt.

Leutnant Grigorij Mel'nik schreibt am 2. Juli 1941 aus seiner Stellung in einem Bunker bei Belgorodka über »[u]nsere Hauptaufgabe, die Brücke über Irpen zu schützen und dem Feind keine Möglichkeit zu geben, darüber nach Kiew vorzurücken, das nur 15 km östlich von uns lag« und die sich bietende Gelegenheit, dem allgegenwärtigen Hunger der Truppen mit dem Plündern einer Schafherde der örtlichen Kolchose zu begegnen.¹ Und darüber, dass einer der kommandierenden Offiziere der als ukrainischer Dichter bekannt gewordene Wassilij Kossatschenko war. Dieser Brief ist Teil des Echolot-Projekts von Walter Kempowski, des gigantischen »kollektiven Tagesbuchs«, für welches er Material aus dem »Archiv der unveröffentlichten Biographien« ausgewählt, collagiert und kompiliert hat. Er stellt dem Brief Mel'niks einen Text des deutschen Arztes Dr. Hermann Türk voran, der an demselben Tag in derselben Region nach Osten vorrückt und seiner Division Befehl gibt, 9 Hühner zu schlachten; und rahmt ihn mit einem Bericht des Leutnants Heinz Döll, dessen Einheit an der Berezina nach einem Artillerieangriff der Roten Armee vier Kameraden zu begraben hatte. Einen inhaltli-

chen Zusammenhang gibt es zunächst nicht. Kempowski schafft ihn erst durch das »Echolot«. Wir erfahren nichts weiter über Mel'nik. Nichts über den Fortgang der Ereignisse. Oder über den Dichter Kossatschenko.

ECHOLOT, ECHOSIGNALE, ECHONETZ

Das Echolot. Das vierbändige Ausgangswerk ist ein literarisches Destillat von authentischen Stimmen zu einzelnen Kriegstagen und -wochen zwischen 1941 und '45. Die Quelle ist das von Kempowski selbst initiierte, aufgebaute und nach archivischen Prinzipien strukturierte »Archiv der unveröffentlichten Biographien«, d.h. eingesandte Briefe, Dokumente, Notizen bekannter und vor allem unbekannter Personen, aus denen er akribisch ausgewählt, komponiert, collagiert hat. Eigentlich ein Instrument zur elektro-akustischen Vermessung des un(v)ermesslichen Meeresbodens, dient das Echolot bei Kempowski der Narrativierung des Unzusammenhängenden. Er verknüpft die Echosignale der authentischen Überlieferungen nach dramaturgischen und narrativen Prinzipien zu einem Echonetz und erschafft so das Abbild eines virtuellen Meeresbodens, einer kondensierten, komprimierten Geschichte. So wie anhand der bildhaft dargestellten Echodaten des Sediments Interpretationen über die Beschaffenheit einer für die Augen unsichtbaren Oberfläche angestellt werden, so bietet uns Kempowski seine literarisch überformten Auslegungen der Zeugnisse in Buchform dar. Wie anschlussfähig diese als literarische Erfahrung rezipierten anekdotischen Kompositionen sind, beweisen die Ereignisse des 2. Juli 1941, in denen Kempowski die archaischen Frontenerfahrungen der Briefeschreiber wie Hunger und Tod aneinanderreihet und dazu noch in der Kiewer Region geographisch verklammert. Die dahinterliegende archivische Überlieferung des Materials sorgt für die Auffindbarkeit des chronologisch und narrativ »passenden« Materials im Archiv der unveröffentlichten Biographien.

Die Ereignisse in der Region Kyjiv nach dem Überfall auf die Ukraine im Frühjahr 2022 evozie-

ren beim Echolot-Lesenden der Ereignisse des 2. Juli 1941 daher sofort eine überwältigende Assoziationskaskade, die sich aus dramaturgischer Wucht und historischer Authentizität gleichzeitig speist. Das Echonetz spannt sich weiter in die Gegenwart.

Kempowski wählt das Gleichnis des Echolots für den Titel dieses Projekts sehr bewusst. Seine Arbeit am Archiv der unveröffentlichten Biographien vergleicht er nicht nur einmal mit der Aufgabe, ein Schwimmbecken mit Gießkannen füllen zu wollen, mit Puzzlearbeit oder Sisypchos. Damit bezieht er sich einerseits auf das Archiv als Verrichtung, als Performanz, als Arbeit (den Prozess der Archivierung), und füllt damit das Archiv als Reservoir, als Institution, als Raum voller dislozierter Objekte. Diesen niemals fertigen, niemals stillstehenden, niemals vollständigen Raum planvoll vermessen zu wollen, kann nur im Rahmen der Kunst überhaupt in Angriff genommen werden.

ARCHIVWUT UND ARCHIVFALLE

Für das Bündel an Fallstricken, ein Archiv zu direkt und unmittelbar mit der Geschichte zu identifizieren, ohne die Umstände von dessen Überlieferung, die inhärente Archivstruktur der aufbewahrenen Institution, die evtl. künstlerisch-literarische oder pädagogische Verarbeitung und ähnliche Rahmenbedingungen angemessen in die Betrachtung einzubeziehen, habe ich 2011 den Terminus »Archivfalle« vorgeschlagen.² Darüber hinaus ist das Archiv für Kempowski selbst zu einer Falle geworden, aus der er sich zeitlebens nicht wieder richtig befreien konnte. Zunächst war da die angemessene Vermessenheit des Menschen, der selbst

»Archiv werden wollte«: Im Alter von zehn Jahren antwortet Walter Kempowski auf die Frage nach seinem Berufswunsch kurz und bündig: »Archiv«.³ Er selbst überliefert es in seinem Tagebuch-Projekt »Sirius«: »Ich will Archiv werden. Der Zauber, der von Karteien ausgeht. Karteien machen süchtig«.⁴ Am 5.7.1992 hingegen notiert er in seinem Tagebuch: »Ich mache Post und arbeite im Archiv. Das Interesse daran läßt merklich nach« und am 11.7.1992: »Das Archiv wird mir allmählich zum Ekel«.⁵ Zwischen den kindlichen Plänen und dem Ausdruck des Überdresses (beide in Tagebuchform von ihm selbst überliefert – Selbstarchivierung) liegen 53 Jahre beinahe unvorstellbarer Produktivität. Was ist mit Kempowskis Vorstellung vom Archiv in der Zwischenzeit passiert? Wann ist der in Erfüllung gegangene Kindheitstraum in Getriebenheit, Ungeduld, Verzweiflung umschlagen? Worin besteht die Archivfalle im Falle der vielen, parallelen kempowskischen Archivschichten?

Die Archivschichten bei Kempowski sind teilweise kaum auseinanderzuhalten, eine ist ohne die andere nicht denkbar. An das Archiv der Akademie der Künste in Berlin sind in verschiedenen Etappen sein persönliches, literarisches Archiv, das von ihm gesammelte »Archiv der unveröffentlichten Biographien« und ein parallel dazu entstandenes umfangreiches Fotografienarchiv überliefert worden.⁶ Die Schicht der literarischen Verarbeitung des persönlichen Archivs inkl. der Reflexion über die Arbeit an der Veröffentlichung dieser Werke



Jungle World
abonnieren
&
Prämie geschenkt
bekommen!

Sie haben die Wahl:

- * Standardabo für 15,60 Euro im Monat
- * Auslandsabo für 19,10 Euro im Monat
- * Förderabo Silber für 19,90 Euro im Monat
- * Förderabo Platin für 25,00 Euro im Monat

VERSCHENKEN SIE
ein Abo mit Prämie
(ab 6 Monaten Laufzeit)

Diese und weitere Prämien
unter: jungle.world/abo



ca ira Verlag der Kritik
www.ca-ira.net

Gerhard Scheit
Mit Marx
12 zum Teil scholastische Versuche zur
Kritik der politischen Ökonomie
2022, 448 Seiten, ISBN 978-3-86259-185-5

Karl Marx
Das Kapital
Erstausgabe von 1867
2022, 808 Seiten, ISBN 978-3-86259-149-7

Initiative Sozialistisches Forum Freiburg (Hg.)
Ein Lichtlein für die Toten
Flüchtlingsabwehr, Klimaschutz und Corona
2022, 196 Seiten, ISBN 978-3-86259-179-4

sans phrase
HEFT 20
Zeitschrift für Ideologiekritik
2022, 248 Seiten, ISSN 2194-8860

Georg K. Glaser
Geheimnis und Gewalt
Ein Bericht
Herausgegeben von Michael Rohrwasser
2022, 592 Seiten, ISBN 978-3-86259-182-4

und die Wirkung der gesammelten biographischen Texte hunderter Menschen auf ihn selbst sedimentiert sich in einer weiteren autopoietischen Archivschicht, in den später herausgegebenen Tagebüchern und Notizen Kempowskis (die Tagebuchreihe beginnend mit dem »Sirius« (2005) oder die ebenfalls 2005 unter dem Titel »Culpa« erschienenen »Notizen zum Echolot«). Der Widerhall, das macht Kempowski mit dem Titel »Echolot« unmissverständlich deutlich, ist nicht nur Metapher, sondern technisches Wirkprinzip seiner literarisierenden Archivarbeit.

Im Opus Magnum »Echolot«, dem »kollektiven Tagebuch«, schlägt sich die literarisierte Annäherung an das Material des Archivs der unveröffentlichten Biographien nieder. Dem Verlag war eingangs die literarische Schöpfungshöhe nicht ausreichend. Im Echolot stünde »nicht eine Zeile von Kempowski«. Die Herkunft des collagierten Materials aus einem Archiv, die plurale Urheberschaft, der zeithistorische Bezug galten als wirtschaftliche Wagnisse und ließen befürchten, nicht an die Erfolge des Romanciers anknüpfen zu können. Dem Verlag gelang es letztlich, mit Marketing und großen Fürsprechern diese Archivklippe zu umschiffen und die ersten vier Bände zu einem Erfolg in Feuilleton und Handel zu machen. Einen fast schon plakativen Höhepunkt dieser Archivierungsspirale bildet das »Acrylobjekt«: Der Vorstand des Knaus Verlags beschließt nach der Erstveröffentlichung der ersten vier Bände des Echolots »die miniaturisierten vier roten Leinenbände, eingebettet in einen Acrylwürfel, als dekorativen Briefbeschwerer fertigen zu lassen«. ⁷ Der zuständige Verleger Karl Heinz Bittel sieht darin den Versuch, »den Erfolg zu konservieren, das monströse Werk zu bannen, es [...] ein für allemal zu versiegeln«. ⁸

GESPENSTER AUS DEM ARCHIV

Die spätere Rezeption hingegen bezog sich hauptsächlich auf die zeithistorische Komponente des monumentalen Werks, welches ja auch in der Tat eine neue Quellenschicht gesammelt und als literarisierte Kollage aufbereitet hat. Die hier lauende Archivfalle besteht in der Unschärfe zwischen dem komponierten Werk und dem zeithistorisch-archivischen Ursprung des Materials und ist z.B. ganz plakativ am Dissens zwischen Kempowski als Schaffendem und dem Literaturkritiker Fritz Raddatz abzulesen. ⁹ Raddatz wirft Kempowski »suggerierte Autorschaft« und »Unbescheidenheit« vor, da keine einzige Zeile im Echolot seiner eigenen Feder entstamme. Für ihn rechtfertigt die »Herausgeberschaft« oder »Regisseursleistung« keine Urheberschaft in der Funktion eines Autors. Damit wird deutlich, dass Raddatz das Echolot als eine Anthologie liest, die Werke, Stimmen, Zeugnisse unter einem thematischen und chronologischen Gesichtspunkt versammelt. Er missachtet

jedoch die Tatsache, dass der Großteil dieser Stimmen ohne das Wirken Kempowskis als Archivar niemals gehört worden wären und weder in ein kollektives Gedächtnis, noch in eine literarische Form Eingang gefunden hätten. Er übersieht die ästhetisch produktive Funktion des Archivars, die eine Autorschaft am Artefakt mit archivischen Prinzip rechtfertigen kann, welches weder nur auf reine Fiktionalität, noch auf puren Dokumentarismus reduziert werden kann. Es verwundert, welchen engen Begriff von Autorschaft der Kritiker ausgerechnet an dieses Projekt anlegt. Er übersieht auch, dass das Echolot nicht als Quelle zur Aufarbeitung historischer Fakten herangezogen werden kann. Die starke und verstörende Wirkung des kompilierten Werkes beruht auf einer literarischen Überformung der Zeugnisse, die sensorische und emotionale Effekte beim Rezipienten minutiös orchestriert. Kempowski differenziert nicht nach Täter- oder Opferbiographien. Er fragt nicht nach Schuld und Verantwortung. Er reiht persönliche Erfahrungen aneinander und stellt eine überindividuelle Phänomenologie des Krieges samt seiner Geräusche, Gerüche, Zumutungen und seines verworfenen Alltags den Quellen zur zeithistorischen und juristischen Aufarbeitung gegenüber.

Für Kempowski selbst entpuppten sich beide Projektebenen (das Archiv der unveröffentlichten Biographien, wie auch die »kollektiven Tagebücher« des Echolots) als Killerarchive, die sein Leben und Schaffen vereinnahmt, seine Arbeitsweise über Jahrzehnte hinweg bestimmt haben. Er selbst fand sich ständig mit einer der Ebenen beschäftigt und hielt gleichzeitig die Rotation des autopoietischen Elements aufrecht. Sammeln, Registrieren, Verarbeiten, der Kampf gegen das Vergessen und das Bewusstsein über dessen Aussichtslosigkeit...

... Die Geister, die ich rief! Kempowski selbst zitiert seine Mitarbeiterin Simone Neteler mit den Worten: »Walter sagt, er könne manchmal nachts nicht schlafen, weil er all die im Archiv versammelten Stimmen gleichzeitig vor sich hinflüstern höre...«. ¹⁰ Ein ähnliches Gefühl erfasst die Lesenden, in einen Strudel von Stimmen hineingezogen, die einen ausgewählten, historisch-konkreten Moment umkreisen, aufeinander Bezug zu nehmen scheinen und Lesenden unweigerlich mit der Frage nach eigenen Stimme in diesem Chor konfrontieren. Das Gespensterarchiv der nicht gehörten, niemals archivierten Stimmen nimmt gerade angesichts des kämpferischen Projekts des Kempowskischen Archivs der unveröffentlichten Autobiographien monströse Ausmaße an: »Je ausdrücklicher etwas aus dem Archiv einer gegebenen Kultur verdrängt werden soll, desto nachhaltiger wird es sich in dieses Archiv einschreiben – gespenstisch vielleicht, aber darum nicht weniger machtvoll«. ¹¹

Es ist frappierend, wie die später vom russischen Künstler Vadim Zacharov mit Blick auf sein eigenes Schaffen entworfene und »Shiva-Methode«

genannte künstlerische Archivterminologie auch schon im Wirken Kempowskis wiederzufinden ist. Nicht nur agiert er wie die hinduistische Gottheit Shiva mit vier, acht oder mehr Armen gleichzeitig als Literat und Archivar im unendlichen Kreislauf des Erschaffens und Vergessen. Er muss sich letztlich auch dem Würgegriff des Killerarchivs geschlagen geben, welches den Archivar »zum Objekt der um sich greifenden selbstarchivierenden Kraft«¹² macht. Damit hat sich für Kempowski der Jugendtraum erfüllt. Er ist Archiv geworden.

Julia Fertig

*.lit

BASSLER, MORITZ (2006): *Was nicht ins Archiv kommt*. Zur Analysierbarkeit kultureller Selektion (Vortrag auf dem 6. Göttinger Workshop zur Literaturtheorie, 13.01.2006), http://www.simonewinko.de/bassler_text.htm, (Stand 05.08.2022).

DAMIANO, CARLA U.A. (Hrsg.) (2020): *Walter-Kempowski-Handbuch*. Berlin/Boston.

FERTIG, JULIA (2011): *Die Archiofalle*. In: *kunsttexte* 1/2011.

HEMPEL, DIRK (2004): *Walter Kempowski*. Eine bürgerliche Biographie. München.

KEMPOWSKI, WALTER (2002): *Das Echolot*. Barabrossa 41. München.

KEMPOWSKI, WALTER (2005): *Culpa*. Notizen zum Echolot. München.

KEMPOWSKI, WALTER (2006): *Sirius*. Eine Art Tagebuch. München.

RADDATZ, FRITZ J. (1999): *Deutschlands Höllenfahrt*. »Echolot«: Walter Kempowskis gewaltige Dokumentation ist ein Dokument der Gewalt. *Die Zeit*, 11.11.1999, (Stand 17.6.2022).

RADDATZ, FRITZ J. (2005): *Regisseur der Erinnerung*. *Welt am Sonntag*, 20.02.2005, (Stand 19.6.2022).

AKADEMIE DER KÜNSTE (2006): *Walter Kempowskis Archive (Patrimonia, 269)*. Berlin.

AKADEMIE DER KÜNSTE (2021): *Arbeit am Gedächtnis, Transforming Archives*. Magazin zur Ausstellung. Berlin.

*.notes

- 1 Kempowski, Walter (2002), S. 186.
- 2 Fertig, Julia (2011).
- 3 Hempel, Dirk (2004), S. 38.
- 4 Kempowski, Walter (2006), S. 159.
- 5 Kempowski, Walter (2005), S. 224/225.
- 6 https://projekte.adk.de/kempowski/kempowski_archiv.html.
- 7 Kempowski, Walter (2005), S. 375.
- 8 ebd.
- 9 Raddatz, Fritz J. (1999) und (2005).
- 10 Kempowski, Walter (2005), S. 112.
- 11 Baßler, Moritz (2006).
- 12 Fertig, Julia (2011), S. 8/9.

Umbruch Bildarchiv

Diskus: Warum habt Ihr angefangen, Bilder zu archivieren?

UB: Das Umbruch Bildarchiv existiert seit 1988. Die Archivgründer_innen waren selbst Fotograf_innen. Sie kamen aus verschiedenen Zusammenhängen des politischen Widerstandes wie z.B. aus der Anti-Atomkraft- und der Hausbesetzer_innenbewegung. Wir wollten den früher meist textlastigen Veröffentlichungen der linken Szene ein anderes, ansprechenderes Gesicht ermöglichen, eben durch Bilder – sozusagen gegen die Unterbelichtung der linken Bewegung –, die die sozialen und linken Bewegungen dokumentieren. Die Idee war, ein nicht-kommerzielles Archiv aufzubauen, an dem sich viele Fotograf_innen mit ihren Schätzen beteiligen. So wollten wir eine eigene Geschichtsschreibung unterstützen und Gegenöffentlichkeit zu den bürgerlichen Medien schaffen. Seit 1999 sind wir mit unseren Fotos auch im Internet vertreten.

Diskus: Was ist Euer liebstes Archivobjekt?

UB: Das Archiv beherbergt inzwischen weit mehr als 100.000 Fotos und auch Videos. Da fällt uns eine Auswahl eines liebsten Archivobjekts natürlich schwer. Ein Bild, das uns (Monika und Hermann) besonders gut gefällt, ist das Titelbild von »Respekt - solidarische Begegnungen«, einer unserer letzten Ausstellungen. Aber wir könnten Euch auch viele andere Beispiele nennen. In den letzten Jahren haben wir ganze Archive von Fotograf_innen geerbt, die schon in den 70er- und 80er- Jahren fotografiert haben. Darunter sind eindrucksvolle Momentaufnahmen aus dem Nachlass von Michael Kipp über die Besetzer_innenbewegung der 80er Jahre, wie auch Aufnahmen aus aller Welt von unserem Kollegen Otto Göpfert, der 40 Jahre in Indien, Brasilien, Vietnam, Myanmar und vielen anderen Ländern wunderbare Portraits von Menschen in Alltagssituationen dokumentiert und im Siebdruck festgehalten hat.

Diskus: Wie ist Euer Verhältnis zur Diskrepanz zwischen der sammlerischen Tätigkeit und der Darstellung Eurer Objekte?

UB: Als Fotograf_innen, die selber aktiv sind, können wir das eigentlich recht gut miteinander verbinden. Viele kennen uns mittlerweile und freuen sich, wenn wir bei ihren Aktionen fotografieren und dadurch Bilder über ihre Demos und Aktionen im Umbruch-Archiv landen. Umbruch ist vielseitig vernetzt und nimmt an bundesweiten Treffen unabhängiger Archive teil. Über Ausstellungen und über die aktuellen Fotoberichte auf unserer Website versuchen wir, etwas zurückzugeben, sowohl an die, die wir fotografiert haben als auch an die Fotograf_innen, die Umbruch dankenswerterweise ihre Bilder zur Verfügung stellen.

»Merhabayı unuttular, grüß gott derler«

Der Film »Aşk, Mark ve Ölüm« zeigt die Musik türkeistämmiger Einwanderer_Einwanderinnen als Spiegel der Migrationsgeschichte

Der Dokumentarfilm »Aşk, Mark ve Ölüm«¹ (»Liebe, D-Mark und Tod«) öffnet den Blick auf eine faszinierende Welt migrantischen Lebens. Er zeigt, wie in den Communities türkeistämmiger Gastarbeiter_innen neue musikalische Ausdrucksformen entstanden und fernab der deutschen Mehrheitsgesellschaft zu einer eigenen Welt schillernder Popkultur anwachsen. Der Regisseur Cem Kaya und sein Team machen diese Geschichte durch ein großes Konvolut an Archivmaterial sicht- und hörbar, wobei sie Melodien, Songtexte, Privat- wie Fernsehaufnahmen und Gespräche mit Zeitzeug_innen verknüpfen. Essayhaft erzählen sie von der Geburt dieser Musik im Zuge des Anwerbeabkommens im Jahr 1961 und deren Weiterentwicklung durch die folgenden Generationen bis zu den Nullerjahren.

Der Film feierte seine Premiere auf der Berlinale 2022, wo er den Publikumspreis erhielt. Wir sahen den Film auf dem Frankfurter Lichter-Filmfest 2022 und merkten dabei, auf welch fesselnde und überwältigende Weise Archivmaterial in die Gegenwart geholt werden kann. In Bezug auf das Heftthema warf die Dokumentation Fragen auf, denen wir in einem Gespräch mit dem Regisseur Cem Kaya nachgegangen sind. Aus welchen Sammlungen und Archiven stammte das Material zu dieser Musikkultur? Wo finden wir Archive migrantischer Geschichte und wer kümmert sich um diese? Wie können wir die Zeit der großen Anwerbeabkommen nachempfinden und verstehen? Inwiefern helfen uns dabei Melodien, Songtexte und Archivbilder?

NEUE BILDER DER GASTARBEITER_INNEN

In experimentellem Stil, kennzeichnend für die Werke Kayas, laufen Archivbilder und O-Töne über die Leinwand, ohne, dass sich ein voice over

darüberlegt. Das Archivmaterial spricht ganz für sich. In rasanten Schnitten wechseln sich Nachrichtenbilder, Privataufnahmen von Hochzeiten oder Ausschnitte aus TV-Sendungen über migrantisches Leben mit neu gedrehten Performances und Interviews ab. Die Aufnahmen zeigen die verschiedensten Emotionen und Situationen: freudige Tanzeinlagen, traurige Paare beim Abschied am Bahnsteig oder Material aus Fernsehdokumentationen, wobei aus deutscher Perspektive das Alltagsleben der migrantischen Arbeiter_innen beobachtet und aus der Distanz kühl bewertet wird.

Kaya verweist im Gespräch mit uns auf die neue Bilderwelt, die seine Archivcollage vorführe: »Das Videomaterial aus den Archiven hat uns eine neue Geschichte gegeben, weil das migrantische Leben hier in Deutschland so nie abgebildet wurde. Wenn es Bilder von damals gab, dann diese Schwarz-Weiß-Bilder, wie Migranten am Bahnhof ankommen und dann im Stahlwerk malochen und so weiter. Selbstständige Frauen, die alleine nach Deutschland gekommen sind, um zu arbeiten, wurden nie abgebildet. Dabei waren ein Drittel aller Gastarbeiter Gastarbeiterinnen. Das wird nicht erzählt. Es ist ganz wichtig, dass man diese Bilder hochholt«. Auch die Bilder seines Films seien männerdominiert, gibt Kaya zu, aber man versuche, das Leben der Frauen ebenso darzustellen.

Einige Archivvideos zeigen deutlich die mitunter menschenunwürdigen Arbeitsbedingungen. So schockieren Bilder von Gastarbeiter_innen, die in Unterhose antreten müssen, um geröntgt und von deutschen Ärzten_Ärztinnen auf ihre Arbeitstauglichkeit untersucht zu werden. Der Ausschnitt scheint aus einer britischen TV-Dokumentation zu stammen, deren Kommentator sarkastisch bemerkt: »The Germans are not looking for Olympic athletes, but they are looking for durable factory workers«.

In einer anderen Szene erzählt ein Ford-Gastarbeiter, dass er deutlich weniger als seine deutschen Kollegen verdient und die Kündigung erhalte, wenn er sich krankmeldete, weshalb er sich mit einem Leistenbruch zur Arbeit schleppe. Mündliche Erzählungen spielen eine wichtige Rolle in der Rekonstruktion und dem Einfangen der Stimmungen der damaligen Zeit, sagt Kaya. Die Erinnerungen der Arbeiter_innen brächten oft kuriose Details ans Tageslicht, die in die klassische Geschichtsschreibung keinen Eingang fänden. Zugleich gibt er zu bedenken, dass man es, etwa in Erzählungen über die kostspieligen Feiern der Communities, teils mit melancholischen Verklärungen oder romantisierenden Übertreibungen zu tun bekomme.

»ALLE ZEHN JAHRE KOMMEN DIE DEUTSCHEN UND GIEßEN EINEM DIE BLUMEN«

Zwei Freunde Kayas, der Autor İmran Ayata und der Künstler Bülent Kullukcu, leisteten mit ihrer 2014 herausgebrachten Musik-Compilation »Songs of Gastarbeiter« Pionierarbeit. Diese Werksammlung aus den Archiven, erzählt Kaya, öffnete ihm die Augen dafür, dass man verstärkt in Deutschland, anstatt in der Türkei, nach türkeiämmiger Musikkultur suchen konnte. Das Zeitfenster sei glücklich gewesen: »Die Idee für unseren Film hatten wir kurz vor dem 60-Jahre-Jubiläum der Gastarbeiteranwerbung. Es ist ja dann immer so, alle zehn Jahre kommen die Deutschen und gießen einem die Blumen und auf einmal gibt es Budgets und alle Sender wollen diese Themen haben«.

Zusammen mit dem Producer und Regisseur Mehmet Akif Büyükkatalay und Ufuk Cam, Co-Autor und Archivchef des Teams, wollte Kaya, der Drehbuch, Regie und Schnitt verantwortete, die lange Vorgeschichte der heutigen türkeistäm-

migen Musikkultur in Deutschland aufarbeiten. Insbesondere Musikstile, die hier neu entstanden und nicht aus der Türkei importiert wurden, wollte man stärker in den Fokus rücken. »In den Filmen der vielen migrantischen Regisseur_innen hat diese Archivebene gefehlt. Solche Archivfilme kosten viel Geld, das man normalerweise für Archivprojekte nicht erhält«, meint Kaya. Das Ziel sei eine neue Geschichtsschreibung gewesen, die aus einem anderem Blickwinkel von der deutschen Nachkriegsgesellschaft erzählt.

ARMUT UND HEIMWEH DER ERSTEN GENERATION: GURBET TÜRKÜLERI

Im Film werden sehr unterschiedliche Künstler_innen portraitiert. Teilweise vertreten sie aus der Türkei importierte Musikstile, wie die Arabesk-Musik. Von Anfang an entstehen aber auch neue Stile in Deutschland, wie die »Gurbet Türküleri«² (»Türkische Lieder aus der Fremde«) von Aşık Metin Türköz. Die Schauplätze migrantischer Musikkultur befinden sich vor allem in den industriell geprägten Metropolen Köln, Berlin, Frankfurt und München, aber auch auf dem Land. Dort gab es etwa Konzerte in Mehrzweckhallen, die für Hochzeiten angemietet wurden.

Die türkeistämmige Community verkaufte ihre Musik in dieser Zeit auf eigene Faust bei Einzelhändler_innen auf Kassetten, die ab den 1970ern eine günstige Alternative zur Vinylplatte boten. Vorreiter war hierbei vor allem das Kölner Label »Türküola«, das in den 1960er- und 1970er-Jahren das umsatzstärkste Independent-Label Deutschlands war.³ Das Ehepaar Yüksel und İhsan Ergin besitzt einen Kassettenladen in Berlin und erzählt im Film, wie immer wieder Menschenmengen der migrantischen Arbeiter_innenschaft vor ihrem Laden Schlange standen, ohne dass die Deutschen Notiz davon nahmen.

DER REGISSEUR CEM KAYA HOLT WERKE DER MASSENKULTUR AUS DEN ARCHIVEN

Cem Kaya, 1976 in Schweinfurt geboren, hat an der Merz-Akademie in Stuttgart bei Diedrich Diedrichsen und Christoph Dreher studiert und bereits mehrere Archivfilme veröffentlicht, die sich mit türkeistämmiger Popkultur auseinandersetzen. »Remake, Remix, Rip-Off« (2014), seine Dokumentation der türkischen Yeşilçam-Filmindustrie, die Hollywood-Blockbuster für den heimischen Kinomarkt neu auflegt, wurde bei den Filmfestspielen von Locarno uraufgeführt. »Arabesk-Gossensound und Massenpop« (2010), in Co-Regie mit Gökhan Bulut, zeichnet die Alltagskultur rund um die Arabeskmusik nach, die das Leid der aus den Dörfern in die Arbeiter_innensiedlungen der großen türkischen Metropolen migrierten Massen ausdrückte.

Cem Kaya lernte bereits in seiner Jugend die urbane Gazino-Musikkultur der türkeistämmigen Communities in Deutschland kennen – vor allem durch Besuche bei seinen Großonkeln, die wegen der Ford- und Opel-Werke in Köln und Rüsselsheim lebten, wie er uns im Gespräch erzählt. Auf dem fränkischen Land sei das migrantische Musikleben zwar weniger aufregend gewesen, aber durch die Auftritte von Musiker_innen auf Hochzeiten konnte er auch in der deutschen Provinz Bands wie *Derdiyoklar* aus Nürnberg live erleben.

»Es ist keine Subkultur, sondern eine Massenkultur, die nebenbei stattfindet – eine Parakultur«, bemerkt Kaya. »Para heißt ja auch Geld auf Türkisch, es ist eine wahrhafte Para-Kultur«, fügt er lachend hinzu.

DER KAMPF GEGEN AUSBEUTUNG UND RASSISMUS: PROTESTLIEDER

In vielen der vorgestellten Lieder, gerade aus der Zeit der 1960er und 1970er, geht es um ausbeuterische und erniedrigende Arbeitsbedingungen in Deutschland. Das sogenannte Wirtschaftswunder der Nachkriegszeit und der damals weitgehend anhaltende ökonomische Erfolg der BRD werden oft als Zeit des wirtschaftlichen Wohlstands und sozialen Aufstiegs erzählt. Die Lieder türkeistämmiger Arbeitsmigranten_migrantinnen vermitteln gegenläufige Erzählungen und Stimmungen, die den euphorischen Blick der deutschen Mehrheitsgesellschaft auf diese Zeit brechen.

Der Schriftsteller İmran Ayata stellt im Film fest, dass der fortwährende Rassismus gegenüber der türkeistämmigen Community – der auch im Film immer wieder dargestellt wird – über Jahrzehnte einen Antrieb für deren musikalische Selbstbehauptung darstellte. Cem Kaya sagt hierzu: »In den Musiktexten geht es viel um strukturellen oder systemischen Rassismus, gar nicht so sehr um den Rassismus, der auf der Straße stattfindet. Wenn Metin Türköz nach Deutschland kommt und dann singt, wir dürfen nur in der Fabrik duschen, dann ist das eine Form des Protests, die aus der Aşık-Kultur kommt«. Der Aşık sei ein anatolischer Volkssänger, der der Wortbedeutung nach gewissermaßen alle Menschen liebe. »Die ersten Amateur-Aşıklar, die nach Deutschland kamen, waren eigentlich die Chronisten der Migration. Sie kommentieren das mal lustig sarkastisch, mal traurig mit Herzscherz. Aşık Metin Türköz hat zum Beispiel eine Woche nach dem Ford-Streik einen Song über den Streik aufgenommen«. Deutsche Gewerkschaften verwehrten damals

YÜKSEL ÖZKASAP: »İKİMİZİ AYIRAN ZALİM ALMANYA« (1970)

*Döneceğim sevgilim senin yanına
Bu gurbetin acılar yetti canıma
Sıl gözünün yaşınıda
Yeter ağlama
ikimizi ayıran zalim almanya*

Ich werde zu dir zurückkehren meine
Geliebte/ mein Geliebter
Die Schmerzen der Fremde sind nun genug
für meine Seele
Wisch' deine Tränen weg
Es reicht, weine nicht
Das grausame Deutschland, das uns trennt

Senin rüyamda gördüm güzel yüzünü (2x)
Ich habe dein wunderschönes Gesicht in
meinen Träumen gesehen (2x)

*Siyah saçlarımlada güzelim
Yeşil gözünü*

*Kolarını açarakdan
gelmedin bana
İkimizi ayıran zalim almanya*

Mit deinen schwarzen Haaren, meine
Schönheit
und deinen grünen Augen
Du konntest nicht mit offenen Armen zu
mir kehren
Das grausame Deutschland, das uns trennt
[...]

Originaltext in Kursivschrift

© *Textdichterin und Komponistin: Yüksel
Özkasap; Originalverlag: Türküola GmbH
Musikverlag / Türkofon Musikverlags
GmbH, Köln; eigene Übersetzung.*

Unter den vorgestellten Künstler_innen sind große Stars vertreten wie Yüksel Özkasap, die Nachtigall von Köln. In den Liedern der Volksmusikerin, die selbst als Arbeitsmigrantin nach Deutschland kam, ging es vor allem um das Leben in der Provinz, Entfremdung, Sehnsucht und Liebe. In den 1960er- und 1970er-Jahren verkauften sich Özkasaps Alben, die beim Kölner Label Türküola erschienen, millionenfach. Bei der Ermittlung der deutschen Single- und Albumcharts wurde Özkasap allerdings gar nicht erst berücksichtigt und in den deutschen Medien, ebenso wie Metin Türköz, dessen Alben auch bei Türküola erschienen, nahezu ignoriert. Im Film berichtet Özkasap, wie Arbeiter_innen ihre Alben mit in die Türkei brachten, wo sie zu einem Star wurde. Im Lied »İkimizi ayıran Zalim Almanya« (»Das grausame Deutschland trennt uns«) erzählt sie vom Liebeskummer, den tausende Paare kannten, die durch die Arbeitsmigration nach Deutschland getrennt wurden.

aus unplausiblen bis hin zu rassistischen Gründen Arbeitsmigranten_migrantinnen die Gewerkschaftsmitgliedschaft.⁵ Im Jahr 1973 brachen deutschlandweit über 300 wilde Streiks aus, denen die Gewerkschaften ihre Unterstützung verweigerten.⁶ Nachdem im Kölner Ford Werk 1973 ca. 300 Gastarbeiter_innen gefeuert wurden, weil sie länger im knapp bemessenen Heimaturlaub blieben, organisierten sich Tausende zu einem ›wilden Streik‹.⁷ Sie forderten eine faire Entlohnung, humane Arbeitsbedingungen und Akzeptanz. Im Film sieht man Demonstrant_innen mit Plakaten, auf denen »runter mit dem Fließbandtempo« oder »1 DM mehr für alle« steht und hört die Hymne des Streiks, in der Metin Türköz singt: »Also lieber Meister, ich will nicht für wenig Lohn arbeiten. Versteh es endlich: Bei diesem Arbeitstempo gehen wir beide unter«. ⁸ Kritik an der deutschen Gesellschaft, der illusorischen Vorstellung der deutschdefinierten Integration sowie dem fortwährenden Rassismus äußerten migrantische Künstler_innen ab den

1970ern immer lauter – so wie Cem Karaca oder *Derdiyoklar* in den zitierten Songtexten.

Letztlich schlug eine Gruppe aus Vorarbeiter_innen, Werkschutzangehörigen, Streikbrecher_innen, Zivilpolizist_innen und leitenden Angestellten den Streik bei Ford nieder und überstellte die Streikführer_innen der Polizei.⁹ Im Film wird eine Schlagzeile der Bildzeitung eingeblendet: »Deutsche Arbeiter kämpfen ihre Fabrik frei«. Danach bekommt man auch Bilder eines erfolgreichen Streiks zu sehen, den Gastarbeiterinnen beim Automobilzulieferer Pierburg organisierten. Durch die Solidarität zwischen diesen und deutschen Arbeiterinnen konnte so die bundesweite Abschaffung der für Frauen vorgesehenen »Leichtlohngruppe 2« erkämpft werden.¹⁰ Bis 1973 kamen 2,5 Millionen türkische Staatsangehörige als Arbeitsmigranten_migrantinnen nach Deutschland.¹¹ Im Film hört man Kanzler Willy Brandt in der Tagesschau sagen, in der Wirtschaftskrise müssten »wir [...] natürlich zuerst an unsere Landsleute denken«, womit er einen Anwerbestopp für Gastarbei-

CEM KARACA: »ALAMANYA« (1980)

*Çok uzaktan fetva ile bilinmez
Alamanya gurbetinin halleri
İştin eve, euden işe sökülmez
Alamanya milletinin dilleri*

Es ist nicht durch Fatwa aus der Ferne
bekannt
Die Bedingungen der Ausbürgerung in Alama-
nanya
Von der Arbeit nach Hause, von Zuhause
zur Arbeit
Die Sprache der deutschen Nation

*On beş yıldır gurbette mark ile irgat
Alamanya yıllarımı bana geri ver
İşte Ahmet işte Ayşe burdakiler
On binlerce Türkiyeli gastarbayter*

Seit fünfzehn Jahren im Gurbet mit
D-Mark und Hilfsarbeit

Deutschland gib mir meine Jahre zurück
Schau, hier ist Ahmet, hier ist Ayşe
Zehntausende Gastarbayter aus der Türkei

*Çocuklarımız burda doğdu, burda büyürler
Merhabayı unuttular, grüß gott derler*

Unsere Kinder sind hier geboren, sie
werden hier aufwachsen
Sie haben vergessen Merhaba zu sagen,
und sagen nun Grüß Gott
[...]

Originaltext in Kursivschrift

© Textdichter und Komponist: Cem Karaca;
Originalverlag: Universal Müzik Taksim
Edisyon A.Ş., İstanbul; eigene Übersetzung.

Cem Karaca war seit dem Ende der 1960er einer der größten Musikstars der Türkei. Musikalisch bewegte er sich zwischen anatolischem Folk sowie britischem Progressive Rock und US Psychedelic Rock. In seinen Texten prangerte Karaca soziale Ungleichheit an und kritisierte den türkischen Nationalismus. Im Zuge der angespannten politischen Lage rund um den Militärputsch im September 1980 ging er in die BRD ins Exil, wo er bis 1987 blieb. Der Song »Alamanya« findet sich auf Karacas Album »Hasret«, das 1980 erschien und einem deutschsprachigen Publikum weniger bekannt sein dürfte. In Köln gründete Karaca ein paar Jahre später die Band *Die Kanaken*, mit der er 1984 unter demselben Titel ein großteils deutschsprachiges Album beim linken Dortmunder Label Pläne herausbrachte. In Texten auf Türkisch und Deutsch wird dabei das harte Los der Gastarbeiter_innen in Deutschland besungen – ähnlich wie in *Alamanya*, in dem Karaca den Ausgebeuteten ein kraftvolles Denkmal setzt.

ter_innen begründet. Dieser führte paradoxerweise – u.a. durch Familiennachzug – zu mehr Zuwanderung und machte das Land »aus Versehen zum Einwanderungsland«, wie es in Kayas Film heißt.

DIE ZWEITE GENERATION WILL FEIERN UND KRITISIEREN: MEHR POP

Von der schier unüberblickbaren Menge an türkischsprachiger Popmusik, die damals in Deutschland entstand, zeugen auch die ellenlangen Kassettenschränke des Sammlers Ömer Boral, die im Film zu sehen sind. Boral und Kaya pflegen eine zwölfjährige Freundschaft. Kaya kaufte Kassetten bei ihm und hat Boral schon für einen anderen Film portraitiert. Um Zugriff auf private Sammlungen zu erhalten, müsse man sich Vertrauen erarbeiten, erzählt uns der Regisseur. Online-Aufrufe, Film- oder Audiokassetten an die Filmproduzenten zu schicken, seien im Sand verlaufen. Mehr Erfolg

habe man durch Kontakte im persönlichen Umfeld gehabt. Über Freunde erreichte er einen Kameramann, der ihnen Aufnahmen der Hochzeitskonzerte des Folk-Duo *Derdiyoklar*, aus seinem Archiv aushändigte. Dank dieses Funds werden im Film die Erzählungen des Sängers Ali Ekber Aydoğan über wilde Bühnenshows auf Hochzeitsfeiern mit spektakulären Bildern unterlegt.

Es ist Kaya aber auch wichtig zu zeigen, dass nicht nur über das Schicksal geklagt, oder die Wut über Diskriminierung ausgedrückt wurde, sondern auch der eigene Alltag, Humor oder Liebe Eingang in die Musik fanden. »Die Aşıkclar erzählen natürlich auch von lustigen Seiten des Lebens, wie in Adnan Türközs ›Monika‹, einem Lied über die deutschen Mädchen, sagt er. Schon ab den 1970ern bewegten sich Sound und Texte hin zur Lust am exzessiven Feiern und selbstbewusstem Auftreten. Vor allem die Gazinos (Restaurants oder Bars mit Livemusik) der türkischen Communities boten hierfür eine Bühne. Eines der bewegendsten Portraits im Film

DERDIYOKLAR: »LIEBE GABI« (1981)

Komm zu mir, gel yanıma le le liebe gabi
Etwas derdim var zu dir le le liebe gabi
Ich habe Sorgen, die ich mit dir teilen möchte

Dert anlatmak zor kötüyü le le liebe gabi
Die Sorgen dem Bösen zu erzählen, ist sehr schwer

Bilerek yaşamak varken le le liebe gabi
Man könnte doch mit dem Wissen dessen leben

Helmut Kohl und auch Strauss le le liebe gabi

Wollen Ausländer raus le le liebe gabi
Bizler insan değil miyiz le le liebe gabi
Sind wir denn keine Menschen, liebe Gabi
Severek yaşamak varken le le liebe gabi
Man könnte doch mit Liebe leben, liebe Gabi

[...]

Gurbetciler dertden bıktı le le liebe gabi
Die Gurbetcis sind ihre Sorgen leid
Gülerek yaşamak varken le le liebe gabi
Man könnte doch lachend leben

Derdiyoklar böyle gitmez le le liebe gabi
Die Derdiyoklar werden nicht auf diese Weise gehen

Almanya'da baskı bitmez le le liebe gabi
In Deutschland wird die Unterdrückung nicht enden

İç liebe dich demek yetmez le le liebe gabi
Es reicht nicht mal zu sagen, Ich liebe dich
Ölerek yaşamak varken le le liebe gabi
Man könnte doch auch sterbend leben

Originaltext in Kursivschrift

© *Textdichter und Komponist: Ali Ekber Aydoğan; Originalverlag: Median Müzik Edisyon Ltd. Şti, Kadıköy/Istanbul; eigene Übersetzung.*

Die Folkband *Derdiyoklar* wurde 1974 in Berlin gegründet. Auf dem Cover ihres ersten Albums »Koleksiyone« im Jahr 1981 inszenierte sich das Duo in ironischer Manier vor einer Steppenlandschaft auf einem Esel sitzend. Ali Ekber Aydoğan spielte auf seiner elektrisch verstärkten Bağlama ähnlich verzerrte Sounds wie sie sich im Krautrock oder Punk finden lassen und İhsan Güvercins dröhnendes Schlagzeugspiel weckte Assoziationen mit dem Free-Jazz. Beides zusammen ergab einen Disco-Folk-Sound, der wenig traditionell klang, sondern urban und avantgardistisch. Im Song »Liebe Gabi« führen sie die Entmenschlichung durch die rassistische Stimmung in der deutschen Mehrheitsgesellschaft vor – immer wieder dringt das Thema der politischen Unterdrückung an das Ohr der lieben Gabi.

zeigt die Erinnerungen des queeren Sängers Hatay Engin an die Party- und Konzertszene im Türkischen Bazar in Berlin. Er zählte zu den Stars des zwischen 1972 und 1991 existierenden Gazinos im U-Bahnhof Bülowstraße. Der Bazar ist europaweit vielen türkeistämmigen Menschen ein Begriff, doch heute erinnert in der kahlen Berliner Haltestelle, die nach dem Mauerfall wieder in Betrieb genommen wurde, nichts mehr an das damalige Kulturzentrum. Einzige eine RBB-Doku rettete einige Bilder des Bazars in unsere Zeit, die Eingang in den Film fanden.

Kaya beschreibt, wie sich die Generation der 1980er- und 1990er-Jahre musikalisch emanzipierte: »Die Arabeskmusik eines İbrahim Tatlıses oder Ferdi Tayfur mit ihrem klagenden und von Herzschmerz erfüllten Charakter war die Musik der damaligen Elterngeneration. Unseren Eltern half sie mit der Binnenmigration und der Entwurzelung umzugehen. Wir brauchten neue Musik«. Neben Popmusik aus der Türkei, wie der der Sängerin Sezen Aksu, habe vor allem der türkischsprachige HipHop neue Ausdrucksformen geboten.

RECHTSTERROR UND PERSPEKTIVLOSIGKEIT: HIPHOP ALS AUSDRUCK VON WUT

Gegen Ende des Films werden vor allem Rapper_innen vorgestellt, wie die Düsseldorfer HipHop-Pioniere *Fresh Familee*, die sich bereits Ende der 1980er formierte und die ersten Zeilen deutschsprachigen Raps produzierten, oder die Berlinerin *Aziza A.*, die Mitte der 1990er als eine der ersten Frauen rappete, auf Deutsch und Türkisch. Im Zuge der wirtschaftlichen Rezession 1982 und der Wiedervereinigung 1990 war die politische Debatte in Deutschland geprägt von reaktionären Diskussionen, wie jenen rund um Asylmissbrauch, oder dem Leitspruch der neu erstarkten Rechten »Das Boot ist voll«. Im Film werden acht rassistische Terrorakte aufgelistet. Allein durch die Brandanschläge von Duisburg-Wanheimerort im Jahr 1984, Mölln im Jahr 1992 und Solingen im Jahr 1993 töteten Rechtsradikale insgesamt fünfzehn türkeistämmige Menschen und verletzten etliche schwer. Zu dieser Zeit lebten über 700.000 Kinder und Jugendliche der dritten Einwanderungsgeneration in Deutschland. Kaya erzählt, dass dieser Generation die Zukunft verbaut wurde. Arbeits- und Perspektivlosigkeit, Drogen- und Spielsucht seien weit verbreitet gewesen. Die Wut der Enkel_innen der ersten Migrant_innen habe sich auch musikalisch Bahn gebrochen. Der Film zeigt Rapcrews aus Deutschland mit türkeistämmigen Mitgliedern, wie *King Size Terror* und *Islamic Force*, die u.a. durch die US-Rapper *Public Enemy* beeinflusst wurden.¹³ Sie setzten der rechten Gewalt mit Titeln wie »The Whole World Is Your Home« (*Islamic Force*, 1993)

eine internationale Attitüde entgegen oder riefen zur Gegenwehr auf.

Einen Tag nach dem Anschlag von Solingen veröffentlicht die Gruppe *Karakan*, die aus *King Size Terror* hervorging, den Track »Defol Dazlak« (»Verpiss dich, Glatze«), der als Reaktion auf den grausamen Terror Härte gegenüber Nazis propagierte. Im Film sieht und hört man AK von *Karakan* in einem Video von damals u.a. folgende Zeilen rappen: »Kel kafa bizi Yahudi zannetme, Biz Türk'üz ya özgürüz ya ölüürüz« (»Glatzkopf, verwechsle uns nicht mit den Juden. Wir sind Türken, wir sind entweder frei oder tot«¹⁴). Mit dieser antisemitischen Aussage meint er wohl, dass seine migrantische Community sich gegenüber deutschen Rechts-extremen nicht in die Rolle des wehrlosen Opfers begeben. Zwar werden auch an anderen Stellen im Film rassistische Aussagen unkommentiert gezeigt, auf diese folgen aber Pausen und die Botschaften sind weniger subtil. Der gezeigte Ausschnitt bringt unserer Auffassung nach den experimentellen Stil des Films an seine Grenzen, denn unmittelbar folgt der nächste Schnitt, ertönt der nächste Track, erscheint die nächste Crew. Die antisemitische Markierung von Juden_Jüdinnen als sich unterwerfende Lämmer und der mitschwingende Vergleich des Rechtsterrors der 1990er-Jahre mit der Shoa reihen sich nahtlos in die Archivschnipsel. Später im Film wird lediglich auf den Alltagsplatz verwiesen, Rap drücke Wut auf politisch unkorrekte Weise aus. Es ist gut, dass solches Material Eingang in den Film fand und nicht etwa aussortiert wurde, doch sollte Antisemitismus nicht einfach als eine »harte« Line unter vielen dargestellt werden.

Von nationalistischen Tendenzen einzelner Musikgruppen – so kritisierte etwa Imran Ayata *Kings Size Terrors* Stilisierung der Türkei zum rettenden nationalen Gegenpol¹⁵ – erzählt der Film nicht. Politische Konflikte innerhalb der türkeistämmigen Communities werden im Film insgesamt weitgehend ausgeblendet. Kaya erklärt uns im Interview, dass einigen Bands in den 1990ern vorgeworfen wurde, der türkischen Rechten nahezustehen. Die in der Türkei und Deutschland aktiven rechtsextremen *Grauen Wölfe* hätten versucht, Ereignisse wie den Anschlag von Solingen und Protestmusik zu instrumentalisieren, wovon sich wiederum viele Musiker_innen aktiv distanziert hätten. Diese Themen sprengten aber den Rahmen seines Dokumentarfilms und benötigten eigene Formate, so Kaya.

Neben der inhaltlichen Ebene der Rap-Tracks sind im Film auch die neuen Musikstile der späten 1980er und 1990er zu hören. Teils vermischten die HipHop-Produzent_innen Samples der Arabeskmusik mit Funk-, Jazz- oder auch Rocksamples zu Soundcollagen, die Bezug auf die Migrationsgeschichte nahmen. Mit dem HipHop verbreitete sich auch das Spraying und Breakdancen. Beide Subkulturen wurden stark durch junge türkeistämmige Menschen geprägt. In den Nullerjahren wurde HipHop dann u.a. durch Künstler wie *Kool Savas*





Der Sammler Ömer Boral präsentiert im Film »Aşk, Mark ve Ölüm« einen Teil seiner Musikkassettensammlung. Foto: filmfaust / Film Five

zum Mainstream und konnte ein ähnlich breites deutsches Publikum begeistern wie der deutsch-türkische R'n'B-Sänger *Muhabbet*. Letzterer bezeichnete seine Musik als R'n'B-esk, wobei die Endung für die türkische Arabesk-Musik steht. Er erzählt im Film, dass er sich zwar von Gruppen wie *Cartel* inspirieren ließ, aber ihm die lange Geschichte der Musik türkeistämmiger Menschen in Deutschland nicht bewusst war.

WER LEISTET DIE ARCHIVIERUNG MIGRANTISCHER KULTUR?

Doch woher stammte all das im Film gezeigte Archivmaterial? Kaya berichtet, er sei auf der Suche nach Material teils von kommerziellen Privatsammlerbörsen abhängig gewesen. Dabei musste er immer wieder feststellen, dass Kassetten nicht professionell verwahrt werden und in feuchten Kellern verrotten. Auch in non-kommerziellen Privatarchiven, die seiner Aussage nach teils exzellent sortiert waren, sei er fündig geworden, etwa bei der Suche nach Hochzeitsvideos. Bei diesen und anderen Privataufnahmen müsse

man sich fragen, wer diese institutionell sammeln soll. Anders als wir erwartet hatten, berichtet der Regisseur, dass er und sein Team das meiste Videomaterial in den Archiven des öffentlich-rechtlichen Fernsehens fand. Hier habe man Beiträge zu türkeistämmiger Musik und migrantischem Leben gesucht. Dem WDR sei es zu verdanken, dass er beides früh dokumentiert habe. Insbesondere die 1965 ins Leben gerufene WDR-Sendung »Ihre Heimat, unsere Heimat« (auf Türkisch: »Sizin vatanınız - bizim vatanımız«), die unter den späteren Namen *Babylon*« und »Cosmo TV« bis 2015 im Fernsehen lief, erwies sich als wichtige Quelle für die Filmemacher. Jugoslawische, spanische, italienische, portugiesische, griechische oder türkische Redaktionen zeigten hier Szenen migrantischen Alltags, und dabei auch Musiker_innen.

Kaya berichtet, dass die Bundeszentrale für politische Bildung Vorführungen seines Films veranstaltet und Kooperationen mit weiteren Organisationen geplant seien. Es freue ihn, »dass in den Institutionen jetzt so ein Switch stattfindet und dass sich die Leute für diese Kultur und diese Musik, die sie gerade entdeckt haben, nun eine Sensibilität haben und jetzt überhaupt die Frage aufkommt, wem

KING SIZE TERROR: »BIR YABANCININ HAYATI« (1991)

[...]

*Defol dazlak gözüm görmesin seni
Sevemem zaten senin milletini
Dilini, tipin üçlü soğuk ülkeni
Defol çekil git duymayayım sesini*

Geh mir aus den Augen, Skinhead
Ich mag dein Volk sowieso nicht
Eure Sprache, euren Stil, euer
dreifach kaltes Land
Verschwindet gefälligst von hier,
damit ich euch nicht hören muss

*Köpekler gibi sürüde gezersin
Ama bana sataşırsan yumruk yersin
Sağ, sol, sağ bir tane tekme gel kasap
Bizi gavur zannetme biz Türk'üz*

Du läufst im Rudel wie ein Hund
Aber wenn du dich mit mir anlegst,
bekommst du Schläge
Rechts, links, rechts, ein Tritt,
komm doch Metzger
Verwechsle uns nicht mit den
Giauren [Ungläubigen], wir sind Türken
[...]

Originaltext in Kursivschrift

© *Textdichter: Alpert Küksal; Komponist: Michael Lusin Huber; Originalverlag: Vulkan Verlag Martin Peetz; Eigene Übersetzung.*

Die Rapgruppe *King Size Terror* formierte sich in den 1980er Jahren in Nürnberg. Ihre Mitglieder hatten türkische, peruanische und afroamerikanische Backgrounds und rappten zunächst auf Englisch. 1991 veröffentlichten sie auf der LP »The Word is Subversion« mit dem Track »Bir Yabancının Hayatı« (»Das Leben eines Fremden«) einen der ersten türkischsprachigen Rapsongs.¹⁶ Darin ging es um den Widerstand gegen rassistische Übergriffe, die man durch Rechtsradikale in Deutschland erleiden musste. Die Vocals stammten von AK, der später als *Alper Ağa* bekannt wurde und zusammen mit *Kâbus Kerim Karakan* gründete. Hieran angelehnt wurde 1994 der Track »Defol Dazlak« (»Verpiss dich, Glatze«) auf *King Size Terror's* Album *Ultimatum* als Feature mit *Karakan* veröffentlicht¹⁷ – im Zuge der rechten Anschlagswelle erreichte es viele türkischsprachige Jugendliche. Im selben Jahr bildeten die Kieler Gruppe *da crime posse* zusammen mit der Gruppe *Erci E.* aus Berlin und *Karakan* aus Nürnberg das Rap-Projekt *Cartel*, das in der Türkei große Berühmtheit erlangte.¹⁸

gehört diese Musik und wie sollte sie archiviert werden?«. Das wichtigste Archiv für migrantisches Leben in Deutschland ist für Kaya das DOMiD in Köln Ehrenfeld, das Dokumentationszentrum und Museum über die Migration in Deutschland. Er und sein Filmteam hätten dort viel Neues erfahren. Aber eigentlich habe das Zentrum weder ausreichend Geld noch Platz, um ein allumfassendes Archiv für Forschung zu bilden. Kaya hofft, dass sich das bald ändert, denn momentan werde ein neuer Bau für das Museum errichtet.

Der Filmemacher glaubt, Privatpersonen könnten die Archivierung migrantischer Musik nicht leisten. Denn letztendlich hänge die Qualität eines Archivs immer von der finanziellen Ausstattung und engagierten Mitarbeiter_innen ab. Er wisse nicht, ob das DOMiD private Sammlungen, wie die von Ömer Boral, aufnehmen würde, oder ob das Bundesarchiv Exemplare der Musikkassetten archiviere. Cem Kaya betont: »Der deutsche Staat muss verstehen, dass das ein Teil der eigenen Kultur ist«. Und so gesehen, müsste er Geld dafür aufbringen, um dieses Kulturgut für die nächsten Generationen zu bewahren. Ob das wirklich passieren werde, sei offen. Aber er hofft, dass sein Film ein Katalysator hierfür ist.

WAS BEDEUTET DIESER FILM FÜR DIE ZUSCHAUER_INNEN?

Bereits vor dem Kinostart im Herbst erreichte der Film auf Festivals und in ausgewählten Vorstellungssälen einige Zuschauer_innen. Kaya erzählt uns von viel positiver Resonanz: »Es kommen immer wieder alle drei oder vier Generationen zu mir, um sich zu bedanken und zu sagen: Endlich werden wir gesehen im Sinne von repräsentiert und dann haben wir auch noch so viel Spaß dabei, sind mal traurig, mal lachen wir. [...] Da kommt auch ganz viel Liebe zurück«.

Das einzigartige Videomaterial des Films bricht mit der grauen und tristen Bilderwelt der Gastarbeit in Deutschland und der rassistischen Erzählung eines deutschen Wirtschaftswunders, die die migrantische Arbeiter_innenschaft unerwähnt lässt. Kayas Werk erzählt nicht nur die Geschichte türkisch-migrantischer Musikstile und der sie umgebenden Alltagskultur, sondern legt auch Zeugnis über den politischen und gesellschaftlichen Kampf der Einwanderer_Einwanderinnen gegen die deutsche Dominanzgesellschaft ab. Die collagenartigen Zusammenschnitte verleihen den Bildern eine Dynamik, die den Punchlines und schnellen Rhythmen der Popmusik in nichts nachstehen. Da hierbei in 96 Minuten vier Jahrzehnte Musik- und Migrationsgeschichte behandelt werden, bleibt zuweilen die Schilderung der genauen Zusammenhänge zwischen Archivaufnahmen, Songschnipseln und gesellschaftlichen Umbrüchen auf der Strecke. Dafür fesselt der Film nicht nur die Augen des beziehungsweise der Betrachtenden, sondern vermittelt durch die mitreißende Dramaturgie aus

Bildern, Sounds, Lyrics und persönlichen Erinnerungen kollektive Stimmungen, von Trauer, über Freude bis Wut. Einige sehen die Erzählungen ihrer Großeltern auf der großen Leinwand verbildlicht, andere lernen die Lebenswelt der städtischen Arbeiter_innen aus der eigenen Community kennen und wiederum andere sehen zum ersten Mal Teile deutscher Geschichte, die lange mit Inbrunst ignoriert wurden.

Louis Pienkowski und Ceyda Çil

*.lit

AYATA, IMRAN (1994): *Türken vor Nürnberg! In: Die Beute: die Halbjahresschrift für Politik und Verbrechen (Ausgabe 2)*. Berlin: ID-Verlag.

BALZER, JENS (2021): *High Energy: Die Achtziger - das pulsierende Jahrzehnt*. Berlin: Rowohlt Verlag.

DOMID E.V. - DOKUMENTATIONSZENTRUM UND MUSEUM ÜBER DIE MIGRATION IN DEUTSCHLAND (2022): *Der Pierburg-Streik – Solidarität unter Arbeiter*innen*. Motivserie »Migrationsgeschichte in Bildern«. Online abrufbar unter: www.domid.org/news/pierburg-streik-solidaritaet-unter-arbeiterinnen/ (01.08.2022).

GRABITZ, FRIEDERIKE (2021): *Das von Immigranten gebaute Wirtschaftswunder*. taz - Die Tageszeitung. Online abrufbar: <https://taz.de/Das-von-Immigranten-gebaute-Wirtschaftswunder/!5786936/> (01.07.2022).

GÜNGÖR, MURAT & LOH, HANNES (2002): *HipHop zwischen Weltkultur und Nazi-Rap*. Höfen: Hannibal Verlag.

GÜNGÖR, MURAT: *Turkish Rap Was A Baby Born To Germany*. Aposto Magazine. Online abrufbar unter: www.aposto.com/en/s/61a13ddc449de50006501fa8 (01.07.2022).

HANS BÖCKLER STIFTUNG (2020): *Rätselhaftes Fundstück: Streik, ganz wild*. Magazin Mitbestimmung (01/2020). Online abrufbar unter: www.boeckler.de/de/magazin-mitbestimmung-2744-streik-ganz-wild-21488.htm (03.08.2022).

HAZAR, NEDIM (2021): *Deutschlandlieder*. Almanya türkülerü. Zur Kultur der türkeistämmigen Community seit dem Anwerbeabkommen 1961. Berlin: Rotbuch Verlag.

□ LGIÇ, SEDEF & SAĞDIÇ PILCZ, NAZL (2021): *Musical Echoes of the Stories of Germany's Turkish Immigrants*. #60JAHREMUSIK. Musical Echoes of the Stories of Germany's Turkish Immigrants. Istanbulberlin. Online abrufbar unter: www.istanbulberlin.com/en-de/category/60jahremusik/ (10.08.2022).

□ LGIÇ, SEDEF & SAĞDIÇ PILCZ, NAZL (2021): *Dosya 1 Yazı I: Modern Halk Ozanlarından Almanya'daki İşçilerin Ahvâlî / Case File I Feature I: In the Words of Contemporary Folk Bards, the Predicament of Germany's »Guest Workers«*. Istanbulberlin. Online abrufbar unter: https://www.istanbulberlin.com/dosya1_yazi1_60yilmuzik. Englische Übersetzung von Zeynep Beler: www.istanbulberlin.com/en-de/dosya1_yazi1_60yilmuzik/ (10.08.2022).

YENER AĞABEYOĞLU, NAZLI (2014): *Deutsch-Türkische Rapmusik in Berlin*. Soziokulturelle Faktoren bei der Selektion von Rap-Texten und auditiven Produktionsmethoden unter türkischstämmigen Jugendlichen in Deutschland. Dissertation. Universität zu Köln, Berlin: LIT Verlag.

Quellenangaben zu den ausführlich zitierten Songtexten befinden sich in den Kästen oben. Deren Darstellung erfolgte ausschließlich zum Zweck der journalistischen Veranschaulichung und wissenschaftlichen Analyse in dieser non-kommerziellen Zeitschrift.

*.notes

- 1 Der Titel des Films geht auf das gleichnamige Gedicht des Autors Aras Ören aus dem Jahr 1982 zurück, das von der deutschen Band IDEAL im türkischen Original vertont wurde. Genau wie das Gedicht ist der Film in drei thematische Teile gegliedert.
- 2 Die sog. Türküs bezeichnen Volkslieder, die durch mündliche Überlieferungen weitergegeben wurden und teilweise schon mehrere Jahrhunderte alt sind. Sie sind oftmals auch als Klage- lieder zu verstehen, in denen es z.B. um Liebe, Liebeskummer oder um Ungerechtigkeiten auf der Welt geht.
Die Übersetzung »Fremde« drückt den Bedeutungsreichtum des Wortes Gurbet nur unzureichend aus. Die Menschen, die das Familienhaus verlassen und in ein anderes Land ziehen, um zu arbeiten oder zu studieren, werden als Gurbetçi bezeichnet. Gurbet heißt nicht nur »die Fremde« oder »das Leben in der Fremde«, sondern das Wort vermittelt auch Sehnsucht, Vermissung und Zerrissenheit außerhalb des »Heimat«orts.
- 3 Balzer, Jens (2021): High Energy: Die Achtziger - das pulsierende Jahrzehnt.
- 4 İlgiç, Sedef & Sağdıç Pilcz, Nazlı (2021): Dosya I Yazı I: Modern Halk Ozanlarından Almanya'daki İşçilerin Ahvali.
- 5 Ebd.
- 6 DOMiD e.V. (2022): Der Pierburg-Streik – Solidarität unter Arbeiter*innen.
- 7 Hans Böckler Stiftung (2020): Rätselhaftes Fundstück: Streik, ganz wild.
- 8 Hazar, Nedim (2021): Deutschlandlieder. Almanya türküleri.
- 9 Hans Böckler Stiftung (2020): Rätselhaftes Fundstück: Streik, ganz wild.
- 10 DOMiD e.V. (2022): Der Pierburg-Streik – Solidarität unter Arbeiter*innen.
- 11 Grabitz, Friederike (2021): Das von Immigranten gebaute Wirtschaftswunder.
- 12 Hazar, Nedim (2021): Deutschlandlieder. Almanya türküleri. S. 37ff.
- 13 Güngör, Murat (2021): Turkish Rap was a Baby Born to Germany.
- 14 Übersetzung nach Yener Ağabeyoğlu, Nazlı (2014): Deutsch-Türkische Rapmusik in Berlin. S. 165ff. Dass es im Track an dieser Stelle um die Shoa geht, zeigt der Autorin zufolge auch die später auftauchende, an die Deutschen gerichtete Line: »Ne oldugunuz belli tarihımızden« (»Eure Geschichte zeigt, wer ihr seid«).
- 15 Ayata, Imran (1994): Türken vor Nürnberg!. S. 33ff.
- 16 Güngör, Murat / Loh, Hannes (2002): HipHop zwischen Weltkultur und Nazi-Rap. S. 173f.
- 17 Güngör, Murat (2021): Turkish Rap was a Baby Born to Germany.
- 18 Güngör, Murat / Loh, Hannes (2002): HipHop zwischen Weltkultur und Nazi-Rap. S. 181f.

Gorleben Archiv

Diskus: Was ist Euer liebstes Archiv-Objekt?

GA: Schwer zu sagen, welches Objekt im Archiv uns das wichtigste, bedeutsamste, erinnerungswürdigste ist. Vielleicht das gelbe X im Eingang, das Symbol aller Castor-Transporte nach Gorleben? Oder doch der Sender von Radio Freies Wendland, der in letzter Minute vor der polizeilichen Erstürmung der »Republik Freies Wendland«, der Bohrstelle 1004 im Juni 1980, im Erdreich vergraben und vor Beschlagnahme bewahrt wurde? Oder doch das TagX-Plakat mit der Unterschrift von Joseph Beuys, der es damit aus einem illegalen Aufruf zu einer strafbaren Handlung – der Wendland-Blockade von 1984 – ein unangreifbares Kunstwerk machte?

Diskus: Was wäre ohne Euer Archiv nicht möglich?

GA: Ohne das Gorleben Archiv würden von diesen 40 Jahren der Demokratiegeschichte in Deutschland im Laufe der Zeit nur Abziehbilder übrigbleiben, romantisch verkitscht auf der einen Seite, als kriminelle Aufrufe abgestempelt auf der anderen. Gorleben, das beginnt selbst für viele Neuwendländer_innen erst mit dem ersten Castor-Transport. Da waren in Wirklichkeit schon 15 Jahre Protest vergangen und die Weichen für die Richtung des Widerstandes längst gestellt. Das alles ginge ohne Archiv verloren. Heute spaltet sich die Bewegung auch hier aufgrund neuer Fragen auf. Eine Stelle, die eine gemeinsame Erinnerung bewahrt, ist dringend nötig.

Das feministische Archiv FFBIZ

Diskus: Was bedeutet es für Euch, feministische Bewegungen, Kämpfe und Politiken zu archivieren?

FFBIZ: Feministische Geschichte spielt in der Wissenschaft und auch der öffentlichen Wahrnehmung immer noch eine untergeordnete Rolle. Dem versuchen wir mit unserer Sammelpraxis entgegenzuwirken. Wir wollen die Geschichte feministischer Kämpfe für zukünftige Generationen bewahren und bereits »Vergangenes« für Interessierte zugänglich machen – egal, ob für wissenschaftliche Arbeiten oder aktivistische Projekte.

Diskus: Was ist der Anspruch an Eure Archivpraxis?

FFBIZ: Unser Sammelschwerpunkt ist sehr breit, wir nehmen Materialien zu Frauenbewegung(en), feministischen Kämpfen, queer-feministischen Aktionen usw. ab den frühen 1970er Jahren in unser Archiv auf. Der geographische Schwerpunkt liegt auf Berlin und der BRD, aber wir haben auch eine beachtliche Sammlung an internationalen Materialien. Wir archivieren alles, was in unseren Sammelschwerpunkt passt, von Flugblättern, Protokollen, Plakaten über Tagebücher, Briefe und Fotos, aber auch Radiosendungen, Webseiten und elektronische Medien. Wir sammeln für alle, die sich für feministische Themen interessieren. Unser Anliegen ist es, feministische Geschichte zu bewahren und zugänglich zu machen, damit die Errungenschaften, die erreicht wurden, nicht als selbstverständlich angesehen werden.

Sind auf einmal alle Helden?

Das Problem der Politisierung von Oral-History-Archiven in Polen

Es ist Juli und eine zweiwöchige Studienreise in Polen steht an, umgeben von Nachkriegsbauten und unendlich vielen Kirchen, Plastikflaschen mit dem Logo »Produkt Polski« und dem immer wiederkehrenden polnischen »Wir«, das wie ein Echo durch so viele Gespräche hallt. Was ich ebenfalls in dieser Zeit kennenlerne: Die Oral-History-Forschung in Polen. In Oral-History-Archiven lagern Bestände aus Interviews, deren Sammlung mit dem Ende des Kommunismus begonnen hat und die die Stimmen von Zeitzeug_innen des letzten Jahrhunderts festhalten. Den polnischen Patriotismus glaube ich auch hier zu sehen. Kann es sein, dass der Museumsboom der 2010er Jahre und die Instrumentalisierung nationaler Erinnerungskultur unter der regierenden Partei »Prawo i Sprawiedliwość (PiS)« nicht spurlos an der Oral-History-Forschung vorbeigehen? Es war insbesondere das Projekt »100 100-latków na 100-lecie«, das mir nicht mehr aus dem Kopf gehen wollte.

ALTERSGENOSSEN DER UNABHÄNGIGKEIT

Zum Jubiläum der polnischen Unabhängigkeit führte das Wrocławer Forschungszentrum »Erinnerung und Zukunft« das Oral-History-Projekt »100 100-latków na 100-lecie« (Übers.: »100 100-Jährige zum 100-Jährigen«) durch. Im Zuge dessen erinnern sich Polen_Polinnen an ihr Leben und an den Beginn des unabhängigen polnischen Staates 1918. Das wissenschaftliche Projekt wurde schließlich als »Rówieśnicy Niepodległej« (Übers.: »Altersgenossen der Unabhängigkeit«) ausgestellt und als Buch veröffentlicht. Die Online-Ausstellung lässt sich noch heute besuchen und bietet intensive Einblicke in das polnische Leben des 20. Jahrhunderts. Die Ausstellung machte mich aber nicht wegen des patriotischen Untertons in ausgewählten Zitaten und Erzählungen stutzig.

Vielmehr stieß ein anderer Besucher der Studienreise, Maciej, den unbequemen Gedanken bei mir an: Wenn Forschende heutzutage fragen, sind dann auf einmal alle Helden der Geschichte?

Maciej Zawistowski, damals Mitarbeiter des Projekts, sagt, die Ausstellung, wie auch das Buch »Rówieśnicy Niepodległej«, stellten die Ergebnisse der Oral-History-Forschung populärwissenschaftlich dar, wodurch sie dazu tendieren, weit verbreitete patriotische Meinungen zu reproduzieren. Aber auf die Erhebungen selbst hätten gesellschaftlich dominante Geschichtsinterpretationen keinen Einfluss gehabt. Kann die Oral-History-Forschung in einem Land mit einer so präsenten Erinnerungskultur denn unabhängig davon arbeiten? Und wem möchte diese Forschung eigentlich Gehör verschaffen?

DER CHOR DER »GEWÖHNLICHEN«

Oral History ist eine wissenschaftliche Interviewmethode, die gegenwärtig in der Geschichtswissenschaft, Kulturanthropologie und Soziologie großen Anklang findet. In diesem Format werden individuelle Lebensgeschichten gesammelt. Dabei steht am Anfang eine Erzählaufforderung und die interviewte Person soll vorerst nicht unterbrochen werden. Anschließend besteht die Möglichkeit für Nachfragen, im Kontext polnischer Oral History oft nach einschlägigen politischen Ereignissen oder bestimmten Zeiträumen. Da in der Oral-History-Methode weniger Wert auf objektiven Wahrheitsgehalt als auf subjektive Erfahrungen gelegt wird, bedarf es gründlicher Kontextualisierung. Doch bei der Masse an Interviewmaterial können Archive oft nicht einmal zugehörige Transkriptionen erarbeiten. In den Archiven werden Ton- und Videomaterial, Feldnotizen der Forschenden, sowie von Zeitzeug_innen gestiftete Fotografien und Dokumente gelagert.



NASSAUISCHE LANDESBANK

NASSAUISCHE SPARKASSE

WIESBADEN · RHEINSTRASSE 42/44
FRANKFURT/M · NEUE MAINZER STR. 58
NIEDERLASSUNGEN IN ALLEN GRÖßEREN
ORTEN DES NASSAUER LANDES

AUSSENHÄNDELSBANK · LANDESBAUSPARKASSE

BERATUNG IN ALLEN BANK- UND SPARKASSEN-ANGELEGENHEITEN

Der „diskus“ ist verfassungs- widrig!

Kommunistische Propaganda mit Zwangs-
beiträgen der Studenten finanziert

Kantzenbach
profiliert sich
als Reformler
Freiheit der Wissenschaft
nicht gebühren.

In fast allen Ländern
der Erde...



sind die Erzeugnisse unserer Arbeit heute
wieder erhältlich. In modernen Forschungs-
laboratorien entwickelt, in gut ausgerüs-
teten Betrieben hergestellt, in besonderen
Laboratorien laufend untersucht, vor dem
Versand noch einmal überprüft, erfüllen
sie alle Anforderungen unserer Kund-
schaft an eine stets zuverlässige Qualität.

- Farbstoffe
- Färbereihilfsprodukte
- Textilveredlungsmittel
- Gerbstoffe
- Arzneimittel
- Chemikalien
- Lackrohstoffe
- Kunststoffe
- Zwischenprodukte
- Spezial-Erzeugnisse
für den Säureschutzbau
- Stickstoffdünger
- Pflanzenschutzmittel
- Schädlingsbekämpfungsmittel

FARBWERKE HOECHST



vormals Meister Lucius & Brüning

FRANKFURT (M) - HOECHST



HESSISCHE BANK

FRÜHER

DEUTSCHE BANK

FRANKFURT (MAIN), ROSSMARKT 18

Fernsprecher: 90231 · Drahtanschrift: Hessenbank · Fernschreiber: 041107 041272 041386

Niederlassungen an 10 Plätzen im Lande Hessen

Außenhandelsbank

rauche
staune
gute
Laune



Ideen

kluge Gedanken, Wachsamkeit wiegen oft
schwerer als Reichtum. Kola Dallmann
beschwingt Geist und Körper und
macht Müde in wenigen Minuten
wach und gedankenfrisch.

Kola DALLMANN
macht Müde mobil.

BEHACHTEN SIE: STÄBLETZEN, NUR 20,- 25,-
BUTTERKÖRNER, 20,- 25,- 30,- 35,- 40,- 45,- 50,-

JAZZ LAND

REVISITED

foto
WAGNER *berät Sie gern in
allen Fotofragen*

BOCKENHEIMER WARTEN · RUF 71657

bei Ermüdung

IN APOTH. + DROG. 90 PFG.

Halloo-Wach

AMOL

Seit drei Jahrzehnten wachsen Oral-History-Archive im postsozialistischen Raum stetig. Einige davon findet man auch in Polen, unter anderem das »Haus der Begegnungen mit Geschichte« in Warschau oder das Zentrum »Erinnerung und Zukunft« in Wrocław. Im Gegensatz zur Elitenforschung, aus der sich beispielsweise die Oral History im westlichen Raum entwickelt hat, legt Oral History im postsozialistischen Raum, und besonders in Polen, einen Schwerpunkt auf Geschichten »von unten«. Dabei soll besonders Stimmen Raum gegeben werden, deren Erfahrungen in der bisherigen Geschichtsschreibung unzureichend berücksichtigt wurden, beispielsweise weil es über sie wenig Archivmaterial anderer Art gibt oder zu diesen Gruppen kaum geforscht wurde. Ersteres trifft unter anderem auf die früher analphabetische Landbevölkerung, insbesondere die Bauern, zu, Letzteres etwa auf die Frauengeschichte. So hat das Warschauer Institut auf Grundlage von Oral-History-Interviews über Erfahrungen weiblicher Gefangener im Nationalsozialismus und Stalinismus publiziert. Durch polnische Archive sowie universitäre Forschungsstellen wurden bereits tausende Interviews dieser Art durchgeführt.

Die Oral-History-Methode erhielt durch die Arbeit des KARTA-Kollektivs in den 1980er Jahren Einzug in die polnische Wissenschaft. Als die Jaruzelski-Regierung von 1981 bis 1983 das Kriegsrecht in Polen verhängte, um die Demokratiebewegung und die freie Gewerkschaft Solidarność zu zerschlagen, gründete KARTA eine anti-autoritäre Untergrundzeitschrift und Ende der 1980er führte das Kollektiv erste Interviews mit polnischen Oppositionellen. Auch heute wird Oral History in Polen oft dafür verwendet, ehemaligen oppositionellen Stimmen Raum zu geben, wobei es angesichts der Ereignisse des letzten Jahrhunderts kaum verwundert, dass hauptsächlich politische Geschichte aufgearbeitet wird. Mit diesem konkreten Ziel der Methode ergeben sich aber auch heikle Aspekte, die nicht außer Acht gelassen werden sollten.

PROBLEME DER ORAL HISTORY

Als offensichtliches Problem des Projekts »Rówieśnicy Niepodległej« nennen Ewa Maj, Leiterin des Projekts, und Maciej Zawistowski die Schwierigkeit, Zeitzeug_innen zu finden. Aufgrund des hohen Alters und gesundheitlicher Einschränkungen wurde das gesuchte Geburtsjahr der Teilnehmer_innen in ihrem Projekt schließlich von 1918 auf 1923 erhöht. Beim Betrachten der Ausstellung fällt mir jedoch auf, dass das Problem, adäquate Zeitzeug_innen zu finden, weitaus größer ist. Die Geschichte zum Jubiläum der polnischen Unabhängigkeit wird von Zeitzeug_innen erzählt, die alle, soweit nachvollziehbar, ethnisch Polen_Polinnen sind – auf heutigem polnischen Gebiet geboren oder dorthin zurückgezogen. Wer heute für den festgelegten Zeitraum Erzähler_innen in Polen sucht, mag fündig werden, wird allerdings relevante Stimmen im Projekt vermissen – und zwar die Stimmen derer, die nicht mehr in Polen sind. Beispielsweise war Wrocław, wo das projektleitende Institut sitzt, bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs nicht polnisch. Dieses Gebiet ist geprägt von Siedlungsbewegungen und einer diversen Bevölkerungsgeschichte, die auch Deutsche, sowjetische Soldaten, Ukrainer_innen und Juden_Jüdinnen umfasste. Vor dem Zweiten Weltkrieg war Polen ein multiethnischer Staat und nur knapp über 60 Prozent der Bevölkerung waren Katholik_innen. Heute hat es eine der ethnisch und religiös homogensten Bevölkerungen der Welt. Der Mangel an Diversität biographischer Hintergründe im Projekt, der wahrscheinlich auch in den Oral-History-Archiven festzustellen ist, unterstützt das Bild einer einheitlichen polnischen Geschichte und verhindert auch eine kritischere Betrachtung derselbigen.

Phase 2

Zeitschrift gegen
die Realität

www.phase-zwei.org

Einzelpreis: 5€
Abonnement: 22€ für fünf Ausgaben

Abonnements können auf <http://www.phase-zwei.org/abo/> abgeschlossen werden, dort finden sich auch die Abopremien, oder per Mail an: abo@phase-zwei.org

Es gibt einen Grund, weshalb Patriotismus in Polen großgeschrieben wird. Nach den Teilungen und Besetzungen polnischer Gebiete kam es erst 1918 zur Etablierung eines unabhängigen polnischen Staates. Polen führte Grenzkriege mit seinen Nachbarn, wurde zu einem entscheidenden Austragungsort des Zweiten Weltkriegs, Schauplatz des Holocausts, und unter Stalin Teil des Ostblocks. Nach jahrelangem zivilgesellschaftlichem Widerstand erreichte es als eines der ersten Länder des Ostblocks das Ende des Kommunismus. Nationalismus bedeutet in Polen etwas anderes als in Deutschland - und das ist auch gut so. Dennoch stellt sich die Frage, wie ein solcher Patriotismus oder Nationalismus heutzutage genutzt wird.

Im Zuge einer kritischen Auseinandersetzung mit Oral History sollte immer bedacht werden, wer bereit ist, seine Geschichte zu erzählen und wie sie erzählt wird. Beim Betrachten der Ausstellung frage ich mich: Wie kommt es, dass es hier so wirkt, als ob zum Jubiläum des polnischen Staates alle für die Unabhängigkeit Polens kämpften, obwohl die zu Zeiten des Kommunismus regierende »Polnische Vereinigte Arbeiterpartei« zu ihren Hochzeiten über drei Millionen Mitglieder besaß – fast zehn Prozent der damaligen Bevölkerung. Zeitzeug_innen erzählen Geschichte nicht neutral, sondern zu einem Zeitpunkt, wo sie sich schon bestimmte Geschichtsinterpretationen angeeignet haben, und in Polen sind viele, die alternative Geschichte erzählen würden, nicht mehr da. Außerdem ist es einfacher, Interviews mit Leidtragenden eines Systems zu führen, als mit Funktionsträger_innen eines solchen. Daher sollte es nicht überraschen, dass sich die Oral-History-Archive mit Geschichten über die düstere Zeit des Kommunismus und Widerstände im Zweiten Weltkrieg gut füllen, insbesondere wenn aktiv nach diesen Geschichten gesucht wird. Weshalb ist »Altersgenossen der Unabhängigkeit« nun mehr als nur eine Ausstellung zum Jubiläum der polnischen Unabhängigkeit?

POLITISIERUNG DER ERINNERUNGSKULTUR UND ORAL HISTORY IN MUSEEN

»Altersgenossen der Unabhängigkeit« ist ein Titel, der auf natürliche Weise die Absicht vermittelt, einhundert biografische Berichte von Personen zu erfassen, die 1923 und früher geboren wurden«, so Maj. Das mag stimmen, doch es wird problematisch, wenn mit hundert Interviews das Bild eines homogenen Volkes gezeichnet und ein einheitliches Geschichtsnarrativ verbreitet wird. Beides unterstützt eine patriotische Interpretation der nationalen Identität Polens, die von der »PiS«-Partei seit Jahren stark politisiert wird.

Das stärkste Motiv der polnischen Erinnerungskultur ist das von Polen als Opfer europäischer Politik und Märtyrer Europas sowie als Kämpfer für seine



Unabhängigkeit. Die Soziologin Geneviève Zubrzycki zeigt die stetige Reproduktion und politische Instrumentalisierung dieses Narrativs beispielhaft an der Debatte um Auschwitz als polnischen und jüdischen Gedenkort.¹ Heutzutage sieht man die Instrumentalisierung eines solchen Geschichtsnarrativs häufig in der Rhetorik sowie Politik der »PiS«-Partei, etwa in der Diskussion über das Holocaust-Gesetz von 2018, das Aussagen unter Strafe stellt, die der polnischen Nation oder seinem Volk eine Mitschuld am Holocaust geben, oder der Forderung des polnischen Bildungsministers, nur Polen_Polinnen sollten Führungen in Auschwitz anbieten. Polen hat eine gewaltvolle Geschichte hinter sich, die einer ordentlichen Aufarbeitung bedarf und Berichte von Zeitzeug_innen tragen viel dazu bei. Doch Oral-History-Archive, die nur gefüllt sind mit den Geschichten von Polen_Polinnen, die unter dem Totalitarismus der Deutschen und der Kommunist_innen gelitten haben, spiegeln eine spezifische Erzählweise der Geschichte.

Nach Aleida Assmann sind Archive kulturelle Gedächtnisse, die Macht erhalten und legitimieren oder das Potenzial eines Machtumsturzes beherbergen.² Das lässt sich am heutigen Kampf der Museen in Polen für ihre politische Unabhängigkeit beobachten, die durch die Kulturpolitik der »PiS« stark eingeschränkt wird. Direktionen wurden umbesetzt und Ausstellungen aufgrund politischer Wünsche verändert, wie es beim Danziger Weltkriegsmuseum beobachtet werden konnte. Das Wrocławer Zentrum »Erinnerung und Zukunft« und andere Institute seiner Art unterstehen direkt dem von der »PiS« geführten Ministerium für Kultur und nationales Erbe. Allein die Bezeichnung des Ministeriums lässt mich stirnrunzelnd zurück. Im Wahl-

programm der »PiS« wird ausführlich beschrieben, dass Museen und Forschungsinstitute zur Etablierung einer starken polnischen Identität beitragen sollen. Das zeigt, wie wichtig in ihren Augen Erinnerungskultur für politische Machterhaltung ist. Nun unterstützt die Oral-History-Forschung nicht nur die Aufrechterhaltung dieses Geschichtsnarrativs, sondern wird selbst davon beeinflusst, etwa wenn Forschende gesellschaftlich dominante Perspektiven unreflektiert in ihrer Arbeit reproduzieren. Lassen nicht Suggestivfragen wie »Was hat im Kommunismus gefehlt?« aus dem Projekt »Rówieśnicy Niepodległej« schon auf eine voreingenommene Geschichtsinterpretation schließen?

Wer heute die Ausstellung »Wrocław 1945-2016« des Historischen Zentrums »Zajezdnia« besucht, in dem auch »Rówieśnicy Niepodległej« ausgestellt wurde, kann Oral History außerhalb der akademischen Forschung erleben. Im Kontext des Zweiten Weltkriegs können Aufnahmen von acht Zeitzeug_innen angehört werden, die von Deportationen oder ihrer Rückkehr nach Polen berichten. Unter ihnen keine Juden_Jüdinnen, auch keine Vertriebenen oder andere Minderheiten. Dafür ein Pole, der von seiner Entscheidung aus Frankreich zurückzukehren erzählt: »[Sie sagten:] Kommt zurück nach Polen, denn Polen baut sich wieder auf. Und dafür braucht man Hände zum Anpacken.«

Veronika Warzycha

*.lit

ZUBRZYCKI, GENEVIÈVE (2011): *History and the National Sensorium: Making Sense of Polish Mythology*. *Qualitative Sociology* 34 (1).

ASSMANN, ALEIDA (2018): *Erinnerungsräume*. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. 1. Auflage. München: C.H. Beck.

*.notes

- 1 Zubrzycki (2011): *History and the National Sensorium: Making Sense of Polish Mythology*. S. 21–57.
- 2 Assmann (2018): *Erinnerungsräume*. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. S. 408.

Archiv der Sozialen Bewegungen Hamburg

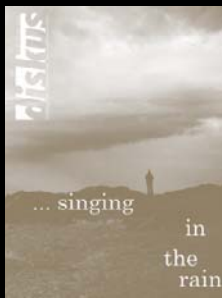
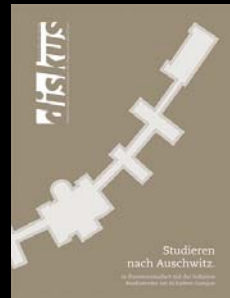
Diskus: Was bedeutet das Archivieren linker Bewegungen, Kämpfe und Politiken für Euch?

AdSBH: Wir sehen unsere Archivarbeit nicht nur als Bewahrung der Geschichte sozialer Bewegungen, sondern verstehen uns mit dem Archiv auch als Teil linker Bewegungen und Szenen. Neben der Nutzung für wissenschaftliche und journalistische Arbeiten möchten wir besonders Aktivist_innen das Material zur Verfügung stellen, um sich historisch zu verorten, anzuknüpfen, zu debattieren und Ansätze und Erfahrungen anderer weiterzuentwickeln. In diesem Sinne dient es als Basis für Emanzipation.

Das Foto-Archiv-Kollektiv, als eigenständiger Bestandteil des Archivs, dokumentiert auch selbst, wodurch vor allem für Hamburg ein vielfältiger und perspektivenreicher Blick auf soziale Bewegungen entsteht. Diesen halten wir für besonders wichtig, um die Geschichte linker, autonomer und widerständiger Politik, entgegen offizieller und staatlicher Darstellungen, festzuhalten und als eigene Geschichte zu begreifen. Archive unserer Ausrichtung können im Idealfall nicht nur ein Gegenstück zur Geschichtsschreibung einer Mehrheitsgesellschaft bieten, sondern auch in diese hineinwirken.

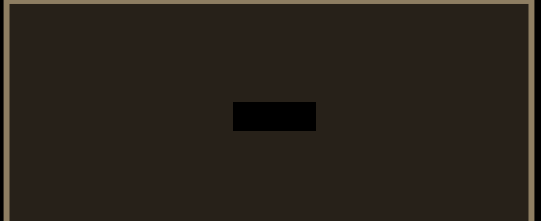
Diskus: Wie seht Ihr das Verhältnis von Kritik und Institutionalisierung?

AsSBH: Wichtig ist uns, niemals von öffentlichen Geldern abhängig zu sein, um frei von politischer Einflussnahme zu bleiben. Wir finanzieren uns ausschließlich über Geld- und Sachspenden und alle Arbeit im Archiv ist unentgeltlich. Nur in Einzelfällen bemühen wir uns um Stiftungsgelder oder andere öffentliche Zuschüsse, zum Beispiel zur Finanzierung größerer Projekte oder Anschaffungen. Wir behalten uns auch vor, unser Material nicht für jede Veröffentlichung zur Verfügung zu stellen und die Zusammenarbeit mit Institutionen, die nicht im Sinne linker, emanzipatorischer Bewegungen arbeiten, abzulehnen. Nur so können wir das Vertrauensverhältnis zu unseren Materialspender_innen erhalten, die überwiegend aus staatskritischen Strömungen kommen und ihre Sammlungen daher nicht in staatliche oder kommunale Archive geben würden.



abo? backissues?

Alte Ausgaben gibts bei uns auf Nachfrage, das Abo mit 4 Ausgaben ebenso.





IMPRESSUM

diskus Frankfurter Student_innenzeitschrift
Heft Nr. 01/22, Dezember 2022, 61. Jahrgang

***.address:**

Mertonstraße 26-28, 60325 Frankfurt

***.mail:** diskus@copyriot.com

***.www:** diskus.copyriot.com

Redaktion:

Paula Blömers, Lenz Koppotsch,
Louis Pienkowski, Laura Schilling,
Christoph Sommer, Josephine von der Haar,
Leonie Wüst

Gestaltung & Satz:

Martin Stiehl & Vlada Dzhandra
Institut für Gebrauchsgrafik
Frankfurt am Main

Belichtung & Druck:

Schmidl & Rotaplan Druck GmbH

Auflage: Viertausend

Erscheinungsweise: Zweimal im Jahr

Preis: Bis Offenbach gratis

Namentlich unterzeichnete Beiträge liegen
in der Verantwortung der Autor_innen

diskus

magazin diskus

diskus

diskus

DISKUS

diskus