

12 Die ukrainische Kultur nach 1991: Zerfall des sowjetischen Imperiums und ukrainische Subversion

Kateryna Stetsevych

Einige Monate vor dem Fall der Mauer in Berlin fand ein für die damalige Ukrainische Sozialistische Sowjetrepublik bedeutendes Musikereignis in Tscherniwzi statt. Auf dem ersten Autorenlied-Festival „Tscherwona ruta“ (17. bis 24. September 1989, dt. Rote Raute) traten mehrere Sänger:innen und Bands im Stadion „Bukowyna“ auf.¹ Es war von den Organisatoren als „ukrainisches Woodstock“ unter dem Motto „Jugendhaftigkeit, Modernität und Ukrainertum“ angekündigt und beworben worden. Das Festival war in vielerlei Hinsicht beachtenswert. Schon sein Titel enthielt eine hoch symbolische subversive Bedeutung, da es auf das gleichnamige Lied des ukrainischen Kult-Sängers Wolodymyr Iwasjuk zurückging. Iwasjuk schrieb und komponierte mehrere ukrainische Hits und wurde dafür vom inländischen Geheimdienst der UdSSR verfolgt. Am 18. Mai 1979 fand man seinen leblosen Körper vor, erhängt in einem Wald bei Lwiw – was zunächst nach Selbstmord aussah. 2014 nahm die Generalstaatsanwaltschaft der Ukraine den Fall wieder auf.² Iwasjuks Bestattung mit bis zu 10.000 Menschen avancierte zu einem unübersehbaren Protest gegen die Sowjetunion. Obwohl massiv von der Polizei und den Geheimdiensten überwacht, traten bei „Tscherwona ruta“ viele ukrainische Sänger:innen mit patriotischen Liedern auf, die eine unabhängige Ukraine ausriefen, darunter Wasyl Zhankiv, dem es gelang, die damals verbotene ukrainische Hymne von der Bühne aus vor ca. 13.000 Zuhörer:innen zu singen. Das Festival vereinigte viele politische Akteur:innen der Unabhängigkeitsbewegung, die einen aktiven Part in der späteren „Revolution auf dem Granit“ übernehmen sollten und sich in der neuen politischen Bewegung „Ruch“ (dt. Bewegung) konstituierten.

„Tscherwona ruta“ war keineswegs ein Einzelfall. Die Subversion des Kulturfeldes Ende der 1980er und Anfang der 1990er Jahre gründete in

1 Siehe <https://www.radiosvoboda.org/a/30167325.html>, zuletzt geprüft: 31.03.2024.

2 Siehe https://old.gp.gov.ua/ua/news.html?_m=publications&_t=rec&id=139843&fp=6920, zuletzt geprüft: 30.09.2024.

der ukrainischen Kulturtradition, die bis dahin offiziell verboten war und sich nun in einem Neuanfang sowie in dem Austritt aus dem Untergrund in die Öffentlichkeit befand. Repressionen gegen Intellektuelle und Kulturschaffende sowohl während des Stalinismus (Malko 2021) als auch durchgehend bis zur Perestrojka, ihre Verfolgung und Vernichtung, Tabuisierung von bestimmten Themen und Erfahrungen wie die Hungersnot 1932/33, Banalisierung der ukrainischen Sprache und Kultur sowie diskursive Unsichtbarkeit eines vielfältigen kulturellen Feldes und diverser kultureller Traditionen, die im Westen unbekannt und nicht wahrgenommen waren, prägen ihre Geschichte im 20. Jahrhundert (Raev 2022). Das Framework und die Existenzbedingungen der ukrainischen Kultur manifestierten sich oft im Verhältnis zum imperialen Zentrum. Eine diachron lang andauern-de Russifizierung und Entwertung der ukrainischsprachigen Kultur durch imperiale Narrative der Reduzierung auf das Provinzielle, Rückständige oder Bäuerliche (Riabchuk 2015) hatte zweierlei zur Folge: Zum einen konnte sich nur ein vom imperialen expansionistischen Zentrum in Moskau zulässiger offizieller Kanon der folkloristischen ukrainischen Kultur im Sozialrealismus³ etablieren. Zum anderen bildeten sich trotz der politischen Hegemonie alternative kulturelle Praktiken ab den 1960er Jahren im Untergrund, allerdings ohne eine öffentliche Resonanz und Rezeption sowie unter der Gefahr, bei Entdeckung Repressionen ausgesetzt zu sein.

Mitte der 1980er Jahre entfalteten sich neue kulturelle Praktiken unter den sich langsam verändernden politischen Rahmenbedingung der im Zerfall begriffenen Sowjetunion. Zugleich manifestierten sich im intellektuellen Feld das Umdenken und eine Veränderung der Selbstwahrnehmung der ukrainischen Kultur. Neue Zugänge zur bisher verbotenen Forschung, Öffnung der Archive, westliche Methoden und Theorien wie Postkolonialismus führten zu einer Neuinterpretation von ukrainischer Kultur, zu veränderten Denkweisen und Produktionen. Der amerikanische Kultursenschafter Mark Andryczyk (2019: 15f.) bezeichnet die neue Zeit als „era of festivals“ und als Periode der Euphorie, in der sowohl ideologische als auch Sprach-, Stil- und ästhetische Grenzen überwunden wurden. Insbesondere in urbanen Zentren wie Lwiw, Kyjiw, Iwano-Frankiwsk und Charkiw wurden zunächst halbprivate Räume wie Cafés, und spätestens seit

3 Kürzel für Sozialistischer Realismus, eine ideologische offizielle Doktrin für alle Kultursparten, die 1932 in der Sowjetunion von der Kommunistischen Partei proklamiert wurde. Im Zentrum stand die Spiegelung des sozialistischen Alltags in positivem Licht. Abstrakte und ästhetisierte Kunst war offiziell verboten.

1989/90 auch öffentliche Räume und kulturelle Institutionen wie die Oper in Lwiw für Auftritte junger Kulturakteur:innen aus dem Underground genutzt.

Die Verdichtung des kulturellen Feldes fand mit dem Austritt aus dem Underground insbesondere in der Musik und Literatur statt. Zahlreiche literarische Gruppen wie LuHoSad (Nasar Hontschar, Ivan Lutschuk, Roman Sadlowskyj), Bu-Ba-Bu (Juri Andruchowytsh, Wiktor Neborak, Oleksandr Irwanez), MMJUNA TUHA (u.a. Natalka Sniadanko, Marjana Sawka, Marjana Kyjanowska), Propala Hramota, Nova dehenerazija, die das literarische und kulturelle Leben in der Ukraine bis in die 2000er Jahre entscheidend mitprägten, entstanden in der zweiten Hälfte der 1980er und in den frühen 1990er Jahren. Auch die in Charkiw 1991 von Serhij Zhadan, Rostyslaw Melnykiw und Ihor Pylyptschuk gegründete Literaturgruppe Tscherwona Fira (Rotes Fuhrwerk)⁴ zählt dazu.

Alle literarischen Gruppen und Autor:innen dieser Zeit experimentierten mit ukrainischer Sprache, lösten sich vom offiziösen Duktus, veranstalteten öffentliche Lesungen und Performances, arbeiteten interdisziplinär, entdeckten die Vergangenheit wie z.B. das Erbe Österreich-Ungarns, die ukrainische Moderne der 1920er und Anfang 1930er, die von Stalin vernichtete ukrainische Intellektuellenschicht, bekannt als „erschossene Wiedergeburt“, dachten und dichteten sie um. Sie nahmen an zahlreichen Festivals teil, die einen direkten Kontakt mit dem Publikum ermöglichen. In Lwiw fand 1992 das karnevaleske Festival „Wywych 92“ statt (Hrycak 1997). Für junge Literaten wurde ab 1997 ein jährliches Festival „Molode wyna“ (Junger Wein) etabliert.

Auch in der Musikszene ist Anfang der 1990er Jahre einerseits ein Bruch mit dem sozialistischen Denken zu beobachten, andererseits traf die ukrainische Musik auf die westliche Tradition und den sich im Umbruch befindenden und nicht regulierten Markt. Daraus entstand eine eigenartige, innovative, experimentreiche und vielschichtige Mischung, die zahlreiche Musikprojekte zur Folge hatte. Eines der Musikphänomene manifestierte sich in einer Art „neuer ukrainischer Welle“ mit dem Titel „Terytorija A“, einem ukrainischsprachigen pop-musikalischen Fernsehprojekt, das 1995 gegründet und von Anzhelika Rudnyzka, die als Studentin an der „Revolu-

⁴ <https://varta.kharkov.ua/photo/1094396>.

tion auf dem Granit⁵ teilgenommen hatte, moderiert wurde.⁶ In den fünf Jahren seiner Existenz produzierte das Projekt mit bescheidenen finanziellen Mitteln ca. 2000 Ausgaben und brachte zahlreiche Stars der 1990er Jahre hervor. „Terytorija A“ funktionierte wie eine Hit-Parade, an der sich das Publikum beteiligte und für Lieder abstimmen konnte. An solch ein partizipatives Format war im starren sowjetischen Fernsehen nicht zu denken. „Terytorija A“ bediente sich unterschiedlicher ästhetischer Codes aus westlichen Traditionen und ukrainischer Kultur, so dass ein postmoderner neoukrainischer Mix entstand, der als sichtbarer Bruch mit Normen und dem Abschied vom Imperialen gedeutet werden kann.

Die ukrainische Kunst der 1990er blieb im Unterschied zum Literatur- und Musikfeld größtenteils apolitisch und zwischen der sich auflösenden bzw. nicht funktionierenden sowjetischen Infrastruktur und der nicht organisierten fragmentierten Kunstszenen gefangen⁷ (Stukalova 2016). Einige wenige Ausnahmen wie der Begründer von performativen Praktiken in der Ukraine, Juri Sokolow⁸, der Kultkünstler aus Lwiw, Wolodymyr (Wlodko) Kaufman⁹, oder die aktionistische Künstlergruppe Fond Masocha rekrutierten in ihren Werken auf politische Veränderungen und soziale Fragen.

In der wissenschaftlichen Betrachtung der ukrainischen Kulturentwicklung existiert neben einer klassischen diachronen eine andere Zeitrechnung: Die Katastrophe von Tschornobyl 1986 gilt als Punkt der Unumkehrbarkeit und als apokalyptische Katastrophe, die jegliche Legitimation der sozialistischen Sowjetordnung nivellierte. Die Literaturwissenschaftlerin Tamara Hundorova betrachtet die atomare Explosion nicht als ein Ende, sondern als ein Anfang der ukrainischen Postmoderne, in der mehrere Prozesse zusammenlaufen: „Der Bruch mit dem sozialrealistischen Denken und die Aktualisierung der unterbrochenen Erfahrung der Avantgarde und der Moderne der 1920er werden zu den wichtigsten Impulsen für künstlerische Experimente der spätsowjetischen Epoche. Gleichzeitig findet die Bekanntschaft sowohl mit Erfahrungen und Tendenzen der westlichen Literatur, vor allem von Ost- und Zentraleuropa statt, und es wächst das Interesse für die bis dahin in der Sowjetunion unbekannten westlichen

5 <https://susplne.media/67513-30-ta-ricnica-revolucii-na-graniti-hronika/> (17.03.2023).

6 <https://susplne.media/86149-7-j-rik-a-izdu-v-prifrontovu-zonu-anzelika-rudnicka-susplne-ludi/> (17.03.2023).

7 Vgl.: <https://archive.pinchkartcentre.org/reviews/nevtrachene-desyatilitya-mistetstvo-v-s.>

8 Vgl.: <http://prostory.net.ua/ua/praktyka/365-pamiati-yuriia-sokolova>.

9 Vgl.: <http://openarchive.com.ua/kaufman/>.

Philosophien und Kulturologen“ (Hundorova 2013: 6). Die postapokalyptische, postmoderne Kultur, die sich unter neuen politischen Verhältnissen und schwierigen ökonomischen Bedingungen behaupten musste, prägte die Ära der 1990er Jahre in der Ukraine.

Orange Revolution 2004: Politisierung

Nach den gefälschten Präsidentenwahlen im November 2004, bei denen der demokratische Kandidat Wiktor Juschtschenko gegen den ehemaligen sowjetischen Funktionär und unter russischem Einfluss stehenden Wiktor Janukowytsch angetreten war, strömten in mehreren ukrainischen Städten Tausende von Menschen auf die Straßen (siehe Karatnycky 2005 sowie Worschecch in diesem Band). Aus einem Wahlprotest wuchs eine massenhafte Mobilisierung von Menschen, die sich als die bis dahin größte und längste politische friedliche Protestbewegung nach der Wende und dem Zerfall der Sowjetunion in Europa herauskristallisierte (Kuzio 2010). Der Platz der Unabhängigkeit in Kyjiw entwickelte sich zum Zentrum und symbolischen Ort der Orangen Revolution, auf dem Praktiken der kulturellen Selbstbehauptung wie Konzerte, Vorlesungen und Diskussion im Rahmen einer „offenen Universität“ oder spontane Ausstellungen und Performances initiiert wurden. Zu den Akteur:innen der Orangen Revolution zählte eine Generation von jungen Menschen, die in der späten Sowjetunion geboren, jedoch in der unabhängigen Ukraine sozialisiert worden war. Die ersten Erfahrungen der Emanzipation und Selbstermächtigung trugen zur Politisierung dieser Generation von Ukrainer:innen bei, aus der bemerkenswerte Künstler:innen hervorgegangen sind. Eine der markantesten Ergebnisse der damaligen Politisierung des öffentlichen Raumes ist die Gründung des Kollektivs Революційний Експериментальний Простір – Revolutionary Experimental Space, kurz R.E.P., dem gegenwärtig bereits etablierte Künstler:innen wie Nikita Kadan, Lada Nakonechna, Lesja Chomenko, Zhanna Kadyrova, Ksenija Hnylytska und Volodymyr Kuznetsov angehörten. R.E.P. entstand aus einer spontanen Initiative, die die Geschehnisse der Orangen Revolution auf dem Maidan in einer improvisierten Kunstausstellung festzuhalten versuchte. Sie wurde im Zentrum für Gegenwartskunst an der Kyjiw-Mohyla-Universität gezeigt. Die polnische Kunstkritikerin Anna Lazar beschrieb die Methoden, Strategien und Entwicklung der Gruppe wie folgt:

„Der Einfluss ihrer Mitglieder – Ksenia Hnylytska, Nikita Kadan, Zhanna Kadyrova, Lesia Khomenko, Volodymyr Kuznetsov und Lada Nakonechna – auf die ukrainische Kunstszene ist von entscheidender Bedeutung. Sie waren die ersten, die konsequent ein anderes Modell der Präsenz in der Kunst verfolgten. Sie gründeten provisorische Basisinstitutionen, Plattformen für Zusammenarbeit und Foren für den Austausch von Ideen. Fragen zu den Prinzipien des Zusammenlebens und der Selbstorganisation gehören seit der Gründung zu den Interessensgebieten der Gruppe. [...] R.E.P. hat es geschafft, eine neue kollektive Subjektivität zu schaffen.“

[...] Die Künstler sind sich einig, dass es die Orange Revolution war, die ihre Zusammenarbeit geprägt hat. Zu diesem Zeitpunkt erfuhren sie, wie sich die Entscheidungen einzelner Menschen auf die politische Realität auswirken, dass die Revolution eine Art Reset-Knopf für die bestehende soziale Situation ist. Als Kunststudenten zogen sie ihre eigenen Schlüsse darüber, in welchem Zustand sich die Kunst befand. Sie waren zu wenige, um in den offiziellen Institutionen des künstlerischen Lebens etwas zu verändern, aber genug, um ihre eigenen Bezugspunkte zu schaffen und nach eigenen Lösungen zu suchen. Die Revolution hat gezeigt, dass die Horizontale attraktiver ist als die Vertikale und dass ein ehrlicher Umgang mit der Öffentlichkeit dem Leben eine neue Qualität verleiht.“ (Anna Lazar, in Nakonechna et al. 2015; Übers. d. Autorin)

R.E.P. pflegte eine Hinwendung zu sozialen Fragen der Gesellschaft und füllte somit ein Vakuum nach politischen Antworten auf die prekäre soziale Lage. Eine ähnliche Situation entstand auch im ostukrainischen Charkiw, in dem bis in die 1990er Jahre die Charkiwer Fotografieschule mit seinen prägenden Repräsentanten, den Fotografen Serhij Bratkow und Boris Michajlow, auf die Kunstszene wirkte. Nach der Orangen Revolution besetzten einige junge Künstler:innen ein verlassenes Haus in der Altstadt Charkiws und gründeten im Oktober 2005 das Galerie-Labor SOSka, das bis 2012 existierte und dem Mykola Ridnyj, Hanna Kriwenzowa und Serhij Popow angehörten. SOSka sah sich nicht in der Opposition zum sowjetischen Charkiwer Underground, sondern knüpfte an die Traditionen der Charkiwer Fotografieschule und z.B. auch des berühmten Charkiwer Konzeptualisten und Erfinders von „SOSrealism“, Vagrich Bakhchanyan, an (Barshynova & Martynyuk 2021). Die Gruppe betrachtete das Performative als ein angemessenes Instrument zur Spiegelung der Realität, wie in ihrer Selbstbeschreibung aus dem Jahr 2008 deutlich wird: „Provokative Praktiken der Künstler bilden einen diagnostischen Prozess, der Rückschlüsse

auf die wichtigsten Merkmale ihres Soziums zulässt. Durch Fokussierung bestimmter Fragen markiert der Handelnde Bereiche des sozialen Lebens – Politik, Kultur, Wirtschaft –, indem er die wesentlichen zeitlichen Merkmale der Wirklichkeit festlegt“ (Krivenzowa & Ridnyj 2008). SOSka markierte und kritisierte in ihren Performances wie „Barter“¹⁰ (dt. Tausch, Warentausch) oder „Sie sind auf der Straße“ politische Praktiken der Korruption, Manipulation und Täuschung der Wähler:innen.

Diese nach der Orangen Revolution in den Vordergrund getretene Generation zeichnet sich nicht nur durch diverse politisierte, selbstorganisierte oder autonome künstlerische Praktiken aus, sondern auch durch de-hierarchisierte Beziehungen im künstlerischen Feld, die als eine bewusste Abgrenzung zum offiziellen bzw. staatlichen Kulturfeld gedeutet werden können. Ein Beispiel eines solchen kollaborativen Zusammenschlusses stellt die im Jahr 2008 gegründete Vereinigung HudRada dar, die sich als „eine Gruppe von Kurator:innen“ verstand, sich selbst aber auch als „Diskussionsclub, experimentelle Plattform der interdisziplinären Zusammenarbeit“ bezeichnete. Zu HudRada gehörten junge Künstler:innen, Kunstkritiker:innen, aber auch politische Aktivist:innen, Architekt:innen, Autor:innen und Designer:innen. Zwischen 2009 und 2013 kuratierte die Vereinigung national und international mehrere Projekte mit Titeln wie „Sudowyj eksperiment“ (Gerichtsexperiment, 2010), „Spirna terytorija“ (Strittiges Territorium, 2012) oder „Vidomi ta znamenyti“ (Bekannte und Berühmte, 2013). In diesen Projekten interpretierte die Gruppe durch eine Mischung von Techniken und Methoden in partizipativer Beteiligung den ukrainischen Protest und Widerstand neu, nutzte den öffentlichen Raum gezielt als Kommunikationsraum für politische Fragen und stellte staatliche Kulturinstitutionen wie beispielsweise Museen, welche die sowjetischen Zeiten überdauert hatten, in Frage. Somit trug HudRada zur Diversifizierung und Politisierung von öffentlichen Debatten bei (Zychowicz 2020).

Nach der Orangen Revolution manifestierten sich zwar nicht grundlegende, jedoch veränderte Verhältnisse im kulturellen Feld der Ukraine, die Auswirkungen auf die Erinnerungs- und Kulturpolitik des Landes hatten. Sie entstanden aus einem Verlangen nach geistiger und wirtschaftlicher Emanzipation von Russland und nach einer Dekolonialisierung der ukrain-

¹⁰ Nach der Auflösung der Sowjetunion brach in vielen Nachfolgelandern auch die Wirtschaft zusammen. Viele Menschen haben in den 1990er Jahren statt Gehalt Waren bekommen. Sie waren gezwungen, diese Waren gegen andere umzutauschen. Der Begriff „Barter“ beschreibt diesen Warentausch.

nischen Kultur, die auch in gesetzlichen Grundlagen der Regierung Juschtschenko implementiert wurde. Nach der wirtschaftlichen Krise der 1990er Jahre, die sich enorm auf die kulturelle Produktion ausgewirkt und starke Abhängigkeiten von Russland in den Bereichen Literatur, Film oder Kunst geschaffen hatte, erholte sich nun langsam die Lage. Unter der Präsidentschaft Juschtschenkos wurden mehrere staatliche Institutionen gegründet, die sich mit den unter sowjetischer Herrschaft verdrängten Themen wie z.B. dem Holodomor 1932/33 befassten. 2005 wurde die bis heute den Filmbereich prägende staatliche Einrichtung – Derzhkino (Staatliche Agentur der Ukraine für Filmfragen) – gegründet. Die wachsende Wirtschaft begünstigte den Filmmarkt, auf dem aber vor allem russländische Produzenten agierten. Nach 2004 entstanden zwar die ersten unabhängigen bzw. privat finanzierten Filme wie „Pomarantschewe nebo“ (Orangener Himmel, Oleksandr Kirijenko) oder „Orange Love“ (Orangene Liebe, Alan Badoev), es mangelte ihnen allerdings oft an Finanzierung und auch an Qualität der Regie. Der Filmmarkt definierte sich vorwiegend durch Unterhaltungsanspruch und wurde zum großen Teil durch russisches Kapital bestimmt, so dass sich der unabhängige ukrainische Film nur langsam entwickeln konnte (Kozlenko 2022). Eine ähnliche Situation war im Verlagswesen zu beobachten, dessen Markt bis 2004 durch russische Investoren stark dominiert war. Nach 1991 waren nicht nur staatliche Verlage, deren Tätigkeit vorwiegend ideologisch ausgerichtet war und die der sowjetischen Macht zu Diensten standen, im Prozess der Umformung, sondern auch die Distributionsnetze. Staatliche Verlage sowie Buchhandlungen und mit ihnen auch die Zensur verschwanden und zahlreiche neue privatwirtschaftliche Verlagsprojekte wurden gegründet, allerdings unter den schwierigen wirtschaftlichen Bedingungen der 1990er Jahre. In den frühen 2000er Jahren erholte sich die Wirtschaft und somit auch das Buchwesen, das durch Steuervergünstigungen und staatliche Subventionen einen Aufschwung erlebte (Marčenko & Koval' 2022; Vzdul's'ka 2022).

Die Orange Revolution mit ihren lang anhaltenden friedlichen Protesten kann als eine Zäsur in der medialen Wahrnehmung der Ukraine im Westen gelten, wie die Verlagslektorin Katharina Raabe formulierte: „Ein Land, das aus unserem Horizont entschwunden war, tauchte wieder auf, einem versunkenen Atlantis gleich“ (Raabe 2010: 52). Durch Übersetzungen der ukrainischen Literatur erschlossen sich Geschichte und Gegenwart der Ukraine auch Leser:innen im deutschsprachigen Raum. Im März 2005 erschien der Roman von Juri Andruschowytch „Zwölf Ringe“, im gleichen Jahr der Roman „Kult“ des damals gerade 21-jährigen Ljubko Deresch,

2006 kam im österreichischen Verlag Droschl das feministische Buch Oksana Zabuzhkos „Feldforschungen über ukrainischen Sex heraus“ und im Sommer 2006 wurde Serhij Zhadans „Depeche Mode“ auf Deutsch herausgegeben. Zwischen 2005 und 2010 sind auf dem deutschsprachigen Markt rund 20 Bücher ukrainischer Autor:innen erschienen, die es jenen auch ermöglichte, auf Lesereisen direkt mit dem Publikum ins Gespräch zu kommen. Jedoch blieb eine breite Rezeption dieser Literatur bis auf wenige punktuelle Reaktionen aus, stattdessen traten die Schriftsteller:innen oft als eine Art „Kulturbotschafter:innen“ auf und erklärten buchstäblich Politik, Kultur, Geschichte und Sprachen. Diese Rolle resultierte durchaus aus Jahrzehntelanger Ignoranz, Unkenntnis sowie Fehlinterpretationen der Ukraine seitens westeuropäischer Gesellschaften. Die mediale Aufmerksamkeit, ausgelöst durch die Orange Revolution, begünstigte zummindest in gewissen Kulturnischen eine Hinwendung zur Kultur der Ukraine, doch kam es zu diesem Zeitpunkt noch nicht zu einer Abkehr von der weit verbreiteten kolonialen Wahrnehmung der Ukraine durch die „russische Brille“.

MAJDAN oder Revolution der Würde 2014: The point of no return

„Nichts war wie früher“, schrieb Yuriy Hrytsyna, ein ukrainischer Filmemacher, im Hauptberuf Chirurg, im kleinen Magazin „Fünf Jahre nach dem Maidan“¹¹. Hrytsyna erinnerte sich in seinem Essay „Anstelle des Staates“ an die Selbstorganisation der Menschen, die ihn fünf Jahre zuvor so fasziniert hatte, dass daraus der experimentelle dokumentarische Film „Varta 1, Lwiw, Ukraine“ über den sogenannten Automaidan, eine spontan organisierte Gruppe von Autofahrer:innen zur Unterstützung der Proteste, entstand¹²: „Den Film habe ich ohne Vorbereitung gedreht, ohne Drehbuch, ohne eine Vorstellung, was aus dem Ganzen werden soll. Ähnlich geschah auch die Revolution in der Ukraine. Auf dem Maidan und im ganzen Land trafen Menschen aufeinander, die sonst noch nie miteinander zu tun hatten. [...] Das Aufeinanderprallen der verschiedenen Milieus hatte Diskussionen ermöglicht, in denen die grundlegenden Fragen der Demokratie bis ins kleinste Detail hinterfragt wurden.“

11 Das Magazin wurde von der Bundeszentrale für politische Bildung als ein Begleitprodukt der Veranstaltung „bpb:metro_Ukraine“ Ende 2018 herausgegeben.

12 Vgl. Filmbeschreibung unter: <https://www.e-flux.com/film/335633/vartal-lviv-ukraine/>.

Die Selbstorganisation, die Hrytsyna und viele andere faszinierte, war zwischen Ende November 2013 und Ende Februar 2014 dringend notwendig. Die Ereignisse in jenen Wochen seien hier kurz zusammengefasst:¹³ Nachdem der damalige ukrainische Präsident Wiktor Janukowytsch ein Dekret zur Nichtunterzeichnung des EU-Assoziierungsabkommens verabschiedet hatte, versammelten sich am 21. November 2013 nach einem Facebook-Post des Journalisten Mustafa Nayyem Studierende auf dem Maidan. Nach einigen Protesttagen wurden sie brutal zusammengeschlagen. Die Bilder der von den Spezialeinheiten Berkut verprügelten jungen Menschen wurden in den Sozialen Medien schnell verbreitet. Die Empörung war groß, mit jedem Tag gingen immer mehr Menschen auf die Straße. Damit begann die Revolution der Würde, an der Millionen Menschen in der Ukraine in mehreren Städten und kleineren Orten teilnahmen, da sie vor allem gegen die korrupte, Gesetze verachtende Regierung Janukowytschs protestierten und sich als Europäer:innen artikulierten. Der zentrale Platz der Hauptstadt Kyjiw – Maidan Nesaleschnosti (Unabhängigkeitsplatz) – wurde im Laufe der nächsten drei Monate „zugleich Agora und Grabstätte“ (Mishchenko 2014: 21). Friedliche Proteste fanden bei starken Minusgraden statt. Am 21. Januar 2014 gab es die ersten Toten des Maidan zu beklagen, zwei Männer starben durch Kugeln der Spezaleinheiten. Am 20. Februar 2014 endeten die Massenproteste mit der Erschießung von 75 Menschen durch Scharfschützen der Berkut-Einheiten auf dem Maidan und in den Seitenstraßen. Am Tag darauf floh Janukowytsch nach Russland, das bereits die Besatzung der Krym vorbereitete, die mit dem Scheinreferendum am 16. März sowie der völkerrechtswidrigen Proklamierung der Krym als russisches Staatsgebiet durch Putin am 18. März 2014 ihre Realisierung fand. Bereits Anfang März 2014 waren die Gebietsverwaltungen von Donezk und Luhansk durch russische Soldaten ohne Abzeichen okkupiert worden. Am 17. März startete die Ukraine eine „Anti-terroristische Operation“. De facto begann Russland durch die völkerrechtswidrige Verletzung der Staatsgrenzen, durch die Okkupation und militärische Aktionen in dieser Zeit seinen Krieg gegen die Ukraine, den es ab dem 24. Februar 2022 auf das gesamte Land ausweitete.

Der Maidan wurde zum Schauplatz der Revolution von unten, in der Solidarität, Selbstermächtigung, Empathie, Partizipation und die Politisierung von „Kindern der Orangen Revolution“ oder der „interrevolutionary

13 Einen guten Überblick über die Ereignisse bietet dekoder: <https://crimea.dekoder.org/chronik>.

generation“ (Zychowicz 2020: 19) eine substantielle Rolle, auch für Kulturschaffende, spielten. Pavlo Yurov, Regisseur und Dramaturg, erinnerte sich 2018: „Vor fünf Jahren hatte ich keine Ahnung von der ukrainischen Politik. [...] Ich war beeindruckt, motiviert und aufgeregt von den Ereignissen des Maidan, spürte die Bedeutung des Augenblicks und den starken Wunsch, meinen Beitrag zu leisten“ (in: Mishchenko & Stetsevych 2018).

Als ein Gesamtkunstwerk wurde der Maidan 2013/14 vom Kulturwissenschaftler und Leiter des Kyjiwer Visual Culture Research Center, Vasyl Cherepanyn, bezeichnet.¹⁴ Es wurde nicht nur protestiert, sondern viele Ideen und Projekte – wie die Open University mit spontanen Vorlesungen, die „Strike Poster“-community auf Facebook, die Protestplakate entwarf, oder die im November 2013 gegründete Vereinigung von Dokumentarfilmemacher:innen „Babylon`13“, die eine Reaktion auf die brutale Niederschlagung der protestierenden Studierenden durch Spezialeinheiten war,¹⁵ – realisiert.

Der Maidan und der Krieg im Osten der Ukraine schufen eine Synchronität der Wirklichkeiten, die mehrere Herausforderungen mit sich brachte. Zum einen stand die ukrainische Gesellschaft vor der Aufgabe, ca. zwei Millionen Menschen, die die Krym sowie die östlichen Gebiete Donezk und Luhansk nach 2014 verlassen mussten, unter neuen Bedingungen zu integrieren (Gulina 2015). Zum anderen war gleichzeitig Krieg im Osten der Ukraine, der vom Rest der Welt notorisch als „Krise“ bezeichnet wurde, dem aber bis zum 22. Februar 2022 ca. 14.000 Soldaten und Zivilisten zum Opfer fielen.

Diese Synchronität offenbarte auch Bedarfe im kulturellen Feld, die erst nach 2014 virulent geworden waren, und schuf eine neue Dynamik, sowohl für informelle Akteur:innen als auch Teile von staatlichen Institutionen. Insgesamt lassen sich folgende Tendenzen nach dem Maidan und teilweise bis in die Gegenwart beobachten (Worschech 2020): kulturelle Repräsentation der Binnengeflüchteten und die „Entdeckung des Ostens“ sowie Reflexion der Erfahrungen von Krieg und Flucht, Umdenken des sowjetischen und imperialen Erbes in Form von Dekolonialisierung sowie Aufarbeitung der eigenen Geschichte.

14 Vgl. Interview mit Vasyl Cherepanyn: <https://post.moma.org/before-the-invasion-conversation-with-vasyl-cherepanyn/>.

15 <https://babylon13.org.ua/about/>.

Die Entdeckung des Ostens

In der sowjetischen Historiographie existierten zahlreiche Narrative und Topoi zum Osten der Ukraine, der Donbas ist eines davon. Diese Narrative oder auch Mythen bestanden darin, dass der Donbas als „russischsprachig, prorussisch, als Land der Zechenarbeiter, oligarchischen und kriminellen Clans sowie des willenslosen Proletariats [...]“ (Zaremba 2022: 10) wahrgenommen wurde. Die Perpetuierung und das Persistieren des Narrativs über den Donbas als „prorussische Region“ auch nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion bewerteten viele lokale Kulturschaffende wie die Schriftsteller:innen Olena Stjazhkina, Liubow Jakymtschuk, Volodymyr Rafeenko oder Yaroslav Minkin als imperial und kolonial. In den 2000er und 2010er Jahren entfachte sich im kulturellen Feld eine Debatte über die Andersartigkeit des Donbas, die vorwiegend von westukrainischen Intellektuellen geführt wurde. Der aus Dnipro stammende Historiker Andrii Portnov warf ihnen die „innere Orientalisierung“ und die Blindheit gegenüber der kulturell, historisch, sozial pluralen und heterogenen Region vor (Portnov 2016). Erst mit dem Maidan und dem Anfang des Krieges 2014 wurde diese Erzählung durch dekolonisierende Praktiken vieler Akteur:innen aus dem Osten, den intensivierten Austausch im kulturellen Feld innerhalb der Ukraine sowie den Anstieg von lokalen Initiativen vor allem in den östlichen Gebieten der Ukraine nahe der Frontlinie um einen ukrainischen Teil erweitert. In Dnipro wurde beispielsweise 2013 die NGO „Kultura medialna“ gegründet. Eine weitere erfolgreiche Initiative stellte die Platforma „TJU“¹⁶ in Mariupol dar, die von zwei aus Donezk geflüchteten Künstler:innen, Diana Berg und Kostjantyn Batozskyj, mit lokalen Aktivist:innen 2015/16 mitinitiiert wurde. In Saporischschja entstanden die Initiative „Art-prostir“¹⁷, die 2016/17 auch die Buchmesse „Zaporizka toloka“ durchführte, und das privat geführte Museum für historische Musikinstrumente „Barabanza“¹⁸.

Viele Kulturschaffende mussten aufgrund ihrer politischen demokratischen Positionen aus den okkupierten Territorien fliehen. Die Kulturplattform „Izolyatsiya“, die 2010 in einer ehemaligen Fabrik für Isolationsmaterialien durch Lubov Mychajlowa gegründet worden war, musste Donezk verlassen und nach Kyjiw umziehen. Die Fabrik wurde von den russländischen Okkupanten und ihren Kollaborateuren zu einem Folterlager um-

16 <https://tu.org.ua/>.

17 <https://art-prostor.zp.ua/>.

18 <https://btcdua.wixsite.com/barabanza>.

funktioniert, in dem der ukrainische Autor Stanislav Aseew, der nach 2014 in Donezk geblieben war, für über zwei Jahre inhaftiert war.¹⁹ Die Erfahrungen der Haft verarbeitete er in seinen Büchern.²⁰ Die 2008 in Luhansk gegründete literarische Gruppe STAN zerfiel und ihr Mitbegründer Jaroslaw Minkin setzte seine Arbeit in Iwano-Frankiwsk fort.

Der genozidale Krieg Russlands gegen die Ukraine verschärfte die Situation der Kulturschaffenden aus dem Osten. Viele von ihnen wurden zu doppelt Vertriebenen, darunter Volodymyr Rafeenko, der sich nach 2014 bei Butscha niedergelassen hatte, oder Diana Berg, die aus Donezk stammt, das sie 2014 in Richtung Mariupol verließ und nun aus dem zerstörten Mariupol ins europäische Ausland fliehen musste.

Reflexion der Erfahrungen von Krieg und Flucht

Der Krieg in den östlichen Gebieten, die Okkupation der Krym, systematische Menschenrechtsverletzungen in den besetzten Gebieten, Flucht und Vertreibung sind Themen, die nach 2014 den Kulturbereich prägten. Doch auch soziale und emanzipatorische Fragestellungen wie LGBTIQ-Rechte, Feminismus, soziale Ungleichheiten standen im Fokus vieler Kulturakteur:innen. Exemplarisch lässt sich diese Dynamik am Beispiel der Bereiche Theater und Film darstellen. Neue Theaterprojekte, -gründungen und -initiativen, die sich politischen und gesellschaftlichen Fragen zuwandten und eine „Kommunikation mit der Gegenwart“ herstellten (Oleh Vergilis, Theaterkritiker), prägten das Theaterfeld der post-Maidan-Zeit. Im Unterschied zum Großteil der staatlichen Theater, die vorwiegend kommerzielle Unterhaltung anboten, widmeten sich junge Akteur:innen den aktuellen Themen wie Geflüchtete, Krieg, ukrainische Identitäten, Propaganda, Annexion der Krym und Menschenrechtsverletzungen. Sie suchten nach neuen Formen und Praktiken, in denen individuelle Erfahrungen des Krieges zum Ausdruck gebracht werden konnten.²¹ Aber auch in den wenigen staatlichen Theatern wie z.B. das Les Kurbas- und Lesja-Ukrajinka-Thea-

19 <http://korydor.in.ua/en/histories/russian-headsmen-are-my-work-conversation-with-stanislav-aseev.html>.

20 Auf Deutsch ist das Buch mit dem Titel „Heller Weg: Geschichte eines Konzentrationslagers im Donbass 2017 – 2019“ im ibidem-Verlag erschienen.

21 Dazu sei auch verwiesen auf einen Essay von Olena Apchel zu Veränderungen im ukrainischen Theater im Krieg (auf Ukrainisch): https://lb.ua/culture/2023/03/19/549180_pro_ukrainskiy_teatr_i_pro_te_yak_yogo.html.

ter in Lwiw oder Molodyj teatr (dt. Junges Theater) in Kyjiw wuchs das Interesse für die ukrainische Gegenwart. Darüber hinaus entstanden Festivals, die neue Verbindungen des ukrainischen Theaters mit internationalen Akteur:innen schufen. Eine ähnliche Entwicklung fand im Bereich des Dramas statt, das lange ein Schattendasein fristete. 2015 wurde beispielsweise im Zentrum für Wissenschaft und Kunst „DIYA“ in den Kyjiwer Dowzhenko-Kinostudios u.a. durch die Dramaturg:innen Natalya Vorozhbyt, Maksym Kurochkin und Dmytro Levyckyj das „Teatr pereselencja“ (dt. Theater des Geflüchteten) gegründet. Es verstand sich als dokumentarisches Theater, das vorwiegend mit Binnengeflüchteten und Zeitzeug:innen arbeitete. Nicht nur im Zentrum des Landes, sondern auch regional diversifizierte sich die Theaterlandschaft, indem sich off-Theatergruppen, u.a. in Charkiw (Teatr „Nafta“), Mariupol, Saporischschja (Zaporizka Nova Drama mit Anastasiya Kosodij), Bachmut, Lysytschansk oder Popasna gründeten und Theater als eine Form der sozialen Interaktion oder des lokalen Aktivismus verstanden.²²

Eine ähnliche Entwicklung vollzog sich im Filmfeld. Seit 2014 stieg in der Ukraine wieder die Filmproduktion, vor allem im Bereich des Dokumentar- und Spielfilms. Der wachsende ukrainische Markt konstituierte sich zum einen durch die nationale Filmförderung, aber auch durch steigende internationale Aufmerksamkeit, die sich in Koproduktionen und stetiger Präsenz der Ukraine auf den wichtigsten internationalen Filmfestivals wie in Cannes, Venedig, Toronto oder auf der Berlinale zeigte. Produzierte die Ukraine 2013 nur 12 neue Filme, so wuchs die Zahl der Premieren im Jahr 2016 bereits auf 35.²³ Nach jahrelanger Dominanz der Filme und des Marktes aus Russland emanzipierte sich nun auch stetig die Filmbranche. Im Filmbereich wie auch in den anderen kulturellen Feldern sind Krieg, Gewalt und Leben unter existenzieller Bedrohung die wichtigsten Themen. Exemplarisch steht dafür der mehrfach prämierte Dokumentarfilm von Iryna Tsilyk „The Earth is Blue as an Orange“ (2020), der das Leben einer Familie nahe der Frontlinie zeigt. Zu nennen wäre auch die eindrückliche Dokumentation „Ukrainian Sheriffs“ (2015) von Roman Bondarchuk, in der zwei Männer – die Hauptprotagonisten – sich entscheiden, angesichts der Kriegsgefahr und der fehlenden Polizei ihr Dorf Stara Zburjiwka selbst zu verteidigen und die Ordnung zu sichern. Während der russischen Okku-

22 [https://www.prostir.ua/?news=u-mistah-na-shodi-ukrajiny-pro-problemy-hovoryat-i-nstrumentamy-teatru](https://www.prostir.ua/?news=u-mistah-na-shodi-ukrajiny-pro-problemy-hovoryat-instrumentamy-teatru).

23 www.gov.ua/v-ukrayini-zrostaye-vyrobnytstvo-vlasnyh-filmiv-2/.

pation des Gebietes Cherson ab März 2022, in dem das Dorf liegt, wurde es zum zweiten Mal auf tragische Weise bekannt: Der Dorfälteste Wiktor Marunjak wurde von russischen Soldaten verhaftet und war anschließend für mehrere Wochen der Folter ausgesetzt.

Doch die Zeugenschaft und die Notwendigkeit, den Krieg zu verarbeiten, manifestierten sich nicht nur im Dokumentarischen. Zwischen 2014 und der Großinvasion Russlands in der Ukraine am 24. Februar 2022 entstanden zahlreiche Filme, die individuelle und gesellschaftliche Traumata im Krieg und ihre Auswirkungen auf das zivile Leben zeigen. Beeindruckend ist das Debüt vom jungen krym-tatarischen Regisseur Nariman Aliev, der im Film „Homeward“ (2019) die Geschichte eines krym-tatarischen Soldaten erzählt, der im Krieg im ukrainischen Osten gefallen ist und dessen Leichnam sein Vater und jüngerer Bruder zurück in die Heimat – auf die Krym – bringen möchten, um ihn nach muslimischer Tradition zu bestatten. 2017 wurde im Feld der Kinematographie der erste ukrainische Blockbuster „Cyborgs: Heroes never die“ vorgestellt, der im Flughafen von Donezk spielt und dessen Verteidigung durch die ukrainische Armee zeigt.

Zwischen 2014 und 2024 entwickelten sich auch der Kurzfilm und das experimentelle Kino. Regisseur:innen wie Nadia Parfan, Marysja Nikitiuk, Oleksij Radynskyj, Oksana Karpovych mischen den Markt auf und widmen sich mit neuen Erzählstrategien der brutalen Gegenwart.²⁴

2024 gewann die Dokumentation „20 Tage in Mariupol“ von Mstyslav Chernov, Vasilisa Stepanenko und Evgeniy Maloletka mehrere internationale Preise, darunter den Oscar für die beste Dokumentation und den BAFTA-Preis.

Kultur im Krieg

Der Krieg Russlands gegen die Ukraine hat genozidalen Charakter und zielt auf die Vernichtung des Ukrainischen: der ukrainischen Identität, Sprache, Kultur, Bildung, Geschichte und Historiographie, des historischen und kulturellen Erbes, der politischen Subjektivität, der energetischen²⁵ und ökologischen Infrastruktur. Oder mit den Worten Serhij Zhadans, einer

24 Für einen sehr guten Überblick über die Entwicklung des ukrainischen Films und des Filmmarktes siehe <https://www.bpb.de/lernen/filmbildung/ukraine-im-film/>.

25 Die ukrainisch-kanadische Wissenschaftlerin Svitlana Matviyenko bezeichnet Besetzung der ukrainischen Atomkraftwerke durch russisches Militär als Energieteroris-

der wichtigsten Stimmen der ukrainischen Gegenwart: „Wir haben es mit Völkermord zu tun, und wir sollten ihn auch so nennen.“²⁶ Eine der wichtigsten ukrainischen Intellektuellen, Kateryna Mishchenko, die mittlerweile in Deutschland lebt, nennt ihn Vernichtungskrieg.²⁷

Die russische Führung praktiziert seit 2014 nicht nur die physische Vernichtung von Menschen und Deportation von Kindern, sondern das, was der Literatur- und Kulturwissenschaftler Rory Finnin als „discursive cleansing“ (Finnin 2022) bezeichnet – die Russische Föderation vernichtet systematisch jegliche kulturelle und historische Spuren, formt die Geschichte um (Hoppe 2022; Bad'jor 2022), zerstört Bildungs- und Kultureinrichtungen, historische Stätten, Archive, Museen, Bibliotheken, verbrennt ukrainische Bücher in den okkupierten Territorien und raubt Kunstsammlungen aus. „Discursive cleansing“ impliziert auch eine staatlich gelenkte Propaganda, die mithilfe eines breiten Instrumentariums in der Ukraine inklusive der temporär besetzten Gebiete lanciert wird. Auf den okkupierten Territorien wird die Besatzung darüber hinaus durch einen starken Repressionsapparat, durch Russifizierung, Symbolpolitik und die Umschreibung der Geschichte forciert (Zhurzhenko 2022: 186ff.).

Das ukrainische Kulturministerium berichtete 2023 über 841 zerstörte Denkmäler und Gebäude, die zum Kulturerbe des Landes gehören, darunter das Museum des Philosophen Hryhorij Skovoroda, das Theater in Mariupol, das Museum der Malerin Marija Prymatschenko oder das Schriftstellerhaus „Slowo“ (dt. Wort) in Charkiw.²⁸

Die Großinvasion Russlands wirkt sich massiv auf das kulturelle Feld der Ukraine aus. Nicht nur das materielle Kulturgut wurde zum Zerstörungsziel des russischen Krieges, sondern jede Person im Land unabhängig von politischen Überzeugungen, Sprache, sozialem Status, Ethnie und Herkunft.

mus, vgl.: <https://www.e-flux.com/journal/126/460842/nuclear-cyberwar-from-energy-colonialism-to-energy-terrorism/>.

26 <https://www.zeit.de/2023/41/ukraine-krieg-russland-kriegsende-voelkermord/komplettansicht>.

27 Vgl. <https://blog.klassik-stiftung.de/vernichtungskrieg/>.

28 Auf Anfrage der Zeitschrift Glavkom berichtete das Ministerium für Kultur und Informationspolitik über das zerstörte Kulturerbe. Die volle Liste ist hier: https://gla.vcom.ua/pub/pdf/181/18127/kultura3010_gl.pdf. In die Liste wurden keine Objekte der kulturellen Infrastruktur aufgenommen, wie Bibliotheken, Kulturhäuser, die nicht zum Kulturerbe gehören. Vgl. auch: <https://zaborona.com/yaku-vynyatkovu-architekturu-vtratyla-ukrayina-2023-roku/>.

Viele ukrainische Kulturschaffende sahen sich gezwungen, neue Rollen im Krieg zu übernehmen. Drei Haupttendenzen strukturieren seit der Großinvasion kulturelle Praktiken und Funktionen von Kulturschaffenden: *Teilnahme am Krieg als Soldat:innen bzw. Versorger:innen, Zeugenschaft und Volontärbewegung*. Bereits 2014 meldeten sich einige Kulturakteur:innen freiwillig bei der ukrainischen Armee, nachdem Russland im Osten der Ukraine einmarschiert war. Nach dem 24. Februar 2022 waren es Hunderte, die sich bewusst entschieden hatten, an die Front zu gehen und ihr Land zu verteidigen. Zu den im deutschsprachigen Raum bekanntesten Autoren, die gleichzeitig Soldaten sind, zählen mittlerweile Serhij Zhadan, Artem Tschech und Artem Tschapaj, die den Krieg in ihren Notizen und Essays festhalten.²⁹ 2024 meldete sich auch eine der prägendsten Theaterschaffenden der Ukraine, Olena Apchel, an die Front. Das ukrainische P.E.N.-Zentrum dokumentiert in einer Liste die Verluste unter den Kulturschaffenden. Auf seiner Website entsteht eine nekrologische Chronik der Gefallenen, die Menschen aus allen Kulturberufen enthält und ein trauriges Zeugnis einer heterogenen und ausdifferenzierten ukrainischen Kultur ist. Ende 2023 sind 80 Kulturakteur:innen verzeichnet³⁰, die an der Front bzw. durch Folter und Ermordung als Zivilist:innen gestorben sind, darunter der bekannte Kinocutter Wiktor Onysko (ein ukrainischer „Tarantino“³¹), der von den Russen erschossene und in einem Massengrab aufgefunde Kinderbuchautor Wolodymyr Wakulenko³², die Schriftstellerin Viktoria Amelina³³, die bei einem russischen Raketenangriff auf eine Kramatorsker Pizzeria getroffen wurde und ums Leben kam, während sie für die internationale Organisation „Truth Hounds“ Zeugnisse des Krieges sammelte, der junge Urban Activist Roman Ratuschnyj³⁴ oder der Dirigent der Chersoner Philharmonie Jurij Kerpatenko³⁵.

29 2022 erschien das Buch „Nullpunkt“ von Artem Tschech im Arco Verlag: <https://www.deutschlandfunk.de/nullpunkt-100.html>.

30 Vgl.: <https://pen.org.ua/lyudy-kultury-yakykh-zabrala-vijna-2023-rik>.

31 <https://www.faz.net/aktuuell/feuilleton/kino/oleksander-mykhed-zum-tod-des-cutters-viktor-onysko-18616263.html>.

32 <https://www.berliner-zeitung.de/kultur-vergnuegen/literatur/leiche-nr-319-ukrainischer-schriftsteller-wolodymyr-wakulenko-in-massengrab-entdeckt-li.292488>.

33 <https://www.spiegel.de/kultur/viktoria-amelina-ist-tot-cruel-ukrainian-writer-a-9cb12d4b-8748-46ed-92d8-8dfd8ab1b562>.

34 <https://www.faz.net/aktuuell/politik/ausland/tote-im-ukraine-krieg-der-krieg-nimmt-uns-die-besten-18230436/trauerfeier-fuer-roman-18230430.html>.

35 Vgl.: <https://theukrainians.org/spec/peopleofculture/>.

Die Brutalität und Unmenschlichkeit der russischen Armee offenbarten sich im März/April 2022 in Irpin, Hostomel und Butscha, allesamt kleine Orte im Norden Kyjiws, die „zur Bühne des Genozids“ (Nikita Kadan) und gleichzeitig zum Symbol des genozidalen Kriegsgeschehens avancierten. Einige Künstler:innen wie Nikita Kadan und Mykola Ridnyj oder Schriftsteller wie Oleksandr Mykhed reisten bzw. kehrten in diese Orte zurück, um die Kriegsverbrechen festzuhalten. Mykhed stellte fest: „Verbrechen dürfen nicht vergessen werden – das schriftliche Dokument ist mein Gedächtnis.“³⁶ Kadan richtete 2022 eine provisorische Residenz in Butscha ein, um Zeugnisse zu sammeln, nicht zu vergessen, weiterzugeben. Eine seiner Methoden, das Unmittelbare zu verarbeiten, nennt er „evidence sculptures“³⁷ (dt. beweisende Skulpturen) – modifizierte Gegenstände, die in Kriegsgebieten gefunden wurden und nun Zeugenschaft über den Völkermord abgeben. Kateryna Yakovlenko, eine Kuratorin aus Luhansk, die 2014 nach Irpin geflohen war, veranstaltete 2022 nach der Befreiung der Stadt eine Ausstellung in ihrer verwüsteten Wohnung als eine unmittelbare Reaktion auf die Zerstörung.³⁸

Der Krieg beeinflusst auch das literarische Feld, indem er die Fiktionalität in der Literatur verunmöglichte und verdrängte. Serhij Zhadan reflektierte die Sprache des Krieges in seiner Dankesrede anlässlich der Verleihung des Friedenspreises des deutschen Buchhandels 2022:

„Natürlich ändert der Krieg die Sprache, ihre Architektur und ihr Funktionsfeld. Wie der Stiefel eines Eindringlings, eines Fremden beschädigt der Krieg den Ameisenhaufen des Sprechens. Also versuchen die Ameisen – die Sprecher der beschädigten Sprache – fieberhaft, die zerstörte Struktur zu reparieren, das, was ihnen vertraut ist, was zu ihrem Leben gehört, wiederherzustellen. Irgendwann ist alles an seinem Platz. Aber diese Unfähigkeit, sich der vertrauten Mittel zu bedienen, genauer gesagt, die Unfähigkeit, mit den früheren – aus friedlichen Vorkriegszeiten stammenden – Konstruktionen deinen Zustand zu beschreiben, deine Wut, deinen Schmerz und deine Hoffnung zu erklären – ist besonders schmerhaft und unerträglich.“³⁹

36 <https://taz.de/Butscha-und-die-Erinnerung/!5893292/>.

37 Vgl. z.B. <http://nikitakadan.com/the-chronicle/hostomel-cologne-sculpture/>.

38 <https://suspilne.media/275390-slova-vdacnosti-kuratorka-zrobila-vistavku-u-vlasnij-zrujnovanij-kvartiri/>.

39 <https://www.bpb.de/themen/europa/ukraine-analysen/nr-274/515020/dokumentation-dankesrede-von-serhij-zhadan-zur-verleihung-des-friedenspreises-2022/>.

Der anfängliche Schock des Krieges, das Verstummen und die Unmöglichkeit des Schreibens transformierten sich bei vielen Schriftsteller:innen in eine Zeugenschaft, die sich in zahlreichen Formen äußert. Eine solcher Formen, die die Gegenwart fixierten, ist das Tagebuch. Juri Durkot⁴⁰, Evgenija Beloruses⁴¹, Oksana Matychuk⁴², Yuriy Gurzhy⁴³, Anastasia Magazova⁴⁴ oder Sergei Gerasimov⁴⁵ schrieben bzw. schreiben bis dato Tagebücher über den Krieg in den führenden deutschsprachigen Medien und liefern somit Selbstzeugnisse einer brutalen Realität, die im 21. Jahrhundert kaum rational zu fassen ist.

Oleksandr Myched verarbeitet die Kriegsgeschehnisse ebenfalls in Form eines tagebuchähnlichen Werkes, das er 2022 unter dem Titel „Spitzname für Yowa. Chroniken der Invasion“ herausgegeben hat. Im selben Jahr erschien im größten privaten Verlag Wydawnyctvo Staroho Lewa die Anthologie „Krieg. 2022“, eine essayistische Kurzprosa mit 42 Texten ukrainischer Schriftsteller:innen.

Doch auch Lyrik übernimmt eine dokumentarische Bedeutung, wie Zhadan in einem Briefwechsel mit dem amerikanischen Dichter Reginald Dwayne Betts reflektiert:

„Sprache kann, ebenso wie Poesie, Kriege nicht stoppen. Doch sie ist es, die Böses und Ungerechtes beim Namen nennt, mit ihrer Hilfe können wir immer wieder unsere Schwäche und Hoffnungslosigkeit überwinden, uns erheben und aufrichten, um Zeugnis abzulegen.“⁴⁶

Es ist auffällig, dass viele ukrainische Dichter:innen bis auf einige wenige Ausnahmen den Krieg in dokumentarischen, die Realität dicht beschreibenden Gedichten erfassen.⁴⁷ Als eine Art Zwischenbilanz ist 2023 die Anthologie „Pomizh syren. Nowi wirschi wijny“ (dt. Zwischen den Sirenen. Neue Gedichte des Krieges“ unter Herausgeberschaft des Lyrikers Ostap

40 <https://www.welt.de/kultur/article245282490/Krieg-gegen-die-Ukraine-Juri-Durkots-Tagebuch.html>.

41 <https://www.spiegel.de/thema/tagebuch-aus-kiew/>.

42 https://www.sueddeutsche.de/thema/Ukrainisches_Tagebuch.

43 <https://www.tagesspiegel.de/kultur/yuriy-gurzhys-kriegstagebuch-164-abschied-von-andrea-pancur-10378609.html>.

44 <https://taz.de/Anastasia-Magasowa/!a37213/>.

45 <https://www.nzz.ch/feuilleton/kriegstagebuch-aus-charkiw>.

46 Vgl. den Briefwechsel unter: <https://www.zeit.de/2022/43/serhij-zhadan-russland-ukraine-krieg-dichter>.

47 Vgl.: <https://chytomo.com/trymaty-svoikh-v-obijmakh-dumok-l6-novykh-virshiv-pr-o-vijnu/>.

Slyvynskyj erschienen, der im Vorwort schreibt: „Poesie in Zeiten des Krieges ist ein Dokument“ (Slyvynsky 2023).

Bereits während des Maidans kristallisierten sich neue zivilgesellschaftliche bottom-up-Praktiken heraus, die zum Teil den Staat ersetzten und ein starkes und breit gefächertes freiwilliges Engagement schufen (Worschec 2018). Mehrere selbstorganisierte Privatinitiativen unterstützten die angeschlagene ukrainische Armee, die Freiwilligenbataillons oder leisteten Hilfe für Binnengeflüchtete. Nach dem verdeckten Einmarsch der russischen Soldaten in den Osten der Ukraine 2014 transformierten sich partiell auch die Funktionen der Kulturschaffenden, indem sie zu einem Teil der zivilgesellschaftlichen Volontär:innenbewegung nach 2014 avancierten. Die Großinvasion zwang nun noch mehr Kulturakteur:innen in die Funktion von Volontär:innen. Freiwillige Praktiken sind ausdifferenziert: permanente finanzielle Spenden für die ukrainischen Streitkräfte, Evakuierungen von der Front, Geflüchtetenorganisationen werden mit Auftritten, Lesungen, Konzerten akkumuliert.

Von der Dekommunisierung zur Dekolonisierung

Leninopad (dt. Lenin-Fall) ist ein im Volksmund benutzter Begriff für die Demontage der Lenin-Denkäler, die bereits während des Maidans als eine breite allukrainische Bewegung bekannt wurde. Doch mit der Beseitigung der Denkmäler aus der sowjetischen Zeit war bereits im zeitlichen Umfeld der ukrainischen Unabhängigkeit 1991 begonnen worden. In nahezu jedem ukrainischen Ort standen im öffentlichen Raum, vorwiegend an zentralen Plätzen bzw. Straßen, nicht nur Statuen und Büsten von Vladimir Lenin, sondern auch von vielen anderen sowjetischen Funktionären wie dem Gründer des sowjetischen Geheimdienstes Tscheka, Felix Dzerzhinski, oder russischen Schriftstellern und Dichtern wie Aleksandr Puschkin oder Maksim Gorki. Bereits 1990 wurde die erste Lenin-Statue im galizischen Tscherwonohrad demontiert, noch zur Zeit der Sowjetunion, was einem Skandal gleichkam (Simon 2016). Das Verschwinden von Denkmälern aus dem öffentlichen Raum vollzog sich von West nach Ost. Den Osten und Süden der Ukraine erreichte der Leninopad vorwiegend nach den Maidanprotesten 2013/14. Eine gesellschaftliche Diskussion um das sowjetische Erbe intensivierte sich 2015, nachdem der damalige Präsident Petro Poroschenko die sogenannten Dekommunisierungsgesetze unterzeichnete

hatte. Diese setzten sich aus vier Gesetzesentwürfen zusammen, die u.a. die Entfernung der kommunistischen Symbole, die Umbenennung von Städten, Straßen und Plätzen, die Öffnung der Archive und Gleichstellung der Veteranen des Zweiten Weltkrieges mit den Veteranen der Organisation der Ukrainischen Nationalisten beinhalteten. Diese Gesetze und die darauffolgenden Kontroversen sind Teil eines Prozesses in der Ukraine, der u.a. die Aufarbeitung der kommunistischen Verbrechen, die Debatten und Formierung der neuen nationalen Erinnerungskultur, den Umgang mit historischen Leerstellen und die zur Sowjetzeit tabuisierten Desiderate umfasst. Der fehlende nationale politische und gesellschaftliche Konsens in der Erinnerungspolitik trug nach 1991 über viele Jahre zum Gedenkpluralismus in der Ukraine bei und verhinderte ein politisches, von oben oktroyiertes Modell eines einzigen nationalen historischen Narratives (Portnov 2013). Die Dekommunisierungsgesetze als Teil der staatlichen Kulturpolitik riefen ebenfalls unterschiedliche Reaktionen im kulturellen Feld hervor. Während viele die Beseitigung der Denkmäler, die Entfernung von Mosaiken und weiteren Kunstwerken aus dem öffentlichen Raum begrüßten und sie als Teil der Dekolonialisierung des Feldes verstanden, stießen diese Praktiken bei einem Teil der Kulturschaffenden auf Kritik. 2015 entstand beispielsweise eine informelle künstlerische Vereinigung bzw. ein Projekt mit dem Titel „De Ne De“ (dt. mal hier, mal da) als Reaktion auf die Dekommunisierungsgesetze. Das Projekt startete in Vinnyzja in dem abbruchreifen Kino „Rosija“ – Ende der 1960er Jahre gebaut und mit 1200 Plätzen eines der größten Kinos in der Ukraine⁴⁸ – mit einer Ausstellung von über 70 Künstler:innen, die sich mit dem sowjetischen Erbe und den Umgang damit, mit Repräsentationen des Sowjetischen im öffentlichen Raum sowie mit lokaler Geschichte befassten. Das Projekt wurde auf verschiedene Regionen der Ukraine ausgeweitet, vor allem auf den Süden und Osten des Landes. Kunsthistoriker:innen und Künstler:innen wie Evhenija Moljar, Nikita Kadan, Vova Vorotnev und Anna Shcherbyna besuchten und untersuchten viele kleinere und mittlere ost- und südukrainische Städte, implementierten diverse Projekte vor Ort mit lokalem Publikum, in denen das kulturelle

48 Vgl.: <https://vinnitsa.info/article/yak-kinoteatr-v-tsentriv-vinnitsi-peretvorivsya-na-stini-dlya-grafiti-fotofakt>
(Bericht auf Ukrainisch mit Fotografien).

Erbe sowie die zerfallende kulturelle Infrastruktur aus der Sowjetzeit thematisiert wurden.⁴⁹

Der Angriff Russlands auf die gesamte Ukraine zwang sowohl staatliche als auch unabhängige Kulturakteur:innen und Intellektuelle zum rasanten Umdenken, das die Kunsthistorikerin Svitlana Biedarieva als „*swift decolonization*“ (Biedarieva 2023) definierte. Darunter versteht sie einen tiefgreifenden Prozess der Neubewertung des eigenen Verhältnisses zum Imperium, seiner Narrative sowie eine grundlegende Transformation eigener kultureller Praktiken, die der Vernichtung der Existenz standhalten können. Die Absprache der politischen Selbstbestimmung, die kulturelle Desubjektivierung über einen langen Zeitraum und letztendlich die Anwendung von absoluter Gewalt gegen ein Land strukturieren ein Verhältnis zwischen Kolonialherrscher und Kolonie.⁵⁰ Die Entkolonialisierung der ukrainischen Kultur von der russischen impliziert seit dem Beginn der Großinvasion eine Suche sowohl nach Antworten auf komplexe und vielschichtige Temporalitäten im Krieg als auch nach historischen Zusammenhängen. Mehrere ukrainische Künstler:innen, Schriftsteller:innen, Filmemacher:innen reflektieren in ihren Werken, aber auch in den Medien die koloniale Geschichte der Ukraine, die Dekolonialisierung und ihre Folgen für die Zukunft der ukrainischen Kultur. Das Ukrainische Institut – das 2018 gegründete staatliche Kulturinstitut der Ukraine – sammelt und veröffentlicht Beiträge zu diesem Thema auf seiner Website.⁵¹ Der Diskurs um die Dekolonisierung manifestiert sich im ukrainischen Kulturfeld in der Kritik folgender Paradigmen, die sich sowohl im innerukrainischen als auch im internationalen Kontext herauskristallisieren: a) die materielle und symbolische Appropriation ukrainischer Kultur und ihrer Repräsentation durch Russland⁵²; b) Kritik der russischen kulturellen Elite an fehlender Reflexion des eigenen Imperialismus und Kolonialismus; c) Kritik der Wahrnehmung ukrainischer Kultur (und weiterer ehemaligen Sowjetrepubliken) im Wes-

49 Mit dem Beginn des flächendeckenden Krieges finden nur sporadisch Aktionen der Vereinigung statt. Vgl. ihr Facebookauftritt: <https://www.transartists.org/en/air/de-n-e-de>, wo viele Projekte dokumentiert sind.

50 Die Literaturwissenschaftlerin Ewa Thompson begann bereits Anfang der 2000er das Konzept des Kolonialismus auf Osteuropa, u.a. auf Polen und Russland, anzuwenden. Vgl.: https://rcin.org.pl/Content/51834/WA248_71045_P-I-2524_thompson-it-is.pdf.

51 <https://ui.org.ua/en/sectors-en/decolonization-selected-articles-published-in-the-aftermath-of-russias-invasion-of-ukraine/>.

52 <https://zaborona.com/en/katya-taylor-explains-in-her-column-about-russias-colonization-of-ukrainian-culture-and-how-museums-can-help-counter-it/>.

ten durch die „russische Brille“ sowie Gleichsetzung der sowjetischen und russischen Kultur⁵³. Es ist notwendig hinzuzufügen, dass der Prozess der Dekolonialisierung in der Ukraine ein signifikantes Spezifikum aufweist – er findet inmitten eines kolonialen Krieges statt, der von Russland als einem neoimperialen Gebilde mit diktatorischen Zügen geführt wird. Der Dekolonialisierungsprozess ist ein Teil der Resilienz ukrainischer Kulturschaffender bei gleichzeitiger existenzieller Bedrohung, die vielfältige Versuche, kulturelles Erbe aufzubewahren bzw. wieder aufzubauen, impliziert.

Ausblick

Die Kolonialisierung durch Russland und die kolonialen Erfahrungen der Ukraine wurden in westeuropäischen Diskursen und in der Wissensproduktion lange Zeit ausgeblendet bzw. schlicht ignoriert. Westliche intellektuelle Strukturen und Institutionen der Wissensproduktion übernahmen und normalisierten in den letzten dreißig Jahren russische koloniale Narrative über Kunst und Kultur der ehemaligen Länder der Sowjetunion, sie reproduzierten somit das „imperial knowledge“, um es mit den Worten von Ewa Thompson (2000) zu beschreiben. Bestehende marginale Forschungen zum kulturellen Feld der Ukraine definieren ihren Bezugsrahmen durch Russland oder maximal Polen (Heck & Lipińska 2023). Doch nicht nur strukturelle Probleme, die auch Begrifflichkeit und Methoden implizieren, sind Grund der Exklusion und Unsichtbarkeit der pluralen, diversen und vielschichtigen Historie der ukrainischen Kultur im europäischen und deutschen Forschungsfeld. Der polnische Schriftsteller Szczepan Twardoch hat nach dem Beginn der Großinvasion Russlands 2022 einen lang andauernden Zustand in westeuropäischen Kultur- und Wissenschaftsfeldern auf eine kurze Formel gebracht: „Schluss mit Westsplaining“ (Twardoch 2023). In diesem Text, der in der Anthologie zum Umgang des Westens mit der Ukraine bzw. dem sogenannten Osten 2023 mit dem bezeichnenden Titel „Alles ist teurer als ukrainisches Leben“ erschienen ist, führt Twardoch prägnant aus: „Westsplaining“ meint heute eine herablassend-paternalistische Einstellung der Gurus und Intellektuellen eines im weitesten Sinne verstandenen Westens zu den Meinungen, Gedanken und Überzeugungen der Europäer in Osteuropa“, zu der auch die Ukraine gehört. Twardoch

53 <https://hyperallergic.com/716264/why-we-need-a-post-colonial-lens-to-look-at-ukraine-and-russia/>.

thematisiert somit mit einem ursprünglich feministischen Begriff langetradierter diskursive Probleme mit dem Konstruieren⁵⁴ und der Wahrnehmung der ukrainischen Kultur als „antiquated, the rural, the violent, and the primitive“ (Shkandrij 2001: xii), die nicht nur strukturell und diskursiv zu erklären, sondern auch politisch motiviert sind.

Um diese Desiderate zu schließen, bedarf es nicht nur einer kritischen selbstreflexiven Revision der Strukturen, Wahrnehmungen, Forschungsdesiderate sowie Politik Deutschlands gegenüber Russland nach der Wende. Der ukrainisch-amerikanische Historiker Serhii Plokhy schlägt eine De-Imperialisierung der Russlandstudien⁵⁵ vor: Anstelle der Akzeptanz von kultureller Enteignung bzw. Appropriation des russischen (Neo-)Imperiums sollte eine strukturelle und systematische Erforschung ukrainischer Kultur stattfinden. Für Ukrainer:innen definiert diese De-Imperialisierung nicht nur symbolisch ein Überleben – für sie geht es um die Existenz.

Literatur

- Andryczyk, M., 2019: *The Intellectual as Hero in 1990s Ukrainian Fiction*. Toronto: University of Toronto Press.
- Bad'jor, D., 2022: Angriff auf das kulturelle Erbe. Ukrainische Museen und Gedenkstätten im Krieg. *Osteuropa* 72 (6–8): 447–456.
- Barshynova, O. & O. Martynuk, 2021: Ukrainian Art of the Independence Era: Transitions and Aspirations. S. 207–248 in: M. Minakov, G. Kasianov & M. Rojansky (Hrsg.), *From "the Ukraine" to Ukraine. A Contemporary History, 1991 – 2021*. Stuttgart: ibidem.
- Biedarieva, S., 2023: Institutional Transformation and Cultural Decolonization in Ukraine. Wilson Center. <https://www.wilsoncenter.org/blog-post/institutional-transformation-and-cultural-decolonization-ukraine> (15.3.2024).
- Finnin, R., 2022: *Blood of others. Stalin's Crimean atrocity and the poetics of solidarity*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.
- Gulina, O., 2015: Nie wieder Krieg: Flüchtlinge aus der Ostukraine. *Osteuropa* 65 (4): 131–142.
- Heck, K. & A. Lipińska (Hrsg.), 2023: *Als der Krieg kam... Neue Beiträge zur Kunst in der Ukraine*. Heidelberg: arthistoricum.net-ART-Books.
- Hoppe, B., 2022: Angriff auf das historische Erbe. Russland attackiert ukrainische Archive. *Osteuropa* 72 (6–8): 201–210.

54 Die ukrainische Kultur, Literatur oder Kunst als Gegenstand postkolonialer Forschung wurde vorwiegend bei nordamerikanischen Wissenschaftler:innen untersucht.

55 <https://www.codastory.com/rewriting-history/russian-studies-universities-debate/>.

- Hrycak, A., 1997: The Coming of "Chrysler Imperial": Ukrainian Youth and Rituals of Resistance. *Harvard Ukrainian Studies* 21 (1/2): 63–91.
- Hundorova, T., 2013: Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодернізм. Pisljatschornobylska biblioteka. Ukrajinskyj literaturnyj postmodernism. Kyjiw: Krytyka.
- Karatnycky, A., 2005: Ukraine's Orange Revolution. *Foreign Affairs* 84 (2): 35.
- Kozlenko, I., 2022: Film und Filmindustrie in der Ukraine. 30 Jahre Dekolonisierung: eine Bilanz. *Osteuropa* 72 (6–8): 393–420.
- Krivenzowa, H. & M. Ridnyj, 2008: МРІЙНИКИ. Група SOSka I МЕТОД РЕАКЦІЙНОЇ ДІАГНОСТИКИ. Mrijnyky (Träumer). Hrupa SOSka I metod reakzijnoji diahnostyky (Gruppe SOSka und Methode der Reaktionsdiagnostik). Katalog zur Ausstellung. PinchukArtCentre. <https://pinchukartcentre.org/files/exhibitions/pdf/drimerscatalogue.pdf> (13.3.2024).
- Kuzio, T., 2010: Nationalism, identity and civil society in Ukraine. Understanding the Orange Revolution. *Communist and Post-Communist Studies* 43 (3): 285–296.
- Malko, V.A., 2021: *The Ukrainian Intelligentsia and Genocide. The Struggle for History, Language, and Culture in the 1920s and 1930s*. Lanham: Lexington Books.
- Marčenko, J. & O. Koval', 2022: Allen Widrigkeiten zum Trotz. Der ukrainische Buchmarkt 1991–2022. *Osteuropa* 72 (6–8): 249–264.
- Mishchenko, K., 2014: Ein schwarzer Kreis. S. 21–37 in: J.I. Andruchovyč (Hrsg.), *Euro-maidan. Was in der Ukraine auf dem Spiel steht*. Frankfurt am Main: Ed. Suhrkamp.
- Mishchenko, K. & K. Stetsevych, 2018: 5 Jahre Maidan. Bundeszentrale für Politische Bildung. Berlin.
- Nakonechna, L., R. Artel, N. Katan, A. Łazar, N.P. Humenjuk, J. Belorusec', T. Prochasko, J. Onuch, A. Ryabchuk & T. Zlobina (Hrsg.), 2015: *R.E.P. – Revolutionary Experimental Space. = R.E.P. – Revoliutsiinii eksperimental'nii prostir*. Berlin: The Green Box.
- Portnov, A., 2013: Memory Wars in Post-Soviet Ukraine (1991–2010). S. 233–254 in: U. Blacker, A.M. Étkind, J. Fedor & A. Etkind (Hrsg.), *Memory and theory in Eastern Europe*. New York, NY: Palgrave Macmillan.
- Portnov, A., 2016: Ausschluss aus dem eigenen Land. Der „Donbass“ im Blick ukrainischer Intellektueller. *Osteuropa* 66 (6/7): 171–184.
- Raabe, K., 2010: Kosaken oder Kampfschildkröten. Die Ukraine lesen. *Osteuropa* 60 (1): 49–62.
- Raev, A., 2022: Im Fokus: Die künstlerische Kultur der Ukraine. *Osteuropa* 72 (6–8): 353–374.
- Riabchuk, M., 2015: Ukrainian Culture after Communism: Between Post-Colonial Liberation and Neo-Colonial Subjugation. S. 337–355 in: D. Pucherová & R. Gáfrík (Hrsg.), *Postcolonial Europe? Essays on post-communist literatures and cultures*. Leiden, Boston: Brill Rodopi.
- Shkandrij, M., 2001: *Russia and Ukraine. Literature and the Discourse of Empire from Napoleonic to Postcolonial Times*. Montreal: McGill-Queen's University Press.

- Simon, G., 2016: Good Bye, Lenin! Die Ukraine verbietet kommunistische Symbole. *Osteuropa* 66 (3): 79–94.
- Slyvynsky, O. (Hrsg.), 2023: *Поміж сирен. Нові вірші війни. [Between the Sirens. New poems of war]*. Kharkiv: Vyadvnytstvo Vivat.
- Stukalova, K., 2016: (Не)втрачене десятиліття: мистецтво в соціально-політичному контексті 90-х років. Dt. (Nicht) verlorenes Jahrzehnt: Kunst im sozial-politischen Kontext der 90er Jahre. PinchukArtCentre. <https://archive.pinchukartcentre.org/reviews/nevtrachene-desyatilitta-mistetstvo-v-s> (13.3.2024).
- Thompson, E.M., 2000: *Imperial knowledge. Russian literature and colonialism*. Westport, Conn.: Greenwood Press.
- Twardoch, S., 2023: Schluss mit Westsplaining. S. 56 in: A. Konarzewska, S. Schahadat & N. Weller (Hrsg.), "Alles ist teurer als ukrainisches Leben". *Texte über Westsplaining und den Krieg*. Berlin: edition.fotoTAPETA.
- Vzdull's'ka, V., 2022: Laboratorium des Wandels. Ukrainische Kinder- und Jugendliteratur. *Osteuropa* 72 (6–8): 265–284.
- Worschech, S., 2018: Zivilgesellschaft nach dem Euromaidan. Vom Ehrenamt zu neuen Strukturen der Partizipation? *Ukraine-Analysen* (202): 7–11.
- Worschech, S., 2020: *Deutsch-ukrainische Kulturbeziehungen. Veränderungen nach dem Euromaidan*. Stuttgart.
- Zaremba, K., 2022: Skhid ukraїns'koho sotsia. Istorii Donechchyny ta Luhanshchyny pochatku XXI stolittia. [Aufgang der ukrainischen Sonne. Geschichten aus den Regionen Donezk und Luhansk am Anfang des 21. Jahrhunderts]. L'viv: Choven.
- Zhurzhenko, T., 2022: Terror, Kollaboration und Widerstand. Russlands Herrschaft in den neu besetzten Gebieten der Ukraine. *Osteuropa* 72 (6–8): 179–200.
- Zychowicz, J., 2020: *Superfluous women. Art, feminism, and revolution in twenty-first-century Ukraine*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.