

“a linear path to follow from beginning to end” (133) and can be read starting from anywhere. The chapter begins with a discussion of the bird imagery in the picturebook, relating it to Deleuze’s idea of lines of flight, and then moves on to an analysis of the ambiguous and androgynous child-figure in the text and the illustrations as a molecular child who, in connection with the picturebook’s rhizomatic structure, draws attention to “the malleability of time” and a conception of childhood as “a force that flows through all moments in life and something that is always accessible to us, not merely a transitory stage” (136). Newland then takes a closer look at the “little-discussed, yet deeply important friendship in Deleuze’s life, that with Jean-Pierre Bamberger” (ibid.), and closes on a consideration of *L’Oiseau philosophie* as not only a work that manages to “capture and render Deleuze’s concepts visible” but simultaneously “paints the imperceptible and gives us an image of what children’s literature should be: pure becoming which opens up the molecular child to us all” (153).

Jane Newland’s book is an important contribution to a consideration of Deleuzian thought within the context of children’s literature, but it can also serve as an accessible introduction to Deleuze’s philosophy. While the book offers a thoughtful interpretation of particular works of children’s literature, it also covers a fairly broad range of Deleuzian concepts and displays how such ideas can be usefully employed to productively grapple with paradoxes and ambiguities encountered in literature.

## Duft der Erinnerung an die Alltagskultur der Sowjetunion

**Alexandra Köhring u. Monika Rütters (Hrsg.). 2018. *Ästhetiken des Sozialismus/Socialist Aesthetics. Populäre Bildmedien im späten Sozialismus/Visual Cultures of Late Socialisms*. Wien-Köln-Weimar: Böhlau. 332 Seiten. ISBN: 978-3-412-50574-5.**

Tihomir Engler, Sanja Ivanović-Grgurić

In zwölf deutsch- und englischsprachigen Beiträgen des Sammelbandes werden unterschiedliche populäre Medien aus der Zeit der Sowjetunion behandelt, die infolge deren Zerfalls zum historischen Sperrmüll geworden sind. Und dennoch scheint die Auseinandersetzung mit den Relikten aus der sowjetischen bzw. realsozialistischen Alltagswelt sowohl für Kunst-, Kultur- und Literaturforscher aus Westeuropa als auch für jene osteuropäische irgendwie doch noch interessant zu sein. Den Untersuchungsgegenstand des Sammelbands bilden verschiedene popkulturelle Bildmedien im Spektrum von Postkarten und Produktverpackungen über Fotoalben bis hin zu Kunst- und Literaturwerken wie Bilderbücher, wobei es auch „darum ging, dezidierte gestalterische Verfahren zu entwickeln und deren visuelle Wirkung auszuloten“ (10). Insofern besteht die Forschungsfrage des Sammelbandes darin, wie spezifische sozialistische Bildcodierungen, eingerahmt durch die Forderungen des sozialistischen Realismus als eine in der Sowjetzeit allgemeinverpflichtende Stilformation, in unterschiedlichen popkulturellen Bildmedien funktioniert haben.

Im ersten Beitrag des Sammelbandes wird die Entstehung und die Entwicklung der Monumentalkunst als ein historisch-politisches Narrativ der stalinistischen Ära und deren spätere kulturelle Transfermächtigkeit besprochen, indem auf ihre Ausfuhr in den 1970er Jahren nach China, Nordkorea sowie in einzelne Staaten Afrikas eingegangen wird. Dabei geht

die Beitragsautorin Nadine Siegert auch der Frage nach, was mit solchen Monumenten heute geschehen solle. Es ist eigentlich die Grundfrage nach dem Schicksal aller Memorabilien aus der mehr oder weniger ideologisch geprägten sozialistischen Alltagskultur, deren aktueller politischer Kontext wie jener der Sowjetunion verwischt wurde bzw. ausgewischt ist.

In die visuelle Kinderwelt des Sozialismus taucht uns Christine Götz mit ihrem Beitrag über die Bildzeitschrift *Vesëlye kartinki*, die auflagenstärkste Kinderzeitschrift der Sowjetunion, die 1956 zu erscheinen begann und die als erster (und mehr oder weniger einziger) sowjetische Comicstrip „den Bilderkosmos der ‚sowjetischen Kindheit‘ in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts prägte“ (76). Götz zeigt die Art und Weise auf, auf die diese Zeitschrift in ihrer Anfangszeit das Programm der sowjetischen Kultur- und Erziehungspolitik überschritten hat. Sie stellt die Entwicklung der Kindergestalten zu „*cultural icons* für mehrere Generationen“ (79) von Sowjetbürgern fest, wie es beispielsweise „*Karandaš* (Bleistift) ist, der sich mit Hilfe seiner Bleistiftnase eine eigene, wunderbare Welt erschaffen konnte“ (79). Zum einen weisen die Comicgestalten „etwas unangepasst Eigentümliches“ (80) auf, zum anderen überlässt man in der Zeitschrift „den jungen Lesern große, von keiner extradiegetischen Erzählinstanz kontrollierte Interpretationsspielräume“ (90), weshalb die Kinderzeitschrift bis Anfang der 1970er Jahre auf dem sowjetischen kinder- und jugendliterarischen Markt etwas Außergewöhnliches war. Danach wurde aber die Redaktion aufgefordert, „das ‚ideologisch-künstlerische‘ Niveau anzuheben“ (83), was zuletzt als Vorwand für die Einführung von Zensurmaßnahmen diente. Infolge dessen wurde die Zeitschrift auf die Linie der orthodoxen Vorstellungen von einer ausnahmslos ‚fröhlichen‘ sowjetischen Kinderwelt zurückgeführt bzw. ihr der Hang zum Experimentell-Surrealistisch-Phantasievollen im Sinne der russischen Avantgarde unterbunden, so dass zuletzt die Kindheitsmotive in der Zeitschrift zu „niedlicher Fassade wurden, hinter der (ideologische) Be- und Eingrenzungen verborgen“ (91) lagen.

Im Beitrag von Monika Rütters wird der ideologisch-politische Kontext aufgeklärt, aus dem heraus die ikonographische Gestaltung von Verpackungen sowjetischer Produkte erfolgte, wonach die Ware, „auf das Notwendigste reduziert oder als luxuriöses Geschenk, als Träger politischer Botschaft oder sozialer Propaganda“ (131) diente. Auf den Beitrag über die Warenverpackung folgt jener von Elena Huber, worin die Vorstellungen von der sowjetischen Mode der 1950er und 1960er Jahre ins Visier genommen werden. Die Beitragsautorin kommt zur Schlussfolgerung, dass in einer noch immer konsumfeindlichen sowjetischen Kultur hausgemachte Kleidungsartikel in ihrer Schlichtheit und Bescheidenheit zum Medium des „Kampfes für die Entstehung einer neuen sozialistischen Kultur und für den kulturellen Fortschritt aller sowjetischen Menschen“ (161) werden, wobei diese nur als Korrekturmittel des bestehenden Systems und nicht als dessen grundlegende Veränderung verstanden werden.

Einen weiteren Beitrag zur Analyse sowjetischer Ikonographie liefert Monika Rütters mit ihrer Untersuchung zum Aufbau der in der Sowjetunion so gerne angelegten Fotoalben – von den Familienalben über die Berichtsalben der staatlichen Betriebe und Institutionen bis hin zu den Anlassalben wie z.B. den Demobilisierungsalben sowjetischer Soldaten. Neben deren geschichtlich-dokumentarischen Wert bespricht die Autorin am Beispiel von Pionierlageralben und Familienalben eines sowjetischen Ingenieurs die unterschiedlichen Formen der Bildkodierung von Albumfotografien.

Im ersten englischen Beitrag des Sammelbandes wird die mehrschichtige Funktion der Ansichtskarten aus der Alberto-Sandretti-Kollektion untersucht. Die Kollektion umfasst mehr als 10.000 Exemplare, die von 1950er bis heute aus Museumsläden und Antiquitäten- und Antiquariatsläden in der gesamten UdSSR gesammelt worden sind. Den Bildpostkarten wurde einerseits die ideologische Funktion der Schaffung einer kanonischen sowjetischen Bildsprache zugedacht, indem man z.B. durch Lenins Gestalt das humane Gesicht des Sozialismus vermitteln wollte, andererseits wurden diese Karten an den Alltag angepasst, indem sie zu diversen sowohl öffentlichen als auch privaten Zwecken dienten. So kommen in dieser Funktion Motive von öffentlichen Feiern wie die Oktoberrevolution, nach der Sputnik-Mission 1957 auch Weltraumthemen, ferner Neujahrsmotive mit *Ded Moroz*, aber natürlich auch Bildpostkarten zu privaten Feiern wie Geburtstage vor. Auf den letzteren werden Kinder meistens in einer märchenhaften Atmosphäre dargestellt, und zwar zusammen mit Gestalten aus der russischen Folklore oder mit den zeitgenössischen sowjetischen Helden. Der Beitragsautor Matteo Bertelé erblickt in den damaligen Ansichtskarten nicht nur die finale Synthese der an ihnen beteiligten Medien und Techniken wie Malerei oder Zeichnung, Fotografie, Druck- und Grafikdesign, sondern auch den Ausgangspunkt für konzeptionelle Arbeiten jener Zeit (60).

Im Beitrag über die verschiedenen Typen sowjetischer Schaufenster stellt Gian Piero Piretto fest, dass die Aufgabe der sowjetischen Werbung trotz des enormen Warenmangels darin bestand, den Triumph marxistisch-leninistischer Ideen zu fördern, deren Verkörperung man u.a. auch in kommerziellen Produkten erblickte. Um aber den Warenmangel zu vertuschen, versuchte man anhand der Schaufenstergestaltung konsumfreudige „Mentalität, Bräuche, kulturelle Praktiken und Einstellungen zu schaffen“ (64), deren verschiedene Funktionen der Autor im Beitrag typologisch beschreibt. Diesbezüglich ist, meint er, zwischen „didaktisch-instruktiven Schaufenstern“ (64), worin die (mangelnde) Existenz der Produkte durch nützliche Informationen z.B. zur Pflege oder durch praktisches Wissen zu den Produkten ergänzt wird, und den Schaufenstern mit euphorisch-dionysischer Atmosphäre (64) infolge der Verwendung einer Fülle von übertriebenen Materialien, Farben und Stilrichtungen zu unterscheiden, die das zukünftige sowjetische Paradies vorwegnehmen sollten. Ironischerweise mussten die Kaufleute Schaufenster zuletzt mit ein und demselben Artikel füllen, meistens mit leeren Dosen oder Schachteln. Als dritter Typ hebt Piretto jene Schaufenster hervor, die sich durch ihre apollonische Wesentlichkeit (68) auszeichnen, deren Funktion aber darin lag, einen leeren Raum mit nicht-präventösen Ikonen oder Piktogrammen zu füllen. Die sowjetischen Käufer wussten zuletzt genau, dass es beim eigentlichen Einkaufen sinnlos war, sich auf Schaufenster zu verlassen, weshalb Werbung durch Gerüchte und Klatsch ersetzt wurde, deren Folge stundenlange Warteschlangen waren.

Sylvia Wölfel und Christian Wölfel beschäftigen sich in ihrem Beitrag mit den Prozessen, die im Hintergrund der Produktentwicklung in der DDR liefen und deren Ansporn in der Attraktivität des westlichen Konsumlebens lag. Um der DDR ein modernes Image zu verleihen, starteten die ostdeutschen Institutionen ambitionierte Projekte, unter anderem auch ein Studium des industriellen Designs, das „Kreativität und Innovation in ein System hineinbrachte, das allgemein als stagnierend und wenig inspirierend angesehen wird“

(133). Die Autoren betonen, dass Industriedesign in westlichen und östlichen Ländern fast gleichzeitig an Bedeutung gewann. Jedoch hatten die Designer in der DDR eine zusätzliche Herausforderung: Einerseits sollten sie ästhetisch ansprechende und langlebige Produkte entwerfen, die eine bessere sozialistische Zukunft zu versprechen und zugleich Bedürfnisse von Menschen aus allen sozialen Schichten zufriedenzustellen hatten (139). Andererseits mussten sie den Spagat zwischen den Vorschriften des funktionalistischen Designs und den wirtschaftlichen Einschränkungen bzw. materiellem Mangel meistern. Funktionalismus blieb durch staatliche Finanzierung der vorherrschende Ansatz, insbesondere weil das ostdeutsche Industriedesign schon immer ein fester Bestandteil internationaler Designdebatten war (144). Im Beitrag werden Designbeispiele besprochen, welche die materielle Kultur der DDR prägten und noch heute bekannt sind oder sogar genutzt werden wie z.B. die DDR-Lokomotiven, die noch immer im deutschen regionalen Transport im Einsatz sind. Einige Designbeispiele sind sogar nicht ausschließlich als sozialistisch zu werten, weil sie zum einen eher menschenzentriert sind, zum anderen auch für den westlichen Markt entworfen wurden. Insofern scheint das Design in der DDR eine kleine, aber wichtige Rolle in den industriellen Modernisierungsprozessen gespielt und somit die materielle Kultur der DDR entscheidend geprägt zu haben.

Im Beitrag von Odeta Rudling wird die Folklore als visuelles Medium des Sozialismus besprochen, denn folkloristische Massenaufführungen in Trachten gehörten zu den stärksten Bildern des Sozialismus. Sowjetische Folkloreshows wurden zum wichtigen Instrument für die Legitimierung der Sowjetmacht, in deren Rahmen man das Bild von glücklichen sowjetischen Republiken und befreundeten Nationen vermittelte. Der Beitrag fokussiert sich auf Folklorepraxen in der litauischen Sowjetrepublik als Beispiel dafür, wie der sowjetische Staat Volkslieder und -tänze nutzte, um seine Macht zu erhalten. Es wird auf den Optimismus der Folklore und ihren Stellenwert als Ausdruck der Volksmassen eingegangen, was die Folklore neben der Literatur zum willkommenen Propagandamittel des sozialistischen Staates machte. Nach Stalins Tod und der Enthüllung seiner Verbrechensherrschaft geriet die Folkloretradition jedoch in eine tiefe Krise, weshalb Chruschtschow eine neue Art von Folklore einführte, worin nach vorchristlichen Traditionen und Ritualen gegriffen wurde. Die sozialen Veränderungen wie z.B. rasche Urbanisierung und diesbezügliche traumatische Erfahrungen der Bauer lieferten die Grundlage für das Herausbilden einer alternativen Folklorekultur, die authentisch war und ‚von unten‘ kam, weshalb sie schwer für sowjetische Propagandazwecke zu missbrauchen war. Die echte litauische Kultur wollte statt der Sowjetjugend einfache, ältere Bauer in authentischen Kostümen aus der vorsowjetischen Zeit, was dazu führte, dass sie als ‚nationalistisch‘ unter die Lupe der KGB kam. Die alternative Folklorekultur rief somit auf den Plan traditionalistische intellektuelle Strömungen, die der Modernisierung im sowjetischen Stil kritisch gegenüberstanden und zum Symbol der kulturellen Autonomie Litauens geworden sind.

Paweł Miedziński möchte in seinem Beitrag am Beispiel der Fotografie zeigen, wie das ‚Bild‘ des Sozialismus in Polen auf mehreren Ebenen zensuriert wurde: Es beginnt mit der Selbstzensur der Photographen, die entscheiden mussten, was überhaupt zu fotografieren sei und was nicht. Der nächste Schritt war die Zensur journalistischer Agenturen, dann jene der zentralen polnischen Bildagentur und schließlich der Zeitungen selbst. Als prägnantes

Bespiel für diese vielschichtige Zensur wird der erste Polenbesuch des Papstes Karol Wojtyła angeführt: Grundsätzlich durften keine Fotos von den unzähligen Kirchenbesuchern aufgenommen werden, wobei Fotos, die den Papst mit den Massen zeigten, beschnitten wurden, um die Größe der Menschenmenge zu verbergen (226).

Der Sammelband endet mit einem Anhang, der aus einer Einführung in ästhetische Leitbegriffe sowie enzyklopädischen Erklärungen zu den Grundbegriffen aus dem Bereich der Ästhetiken des Sozialismus wie beispielsweise Formalismus oder Realismus besteht. Das Ganze wird auch durch eine ausgiebige Literaturliste zu Bildmedien aus der Sowjetunion abgerundet.

Abschließend ist hervorzuheben, dass es sich um einen Sammelband handelt, worin mit der darin gestellten Frage nach den ideologischen und kulturhistorischen Grundlagen der kulturpopulären Bildcodierungen – was auch die Herausgeber in ihrer Einführung betonen – ein neues Forschungsfeld eröffnet und sondiert wird. Insofern kann dieser Sammelband als Anstoß zu weiteren Untersuchungen zur Ausgestaltung visueller Kulturen in anderen ehemals sozialistischen Ländern Ost- und Südosteuropas dienen.

## Sowjetische Kinder – Ein Bild für den Zusammenhalt des Imperiums

**Monica Rütters. 2021. *Unter dem roten Stern geboren: Sowjetische Kinder im Bild*. Köln: Böhlau Verlag GmbH & Cie. KG. 278 Seiten. ISBN 978-3-412-51453-2.**

Jozo Akrap, Sanda Marjanović

„Die Kinder sind unsere Zukunft! / Sowjetische Kinder als Zukunftsträger.“ Sei es durch Bildproduktion, Kunst und Malerei, Plakate, Kinderbücher, Erzählungen oder Dichtung, überall wurde das sowjetische Kind als Hoffnungsträger der postrevolutionären Zeit und behütetes Individuum beschrieben. Kinderbilder, die von Erwachsenen gemacht wurden, sollten den Zusammenhalt des Imperiums beschreiben. Eine neue Gesellschaft sollte entstehen und als Zugführer diente das Kind der Sowjetunion. Eine sowjetische Propaganda, die Monika Rütters den Lesern schon in der Einleitung mithilfe eines Überblicks präsentiert. In acht Kapiteln versucht die Autorin darauffolgend, das Phänomen des Kindes in der sowjetischen Gesellschaft zu beschreiben und zu erklären.

Im ersten Kapitel „Bilder von Kindern – Stil und Medium von Proletkul't bis zum Sozialismus“ beschreibt die Autorin die verschiedenen Phasen des kulturellen Repertoires. Dabei werden verschiedene Bildwelten in Bezug auf die sowjetische Kindheit dargestellt und analysiert. Eine Wendung der Kulturpolitik wird verdeutlicht, eine Kulturrevolution, die sich durch die Jahre hindurch verändert hat. Es zeigt sich ein vollkommen neues Gesellschaftsmodell. Von der Lenin-Zeit und seiner besonderen Beziehung zu Kindern, über die Zeit der Avantgarde bis hin zu jener Stalins und darüber hinaus.

Im zweiten Kapitel „Sowjetische Pathosformeln und Narrative der Kindheit“ befasst sich Monika Rütters mit sowjetischer Propaganda der damaligen Zeit, die sie durch verschiedene Kinderdarstellungen präsentiert. Emotionale Höhepunkte als Zeichen gesteigerter Gefühlsausdrücke charakterisierten die damalige Zeit und gaben gleichzeitig einen Blick in die Zukunft. Die Formel „Höher und höher!“ galt als typisch sowjetische