





Die das Interview mit Katja Suglobina begleitende Fotostrecke zeigt zwei Versionen ihrer Oper *creature freedom as utopia – ark* am Ebertplatz in Köln sowie dem Malkasten Düsseldorf © Claus Daniel Herrmann





Diversität in allen möglichen Registern erklingen lassen

**Iuliia Bentia im Gespräch mit der Musikerin und
Komponistin Katja Suglobina über den Entstehungs-
prozess der Oper *creature freedom as utopia – ark*
und die Zusammenarbeit mit Künstler*innen
verschiedener Metiers.**

In diesem Sommer wurde in Köln und Düsseldorf die Oper *creature freedom as utopia – ark* [Freiheit der Kreaturen als Utopie – Die Arche] aufgeführt, deren Hauptthema die Freiheit des künstlerischen Schaffens ist. Gleichzeitig wirft die Aufführung, die unser Verständnis der Grenzen und Möglichkeiten des Genres Oper aufs Äußerste ausweitet, viele andere aktuelle Fragen auf, spricht Probleme der Toleranz und der Akzeptanz von Andersartigkeit an, die, wie die Komponistin Katja Suglobina, treffend bemerkt, »hier in allen möglichen Registern erklingen«: Sexualität, körperliche Besonderheiten, Neurodiversität und Gender.

Für Katja Suglobina war die *creature freedom as utopia – ark* ihre erste ernsthafte Erfahrung mit dem Genre der zeitgenössischen Oper. Davor, im November 2022, gab es eine »Probeaufführung« in Berlin, bei der das Team aus Regisseuren und Performern feststellte, dass sie gemeinsam nicht nur daran interessiert waren, Texte, Musik und Choreografie zu schaffen, sondern auch die Schmerzpunkte der heutigen Gesellschaft durch einen künstlerischen Ausdruck zu erkunden.

Katja Suglobina wurde am 24. August 1991, dem Tag, an dem die Ukraine ihre Unabhängigkeit erklärte, in Kyjiw geboren. Im Alter von sechs Jahren begann sie, an der Kyjiwer Kinderkunstakademie Kompositionsunterricht zu nehmen und schrieb eine Reihe von Kammermusikwerken, unter anderem für die Violine, die ihr Hauptinstrument war und ist. Sie setzte ihr Violinstudium an der Nationalen Musikakademie der Ukraine und später an der Hochschule für Musik und Tanz Köln fort,

wo sie auch Musiktheorie und Komposition (BM Künstlerischer Tonsatz) studierte.

In Köln, wo sie seit vielen Jahren lebt und arbeitet, ist sie Gründerin und Leiterin des Cologne Baroque Ensembles. Im Oktober 2021 veröffentlichte sie ihre erste CD mit Kammermusikkompositionen unter dem Titel *Eclectic mosaic*. Im Herbst 2021 komponierte Suglobina im Vorgefühl des Krieges das Streichquartett *In Memoriam* auf der Grundlage des Gedichts von Serhij Schadan *In Memory of All...*, das anschließend bei zahlreichen Wohltätigkeitskonzerten in Deutschland und Belgien aufgeführt wurde, u. a. in der Stadthalle von Brüssel durch das Ukrainian String Quartet. Aus der Zusammenarbeit mit dem Studio für elektronische Musik der Hochschule für Musik Köln und Auftritten mit dem Ensemble für neue Musik Unfeed format sowie aus der kreativen Freundschaft mit der Kölner Künstlerin und Performerin Christi Knak Tschaikowskaja entstanden zwei Opernaufführungen zu aktuellen sozialen Themen.

IULIA BENTIA Ihre erste Oper wurde kürzlich in Deutschland uraufgeführt. Erzählen Sie uns etwas über die Idee, das Format und den sozialen Kontext dieser Oper.

KATJA SUGLOBINA Die Oper *creature freedom as utopia – ark* wäre korrekter als Performance oder Performance-Oper zu bezeichnen. So haben wir es auch angekündigt, als wir vom Kulturamt der Stadt Köln und dem Fonds Darstellende Künste eine Förderung für die Produktion erhielten.

Die Autorin der Idee ist meine alte Bekannte, die Performerin Christi Knak Tschaikowskaja. Unsere kreative Zusammenarbeit begann vor einem Jahr, als ich sie einlud, an den von mir organisierten Wohltätigkeitskonzerten teilzunehmen. Bei diesen Konzerten gingen die musikalischen Darbietungen und die Performance, die sie aufführte, Hand in Hand. Sie hat meine Musik gehört, ich habe gesehen, was sie macht, und sie hatte die Idee einer engeren kreativen Zusammenarbeit.

Tatsächlich ist *creature freedom as utopia – ark* schon unsere zweite Erfahrung der Zusammenarbeit, eine ernsthaftere. Davor haben

wir in Berlin ein Projekt mit einer etwas anderen Geschichte, aber einem ähnlichen Konzept umgesetzt, ohne jegliche Finanzierung, einfach aus Enthusiasmus. Christi ist zum Teil Ukrainerin, geboren in Kasachstan, lebt seit ihrer Kindheit in Deutschland und hat Verwandte in der Ukraine.

IB Worum geht es in dieser Oper, wie könnten Sie den Inhalt kurz beschreiben?

KS Ich verstehe selbst nicht ganz, wie es uns gelungen ist, das fast Unvereinbare zu verbinden. In meinem Kopf brodeln noch verschiedene Arbeitsmomente und Schwierigkeiten, die ich erlebt habe. Das ist das Erste, was mir einfällt, wenn ich an die Premiere denke. Ich erinnere mich auch daran, wie schwierig es war, sich in das vorgeschlagene Konzept hineinzudenken, zu verstehen, was die Autorin der Idee und die Librettistin sagen wollten.

Im Großen und Ganzen handelt es sich bei dieser Oper um Kreativität, um schöpferische Freiheit. Und diese Oper hat ihr Publikum gefunden, weil sie sich den aktuellen Themen der Toleranz, der Akzeptanz und des

Andersseins widmet. Sie kommen hier in allen möglichen Registern vor – in den Räumen der Sexualität, der körperlichen Besonderheiten, der Neurodiversität, des Genders.

Unsere Testvorstellung in Berlin war queeren Menschen gewidmet, und ein Teil des Publikums war queer: Transgender-Personen,

geholfen. Ich bin auch von dem Bild der feministischen Performerin Salome ausgegangen, die bei ihren Auftritten Operngesang mit Club-Atmosphäre verbindet. In unserer Oper gibt es zum Beispiel einen Salome-Tanz mit einem fast Techno-Club-Beat. Die Berliner ›Probe-Aufführung fand im November 2022

Bei dieser Aufführung ging es mehr um die Akzeptanz körperlich andersartiger Menschen und weniger um Genderfragen. Unter den Darsteller*innen befand sich eine Performerin im Rollstuhl, und auch eine Frau mit einer Wachstumsstörung spielte in dem Stück.

Tänzer*innen, kreative Andersdenkende und Künstler*innen.

IB Sie hatten es also mit einem gewissen alternativen kulturellen Kontext zu tun?

KS Ja, bei der Performance in Berlin ging es vor allem um Genderfragen, um die Akzeptanz von Menschen mit unterschiedlichen psychischen Strukturen. Bei dieser Aufführung traten die Autorin des Konzepts, Christi Knak, die in der Rolle des Minotaurus war, und eine Sängerin mit dem Namen Salome auf. Alles war um sie herum aufgebaut. Und in unserer zweiten Aufführung gab es noch mehr handelnde Personen – Salome, eine ältere Orakelfrau und fünf ›Kreaturen‹. Für die zweite Aufführung habe ich neue Musik komponiert. Salome ist zwar geblieben, aber ihre Figur wurde deutlich überarbeitet.

IB Wie würden Sie Ihre Musik für die *creature freedom as utopia – ark* beschreiben?

KS Es gibt dort Elektronik und Streicher, man kann sich also den Klang ungefähr vorstellen. Die Musiker des Unfeed format, Dmytro Remezov (Elektronik) und Dmytro Berezin (Cello) haben mir übrigens bei der Erstellung der Musik mit Rat und Ideen sehr

an einem exotischen Ort statt: in einer Galerie, die sich in einem Boot auf dem Wasser befand. Es war kalt, ein Kanonenofen wurde beheizt, und es war eher ein Underground-Raum. Die gesamte Aufführung war von der Idee durchdrungen, dass wir kämpfen müssen. Dieser Aufruf war nicht konkret: Wir sind unterdrückt, wir sollten nicht geduldig sein, wir sollten kämpfen, wir haben genug.

Wir nahmen die erste Aufführung auf Video auf und beantragten damit einen Zuschuss für eine zweite, ähnlich konzipierte Aufführung, für die wir auch Mittel erhielten. Die zweite Aufführung wurde in diesem Jahr mehrmals im Westen Deutschlands gezeigt: zunächst in der Projektgalerie Labor in Köln am 2. Juni, dann in Düsseldorf am 20. Juni im Malkasten Kunstverein. Die wichtigsten Vorführungen fanden jedoch zweimal auf der Bühne des Theaters im Bauturm – Freies Theater Köln – statt, und zwar am 28. und 30. Juni dieses Jahres.

IB War das Konzept der zweiten Aufführung anders?

KS Es war tiefgründiger. Bei dieser Aufführung ging es mehr um die Akzeptanz körperlich andersartiger Menschen und weniger um Genderfragen. Unter den Darsteller*innen

befand sich eine Performerin im Rollstuhl, Mechthild Kreuser, und auch eine Frau mit einer Wachstumsstörung, Leisa Prowd, spielte in dem Stück. Die Autor*innen fügten dem Thema der sozialen Gerechtigkeit eine Vorahnung von Klimakatastrophen hinzu.

IB Glauben Sie nicht, dass solche Themen und diese Art, eine Oper zu komponieren, uns den Anfängen des Operngenres näherbringen, als das Werk selbst noch von großer Bedeutung war und während seiner Entstehung eine ständige Interaktion zwischen Autoren und Darstellern stattfand?

KS Ich hatte vorher keine Erfahrung mit der Arbeit im Theater oder im Operngenre. Ich weiß nicht, wie es sein sollte, ich habe nichts, womit ich es vergleichen könnte. Aber alles war ziemlich spontan, ich stand in ständiger Interaktion mit der Librettistin Evdokia Michailidou und ihrem Co-Autor Christopher Pieck, der Performerin, den Sängern und anderen Darsteller*innen. Das Libretto änderte sich ständig, und ich als Komponistin musste irgendwie darauf reagieren, mich anpassen, etwas wegwerfen, etwas anderes hinzufügen. Übrigens ist Evdokia nicht nur Librettistin und Dichterin, sondern auch Bildhauerin, sie beschäftigt sich also auch mit bildender Kunst und plant, an einer Ausstellung in Kyjiw teilzunehmen.

IB Wie haben Sie mit dem Libretto gearbeitet? Es ging dabei ja kaum um traditionelle Arien. Wie haben Sie den Text des Librettos ausgelotet?

KS Das Libretto wurde immer umfangreicher. Wir mussten auch einige praktische Fragen berücksichtigen. Ursprünglich hatten wir einen Chor geplant, eine Kinderrolle mit Gesang, aber da wir nicht die richtigen Darsteller*innen finden konnten, mussten wir das alles umschreiben. Irgendwann wurde klar, dass uns die Zeit davonlief. Die letzte Version des Librettos war siebzig Seiten lang,

und da habe ich gefragt: Wie kann man so viel Musik in einem Monat komponieren und lernen? Ich sagte, das sei unmöglich. Wir begannen, nach gemeinsamen Lösungen zu suchen, und vieles musste gestrichen werden. Das war natürlich sehr schmerzhaft für die Librettistin, aber wir hatten keine andere Wahl.

IB Beschreiben Sie die Aufführung selbst. Wie sah es auf der Bühne aus?

KS Man musste sich an jeden der drei Schauplätze neu anpassen. Der erste Schauplatz ist eine kleine Galerie, sie befindet sich in einer Art Passage, hinter Glas. Die Performer*innen arbeiteten sowohl innerhalb als auch außerhalb der Galerie. Die Musiker*innen waren draußen. Es gab eine komplizierte Interaktion. Die beiden Sängerinnen befanden sich während des Duets auf unterschiedlichen Seiten der Glasscheibe.

IB War es einfach mit den Sängerinnen zusammenzuarbeiten?

KS Ich habe versucht, die Wünsche jeder einzelnen von ihnen so weit wie möglich zu berücksichtigen. Sie erklärten mir, wie sie sich beim Singen am wohlsten fühlen würden, was ihnen schöner erschien, was ihnen gefiel. Ich habe ihnen genügend Freiraum gegeben, um über all ihre Wünsche zu sprechen und versuchte sie möglichst zu berücksichtigen. Es ging nicht darum, ihre Rollen komplett zu fixieren. Eine der Sängerinnen, Suzanne Thorp, saß statisch in der Ecke, unsichtbar, und sie sang einen vollständig aufgeschriebenen und abgestimmten Text. Aber auch mit ihr habe ich ihn durchgesprochen und versucht, auf alle ihre Wünsche und Vorschläge einzugehen. Was die andere Darstellerin, Salome, betrifft, so war ich ziemlich loyal gegenüber der Tatsache, dass sie einige Momente ändern konnte. Das heißt, wir hatten ein bestimmtes vereinbartes Improvisationsschema für einzelne Szenen.





IB Haben Sie selbst während der Aufführung im Ensemble mitgespielt?

KS Ja, ich habe Geige gespielt, was es einfacher machte, weil ich dabei das Ensemble leitete und die Einstiege für die Elektronik zeigte. In dieser Version hatten wir neben der Geige, dem Cello und der Elektronik auch Perkussion: Vibraphon, Waterphone und verschiedene Geräuschinstrumente. Um das alles kümmerten sich vier Personen.

Das ist eine Art Allegorie, die Arche als ein Haus der Freundschaft. Wenn man sie baut, findet man Freunde. Wenn wir also die Arche bauen, werden wir selbst zur Arche und können gerettet werden, indem wir uns zusammenschließen. Diese zentrale Szene dauert etwa zehn Minuten. Die Darsteller*innen, darunter ein Mädchen im Rollstuhl und eine Frau mit Achondroplasie, bauen aus ihren Körpern Formen, die mich persönlich an Fotografien von Aufführungen aus den 1920er

Die zentrale Szene der Aufführung ist der so genannte Bau der Arche. Die Performer*innen bauen sie aus ihren eigenen Körpern. Das ist eine Art Allegorie, die Arche als ein Haus der Freundschaft.

IB Glauben Sie, dass die Zuschauer*in bei solchen Aufführungen versucht, der Handlung zu folgen, oder sind für sie emotionale Berührungspunkte oder Slogans wichtiger?

KS Das ist schwer zu sagen. Wahrscheinlich nimmt es jede*r anders wahr. Ohne das Libretto zu kennen, ist es wahrscheinlich schwer, genau zu verstehen, worum es in der Geschichte geht. Deshalb haben wir das Libretto an das Publikum verteilt. Natürlich gab es auch emotionale Anhaltspunkte.

Der Untertitel der Oper lautet *Die Arche*. Das Mysterienspiel scheint zwei Optionen für die Entwicklung unserer Welt und Gesellschaft zu verkörpern. Die erste Möglichkeit ist ein Traum. Zunächst sieht die Protagonistin in einem Alptraum die herannahenden Katastrophen. Und dann kommt eine andere Vision, in der sie erkennt, dass die Welt gerettet werden kann, wenn wir uns alle zusammenschließen und einander akzeptieren. Meine Musik spiegelt diese beiden Perspektiven unmittelbar wider.

Die zentrale Szene der Aufführung ist der sogenannte Bau der Arche. Die Performer*innen bauen sie aus ihren eigenen Körpern.

Jahren mit ihren körperlich-gymnastischen Pyramiden erinnern.

IB Wenn ich das richtig verstehe, sind das unterschiedene Darsteller*innen, die in dem Stück stimmliche und plastische Rollen spielen? Kann man sagen, dass die Aufführung mehr auf Plastizität, auf Bewegung ausgerichtet ist?

KS Es gab insgesamt sechs Performer*innen, aber eine Sängerin hatte zwei Rollen. Gleichzeitig handelt es sich aber definitiv nicht um eine dramatische Aufführung mit Musik. Hier wechseln die Darsteller*innen nicht ihre Kostüme, ihre Rollen sind nicht kontrastvoll, sie sagen nichts, das heißt, die Handlung entfaltet sich nur durch den Gesang. Der scharfe Kontrast zwischen den Szenen wird durch die Musik erzeugt. Das utopische Bild wird durch minimalistische Musik und helle Harmonien erzeugt, die ganze Szene ist von einer neuen Einfachheit und einem Minimalismus inspiriert. In der Szene des Alptrahms hingegen habe ich eine Stilistik verwendet, die von der Zweiten Wiener Schule bis zum völligen Klangchaos

reicht. Nachdem die Arche gebaut ist, kündigt das Orakel in seiner poetischen Rede »über die verbrannten Felder« die Apokalypse an, – eine Realität, die uns droht, wenn wir nicht zur Besinnung kommen und über die Zukunft nachdenken.

IB Wie haben das Publikum und die Kritiker*innen auf das Stück reagiert?

KS Um ehrlich zu sein, habe ich die Medien in letzter Zeit nicht so sehr verfolgt. Im Theater im Bauturm sprach ich mit einem Musikwissenschaftler, dem Leiter der Musikabteilung und auch mit den Absolventen der Musikhochschule, die zur Aufführung kamen. Sie bemerkten den Kontrast zwischen der minimalistischen, ziemlich einfachen Musik und dem Aussehen der Darsteller*innen, die immer die gleichen, zerrissenen und archaischen Kleider trugen. Sie waren gerade diese ›lebenden Kreaturen‹.

IB Haben Sie vor, diese Linie fortzusetzen, neue performative Operaufführungen zu akut relevanten Themen zu schaffen?

KS Es war in der Tat eine interessante, aber auch schwierige Erfahrung, die viel Kraft gekostet hat. Es war jedoch ein sehr wichtiges Projekt, das zu einem guten Ergebnis führte. Vielleicht würde ich nach einer gewissen Pause eine ähnliche Arbeit wieder aufnehmen. Ich würde mich jetzt an traditionelleren, berechenbareren Projekten versuchen. Nach der letzten Aufführung in Köln hatte ich ein Gespräch mit dem Intendanten des Theaters im Bauturm. Die Theaterleitung mochte meine Musik. Ich sagte ihnen, dass ich in Zukunft gerne Projekte machen würde, die mit dem zu tun haben, was mir am Herzen liegt, nämlich mit dem Krieg in der Ukraine. Wir einigten uns auf eine mögliche weitere Zusammenarbeit. Es könnten andere Musiker*innen sein und ein anderes Format, aber es würde um die Ukraine und den Krieg gehen.

IB Sie sind nach Ihrem Studium an der Nationalen Musikakademie der Ukraine in der Klasse von Taras Jaropud nach Deutschland gekommen. Erzählen Sie uns, was war der Grund für Ihren Umzug: berufliche Ziele oder der Wunsch, in einem anderen Land unabhängig aufzuwachsen und andere Erfahrungen zu sammeln?

KS Die Entscheidung, nach Deutschland zu gehen, um zu studieren, war rein beruflich, und das hat meine Wahl des Landes beeinflusst. Ich habe an meine fachliche Entwicklung und an meine Perspektiven gedacht. Ich war mit meinem Leben in Kyjiw sehr zufrieden, ich wollte diese Stadt nicht verlassen. Der Umzug war mit der Erkenntnis verbunden, dass es in Deutschland viel zu lernen gibt, dass dieses Land eine große Dichte an hervorragenden Musiker*innen, kulturellen Veranstaltungen, Bildungs- und Weiterbildungsmöglichkeiten hat.

IB Nach dem Einmarsch Russlands in die Ukraine haben Sie und Ihr Ensemble mit der aktiven Freiwilligen- und Wohltätigkeitsarbeit begonnen. Wie hat das alles angefangen und wie geht es jetzt weiter?

KS Buchstäblich seit März 2022 sind wir von dem großen Wunsch überwältigt, alles zu tun, um der Ukraine zu helfen. Für eine Musiker*in ist die effektivste Art zu helfen, ein Wohltätigkeitskonzert. Genau das habe ich mit verschiedenen Ensembles und Gruppen getan. Anfang März 2022 ist es mir gelungen, mit unserem Ensemble ein Benefizkonzert mit Barockmusik zu veranstalten. Es gelang uns, eine überraschend große Summe an Geld zu sammeln – etwa 5000 Euro. Das war eine neue Erfahrung für mich, denn mit diesem Geld beschlossen wir auf Bitten des Krankenhauses von Czernowitz, einen Krankenwagen zu kaufen, den ich selbst suchen und in die Ukraine fahren musste. Das erste Fahrzeug war ein Bus, der später in der Ukraine für den Transport der Verwundeten

umgebaut wurde. Aber während meiner Suche fand ich einen ausgestatteten Krankenwagen. Ich konnte ihn dank eines anderen Projekts mit der wunderbaren Cellistin Natalia Subbotina vom Nationalen Symphonieorchester kaufen. Die Konzerte fanden hauptsächlich in Belgien statt, wo wir einen noch größeren Betrag, etwa 14.000 Euro, sammelten. Wir führten ukrainische Musik mit einem Streichquartett auf, spielten im Europäischen Parlament und trafen dort Ursula von der Leyen. Für dieses Projekt habe ich eigens

Organisation waren erstaunt, dass eine kleine Gruppe von Musikern in der Lage war, Geld zu sammeln und selbst ein Auto zu kaufen. So hat unsere aktive Zusammenarbeit begonnen.

Etwa einen Monat nach Ausbruch des Krieges wurde ich Mitglied dieser Hilfsorganisation. Sie haben ihre Arbeit mit Politiker*innen und Sponsoren ernsthaft ausgebaut und versuchen, die deutsche Öffentlichkeit zu ermutigen, Geld zu spenden, um der Ukraine zu helfen. Sie haben mehrere sehr wichtige Projekte. Insbesondere stellen sie Rucksäcke

Es ist jedoch eine Sache, schnell auf ein Ereignis zu reagieren, und eine andere, systematisch und langfristig zu arbeiten. Irgendwann beginnen die Menschen, sich an ihre eigenen Probleme zu erinnern.

Marta Deichakivska, eine Bratschistin der Nationaloper der Ukraine, eingeladen. Die zweite Violinstimme wurde bei den meisten Konzerten von Oleksandr Rudyk vom Präsidentenorchester gespielt.

IB Wann haben Sie Ihre Zusammenarbeit mit der deutsch-ukrainischen Gesellschaft Blau-Gelbes Kreuz begonnen?

KS Diese Organisation gibt es seit 2014. Zunächst war sie in der Sozialarbeit tätig, organisierte unter anderem Erholungsaufenthalte für Kinder aus dem Kriegsgebiet im Donbas und veranstaltete Demonstrationen zur Unterstützung der Ukraine. Aber nach dem Ausbruch des russisch-ukrainischen Krieges hat das Blau-Gelbe Kreuz eine breite Palette von Wohltätigkeitsaktivitäten gestartet. Zunächst bat ich sie lediglich um Hilfe bei der Organisation des Transfers der Hilfsgüter, die ich in der Ukraine sammeln konnte. Wir hatten nur Geld für einen Wagen, den wir nur teilweise mit Medikamenten füllen konnten, und das Blau-Gelbe Kreuz belud ihn mit humanitären Hilfsmitteln. Die Leute in dieser

für Militärsanitäter bereit. Jede Woche fliegen ehrenamtliche Piloten von Köln aus an die ukrainische Grenze, um diese Rucksäcke abzuliefern. Ihr anderes Projekt sind Pakete für Neugeborene in der Ukraine.

IB Kürzlich waren Sie an der Suche nach einem Hightech-Ultraschall-Gerät für die Intensivstation des Mykola-Strazhesko-Instituts für Kardiologie beteiligt, wo inzwischen viele Militärs und Zivilisten mit schweren Fällen behandelt werden, und der Kauf des Geräts und seine Lieferung wurden vom Blau-Gelben Kreuz finanziert. Wie ist es Ihnen gelungen, dies zu organisieren?

KS Die Organisation erhält viele Anfragen aus der Ukraine und versucht, jede einzelne davon zu bearbeiten. Manchmal werden deutsche Spezialist*innen hinzugezogen, um die richtige Ausrüstung zu finden, was allerdings manchmal sehr schwierig sein kann, da das Blau-Gelbe Kreuz eine relativ junge Hilfsorganisation ist, die plötzlich sehr groß geworden ist. Viele junge Menschen arbeiten jetzt dort.

Die Organisation wird von Linda May geleitet, und die medizinische Abteilung steht unter der Leitung von Viktoria Boyko, einer jungen Frau aus Lwiw, die an der Universität Bonn promoviert. Sie ist für die Arbeit einer riesigen medizinischen Abteilung verantwortlich, wie Sortieren, Auslieferung, aber auch für die Entscheidung, wofür das Geld ausgegeben werden soll. Natürlich kann man diese Art von Freiwilligenarbeit nur durch Erfahrung erlernen. Was die Suche nach einem Ultraschallgerät für das Kyjiwer Institut für Kardiologie betrifft, so fiel dieser Teil der Arbeit mir zu.

IB Wie ist die aktuelle Stimmung in Deutschland in Bezug auf die Unterstützung der Ukraine in ihrem Kampf um Unabhängigkeit? Spüren Sie einen gewissen Rückgang der Hilfsbereitschaft? Wie nimmt die deutsche Gesellschaft den Krieg in der Ukraine im Allgemeinen wahr?

KS Ein gewisser Teil der deutschen Gesellschaft hat versucht, es mit beiden Parteien zu halten, und wollte um jeden Preis Frieden. Aber ich denke, dass die Mehrheit der deutschen Öffentlichkeit zu der Einsicht gelangt, dass dies in der gegenwärtigen Situation leider unmöglich ist. Es gibt Strukturen in Deutschland, die von Russland finanziert werden, sie organisieren entsprechende Kundgebungen und versuchen, ihre Agenda durchzusetzen.

IB Der Einfluss der russischen Petrodollars auf die deutsche Gesellschaft ist also immer noch spürbar?

KS Ja, man kann es spüren. Zum Beispiel gab es auch in Köln am 9. Mai pro-russische Kundgebungen. Sie wurden übrigens von einer Frau aus Dnipro in der Ukraine organisiert, die seit langem in Deutschland lebt. Was die Freiwilligenarbeit zur Unterstützung der Ukraine angeht, so gibt es nicht viele echte Freiwillige. Im Frühjahr 2022 eilten viele

Menschen in der Ukraine und in Deutschland herbei, um sich freiwillig zu melden. Es ist jedoch eine Sache, schnell auf ein Ereignis zu reagieren, und eine andere, systematisch und langfristig zu arbeiten. Irgendwann beginnen die Menschen, sich an ihre eigenen Probleme zu erinnern, sich auf ihre eigenen Angelegenheiten zu konzentrieren und sich emotional an die aktuelle Situation zu gewöhnen. Und es stellt sich heraus, dass von der großen Zahl der Hilfwilligen am Anfang nur ein Kern von Freiwilligen übrigbleibt – aber es ist sehr gut, dass es ihn sowohl in der Ukraine als auch in Deutschland gibt. Das Blau-Gelbe Kreuz ist ein solcher Kern aktiver Menschen, die in dem Bewusstsein, dass ihre Arbeit wichtig ist, jeden Tag selbstlos tätig sind. ■

Aus dem Ukrainischen übersetzt von Olha Sydor

Iuliiia Bentia lebt in Kyjiw und hat einen PhD in Art Studies, ist Musikwissenschaftlerin und Research Fellow beim Modern Art Research Institute der National Academy of Arts of Ukraine in Kyjiw sowie Redakteurin der Zeitschrift Krytyka.













