

Close Reading – Distant Reading

Spannungsfelder der slavistischen
Literatur- und Kulturwissenschaften

Iris Bauer, Yvonne Drosihn, Eva Kowollik,
Tijana Matijević und Joanna Sulikowska-Fajfer (Hg.)



Reihe

Reflexionen des Gesellschaftlichen in Sprache und Literatur. Hallesche Beiträge. Band 9

Katrin Berndt, Ines Bose, Steffen Hendel, Andrea Jäger, Eva Kowollik,
Daniela Pietrini, Sven Staffeldt, Natascha Ueckmann und
Susanne Voigt-Zimmermann (Hg.)

Publikation des Promotionsstudiengangs an der Internationalen
Graduiertenakademie der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg:
Sprache – Literatur – Gesellschaft. Wechselbezüge und Relevanzbeziehungen
vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart.

Beirat: Gerd Antos, Thomas Bremer, Ursula Hirschfeld, Werner Nell und
Angela Richter

Veröffentlicht: 2021



Das Werk unterliegt CC BY-NC 4.0 DE.

Bei Zitation ist der Digital Object Identifier (DOI) anzugeben:

<http://dx.doi.org/10.25673/36970>

ISSN: 2194-7473

ISBN: 978-3-96670-076-4

Umschlag und Satz: Steffen Hendel, Philipp Köhler

■ Hinweis zur Navigation im PDF-Dokument: (1) Im Menü „Anzeige“ unter „Seitenanzeige“
Zweiseitenansicht mit Deckblatt wählen. (2) Mit der Tastenkombination ALT + Pfeil links
springt man zurück zur letzten Position. Das ist hilfreich für die Navigation zwischen
Endnotentext und Endnotenzeichen.

Close Reading – Distant Reading: Spannungsfelder der slavistischen Literatur- und Kulturwissenschaften

Iris Bauer, Yvonne Drosihn, Eva Kowolik, Tijana Matijević und
Joanna Sulikowska-Fajfer (Hg.)

Junges Forum Slavistische Literaturwissenschaft 2019 in Halle (Saale)

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	7
Motive, Topoi, Übersetzung	
Angelika Schmitt	19
Inspiration als Ekstase. Schamanische Motive in der Poetik von Elena Švarc	
Annelie Bachmaier	35
Aleksandr Grins ‚Petersburger Texte‘: Variationen und Aktualisierungen des Metatexts in <i>Zemlja i voda</i> , <i>Krysolov</i> und <i>Fandango</i>	
Slata Kozakova	49
Ein guter Zuhörer. Erzähler und Erzählebenen in Lev N. Tolstojs <i>Krejcerova sonata</i>	
Christiane Schäfer	65
Produktive Spannung? Abenteuer und Arbeit in Fëdor Gladkovs <i>Cement</i>	
Joanna Sulikowska-Fajfer	81
Zwischen Domestizieren und Verfremden: Überlegungen zur Übersetzung literarischer Texte	
Alexandra Tretakov	97
Übersetzung als Dialog. Zwei russische Varianten der <i>Todesfuge</i>	
Politik, Gesellschaft, Nation	
Marie-Luise Alpermann	119
Opening the Box: Tabubruch und Zeitgeschichte in Saša Ilićs Roman <i>Pad Kolumbije</i>	

Goran Lazičić	131
Antidetektive und Pseudodemokratien. Postmoderne politische Fiktion von Thomas Pynchon und David Albahari	
Zlatan Delić	147
Nafija Sarajlić als kanonisierte Autorin: Zur ethnonationalen und patriarchalen Organisation von Literatur	
Yultuz Savrova	161
Wer sind die Uiguren? Welchen Beitrag hat die sowjetische Politik der Multinationalität zu ihrem <i>nation building</i> geleistet? Einige Überlegungen zur Geschichte und Symbolik des Ethnonym	
Daria Khrushcheva	175
Autorenjournalismus und neue Medien in Russland: Von Blogs bis zu multimedialen Formaten	
Galyna Spodarets	187
Der Fluss Dnipro vor dem Hintergrund der Industrialisierung. Pavlo Tyčyna, Janka Kupala, Vladimir Majakovskij und andere Vertreter der sowjetischen ‚Wasserbaubibliothek‘ im Vergleich	
Interkulturalität, Exil, postkoloniale Lektüren	
Elisabeth Stadlinger	205
Konstantin Vogak, vergessener Dichter des <i>Silbernen Zeitalters</i>	
Angelika Salzer	221
Grenzgänger zwischen zwei Literaturen: Hybride Merkmale im literarischen Werk von Vladimir S. Pozner	
Irine Beridze	237
Postsowjetische Migrationsliteratur als <i>Kleine Literatur</i> . Die deterritorialisierte Sprache der Erinnerung	

Sofi Hakobyan	249
Struggling for Roots: A Study of Osip Mandel'shtam's and Yurii Karabchievskii's Jewish Origins from a Postcolonial Perspective	
Adrianna Jakóbczyk	261
Die ‚Kresy‘ aus einer ‚anderen‘ Perspektive. Was lehrt uns die Literatur?	
Memory, Nostalgie, Dystopie	
Franziska Koch	279
Zwischen Rache, Schuld und Wunschtraum. Die Zerstörung der dörflichen Gemeinschaft in Tadeusz Nowaks <i>A jak królem, a jak katem będąciesz</i>	
Eva Kowollik	295
Heldenreise retrospektiv und intermedial. Das mythische Narrativ des bosnischen Musikdokumentarfilms <i>Scream for me Sarajevo</i>	
Kateřina Houfková	311
A Czech Vision of the Post-apocalyptic World in <i>Tma</i> by Ondřej Neff	
Alexander Chertenko	317
„[...] die Ideologie der Volksrepublik Doneck wird in der Abkürzung SSSR ihren Ausdruck finden.“ Die Rekonstruktion der Sowjetunion in Zachar Prilepins <i>Vsjo, što dolžno razrešit'sja... Chronika iduščej vojny</i>	
Tijana Matijević	329
Ein Versuch über <i>Chernobyl</i> : Das Ende der Utopie im Fernsehen	
Kurzbiographien der Autor*innen und Herausgeberinnen	343

Vorwort

Vom 21. bis 23. Februar 2019 fand am Seminar für Slavistik der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg die 16. Tagung des Jungen Forum Slavistische Literaturwissenschaft (JFSL) statt, die von Doktorand*innen und Postdocs des halleschen Seminars für Slavistik organisiert wurde. 1996 wurde das JFSL in Hamburg gegründet mit dem Ziel, jungen Forscher*innen der slavistischen Literaturwissenschaft eine eigene Plattform für die Diskussion ihrer aktuellen Projekte zu bieten. Seitdem tagt das JFSL in einem anderthalbjährigen Turnus an wechselnden Standorten der deutschsprachigen Slavistik und diskutiert Themen und Projekte der slavistischen Literaturwissenschaft. Dabei ist im diachronen Vergleich eine deutliche Zunahme kulturwissenschaftlicher und komparatistischer Fragestellungen zu verzeichnen.¹ Das 16. JFSL versammelte Nachwuchswissenschaftler*innen der slavistischen Literatur- und Kulturwissenschaften, vor allem aus dem deutschsprachigen Raum, aber auch aus Tschechien und Polen, und zwar aus allen slavistischen Flanken: Ostslavistik (Russistik und Ukrainistik), Westslavistik (Polonistik und Bohemistik) und Südslavistik.

Das äußerst vielfältige Themenspektrum und die Breite der Forschungsansätze der in diesem Band vereinten Beiträge spiegelt die aktuellen Forschungsschwerpunkte und den Reichtum vor allem der deutschsprachigen Slavistik wider. Mit dem Titel des Bandes *Close Reading – Distant Reading* möchten wir auf die Breite der Ansätze aufmerksam machen: von textzentrierten Einzelanalysen, die sich motiv- und genrespezifischen Fragen widmen, über kontextgebundene Themenfelder im Sinne einer kulturwissenschaftlich arbeitenden Literaturwissenschaft bis hin zu interkulturellen Fragestellungen in Bezug auf die slavischen Literaturen und Kulturen.

Die mit den Schlagworten *Motive*, *Topoi*, *Übersetzung* zusammengefassten Beiträge im ersten Themenblock entfalten unterschiedliche Möglichkeiten der philologischen Lektüre literarischer Texte oder widmen sich der Theorie und Praxis des literarischen und kulturellen Übersetzens.

Angelika Schmitt untersucht schamanische Motive im Werk der dem russischen Metarealismus angehörenden Dichterin Elena Švarc. Mit Rückgriff unter anderem auf Mircea Eliades religionstheoretischen Ansatz wird der Inspirationsbegriff, der das kreative Schaffen als liminales Geschehen und Transformationsprozess erfasst,

an Initiationsmotive in den lyrischen Texten rückgebunden. Dabei wird das Motivspektrum in seiner auch funktionalen Bandbreite durch die diachrone Perspektive aufgezeigt. Die von Švarc eingesetzten sprachlichen Mittel werden mit Bezug auf Michail Ėpštejns Verständnis metarealistischer Lyrik als Ausdruck innerer Realität verstanden, wobei Schmitt zugleich die ironische Distanz hervorhebt, durch die sich Švarc' Lyrik als postmodernistisches Spiel mit dem mythischen Material verstehen lasse.

Dem russischen Schriftsteller Aleksandr Grin, der bis heute vor allem aufgrund seiner Abenteuerromane mit exotischen Schauplätzen bekannt ist, widmet sich **Annelie Bachmaier**. Anhand der drei im Petersburger Stadtraum angesiedelten Prosatexte *Zemlja i voda* (1914, *Erde und Wasser*), *Krysolov* (1924, *Der Rattenfänger*) und *Fandango* (1927) geht sie dem Einfluss der russischen literarischen Tradition und russischer geistesgeschichtlicher Konzepte auf Grins Schaffen nach. Ihre Untersuchung von Motiven wie Naturkatastrophen und Wahnsinn oder der Intertextualität mit Puškins, Dostoevskijs und Gogol's Petersburger Texten zeigt, dass die ausgewählten Erzählungen Grins als Teil des russischen *Peterburgskij tekst*, konzeptionalisiert durch den Kultursemiotiker Vladimir Toporov, gelesen werden können.

Slata Kozakova unterzieht Lev N. Tolstojs kontroversen Text *Krejerova sonata* (1890, *Die Kreuzersonate*) einem narratologischen *close-reading* mit Fokus auf die Konstellation der beiden Erzählerfiguren, die auf einer Zugreise in eine Diskussion über die Institution der Ehe im damaligen Russland geraten. Der namenlose Ich-Erzähler der Rahmenerzählung fungiert im Zug als zuhörendes Gegenüber für die Figur Pozdnyšev, der in der Binnenerzählung eine Beichte über seine zerrüttete Ehe und den Mord an seiner Ehefrau ablegt. Kozakova arbeitet heraus, dass die Struktur der *povest'* den namenlosen, verständnisvoll zuhörenden Ich-Erzähler, der die Thesen des Mörders nicht in Frage stellt, zum Ideal einer Ehefrau werden lässt, wodurch Tolstojs Text seine eigentliche Brisanz entfalte.

Dem scheinbaren Paradox eines abenteuerlichen Produktionsromans geht **Christiane Schäfer** in Fëdor Gladkovs *Cement* (1925, *Zement*) nach und elaboriert zunächst den umstrittenen Status des Abenteuerromans im Kontext der frühen Sowjetunion. Die anschließende Analyse der Romanhandlung, der Spannungsbögen und der Konzeption des Protagonisten, der aus dem Krieg zurück an seinen Arbeitsplatz im Zementwerk kehrt, zeigt die Vielschichtigkeit von Gladkovs Begriff des *Abenturers*. Die Verknüpfung des Abenteurers, das Ausnahmezustand, Gefahr und Anstrengung in sich vereint, mit Sinnzuschreibungen von alltäglichen Arbeitsprozessen ist im Roman, so die Autorin, ambivalent gestaltet: Der Text hinterfrage

abenteuerliches Heldentum, widersetze sich aber auch einer Rezeptionshaltung, die die Belohnung des Wagnisses erwarte.

Die letzten beiden Beiträge dieses Themenschwerpunkts wenden sich translatologischen Fragestellungen zu. **Joanna Sulikowska-Fajfer** widmet sich zunächst der historischen Entwicklung des Übersetzungsbegriffs. Da literarische Texte Übersetzer*innen durch die Poetizität der Sprache vor besondere Herausforderungen stellen, nimmt Sulikowska-Fajfer hinsichtlich des Übersetzens literarischer Texte ein Abwägen der linguistischen Übersetzungstheorie einerseits und der finalistischen Theorie andererseits vor. Ein Ausblick auf die Standpunkte von Slawa Lisiecka und Olaf Kühl, die als Literaturübersetzer*innen ins Polnische bzw. aus dem Polnischen aktiv sind, zeigt, dass die Übersetzungspraxis eine durchaus gewinnbringende Kombination aus beiden Ansätzen darstellt.

Alexandra Tretakov analysiert zwei repräsentative Übersetzungen von Paul Celans vielschichtigem Gedicht *Todesfuge* ins Russische. Ausgehend von Henrieke Stahls Typologie der Übersetzung lyrischer Texte wird den russischsprachigen poetischen Mitteln und den Eingriffen der Übersetzer*innen Aleksej Parin und Ol'ga Sedakova nachgegangen. Im Unterschied zur Interlinearübersetzung verfügt die Nachdichtung, die sich als adaptierende Übersetzung oder als Schaffung einer neuen poetischen Einheit klassifizieren lässt, über das Potenzial, nicht nur die Sinnschichten von Celans Gedicht wiederzugeben, sondern auch in einen Dialog mit dem Ausgangstext zu treten und neue Sinnschichten zu schaffen.

Die Autorinnen und Autoren im Themenblock *Politik, Gesellschaft, Nation* interessieren sich für kontextuelle Fragen des literarischen und kulturellen Feldes: Tabubruch, Subversivität, Kanonbildung, sozialistische Modernisierung, engagierter Journalismus und (post-)sozialistisches *nation building*.

Marie-Luise Alpermann widmet sich dem Roman des serbischen Autors Saša Ilić *Pad Kolumbije* (2012, *Der Fall Kolumbiens*), worin traumatische Aspekte der jugoslawischen und serbischen Zeitgeschichte zur Sprache kommen: konkret die Nationalisierung in Serbien in den 1980er Jahren, serbische Kriegsverbrechen im Zuge der Jugoslawienkriege und der Mord an Premierminister Zoran Đinđić im Jahr 2003. Alpermann interessiert hierbei die Rolle des Romans als fikionalisierte Gegenerinnerung, die im Kontrast zum offiziell propagierten kollektiven Gedächtnis steht. Das Hauptaugenmerk ihrer Analyse von Ilićs Roman liegt auf literarischen Strategien des Tabubruchs und damit auf der Funktion des Romans als gesellschaftspolitisches Korrektiv.

Mit einem Fokus auf dem Begriff der *Paranoia* unterzieht **Goran Lazičić** die Romane *The Crying of Lot 49* (1966) des amerikanischen Autors Thomas Pynchon und *Pijavice* (2005, *Die Ohrfeige*) des serbisch-jüdischen Autors David Albahari einer vergleichenden Lektüre. Die Texte werden an ihre jeweiligen gesellschaftlichen und historischen Entstehungskontexte angebunden: den Höhepunkt des Kalten Krieges der 1960er Jahre in den USA bzw. die von Nationalismus und Krieg gezeichnete serbische Gesellschaft in den 1990er Jahren. Weiterhin befragt Lazičić die Romane auf das subversive und kritische Potenzial des Verschwörungsmotivs und geht den paranoiden Antidetektiv-Figuren im Kontext postmodernen Schreibens nach.

Die bosnische Autorin Nafija Sarajlić und ihr literarisches Werk, das zur Zeit der österreichisch-ungarischen Monarchie in Bosnien und Herzegowina entstanden ist, steht im Zentrum von **Zlatan Delićs** Beitrag. Dieser unterzieht Sarajlićs Texte einer feministischen Lektüre und arbeitet zudem heraus, dass die Autorin, nachdem sie im sozialistischen Jugoslawien vergessen worden war, nach dem Zerfall Jugoslawiens als erste bosniakische Prosaschriftstellerin unter deutlich ethnonationalen Vorzeichen wiederentdeckt wurde. An diesem Beispiel diskutiert Delić die Entstehungs- und Wirkmechanismen literarischer Kanons. Sein Interesse für Nafija Sarajlić und andere bosnische Autorinnen der Zwischenkriegszeit ist das Resultat seiner intensiven Recherche im Archiv des Museums für Literatur und Theaterkunst in Sarajevo.

Yultuz Savrova legt zunächst die historische Entwicklung der uigurischen Nation mit Rückgriff auf chinesische, russische und uigurische Quellen dar, wobei ihr Fokus auf der Herausbildung des Ethnonyms *Uigur* und dessen Abgrenzung von konkurrierenden Bezeichnungen und deren Konnotationen liegt. Das uigurische *nation-building*, dessen einzelne Stationen Savrova herausarbeitet, wird anschließend im Kontext des sowjetischen Multinationalismus, einer Politik der nationalen Gleichberechtigung und Etablierung junger Nationalitäten, reflektiert, wobei exemplarisch das Wirken des uigurischen Intellektuellen Abdulla Rozbakiev im Kontext des uigurischen *nation-building* beschrieben wird.

Dem Wandel des traditionellen Autorenjournalismus in Russland seit Anfang der 2000er Jahre geht **Daria Khrushcheva** nach. Sie analysiert Online-Genres, etwa *Longreads* und Publikationen in Blogs, oder auch multimediale Projekte nach den Kriterien des Autorenjournalismus, z.B. Position und Stil des Autors bzw. Autorenkollektivs sowie Einfluss der Publikationen auf die öffentliche Meinung. Als eine Ursache der Verschiebung des Qualitätsjournalismus und einer kritischen Diskussionskultur in den Online-Raum identifiziert Khrushcheva die Monopolisierung der

Medien in Russland um die Jahrtausendwende. Professionelle Blogger*innen werden vor diesem Hintergrund als moderne Vertreter*innen der russischen *Intelligencija* verstanden, deren Kommunikationsraum das Internet ist und deren Akteure mittels digitaler Technologien innovative, interaktive und multimediale Ausdrucksformen finden.

An ukrainisch-, belarussisch- und russisch-sowjetischen Flussnarrativen, die der Zähmung des Dnipro im Zeichen der sowjetischen Modernisierung gewidmet sind, zeigt **Galyna Spodarets** den Verlust der semantischen Eigenständigkeit des Dnipro-Topos und seine Reduktion auf Schemata des sozialistischen Realismus. Hierfür werden Texte aus der dreisprachigen Anthologie *Čolom tobi, Slavutyčŭ* (1972, *Sei gegrüßt, Slavutyč*) als repräsentative Beispiele der sogenannten sowjetischen Wasserbaubibliothek auf die zugrunde liegenden Themen, Motive und Bilder befragt. Dazu zählt beispielweise der ideologisch aufgeladene Kampf zwischen Kultur und Natur oder das obligatorische Thema der Freundschaft der Brudervölker.

Unter anderem inspiriert von Ansätzen der postkolonialen Studien und im Rahmen des breiten und produktiven Feldes der Kulturwissenschaften befassen sich die Texte im Themenschwerpunkt *Interkulturalität, Exil, postkoloniale Lektüren* mit der Erfahrung des Exils, dem Konzept der *kleinen Literaturen*, oder mit Schlüsselbegriffen der postkolonialen Theorie wie dem des *dritten Raums*. Diese Konzepte werden auf literarische Texte angewandt.

Elisabeth Stadlinger würdigt das Werk des zum *Silbernen Zeitalter* zu zählenden und des heute vergessenen russischen Dichters Konstantin Vogak, der in Russland bis zur Oktoberrevolution auch als Übersetzer aus dem Italienischen sowie als Theaterpädagoge und Regisseur im Umfeld von Vsevolod Mejerhol'd tätig war. Im Text wird der biographische Einschnitt von Vogaks Exil in Finnland nach der Oktoberrevolution als Schlüsselmoment für die Beendigung des avantgardistischen Wirkens des Autors akzentuiert. Stadlinger arbeitet aus lyrischen Texten, die verschiedenen Schaffensphasen angehören, symbolistische oder akmeistische Anklänge heraus und interpretiert das Material mit Blick auf den historischen Kontext. Dabei erfährt das 1995 erstmals publizierte Märchenpoem *Zolotaja ptica* (*Der goldene Vogel*) besondere Aufmerksamkeit.

Angelika Salzer interessiert sich für den transkulturellen Charakter im Werk des französischen Autors russisch-jüdischer Herkunft Vladimir Pozner. Transkulturalität fällt in Pozners Fall nicht nur durch den Sprachwechsel des Autors, sondern auch durch den Wechsel des literarischen Genres, von der Lyrik zur Prosa, auf. Mit Bezug auf Homi K. Bhabhas Konzept der *Hybridität* analysiert Salzer ausgewählte Texte

Pozners (frühe Lyrik auf Russisch sowie den französischsprachigen dokumentarischen Roman *Tolstoj est mort*, 1935) im Hinblick auf hybride literarische Strategien und identifiziert einen durch diese Art Literatur geschaffenen *dritten Raum*, durch den sich das Selbstverständnis des Autors als eines Vermittlers der russischen und französischen Kultur ausdrückt.

Als *Kleine Literatur* nach Deleuze und Guattari untersucht **Irine Beridze** die Prosa der postsowjetischen Migration in deutscher Sprache anhand von Sasha Marianna Salzmanns Roman *Außer sich* (2017) und widmet sich somit einem für Slavistik wie Germanistik gleichermaßen relevanten Thema. Die Entortung der Protagonistin und ihre Erfahrung, nicht sprechen zu können, werden in Salzmanns Text durch Strategien deterritorialisierendes Sprechens zum Ausdruck gebracht, insbesondere durch das Motiv des Essens als Kompensation des Sprechvorgangs. Diese Verfahren gehen mit einem politischen Impetus einher, wodurch Texte wie die Salzmanns eine gesellschaftskritische Richtung in der interkulturellen deutschsprachigen Gegenwartsliteratur einschlagen.

Sofi Hakobyán widmet sich mit Rückgriff auf Argumente postkolonialer Ansätze den Reiseberichten von Osip Mandel'stam und Jurij Karabčievskij über Armenien, in denen die jüdische Identität beider Autoren eine zentrale Rolle spielt. In Hakobyáns Analyse wird das Thema der jüdischen Identität aus einer diachronen Perspektive beleuchtet, indem der Beginn (Mandel'stam) und das Ende (Karabčievskij) der sowjetischen literaturhistorischen Periode berücksichtigt wird. Sie kontrastiert somit das reiseliterarische Schaffen Mandel'stams in der jungen Sowjetunion, als die nationale Identität als Konzept kaum relevant war, mit Karabčievskijs Werk, der über jüdische Identität in einer Zeit des nationalen Erwachens geschrieben hat.

In ihrer kritischen Auseinandersetzung mit Tadeusz Konwickis Roman *Kronika nypadków miłosnych* (1974, *Chronik der Liebesunfälle*) ergänzt **Adrianna Jakóbczyk** die in Polen gängige Rezeption des Romans um die Perspektive der postkolonialen Kritik, mit deren Hilfe sie Konwickis arkadische Darstellung der ‚Kresy‘ (der ehemaligen Ostgebiete Polens) dekonstruiert und ihre korrigierende und mythologische Funktion im polnischen Diskurs aufzeigt. Anhand der Figurenkonstellationen und deren Diskrepanz zu den historisch belegten ethnischen Verhältnissen arbeitet Jakóbczyk die polonozentristische Perspektive des Romans heraus, in dem die Protagonist*innen anderer Nationalitäten im polnischen Diskurs der Dominanz keine eigene Stimme bekommen.

In den Analysen des letzten Panels *Memory, Nostalgie, Dystopie* wird der literarischen Auseinandersetzung mit Vergangenheit und Zukunft – von Holocaust über

postsozialistische Transformation bis hin zu Zukunftsszenarien – aus der Perspektive von Erinnerungs- und Nostalgietheorien und unter Einschluss genrespezifischer Aspekte nachgegangen.

Mit der Darstellung der Kriegs- und Holocausterfahrung in Tadeusz Nowaks *A jak królem, a jak katem będziesz* (1968, *Und wenn du König und wenn du Henker bist*) beschäftigt sich **Franziska Koch** und beleuchtet die in der bisherigen Forschung zu Nowak marginale Untersuchung jüdisch-polnischer Themen und der bäuerlichen Perspektive auf den Holocaust. Dabei stehen sich, beispielhaft an den beiden Hauptfiguren des Katholiken Piotr und seines jüdischen Freundes Mojżesz gezeigt, unterschiedliche Kriegserfahrungen diametral entgegen. Kochs Analyse zeigt den Roman als literarisches Zeugnis der sogenannten Dorfliteratur, welches die unmittelbare dörfliche Augenzeugenschaft des Holocaust mit dem der ruralen Bevölkerung eigenen Wort-, Legenden- und Erfahrungsschatz wiedergibt.

Eva Kowollik analysiert mit Bezug auf das Konzept der *Heldenreise* von Joseph Campbell das mythische Narrativ des bosnischen Musikedokumentarfilms *Scream for me Sarajevo* (2017), in dem von einem Konzert des Rockstars Bruce Dickinson 1994 im belagerten Sarajevo erzählt wird. An der Struktur des Films, insbesondere der Konfiguration von aktuellen Interviews, dokumentarischem Archivmaterial aus der Zeit der Belagerung und den für die einzelnen Passagen ausgewählten Songs aus Dickinsons Solokarriere, lassen sich die einzelnen Stationen der *Heldenreise* nachzeichnen. Abschließend wird die Funktion der mythischen Erzählstruktur und die Notwendigkeit der Heldenfigur für ein Erzählen gegen den Krieg diskutiert.

Kateřina Houfková unternimmt eine komparative Analyse der dystopischen Romane *Tma* (1998, *Finsternis*) des tschechischen Autors Ondřej Neff, *Blackout* (2012) des Österreicherers Marcus Rafelsberger sowie *One Second After* (2009) des amerikanischen Autors William R. Forstchen. Im Zuge der Interpretation verschiedener, für das Genre typischer Themen und struktureller Merkmale in den Texten (Zusammenbruch für die Zivilisation notwendiger Technologie, Figuren korrupter Politiker und zum Schweigen gebrachter Wissenschaftler) kommt die Autorin zu dem Schluss, dass sich postapokalyptische Prosa in gesellschaftliche Diskurse, die sich für die Zukunft des Planeten engagieren, einschreibt.

Alexander Chertenko nimmt das Phänomen der *restorative nostalgia* (Svetlana Boym) in Bezug auf Zachar Prilepins *V sjo, čto dolžno razrešit' sja... Chronika iduščeј vojny* (2016, *Alles, was gelöst werden muss ... Chronik eines laufenden Krieges*) in den Blick. Mit Rückgriff auf weitere Donbass-Texte des Autors konstatiert Chertenko, dass die Rekonstruktion der Sowjetunion im jeweiligen Text mit einer Selbstidentifizierung

im Sinne des russischen Nationalismus verknüpft ist. Im weiteren Sinne ist eine Reaktivierung der geopolitischen Dimension im russischen nationalistischen Narrativ, dessen prononcierter Vertreter Zachar Prilepin ist, sowie allgemein im öffentlichen Diskurs Russlands festzustellen.

In ihrem Beitrag über die amerikanisch-britische Fernsehserie *Chernobyl* (2019) beschäftigt sich **Tijana Matijević** sowohl mit der visuellen Ästhetik als auch mit der Problematik des Genres *Fernsehserie*. Gezeigt wird, wie durch die Verflechtung dieser zwei Aspekte die sowjetische Welt als eine *nostalgische Utopie* dargestellt wird. Der Aufsatz ist in dieser Hinsicht von den Arbeiten Svetlana Boyms und ihrer Verknüpfung von Nostalgie und Kitsch in künstlerischen Repräsentationen inspiriert. Gezeigt wird in dem Zusammenhang, dass das Katastrophennarrativ der Serie zwischen Utopie und Dystopie oszilliert und welche Stereotypisierungen und ideologischen Standpunkte hinter der utopisch-dystopischen Konzeption von *Chernobyl* stehen.

Der vorliegende Band *Close Reading – Distant Reading* erscheint innerhalb der im Open Access zugänglichen Reihe *Reflexionen des Gesellschaftlichen in Sprache und Literatur*, einer Publikation des Promotionsstudiengangs *Sprache – Literatur – Gesellschaft. Wechselwirkungen und Relevanzbeziehungen vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart an der Martin-Luther-Universität*. Da diese Reihe sich dezidiert als Forum für Nachwuchswissenschaftler*innen versteht und uns die freie Zugänglichkeit zu den Texten der in diesem Band vertretenen Doktorand*innen und Postdocs der slavistischen Literatur- und Kulturwissenschaft ein wichtiges Anliegen ist, möchten wir uns bei den Reihenherausgeber*innen herzlich für die Aufnahme in die Reihe bedanken. Ganz besonders danken wir der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, die mit Mitteln aus dem Publikationsfonds der Universität die Publikation dieses Bandes ermöglicht hat. Des Weiteren danken wir Dr. Steffen Hendel und Philipp Köhler für die kompetente Unterstützung bei der Einrichtung des Manuskripts, Ken Kretschmer für die Assistenz bei redaktionellen Aufgaben, William Waltz für das Lektorat der englischsprachigen Texte und Lea Gladis für die tatkräftige Unterstützung bei der Konferenzorganisation. Schließlich und vor allem danken wir den Autorinnen und Autoren für die inspirierende Zusammenarbeit.

Die Herausgeberinnen

Anmerkung

- 1 Zur detaillierten Darstellung der Geschichte des JFSL und zu den auf den einzelnen Tagungen vorgetragenen Themen vgl. exemplarisch die Vorworte in: Miranda Jakiša und Thomas Skowronek (Hg.): *Osteuropäische Lektüren II. Texte zum 8. Treffen des Jungen Forums Slavistische Literaturwissenschaft*. Frankfurt a.M. 2009 (= Berliner Slawistische Arbeiten, Bd. 35), S. 5–6; Nina Frieß, Inna Ganschow, Irina Gradinari und Marion Rutz (Hg.): *Texturen – Identitäten – Theorien. Ergebnisse des Arbeitstreffens des Jungen Forums Slavistische Literaturwissenschaft in Trier 2010*. Potsdam 2011, S. 17–27; Gernot Howanitz, Christian Kampkötter und Heinrich Kirschbaum (Hg.): *Slavische Identitäten. Paradigmen, Poetiken, Perspektiven*. München u.a. 2014 (= Slavistische Beiträge, Bd. 497), S. 5; Katarzyna Adamczak, Clemens Günther, Ina Hartmann und Ina Sdanevitsch (Hg.): *Zwischenzeiten, Zwischenräume, Zwischenspiele. Ergebnisse es Arbeitstreffens des Jungen Forums Slavistische Literaturwissenschaft 2017 in Hamburg*. Berlin 2019 (= Symbolae Slavicae, Bd. 36), S. 5–7.



Motive, Topoi, Übersetzung

Inspiration als Ekstase

Schamanische Motive in der Poetik von Elena Švarc

In Russland ging die postmodernistische Bewegung trotz vieler Parallelen zu westlichen Entwicklungen teils ihrer eigenen Wege,¹ was seine Ursache in den besonderen politischen und gesellschaftlichen Verhältnissen hatte, die sich in der Sowjetunion mit ihrer atheistisch-materialistischen Grundeinstellung bei gleichzeitiger Deklaration kommunistischer Gemeinschaftsprinzipien herausgebildet hatten. So sah sich in den 1970er und 1980er Jahren die Lyriker-Generation der inoffiziellen Literaturszene, der auch die Leningrader Dichterin Elena Švarc (1948–2010) angehört, herausgefordert, eine Antwort auf die unter Brežnev herrschende Ära der Stagnation und das nach dem Zweiten Weltkrieg und dem Tod Stalins entstandene ideelle und spirituelle Vakuum zu suchen. Während die Konzeptualisten das ideologisierte Massenbewusstsein reflektierten und seine sprachlichen Strukturen und Mechanismen bloßlegten, strebten die Metarealisten – zu denen der russisch-amerikanische Literaturkritiker und Philosoph Michail Ėpštejn auch Švarc zählt – danach, die alte sakrale Funktion der lyrischen Sprache zu erneuern und zu archetypischen Urformen künstlerischen Bewusstseins zurückzukehren.² Diese Dichterinnen und Dichter verstanden ihr Kunstschaffen als quasi-religiösen Akt, belebten das Konzept des *poeta vates* neu, des Dichters als Prophet und Mittlerperson zur Transzendenz, als Seher und Kündler tiefer Wahrheiten.³ Ėpštejn charakterisiert die Opposition von Konzeptualismus und Metarealismus, deren Anhänger sich heftige Streitgespräche lieferten, als die totale Entleerung des sprachlichen Zeichens auf der einen und dessen maximale Füllung auf der anderen Seite.⁴

Der Metarealismus knüpfte an das Mythenschöpfungstum der Romantik und der Moderne an, allerdings verfolgte er keine mythische Erneuerung der Weltkultur und hatte sich auch nicht die Errettung der Menschheit durch eine Mythologisierung aller Lebensbereiche zum Ziel gesetzt,⁵ sondern es ging ihm um die Erschaffung individueller Mythen des lyrischen Schöpfungstums, was sich im Stillen und Privaten des persönlichen Bereichs abspielte.⁶ Wenn Ėpštejn den Metarealismus als die „Poetik einer vielschichtigen Realität“ charakterisiert,⁷ die dem Zweck diene, die Möglichkeiten der Erkenntnis bzw. Erfahrung von ‚Wirklichkeiten‘ auszuloten, so können die Werke der einzelnen Dichter und Dichterinnen dieser Strömung als Versuche

interpretiert werden, das Verhältnis des lyrischen Selbst zum Göttlichen und den Prozess des lyrischen Schaffens als Erkenntnismittel von tieferen Schichten des Seins je individuell zu erkunden und in lyrische Sprache zu fassen. Die metarealistische Lyrik zeichnet sich durch mystische Themen und entsprechende Stilverfahren des paradoxen, uneigentlichen Sprechens aus; es ist ein hermetisches Schreiben an der Grenze zur Unverständlichkeit, adressiert an einen kleinen Kreis von Eingeweihten – dem breiten Publikum blieb diese Lyrik in Russland bis zur Wende der 1990er Jahre verborgen, da sie ausschließlich über private Lesungen und Samizdat-Publikationen vermittelt wurde. Als deutlich postmodernistisch allerdings ist die ironische Brechung der ernsthaften existentiellen Thematik und ein hoher Grad an Reflektiertheit einzustufen, der sich u.a. in der kunstvoll gestalteten Faktur des lyrischen Sprachgebildes äußert. Nicht nur thematisch, auch formal greift der Metarealismus auf die gesamte Lyriktradition des westlichen, teils auch des östlichen Kulturbereichs zurück.

Die Lyrik von Elena Švarc zeichnet sich durch eine besondere Theatralität und das Spiel mit lyrischen Masken aus.⁸ Viele Gedichte können als Allegorie auf den lyrischen Schaffensakt, seine Voraussetzungen und Ergebnisse gelesen werden.⁹ 1990 stellte Švarc in einem Interview fest, dass Dichten für sie ein Erkenntnismittel darstelle, durch das sie Aspekte einer höheren Wirklichkeit zu erfassen vermöge, die dem gewöhnlichen Bewusstsein verborgen bleiben würden.¹⁰ Als ihr bevorzugtes Genre bezeichnet sie das „visionäre Abenteuer“¹¹. Švarc war äußerst belesen und kannte mehrere europäische Sprachen, ihren Lektürekanon konkret nachzuvollziehen ist jedoch nur lückenhaft möglich, da zum einen 2004 ein Teil ihrer Bibliothek, Manuskripte und Tagebücher einem Wohnungsbrand zum Opfer gefallen sind, zum anderen gerade esoterisch-mystische Literatur in den Beständen der Leningrader Nationalbibliothek studiert wurde bzw. als Einzelexemplar oder Samizdat-Ausgabe von Hand zu Hand ging. Außerdem betonen ihr nahestehende Kollegen, dass die Topik ihrer Lyrik auf authentischer innerer Erfahrung beruhe und sie oft selbst erst im Nachhinein deren Übereinstimmung mit gewissen archetypischen Motiven festgestellt habe.¹²

Der kreative Schaffensprozess des Dichtens besitzt bei Švarc eine initiatorische Qualität, weshalb es nicht verwunderlich erscheint, dass in den Gedichten, die das Inspirationsgeschehen im engeren Sinne thematisieren, eine hohe Übereinstimmung mit Initiationsmotiven festzustellen ist. Insbesondere die Lyrik der 1970er bis 1990er Jahre weist zahlreiche Parallelen zur schamanischen Initiationstypologie auf, die der komparatistische Religionswissenschaftler Mircea Eliade herausgearbeitet hat. Bevor

diese genannt und anhand konkreter Gedichtbeispiele veranschaulicht werden, sollen jedoch die grundlegenden Begrifflichkeiten geklärt werden.

Begriffsklärung: Inspiration, Ekstase, Initiation, Schamanismus

Švarc knüpft wie andere Metarealisten an die antike Auffassung an, dass Dichtung auf *enthousiamós* (In-der-Gottheit-Sein) und *In-spiration* (Ein-Hauchung),¹³ also auf Eingebung aus einem transzendenten Bereich beruht. Der Begriff der Ekstase als psychischer Zustand des *Außer-sich-Seins* (gr. *ékstasis*) steht kulturhistorisch sowohl mit der schamanischen Seelenreise wie auch mit der mystischen Einungserfahrung der hinduistischen, jüdischen, christlichen und islamischen Religionen in Zusammenhang.¹⁴ In Švarc' Lyrik herrscht das ekstatisch-schamanische Element in den 1970er und 1980er Jahren vor, in den 1990ern ist auch das Motiv der jüdisch-christlichen Gotteseinung anzutreffen.

Initiation bezieht sich nach Eliade auf die „Gesamtheit von Riten und mündlichen Unterweisungen, die die grundlegende Änderung des religiösen und gesellschaftlichen Status [...] zum Ziel haben“¹⁵. Als Grundmotiv aller Initiationsformen bezeichnet er „die Erfahrung des Todes und der Auferstehung“, die den Neophyten „die Heiligkeit der menschlichen Existenz und der Welt“ enthülle.¹⁶ Eliade unterscheidet drei Initiationsformen: die Pubertätsriten, die Aufnahme in eine Geheimgesellschaft und die mystische Berufung, die sowohl in einem schamanischen wie auch in jüdisch-christlichem oder in jedem anderen religiösen Kontext stattfinden kann.¹⁷

Eliades Untersuchung *Schamanismus und archaische Ekstasetechnik*, die 1951 auf Französisch erschien, prägte die Schamanismus-Debatte nachhaltig. Ihr Verdienst ist es, das bis dahin vorherrschende Verständnis des Schamanismus als psychopathologisches Phänomen grundlegend gewandelt zu haben – der Schamane wurde jetzt nicht mehr als Nervenkranker angesehen, sondern als Meister der „Technik der Ekstase“, dessen „Seele den Körper zu Himmel- und Unterweltsfahrten verlässt“.¹⁸ Heute sind Eliades Theorien jedoch umstritten;¹⁹ es werden ihm Vereinfachung und Vereinheitlichung komplexer Phänomene vorgeworfen, da er den Schamanismusbegriff als Ekstasetechnik auf alle verwandten kulturellen Erscheinungen der Menschheit anwandte.

Die Bezeichnung *Schamane* stammt aus der russischen Ethnologie, wo der Ausdruck vom tungusischen *šaman* übernommen worden war.²⁰ In Nord- und Zentralasien bildet der Schamane das Zentrum des magisch-religiösen Lebens und die

Ekstase, die nicht selten mit der Einnahme psychoaktiver Substanzen verbunden ist, gilt als das religiöse Erleben schlechthin. Der Schamane wird meist von jenseitigen Geistern auserwählt, seine Berufung unterliegt nicht seinem freien Willen.²¹ Seine Aufgabe ist es, zwischen den Menschen und den Bewohnern des Jenseits, den Geistern, Göttern und Ahnen zu vermitteln.²² Als die fünf Merkmale der schamanischen Initiation nennt Eliade „1. die Marter und die Zerstückelung des Körpers; 2. das Abschaben des Fleisches [...]; 3. das Austauschen der Eingeweide und die Erneuerung des Bluts; 4. einen ziemlich langen Aufenthalt in der Unterwelt [...]; 5. einen Aufstieg in den Himmel, um die Weihe des Himmelsgottes zu erlangen.“²³ In der Lyrik von Elena Švarc sind diese Elemente präsent, allerdings ohne dass ein unmittelbarer Bezug zum Schamanismus bestünde. Auch sind sie nicht in einem einzelnen Gedicht als zugrundeliegendes festes Schema anzutreffen, vielmehr werden einzelne Aspekte der archaischen Initiation in freier ästhetischer Bearbeitung aktualisiert, wobei sie eine ironisch-groteske Verfremdung erfahren.²⁴

Wie andere metarealistische Dichter versteht Švarc den lyrischen Schaffensakt als ein liminales Geschehen, das Erfahrungen ermöglicht, die traditionell der Mystik und anderen Arten erweiterter Bewusstseinszustände zugeordnet sind. Im Vergleich mit Sedakova, Krivulin oder Ždanov aber erscheint die Lyrik von Švarc dem schamanischen Initiationstypus am nächsten zu stehen durch die drastische Metaphorik der Gewalt, des Rausches und der entfesselten Ekstase, die bei ihr mit dem Prozess des Dichtens und dem Erleben der Inspiration unmittelbar verbunden erscheinen.²⁵

Thematischer Überblick über den Inspirationsbegriff im lyrischen Werk

In den 1970er und 1980er Jahren herrscht bei Švarc die Gleichsetzung des Inspirationsgeschehens mit einem ekstatischen Tanz und dem Rausch nach der Einnahme von psychoaktiven Substanzen vor. Im *Tancujušćij David* (1978, *Der tanzende David*)²⁶ gesellt sich die Sprecherin in der Imagination dem ausgelassen tanzenden König David aus *Samuel* 2, 6,1–23 zu und wünscht sich, als rituelles Feueropfer dargebracht zu werden, um dadurch der mystischen Gottesschau gewärtig zu werden. Der am Ende einer jeden der zwei Strophen stehende Refrain bringt die enorme Dynamik dieses rasenden Tanzes und seine feurige Natur auch lautmalerisch durch eine Häufung von Frikativen zum Ausdruck:²⁷

Трещите, волосы, звените, кости,
 Меня в костёр для Бога цепкой
 бросьте.

[...]

Шекоцущая кровь, хохочущие
 кости,

Меня к престолу Божию под-
 бросьте.

Knistert, Haare, klingt, Knochen,
 Als Spahn werft mich für Gott ins
 Feuer.

[...]

Kitzelndes Blut, lachende Knochen,
 Werft mich zu Gottes Thron.²⁸

Josephine von Zitzewitz hat auf die Verwandtschaft dieses walpurgisnächtlichen Hexentanzes mit archaischen Ekstasetechniken und dem Sufi-Tanz hingewiesen.²⁹

In *Troe bezgolonych* (1987, *Drei ohne Kopf*)³⁰ werden Irrationalität und Rauschhaftigkeit des lyrischen Schaffens als ‚Kopfllosigkeit‘ inszeniert, und in dem Gedicht *Proizvožžu narkotiki (inogda)* (1989, *Ich produziere Drogen (manchmal)*)³¹ wird das Inspirationsgeschehen als Drogenrausch dargestellt. Das in den 1950er Jahren in Amerika und in Westeuropa von der Beat-Bewegung angefachte Interesse an fernöstlicher Spiritualität und Experimenten mit veränderten Bewusstseinszuständen drang in den 1960ern auch in die Sowjetunion durch. Ab den 1980er Jahren gab es vermehrt literarische Texte, die den Drogenkonsum und seine Folgen thematisierten, womit ein für die russische Literatur lange geltendes Tabu gebrochen wurde.³² Švarc benutzt die Drogenallusionen, um die besonderen Qualitäten des lyrischen Bewusstseins im Zustand der Inspiration zu umschreiben:

[...] я люблю –
 В облака глядеть, на земле лежать,
 И в это же самое время – коноплю
 В себе собирать.

У меня внутри – в средней пазухе –
 Не одна конопля –
 Там колышутся, переливаются
 Маковые поля.

[...]

[...] ich mag es –
 In die Wolken zu schauen, auf der
 Erde zu liegen,
 Und zur gleichen Zeit – Cannabis
 In mir zu sammeln.
 Ich habe im Innern – in der mittleren
 Nebenhöhle –
 nicht ein einzelnes Cannabispflänz-
 chen –

Da wiegen sich, fließen ineinander
 Felder von Mohn.

[...]

<p>Я натрусь, наемся – и с эскадрилей стрекозовой Уношусь на Восток. У меня в крови есть плантация, Закачается золотой прибор, Что-то взвоят во мне ратной трубой, Вдохновение поджигается, Тягу к смерти приводит с собой. [...] ³³</p>	<p>Ich reibe mich ein, esse mich satt – und mit einem Libellengeschwader Jag ich davon in den Osten. In meinem Blut habe ich eine Plantage, Die goldene Brandung beginnt zu wanken, Etwas heult in mir einer Militärpfeife gleich auf, Die Inspiration wird entzündet, Bringt die Anziehung des Todes mit sich. [...]</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Die Auflösung des gegenständlichen Tagesbewusstseins, seine volatile, phosphorzierende Natur im Zustand des Rausches wird durch das ungeordnete tonische Versmaß des „raešnik“³⁴ und die Anhäufung unbetonter Silben in Zusammenhang mit bestimmten, eben diesen Zustand charakterisierenden Verben auch klanglich-rhythmisch realisiert: „kolyšutsja, perelivajutsja“, „zakačajutsja“, „podžygajutsja“, „rastvorjajutsja“, („wiegen sich, fließen ineinander“, „beginnen zu wanken“, „entzünden sich“, „lösen sich auf“). Švarc gestaltet also die künstlerische Ekstase ganz bewusst in der Faktur des lyrischen Sprachgebildes aus, wo sie performativ in Erscheinung tritt.

Während in den 1970er und 1980er Jahren das Inspirationsgeschehen oft als Gewaltakt inszeniert wird, in dem die Adressantin zum Opfer einer höheren Macht wird – so im Poem *Prostye stichi dlja sebja i dlja Boga* (1976, *Einfache Verse für mich und für Gott*) und in *Animus* (1982)³⁵ – erscheint es Ende der 1980er und in den 1990er Jahren als eine bewusst herbeigeführte Bewusstseinerweiterung, über deren Verlauf die Sprecherin volle Kontrolle besitzt – so in dem bereits angeführten Gedicht *Proizvožu narkotiki (inogda)* und in *Obrusenie Kundalini* (1996, *Russifizierung der Kundalini*).³⁶ Außerdem taucht in dieser Zeit ein neues Motiv auf – das der Sehnsucht nach der Berührung durch das Numinose in der Inspiration. Diese scheint sich der Sprecherin nicht mehr so machtvoll aufzudrängen, wie in der frühen Schaffensphase, sondern muss nun herbeigerufen werden: *Son medvedja* (1994, *Bärenschlaf*); *Ne perestavaj menja tvorit'* (1996, *Hör nicht auf mich zu erschaffen*).³⁷ Der Aspekt von Inspiration als voluntativ mithilfe einer spirituellen Technik herbeigeführte Bewusstseinerweiterung soll am Beispiel des Gedichts *Obrusenie Kundalini* genauer betrachtet werden.

Обрусение Кундалини*

Бедное Кундалини, дерево мое,
 Не змея, а дерево
 С круглой головой.
 Что же ты не едешь
 Трактором столбовым –
 Царскою дорогою
 К вершинам седым?
 Ты служить мне должное,
 Исполняй закон,
 С милою ухмылочкой
 Домовой дракон.
 Подымись в святилище
 Со свечой витой.
 Добавь к моему бормотанью
 Гуденье и ветер свой
 И крепкого намертво яда
 В склеиватель слов.
 Срубить мне, Горыныч, надо
 Одну из твоих голов.
 Давай раскалим А и О.
 Ты будешь подмогой,
 маньчжурка.
 Когда ты под горло ползешь,
 Мне весело, щекотно, жутко.

1996

* Сила, таящаяся в позвоночнике
 (даосск.).

Russifizierung der Kundalini*

Arme Kundalini, mein Baum,
 Nicht Schlange, sondern Baum
 Mit rundem Kopf.
 Was fährst du denn nicht
 Auf der Poststraße –
 Dem Zarenweg
 Zu den grauen Höhen?
 Du hast an mir deine Pflicht zu tun,
 Das Gesetz zu erfüllen,
 Mit freundlichem Grinsen
 Mein Hausdrache.
 Erhebe dich ins Heiligtum
 Mit gewundener Kerze.
 Gib zu meinem Gemurmel
 Von deinem Dröhnen und Wind hinzu
 Und vom starken Gift
 Hinein in den Kleber der Worte.
 Abhauen muss ich, Gorynič,
 Einen von deinen Köpfen.
 Auf, lass uns A und O zum Glühen
 bringen.
 Du wirst mein Beistand sein, Mand-
 schurin.
 Wenn du mir unter den Hals kriechst
 Wird mir ganz lustig, kitzelig, furchtbar.

1996

* Kraft, die sich in der Wirbelsäule
 verbirgt (daoist.).

Das Gedicht mit dem Titel *Russifizierung* oder *Um-Russung der Kundalini* übersetzt das Motiv der Schlange aus der indischen Yoga- und Tantratradition in die russische Folklore – die Schlange *змея Горыныч* figuriert in russischen Märchen als Drache, der die Brücke bewacht, die ins Reich der Toten führt und entsprechend vom Märchen-

helden besiegt werden muss. Švarc betreibt hier einen Synkretismus unterschiedlichster religiöser Systeme, indem sie ihr lyrisches Alter-Ego veranlasst, die Kundalini im chinesischen Daoismus zu verorten (durch eine Fußnote), sie gleichzeitig aber als „Mandschurin“ anzusprechen – in der Mandschurei sind Schamanismus und tibetischer Lamaismus die vorherrschenden Religionen. Darüber hinaus wird die yogische Schlangenkraft auch noch in den russischen Märchendrachen *змеј Gorynyč* transformiert, der ironisierend als „Hausdrache“ angesprochen wird. Zu Beginn des Gedichts jedoch ist davon die Rede, dass die Kundalini eigentlich gar keine Schlange, sondern ein Baum sei. Dies verweist einerseits auf den Weltenbaum, der in vielen archaischen Mythologien die *axis mundi* bildet und an dessen Wurzeln die Weltenschlange wohnt,³⁸ andererseits steht das Motiv in Zusammenhang mit dem Sephirot-Baum der jüdischen Mystik, auf den Švarc in ihrer Lyrik wie auch Essayistik wiederholt Bezug nimmt.³⁹ Das Gedicht stellt also ein Beispiel für die synkretistische Weltauffassung der Dichterin dar, die von der Einheit aller mystischen Strömungen überzeugt war.⁴⁰ Diese sprechen in ihren Augen auf unterschiedliche Weise von der einen transzendenten Wirklichkeit, die sich dem zeitgenössischen Dichter in der schöpferischen Inspiration erschließt.

Im indischen Yoga steht die Kundalini für die latent im Menschen wirkende Lebens- und Schöpferenergie (Prana) und wird als eingerollte Schlange abgebildet, die am Ende der Wirbelsäule im Muladhara- oder Wurzelchakra ruht.⁴¹ Das Ziel der spirituellen Praktiken in Yoga und Tantra ist die Erweckung dieser chthonischen Urkraft, die durch die Wirbelsäule und die einzelnen Chakren zum Kronen- oder Scheitelchakra geleitet werden soll. Dadurch erlangt der Adept die Erleuchtung, was die mystische Einung mit dem transzendenten Daseinsbereich bedeutet und mit der Erlangung übernatürlicher Fähigkeiten verbunden wird.⁴²

Die Metaphorik, mit der Švarc das Aufsteigen der Inspirationskraft umschreibt, zeigt eine gewisse Verwandtschaft mit Darstellungen der Kundalini-Erweckung. So ist diese mit Phänomenen intensiver Hitze-, Licht- und Klangempfindungen verbunden, wird als ein Zustand von Heiligkeit, Genie und Verrücktheit beschrieben.⁴³ In Švarc' Gedicht wird die Kundalini aufgefordert, sich mit ihrer „gewundenen Kerze“ (V. 13) durch die als „von Werstpfehlen gesäumte Poststraße“ („trakt stolbovoj“, V. 5) umschriebene Wirbelsäule in das „Heiligtum“ (V. 12) des Kopfes zu begeben (V. 7: „K veršinam sedym“ – „Zu den grauen Höhen“), was auf das Gipfelmotiv des inneren Aufstiegs anspielt. Durch ihren Beitrag, der als eine Aktivierung des Kehlkopfchakras interpretiert werden kann (V. 22),⁴⁴ werden die Worte der Sprecherin überhaupt erst zu Lyrik: „Dobav' k moemu bormotan'ju / Guden'e i

veter svoj“ („Gib zu meinem Gemurmel / Von deinem Dröhnen und Wind hinzu“, V. 14f.), „Davaj raskalim A i O“ („Auf, lass uns A und O zum Glühen bringen“, V. 20). Dies wird auch performativ in der formalen Gestaltung des Gedichts zum Ausdruck gebracht. So ist der erste Teil mit Ausnahme der Verszeile 7 nach der Art russischer Kinderreime im Trochäus gehalten und durch zahlreiche Apostrophen an die Tradition der Beschwörungsformeln (*zaklinanija*) angelehnt. In der Verszeile 14 aber wechselt das Metrum in den Amphibrachys. Im ersten Teil wird die Inspirationskraft angerufen aufzuwachen – er soll also eine ursprünglich-magische Wirkung entfalten; der zweite Teil aber beschreibt, was die Inspiration bewirken soll – nämlich die Belebung des Wortmaterials, das durch sie seine lyrischen Qualitäten erhält. Dies wird zusätzlich zu dem beschwingteren Metrum des Amphibrachys durch die onomatopoetische Gestaltung der entsprechenden Verszeilen umgesetzt, wie etwa in „Guden’e i veter svoj“ (V. 15), „Davaj raskalim“ (V. 20) und auch in den letzten beiden Versen durch die Reihung der Zischlaute [z], [š], [s], [šč], [ž]: „Kogda ty pod gorlo polžeš’ / Mne velelo, šeketno, šutko.“

Neben den genannten Motiven des Drogenrauschs, des ekstatischen Tanzes, der Ausübung von Gewalt seitens einer Gottheit und der Erweckung der chthonischen Urkraft erscheint das Inspirationsgeschehen bei Švarc mit den schamanischen Traditionen auch durch den Topos von Höllenfahrt und Himmelsreise verwandt. Besonders das Motiv der Reise in die Unterwelt ist häufig in Zusammenhang mit der Inspirationsthematik anzutreffen. In *Tancujuščij David*, in *Animus* und einigen anderen Gedichten der 1970er und 1980er Jahre ist die Höllenfahrt durch die Metaphorik des Feuers, grausame Zerstückelungs- und Verbrennungsvorgänge sowie die Figur des hinduistischen Totengottes Yama präsent. In den 1990er Jahren sind diese Motive weiterhin anzutreffen, aber der Bereich der Hölle ist – entsprechend der archaischen Gleichsetzung von Makro- und Mikrokosmos – in das lyrische Selbst hineingenommen. Die chthonischen Unterweltskräfte werden jetzt von ihm beherrscht und bewusst im Körper von unten nach oben geleitet, um die lyrische Inspiration herbeizuführen, die als ein Durchlichtet-Werden beschrieben wird (vgl. die oben genannten Beispiele). Dem stehen Gedichte zur Seite, die zwar nicht vom Inspirationsgeschehen im engeren Sinne handeln, jedoch die *unio mystica* thematisieren und das Numinose in der Tradition der jüdisch-christlichen Gotteseinung als „unirdisches und fernes Licht“ („svet nezdešnj i dalekij“, 2001)⁴⁵ oder als „Grube blendenden Lichts / bedrohlicher als Finsternis“ („jama sveta / Slepjaščego, groznee t’my“, 1997) beschreiben.⁴⁶ Dies sind Gedichte, die dem Typus des schamanischen Ascendus, der Himmelsreise des Neophyten entsprechen, mit der in ironisierender Weise gespielt wird.

Auch die von Eliade angeführten Merkmale der schamanischen Initiation, die die Zerstückelung des Körpers, das Abschaben des Fleisches, das Austauschen der Eingeweide und die Erneuerung des Blutes betreffen, sind in den Gedichten, die das Inspirationsgeschehen im engeren Sinne behandeln, nicht unmittelbar anwesend, jedoch in anderen Gedichten präsent. So findet sich etwa die Zerstückelung in *Podražanje Bualo* (1971, *Nachahmung Boileaus*) in dem Motiv des Dichters als zerteilter Dionysos und ausgerissenes Auge.⁴⁷ Das Abschaben des Fleisches kann in dem Sujet der Rabenmutter gesehen werden, die der verrückten Nonne Lavinja aus dem „Orden des beschnittenen Herzens“ nachts das Herz aus der Brust pickt, um es ihren Jungen zum Fraß zu geben.⁴⁸ Der Topos des Einweihungsschlafs in einer Höhle und die Verwandlung des Blutes wird in dem Poem *Prostye stichi dlja sebja i dlja Boga* inszeniert:

В пещере столько лет проспав,
 Мой дух ленивый пробудился,
 Изменился крови состав
 И мыслей цвет преобразился.

Nachdem er in einer Höhle so viele
 Jahre geschlafen hatte,
 Wachte mein träger Geist auf,
 Die Zusammensetzung des Blutes
 war verändert
 Und die Farbe der Gedanken verwandelt.⁴⁹

In den 2000er Jahren steht die Inspirationsthematik schließlich mit dem romantischen Topos vom Traum oder Schlaf als Vermittler höheren Wissens in Zusammenhang. Der Schlaf als kleiner Bruder des Todes bleibt dabei weiterhin auch auf den Tod bezogen, der ein dominantes Motiv der letzten Schaffensphase von Švarc bildet. Die Hölle, durch die hindurch das inspirierte Selbst ins Paradies gelangt, wird jetzt mit dem Osterfeuer und der Auferstehung Christi assoziiert, wodurch die reinigende Wirkung des Verbrennungsvorgangs in den Vordergrund rückt: vgl. *Podzemnyj ogon'* (2005, *Unterirdisches Feuer*); *Net, ne utraču ves talan* (2008, *Nein, ich verschwende nicht mein ganzes Glück*).⁵⁰

Konklusion

Es zeichnet sich hier ein Spiel mit archetypischer Tropik ab, die von Švarc verwendet wird, um das psycho-noetische Geschehen des lyrischen Schaffensprozesses allegorisch abzubilden. Michail Ěpštejn vertritt die These, dass es sich in der metarealistischen Lyrik nicht um Allegorien oder Metaphern handle, sondern um die Darstellung faktischer innerer Realität, weshalb er in der archetypischen Bildsprache der Metarealisten die „Metabole“ (von alt-gr. μεταβολή) realisiert sieht.⁵¹ Es handelt sich hierbei um eine rhetorische Figur und einen Begriff aus der Musiktheorie, den Ěpštejn als tropisches Stilmittel umdeutet. Der semantische Gehalt des altgriechischen Ausdrucks ist „Veränderung“, „Wandel“, „Übergang“, „Transformation“ („povorot“, „peremena“, „perechod“, „prevrašćenie“).⁵² Der Unterschied zum Symbolismus liegt nach Ěpštejn darin, dass dessen Poetik ein dualistisches Weltbild zugrunde lag – das literarische Symbol sollte die Transzendenz durchscheinen lassen wie durch die Wände einer Alabasteramphore⁵³, während die metarealistische Lyrik der 1970er bis 1990er Jahre auf ein monistisches Erleben der Wirklichkeit hin ausgerichtet sei, für das der Zustand von Transformation und Metamorphose das entscheidende ästhetische Moment darstelle.⁵⁴ Ein Problem, das sich bei dieser Konzeption des metabolischen Charakters metarealistischer Lyrik stellt, ist, dass die Definition Ěpštejns über die eigentliche Bedeutung der lyrischen Trope hinausweist: Die Metabole soll gerade kein ‚uneigentliches Sprechen‘ sein, sondern ein Stilmittel mit ‚unbedingter/absoluter‘ Bedeutung („bezuslovnost’ metaboly“), das nicht eine Ähnlichkeit (wie die Metapher), sondern die „gegenseitige Teilhabe der verschiedenen Welten“ in der „Durchdringung von Idee und Realien“ zum Ausdruck bringt.⁵⁵

Tatsächlich liegt der Lyrik von Švarc eine monistische Weltauffassung zugrunde, da spirituelles Erleben für sie immer auch eine somatische Erfahrung bedeutet und das Geistige dem Materiellen immanent erscheint.⁵⁶ Außerdem bildet die Metamorphose eine zentrale Kategorie ihrer Poetik – lyrisches Schaffen ist für sie per se ein Transformationsprozess, was u.a. in der angeführten initiatorischen, aber auch in wiederholt benutzter alchemistischer Bildlichkeit zum Ausdruck kommt.⁵⁷ Die aufgezeigte Verwandtschaft dieser Tropik mit Merkmalen der schamanischen Initiation verdeutlicht ihre archetypische Qualität. Ist Švarc’ Werk also als eine Mischung aus romantischer Erlebnislyrik mit archaischer Initiationsmotivik und religiöser Mystik des Mittelalters zu bewerten? Die Konzeptualisten warfen den Metarealisten genau dies vor – die Reproduktion von Stereotypen und Lyrismen längst vergangener

Epochen.⁵⁸ Die theatralisch-groteske Bearbeitung des mystischen Stoffes, der erst im 20. Jahrhundert auf der Grundlage umfassender kultursemiotischer Forschungen möglich gewordene transkulturelle Synkretismus⁵⁹ und die ironische Distanz, die Švarc' Lyrik auszeichnen, verleihen ihr dennoch die Qualität eines postmodernistischen Spiels mit den „großen Erzählungen“ der Menschheit. Dass sie mit diesem Spiel auch eine existentielle Dimension verband, zeigt ihre Antwort auf die Frage nach dem Sinn ihres Dichtens: „Ja voobšče ne predstavljaju, kak drugie ljudi život, ja ne vižu drugogo smysla, čem byt' [...] fontanom“. („Ich kann mir überhaupt nicht vorstellen, wie andere Menschen leben, ich sehe keinen anderen Sinn [im Leben], als ein Springbrunnen zu sein“).⁶⁰

Anmerkungen

- 1 Vgl. zum Postmodernismus in Russland: Mikhail Epstein, Alexander Genis, Slobodanka Millicent Vladiv-Glover: *Russian postmodernism. New perspectives on post-soviet culture*. New York, Oxford 1999; Michail Ėpštejn: *Postmodern v ruskoj literature*. Moskau 2005; Mark Lipoveckij: *Paralogii. Transformacii (post)modernistskogo diskursa v ruskoj kul'ture 1920–2000-eh godov*. Moskau 2008.
- 2 Vgl. Ėpštejn, *Postmodern* (Anm. 1), S. 147. Die metarealistische Dichterin par excellence ist in seinen Augen Ol'ga Sedakova; des Weiteren werden neben Švarc Ivan Ždanov, Viktor Krivulin, Arkadij Dragomoščenko, Aleksej Parščikov, Aleksandr Eremenko u.a.m. genannt (vgl. ebd. sowie https://www.emory.edu/INTELNET/fs_metarealism.html [04.10.2019]). Der von Ėpštejn geprägte Ausdruck Metarealismus ist aber nicht unumstritten. So begrenzt Ol'ga Severskaja den Begriff auf eine engere Gruppe, zu der sie Švarc nicht hinzuzählt (Ol'ga Severskaja: *Jazyk poetičeskoj školy. Idiolekt, idiosstil', sociolekt*. Moskau 2007), Lipoveckij spricht von „Neobarock“ (Lipoveckij, *Paralogii*, (Anm. 1), S. 267–284) und Aleksandr Žitenev von „Neomodernismus“ (Aleksandr Žitenev: *Poezija neomodernizma*. St. Petersburg 2012). Bei den Moskauer Konzeptualisten Dmitrij Prigov, Lev Rubinštejn, Vsevolod Nekrasov und andere mehr steht das „Konzept“ im Mittelpunkt des lyrischen Schaffens (vgl. Ėpštejn, *Postmodern* (Anm. 1), S. 132, S. 138–146).
- 3 Vgl. zu diesem traditionellen Selbstverständnis etwa den Eintrag *poët* (Dichter) in: *Mify narodov mira. Ėncyklopedija*. Bd. 2. Hg. von Sergej Tokarev. Moskau 2008, S. 821f.
- 4 Ėpštejn, *Postmodern* (Anm. 1), S. 127. Der Forscher weist auf Parallelen zum scholastischen Universalienstreit hin, wobei die Konzeptualisten der Position der Nominalisten, die Metarealisten dem Ideenrealismus entsprechen (ebd., S. 157).
- 5 Vgl. etwa die Darstellung des Mythenschöpfungstums von Romantik und Moderne in: Ju. Lotman, Z. Minc, E. Meletinskij: *Literatura i mify*. In: *Mify narodov mira*. Bd. 1. Hg. von Sergej Tokarev. Moskau 2008, S. 60–62.

- 6 Vgl. auch Žitenev, *Poezija neomodernizma* (Anm. 2), S. 20–27, der den Unterschied zum globalen Lebensschöpfungertum des Modernismus in der Beschränkung des Kunstschaffens auf die individuelle Überschreitung der sinnlich gegebenen Alltagspersönlichkeit hin auf eine Begegnung mit dem unsichtbaren göttlichen Ursprung sieht.
- 7 Ėpštejn, *Postmodern* (Anm. 1), S. 156.
- 8 Vgl. Stephanie Sandler: *Scared into Selfhood. The Poetry of Inna Lisnianskaia, Elena Švarts, Ol'ga Sedakova*. In: *Slavic Review* 60, 3 (2001) S. 473–490, hier S. 483; Valerij Šubinskij: *Elena Švart. Tezisy doklada*. In: *Istorija leningradskoj nepodcenzurnoj literatury 1950–1980-e gg.* Hg. von Boris Ivanov und Boris Roginskij. St. Petersburg 2000, S. 110–115, hier S. 111.
- 9 Vgl. Elena Ajzenštejn: *Pokryvala Solomei. O nekotorych čertach poetiki Eleny Švart*. In: *Neva*. (2014), № 9, S. 184–219, hier S. 201, die sich allerdings nur auf die Poeme bezieht.
- 10 Elena Švart, Valentina Poluchina: *Čboločnost' i racional'nost'. Interv'ju s Elenoj Švart. 3 maja 1990, Leningrad*. In: *Iosif Brodskij glazami sovremennikov (1995–2006)*. Hg. von Valentina Poluchina. St. Petersburg 2006, S. 199–215, hier S. 201.
- 11 Ebd., S. 207.
- 12 So haben sich Ol'ga Sedakova in einem Film-Interview (<https://www.colta.ru/articles/literature/16131-olga-sedakova-o-elene-shvarts> [19.11.2019]) und Sergej Stratanovskij in einem persönlichen Interview vom 07.11.2018 geäußert.
- 13 Vgl. Heinrich Detering: *Lyrik und Religion*. In: *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. Hg. von Dieter Lamping. Stuttgart, Weimar 2011, S. 114–123, S. 116.
- 14 Vgl. Christa Tuczay: *Ekstase im Kontext. Mittelalterliche und neuere Diskurse einer Entgrenzungsverfahren*. Frankfurt/M. 2009, S. 13f.
- 15 Mircea Eliade: *Das Mysterium der Wiedergeburt. Versuch über einige Initiationstypen*. Frankfurt/M. 1989, S. 11.
- 16 Ebd., S. 49.
- 17 Vgl. ebd., S. 24. Alle drei betreffen sowohl Männer wie auch Frauen. Speziell zu weiblichen Initiationsformen vgl. S. 83–97, S. 143–151.
- 18 Mircea Eliade: *Schamanismus und arhaiische Ekstasetechnik*. Frankfurt/M. 1975, S. 14f.
- 19 Vgl. John A. Saliba: *Die Zukunft des „Homo Religiosus“*. Einige anthropologische Gedanken zu Mircea Eliade. In: *Sehnsucht nach dem Ursprung. Zu Mircea Eliade*. Hg. von Hans Peter Duerr. Frankfurt/M. 1983, S. 9–31, S. 9f.
- 20 Hier und im Weiteren Eliade, *Schamanismus* (Anm. 18), S. 14.
- 21 Vgl. Alfred Stolz: *Schamanismus*. In: *Wörterbuch der Völkerkunde*. Begründet von Walter Hirschberg. Red. Wolfgang Müller. Berlin 1999, S. 326f.
- 22 Vgl. den Eintrag *Šamanskaja mifologija* in: Tokarev (Hg.), *Mify narodov mira*. Bd. 2. (Anm. 3), S. 638.
- 23 Eliade, *Das Mysterium der Wiedergeburt* (Anm. 15), S. 180.
- 24 Das Gleiche könnte mit Bezug auf weitere Merkmale aufgezeigt werden, die im entsprechenden Artikel in *Mify narodov mira*, Bd. 2. (Anm. 3), S. 638, genannt werden wie die Eheschließung mit dem auserwählenden Geist und das Aufziehen und Füttern der Seele des Einzuweihenden wie ein Küken. Diese Topoi klingen in Švart's Inszenierung der lyrischen Sprecherin als eine Art Geliebte Gottes und von ihm zugleich gequälter junger Vogel an im Poem *Prostye stichi dlja sebja i dlja Boga* (1976,

- Einfache Verse für mich und für Gott*) in: Elena Švarc: *Sočinenija Eleny Švarc*. St. Petersburg 2002 (Bd. I, II) / 2008 (Bd. III, IV) / 2013 (Bd. V), im Folgenden zitiert als Švarc plus Bandnummer; hier: Švarc II, S. 85.
- 25 Karin Riedl hat in ihrer Magisterarbeit *Künstlerschamanen. Zur Aneignung des Schamanenkonzepts bei Jim Morrison und Joseph Beuys* (Bielefeld 2014) die These aufgestellt, dass die Konzeptualisierung von Schamane und Künstler seit der Romantik parallel verlaufen sei und auf den identischen westlichen Wirklichkeitsmodellen fußen würde. Dies dient ihr als Erklärungsmodell für die Selbstkonzeption des Künstlers als Schamane in der Postmoderne. Jim Morrison und Joseph Beuys griffen das durch Eliade in den 1950er Jahren populär gemachte Schamanenkonzept auf, das auch in Russland rezipiert wurde. Eliade ist in der Enzyklopädie *Mify narodov mira*, die von führenden Kultursemiotikern der späten Sowjetzeit verfasst wurde, ein vielzitatierter Autor, dessen Gedanken unkritisch übernommen werden. Die in globalen Maßstäben denkende kultursemiotische Forschung beeinflusste ihrerseits das kultursynkretistische Milieu der inoffiziellen Literatur- und Kunstszene stark; führende Kunstschaffende dieser Szene wie etwa der Maler Michail Švarcman inszenierten sich selbst in der Rolle des modernen Propheten und Schamanen, der über sein Künstlertum die Verbindung zur Transzendenz pflegt und aufrecht erhält. Mit Švarcman war Švarc eng befreundet (vgl. den Briefwechsel in: Michail Švarcman: *Smorodinnye sumerki. Stichi i pis'ma*. Hg. von I. Švarcman, D. Gorochov. Moskau 2011, S. 80–89, S. 148–151).
- 26 Švarc I (Anm. 24), S. 79f.
- 27 Maria Khotimsky sieht in der rhythmischen Organisationsstruktur des Textes und in den Apostrophen das Prinzip des Tanzes auf der formalen Ebene realisiert. Vgl. Maria Khotimsky: *Singing David, Dancing David: Olga Sedakova and Elena Shvarts Rewrite a Psalm*. In: *The Slavic and East European Journal* 51 (2007), Heft 4, S. 737–752, hier S. 742.
- 28 Übersetzungen stammen, soweit nicht anders angegeben, von der Verfasserin.
- 29 Vgl. Josephine von Zitzewitz: *Poetry and the Leningrad Religious-Philosophical Seminar 1974–1980. Music for a Deaf Age*. London 2016, S. 114.
- 30 Švarc I (Anm. 24), S. 189f.
- 31 Ebd., S. 299.
- 32 Vgl. dazu Tomaš Glanc: *Literatura i izmenenjenje sostojanja soznanija*. In: *Die Welt der Slaven* LVI (2011), Heft 2, S. 270–296. Er nennt z.B. Édouard Limonov: *Istorija ego shigi* (1981), Andrej Monastyrski: *Kaširskoe šosse* (1984), Vladimir Sorokin: *Dostoersky-Trip* (1997). Zum Motiv des Rausches in der westlichen Literaturgeschichte vgl. Alexander Kupfer: *Die künstlichen Paradiесе. Rausch und Realität seit der Romantik. Ein Handbuch*. Stuttgart 1996.
- 33 Švarc I (Anm. 24), S. 299.
- 34 Eine deutsche Entsprechung konnte nicht gefunden werden. Es handelt sich um einen gereimten tonischen Vers ohne metrisches Schema, der früher in der russischen Volksdichtung weit verbreitet war. Schon Puškin, Nekrasov und Blok hatten ihn benutzt. Vgl. Aleksandr Kvjatkovskij: *Ražšnyj stich, račk*. In: Ders.: *Poētičeskij slovar'*. Moskau 1966, S. 235–237.
- 35 Švarc II (Anm. 24), S. 85 und I, S. 138.
- 36 Švarc I (Anm. 24), S. 341.
- 37 Ebd., S. 331f. und S. 322.

- 38 Vgl. Eliade, *Das Mysterium der Wiedergeburt* (Anm. 15), S. 138–142; Eintrag *Drevo mirovoe*. In: *Mify narodov mira*. Bd. 1 (Anm. 3), S. 398–406.
- 39 Vgl. z.B. das Gedicht *Sožerčanie Dreva Sefirot* oder den Aphorismus *Gljadja na Drevo Sefirot* in: Švarc III (Anm. 24), S. 133f., S. 252.
- 40 Vgl. dazu Angelika Šmitt: *Funkcija konceptov VOSTOK i ZAPAD v poeziji Ol'gi Sedakovoj i Eleny Švarc*. In: *Kritika i semiotika* 1 (2019), S. 93–107.
- 41 Georg Feuerstein: *Die Yoga Tradition*. Wiggensbach 2008, S. 555; Lama Anagarika Govinda: *Grundlagen tibetischer Mystik*. Frankfurt/M. 1979, S. 181f.
- 42 Feuerstein, *Die Yoga Tradition* (Anm. 41), S. 551.
- 43 Ebd., S. 556f.
- 44 Das Kehlkopf- oder Vishuddhi-Chakra figuriert auch in dem Poem der Nonne Lavinja: „Smotrite, kakoj, – pod gorlom / Cvetok zolotoj, zelenyj“ („Schaut nur, unter dem Hals – / Was für eine goldgrüne Blume“). Švarc II (Anm. 24), S. 179.
- 45 *Igra v prijatki (vospominanja i predčuvstvia)* (*Versteckspiel [Erinnerungen und Vorahnungen]*), Švarc I (Anm. 24), S. 428f.
- 46 *U vrat (Am Tor)*, Švarc I (Anm. 24), S. 360.
- 47 Vgl. Švarc I (Anm. 24), S. 40: „Poët est' glaz, uznaeš' ty potom, / mgnoven'e svjazannyj s revuščin Božestvom. / Glaz vydrannyj, na nitocke kravavoj, / na mig vmestivšij mira bol' i slavu.“ („Der Dichter ist ein Auge, dies erfährst du später, / Für einen Augenblick verbunden mit der brüllenden Gottheit. / Ein ausgerissenes Auge, an einem blutigen Faden, / Das momenthaft Leid und Ruhm der Welt umfasst.“)
- 48 Vgl. das Gedicht 50. *Voron (50. Rabe)*, Švarc II (Anm. 24), S. 200f. aus dem Zyklus *Trudy i dni Lavinii, monachini iz ordena obrežanja serdca* (*Werke und Tage der Lavinija, der Nonne aus dem Orden der Beschneidung des Herzens*).
- 49 Švarc II (Anm. 24), S. 88.
- 50 Švarc III (Anm. 24), S. 110f.; Bd. V, S. 9. Dazu ausführlich: Angelika Schmitt: *Inspiration in der Poetik von Elena Švarc. Besondere Merkmale des Spätwerks*. [Im Erscheinen]
- 51 Vgl. Ėpštejn, *Postmodern* (Anm. 1), S. 177–184.
- 52 Vgl. S. N. Lebedev: *Metabola*. In: *Bol'saja Rossijskaja encyklopedija*. T. 20. Moskau 2012, S. 74. <https://bi-genc.ru/music/text/2207230> [04.10.2019].
- 53 Vgl. das ‚symbolistische Manifest‘ von Dmitrij Merežkovskij von 1892 (Dmitrij Merežkovskij: *O pričinach upadka i o novych tečenijach sovremennoj russkoj literatury*. In: *Literaturnye manifesty. Ot simvolizma k okejabru*. Bd. I. München 1969 [Nachdruck Moskau 1929], S. 9–16, hier S. 15).
- 54 Vgl. Ėpštejn: *Postmodern* (Anm. 1), S. 149, 153, 155f.
- 55 Ebd., S. 156.
- 56 Vgl. Dunja Popovic: *Symbolic Injury and Embodied Mysticism in Elena Švarc's 'Trudy i Dni Lavinii'*. In: *The Slavic and East European Journal* (2007), S. 753–771; Henrieke Stahl: *Elena Švarc: ‚Gedenkkerze‘ – Poetik der Transzendierung*. In: *Miscellanea Slavica Monasteriensia. Gedenkschrift für Gerhard Birkfellner, gen. v. Freunden, Kollegen u. Schülern*. Hg. von Bernhard Symanzik. Berlin 2013, S. 499–516, bes. S. 512–514.

- 57 Zu alchemistischen Allusionen in Švarc' Werk vgl. Evgenija Izvarina: *Poezija metamorfozy*. In: *Ural* (2000), № 5. <http://seredina-mira.narod.ru/izvarina7.html> [02.12.2019]; Schmitt, *Inspiration in der Poetik* (Anm. 50).
- 58 Vgl. Ėpštejn, *Postmodern* (Anm. 1), S. 157.
- 59 Auf den Einfluss der kulturkomparatistischen Forschungen mit Schwerpunkt auf mythologischen Aspekten, die ihren Niederschlag in der Enzyklopädie *Mify narodov mira* (*Mythen der Völker der Welt*) gefunden haben, auf das Weltbild der Mitglieder der inoffiziellen Kunst- und Literaturszene der späten Sowjetunion weist Sedakova in einem auf *colta.ru* veröffentlichten Video hin (vgl. <https://www.colta.ru/articles/literature/15980-olga-sedakova-o-drugoy-poezii?page=2> [30.11.2019]).
- 60 Švarc, Poluchina, *Cholodnost'* (Anm. 10), S. 210.



Aleksandr Grins ‚Petersburger Texte‘

Variationen und Aktualisierungen des Metatexts in *Zemlja i voda*, *Krysolov* und *Fandango*

Der russische Schriftsteller Aleksandr Grin (1880–1932) ist seit seiner Wiederentdeckung nach dem Ende des Stalinismus vor allem als Autor romantischer Abenteuerromane und -erzählungen bekannt und – vor allem im postsowjetischen Raum – bis heute beliebt. Als wohl bedeutendstes Charakteristikum seines Schaffens gelten die nichtrussischen, oft sogar exotischen Schauplätze mit tropischer Flora und Fauna und fremdklingenden Namen wie ‚Zurbagan‘, ‚Gel‘-G‘ju‘ oder ‚Achuan-Skap‘. Grundlage für diese Einschätzung ist, neben der faktischen Häufigkeit jener fremden Schauplätze, in wesentlichem Maße deren Betrachtung als ein zusammengehöriges, innerhalb von Grins Gesamtwerk intertextuell erschaffenes fiktives Land. Diese Konzeptualisierung erfolgt erstmals 1934 durch den Kritiker Kornelij Zelinskij, der im Zuge dessen auch den eingängigen Namen *Grinlandija*¹ hierfür prägt.²

Aus der zentralen Rolle, die die fremden Schauplätze in der (literaturwissenschaftlichen wie auch allgemeinen) Rezeption Grins einnehmen, resultiert nicht selten eine Wahrnehmung des Schriftstellers selbst als eines Fremden in der russischen (bzw. sowjetischen) Literatur. Grins Bekannter und Weggefährte Michail Slonimskij etwa bezeichnet ihn als „kažuščijsja nerusskim pisatel“³ („nicht-russisch scheinenden Schriftsteller“⁴). Einer der wichtigsten sowjetischen Grin-Forscher, Vadim Kovskij, konstatiert: „V istorii sovetskoj literatury Grin stoit osobnjakom“⁵ („In der Geschichte der sowjetischen Literatur steht Grin abgesondert.“) Diese Sichtweise findet sich auch in der westlichen Sekundärliteratur zu Grin, etwa bei Guerny, der den Schriftsteller als „[a]n utter exotic not only in Soviet literature, but in Russian literature as a whole“⁶ bezeichnet.

Zweifellos sind diese Einschätzungen nicht unbegründet – und dennoch schreibt Grin keineswegs losgelöst von der russischen literarischen Tradition, wie es die angeführten Zitate suggerieren. Vielmehr zeigt sich die Verankerung des Schriftstellers in der russischen Kultur auf vielgestaltige Weise, etwa in Form direkter oder indirekter intertextueller Referenzen auf Werke der russischen Literatur oder durch Bezugnahmen auf spezifisch russische geistesgeschichtliche Konzepte und Diskurse.⁷ Im Folgenden soll mit den ‚Petersburger Texten‘ Grins ein weiterer solcher

‚russischer‘ Aspekt seines Schaffens in den Blick genommen werden, der aufgrund der Dominanz *Grinlandijas* in der Rezeption bislang weit weniger⁸ Beachtung als die ‚Fremdartigkeit‘ und ‚Ungewöhnlichkeit‘ seiner Werke gefunden hat.

Unter den ‚Petersburger Texten‘ Aleksandr Grins werden hier Werke verstanden, deren Handlung nicht nur in Sankt Petersburg (bzw. Petrograd) angesiedelt ist, sondern die darüber hinaus auch Eigenschaften des *Peterburgskij tekst* (Petersburger Texts) der russischen Literatur im Verständnis des russischen Kultursemiotikers Vladimir Toporov⁹ aufweisen. Grundlage des Konzepts des Petersburger Textes ist die Beobachtung, dass zahlreiche Werke der russischen Literatur, deren Handlung in Sankt Petersburg spielt, frappierende Übereinstimmungen u.a. bezüglich der Motive, der Symbolik oder der Atmosphäre, d.h. eine generelle „*semantičeskaja svjaznost*“¹⁰ (einen „semantischen Zusammenhang“) aufweisen. Der Petersburger Text wird von Toporov demnach als ein „*sintetičeskij sverchtext*“¹¹ („synthetischer Metatext“) definiert, der diese typischen Merkmale in sich vereint. Hierzu zählen unter anderem das Motiv der Übermacht der Elemente gegenüber dem Menschen und des Chaos gegenüber der Ordnung, basierend auf der ‚künstlichen‘ Errichtung der Stadt im sumpfigen Nevadelta und ihrer daraus resultierenden ständigen Bedrohung durch das Wasser; die Vermischung von Realität und Traum oder Wahn sowie eine generelle starke Präsenz des Phantasmagorischen; die Darstellung topographischer, architektonischer sowie klimatisch-meteorologischer Besonderheiten Petersburgs sowie binäre Oppositionen, etwa von Moskau vs. Petersburg, von (zaristischer) Macht vs. Ohnmacht (des kleinen Mannes) oder von Natur vs. Kultur.¹²

Interessanterweise zählt Toporov selbst Grins Erzählung *Zemlja i voda* (1914, *Erde und Wasser*) – neben dem Gedicht *Peterburg* (1915, *Petersburg*) von Poliksena Solov’eva und dem Roman *1918 god* (1927–1928, *Das Jahr achtzehn*, Teil 2 der Romantrilogie *Choždenie po mukam* (1922–1941, *Der Leidensweg*) von A. N. Tolstoj – als ein Beispiel für Texte der Jahre vor und nach der Oktoberrevolution von 1917 auf, in denen das Thema des Sterbens, des Untergangs und der Vernichtung Petersburgs immer häufiger und in zahlreichen Variationen auftritt.¹³ Er geht jedoch anschließend nicht weiter auf das Werk ein und erwähnt Grin auch im weiteren Verlauf nicht mehr. Diesen ersten Impuls Toporovs aufnehmend und fortführend, werden im Folgenden drei ‚Petersburger Texte‘ Grins – *Zemlja i voda*, *Krysolov* (1924, *Der Rattenfänger*) und *Fandango* (1927, *Fandango*) – in chronologischer Reihenfolge kurz vorgestellt. Bei der Auswahl handelt es sich um diejenigen Werke Grins, die am intensivsten auf den *Peterburgskij tekst* referieren.¹⁴ Dabei soll anhand exemplarischer Textausschnitte gezeigt werden, wie Grin typische Merkmale und Motive des

Petersburger Texts aufnimmt, variiert und aktualisiert, und sich so in diesen Meta-text einschreibt.

Zemlja i voda

Die Handlung der von Toporov genannten Erzählung *Zemlja i voda* spielt während einer doppelten Naturkatastrophe, die die namentlich als Schauplatz genannte Stadt Petersburg vernichtet: Auf ein Erdbeben (*zemletrjasenie*) folgt eine Überschwemmung (*navodnenie*), worauf bereits die beiden Substantive im Titel des Werks, *zemlja* (Erde) und *voda* (Wasser), vorausweisen. Das für den Petersburger Text zentrale Motiv der Katastrophe¹⁵ wird hierbei aufgenommen und fortgeschrieben, dabei aber in mehrfacher Hinsicht modifiziert.

Die erste der beiden Katastrophen stellt eine Variation der zweiten, ‚klassischen‘ Form der Bedrohung Petersburgs durch Naturgewalten dar, auf die weiter unten noch eingegangen wird. Das Erdbeben zerstört bereits einen Großteil der Stadt:

„[...] это падали, равняясь с землей, дома“, „Город потерял высоту, стал низким; уцелевшие дома казались среди развалин башнями [...]“, „[...] Невский проспект трудно было узнать. Адмиралтейский шпигель исчез.“, „С купола Исаакиевского собора кружась неслись вниз темные фигуры – град статуй, поражая землю гулом ударов. Купол осел, разваливаясь [...]“, „Казанский собор рассыпался [...]“.“¹⁶

„[...] das waren Häuser, die einstürzten und dem Erdboden gleich wurden“, „Die Stadt verlor ihre Höhe, wurde niedrig; die intakt gebliebenen Häuser wirkten zwischen den Ruinen wie Türme [...]“, „[...] der Newski-Prospekt war kaum wiederzuerkennen. Die Spitze der Admiralität war verschwunden.“, „Von der Kuppel der Isaakskathedrale sausten, sich drehend, dunkle Figuren herab – ein Hagel aus Statuen, die donnernd auf die Erde aufschlugen. Die Kuppel sank in sich zusammen und stürzte ein [...]“, „Die Kasaner Kathedrale zerfiel [...]“.“

In diesen Textausschnitten wird deutlich, dass die Zerstörung die Stadt in ihrer Gesamtheit betrifft; zugleich hebt der Erzähler gerade einige der bekanntesten Elemente der Petersburger Topographie hervor – den Newski-Prospekt, dem Gogol‘ eine eigene Erzählung gewidmet hat¹⁷, die Admiralität, deren hohe goldene Spitze die

Silhouette der Stadt prägt, die beiden großen Kathedralen – und betont damit die Ortsspezifität der Ereignisse. Dieses Moment wird wie beiläufig noch einmal verstärkt, indem der Leser den intradiegetischen Erzähler¹⁸, Lev, gewissermaßen auf seinem Weg durch die Ruinen der Stadt begleitet und diesen anhand zahlreicher topographischer Informationen detailliert nachvollziehen kann: Zunächst begibt sich Lev von der Karavannaja ulica (Karavannaja-Straße) mit der Straßenbahn zur Isaaskathedrale, wo er sich zum Zeitpunkt des Erdbebens aufhält. Vom direkt daneben befindlichen Admiraltejskij prospekt (Admiralitätsprospekt) geht er anschließend über die [Bol'shaja] Morskaja ulica (Große Morskaja-Straße) zum Nevskij prospekt (Newski-Prospekt). Entlang des Nevskij prospekt beschreibt der Erzähler unter anderem die Zerstörungen an der Ecke ulica Gogol'ja (Gogolstraße, heute Malaja Morskaja ulica/Kleine Morskaja-Straße), am Kazanskij skver (Kasaner Platz), an der Malaja Konjušennaja ulica (Kleine Konjušennaja-Straße) und am Ekaterininskij kanal (Katharinen-Kanal, heute: Kanal Griboedova/Gribojedow-Kanal); da der Policejskij most (Polizeibrücke, heute Zelënyj most/Grüne Brücke) über die Mojka eingestürzt ist, schwimmt der Erzähler hindurch und begibt sich anschließend zum Michajlovskij skver (Michajlovskij-Platz).¹⁹ Angesichts dieser starken Präsenz von realen Orten der Petersburger Topographie im Chronotopos der Erzählung tritt die Tatsache, dass ein solch zerstörerisches Erdbeben in der Region von Sankt Petersburg keine Entsprechung in der außerliterarischen Realität besitzt, in den Hintergrund; faktuale und fiktionale Elemente verweben sich auf diese Weise gleichsam natürlich zum Stoff dieser Petersburger Erzählung Grins.

Nicht zufällig endet die Aneinanderreihung präziser Ortsangaben mit dem Herinbrechen der zweiten Naturkatastrophe in Form der Überschwemmung der Stadt. Eine Erklärung hierfür bieten sowohl die interne Handlungslogik der Erzählung als auch die intertextuelle Logik des Petersburger Textes: Da das Wasser bis auf die Höhe der Dächer der wenigen noch stehenden Gebäude steigt, ist eine Orientierung für den intradiegetischen Erzähler kaum mehr möglich;²⁰ vor allem aber werden konkrete Hinweise auf Petersburg als Schauplatz in diesem Moment gewissermaßen obsolet, weil die Verortung durch die Aneinanderreihung von Toponymen abgelöst wird durch die Referenz auf den Metatext des Petersburger Texts, insbesondere auf dessen ‚Urtext‘, Aleksandr Puškins Poem *Mednyj vsadnik* (1833, *Der eberne Reiter*),²¹ dessen Handlung während der großen Überschwemmung Petersburgs von 1824 spielt.

Dieser zentrale Topos der Dichotomie von Kultur vs. Natur, das Moment einer ständigen latenten Bedrohung der im sumpfigen Nevadelta errichteten Stadt, wird

dabei nicht nur aufgenommen, sondern sogar noch einen Schritt weitergeführt, denn die Zerstörung der Stadt scheint hier eine endgültige Qualität anzunehmen: Der Erzähler spricht von „pogibajušč[ij] Peterburg[.]“²² („dem untergehenden Petersburg“) und „gibel['] Peterburga“²³ („dem Tod/Untergang Petersburgs“) und denkt darüber nach, „kakoj gorod budet teper' stolicej“²⁴ („welche Stadt nun Hauptstadt sein wird“). Diese Lesart wird durch eine von Lev beobachtete und wiedergegebene Szene verstärkt, in der ein Priester – noch vor dem Beginn der Flut – in den Ruinen der Stadt stehend ausruft: „Prišlo vremja. Vremja... Esli vy ponimaete...“²⁵ („Die Zeit ist gekommen. Die Zeit... Falls ihr versteht...“).

Die unbedeutende Rolle des Menschen angesichts elementarer Naturgewalten wird dabei erstens auf der Ebene des Inhalts deutlich, etwa in Beschreibungen wie der folgenden:

Вода, разбегаясь крутящимися воронками, ринулась по всем направлениям; мутная, черная в тени, поверхность ее мчала головы утопающих, бревна, экипажи, дрова, барки и лодки.²⁶

Das Wasser, das sich in wirbelnden Trichtern ausbreitete, stürzte in alle Richtungen; seine trübe, im Schatten schwarze, Oberfläche trieb Köpfe der Ertrinkenden, Balken, Kutschen, Holz, Barken und Boote schnell davon.

Zweitens zeigt sich die Übermacht der Naturgewalt über den Menschen auf der strukturellen Ebene, denn die eigentliche Handlung, die Geschichte der unerwiderten Liebe des Friends des Erzählers, Vuič, zu einer Frau namens Martynova, tritt hinter die Beschreibungen der Zerstörung der Stadt zurück, welche über zwei Drittel des Textes ausmachen. Dies stellt zugleich den zweiten, Puškins Ursprungstext modifizierenden Aspekt von *Zemlja i voda* dar. Während in *Mednyj vsadnik* der Protagonist Evgenij durch die Flut seine Braut verliert, wäre es für Vuič eigentlich möglich, Martynova zu retten; diese jedoch weigert sich, seine Hilfe anzunehmen, um nicht in seiner Schuld zu stehen – „Nikогда, daže teper'! [...]“²⁷ („Niemals, nicht einmal jetzt! [...]“) – und zieht stattdessen einen möglichen oder sogar wahrscheinlichen Tod vor: „[...] gde ona – živa ili net? – ne znaju.“²⁸ („[...] wo sie ist – lebendig oder tot? – weiß ich nicht.“)

Schließlich weist *Zemlja i voda* noch ein weiteres Element auf, das konstitutiv für den *Peterburgskij tekst* ist: das Verschwimmen der Grenzen zwischen Imaginärem und

Realem, das in der generellen „fantomnost['] ‚vymyšlennogo‘ Peterburga“²⁹ („Phantomhaftigkeit des ‚ausgedachten‘ Petersburg“) bereits wesentlich angelegt ist. Dies betrifft zum einen das Verschwimmen von Traum und Wirklichkeit im mythopoeischen Raum der Stadt. So bezeichnet der Erzähler die doppelte Naturkatastrophe mit dem Begriff „s[o]n[...] najavu“³⁰ („Wachtraum“) und ruft während des Erdbebens, als sich neben ihm ein meterbreiter Riss im Boden auftut: „Èto son!“³¹ („Das ist ein Traum!“); zeitweise erlebt er die sich um ihn herum entfaltende Katastrophe wie betäubt: „Vdrug ja očulsja, isčezlo ocepenenie [...]“³² („Plötzlich kam ich zur Besinnung, die Erstarrung verschwand [...]).“). Zum anderen nähert sich Lev angesichts der Unbegreiflichkeit des Geschehens zwischenzeitlich dem Wahnsinn an, also einem Zustand, in dem für den Betroffenen die Grenze zwischen Realität und Einbildung gänzlich aufgehoben ist: „[...] sila duševnogo potrjasenija razrazilas' isterikoj, ja bilsja golovoj o tramvajnyj vagon. Bol'se vsego ja bojalsja sojti s uma [...]“³³ („[...] die Macht der seelischen Erschütterung entlud sich in Hysterie, ich schlug meinen Kopf gegen den Straßenbahnwaggon. Vor allem fürchtete ich den Verstand zu verlieren [...]).“)

Krysolov

Dem Moment der Ununterscheidbarkeit von Imagination und Wirklichkeit kommt in der zweiten Erzählung, *Krysolov*, eine zentrale Rolle zu, wobei das Außerordentliche – anders als in *Zemlja i voda* – hier die Qualität des Übernatürlichen besitzt.³⁴ In *Krysolov* gerät der Protagonist, der zugleich als intradiegetischer Erzähler fungiert, in die Räumlichkeiten einer verlassenen und verwüsteten Bank im nachrevolutionären Petrograd. Grin verknüpft in diesem Text zeitlose Elemente des Petersburger Texts mit konkreten historischen Umständen dieser Zeit, unter anderem dem Hunger und der Kälte, die der schlechten Versorgungssituation in Bezug auf Nahrungsmittel und Brennmaterial geschuldet sind. Auch der Schauplatz der Bank besitzt ein reales Vorbild in der außerliterarischen Realität: Es handelt sich dabei um die Räume der ehemaligen Bank *Lionskij kredit* (*Lyon-Kredit*), gelegen in einem sehr großen Gebäude zwischen Nevskij prospekt, Mojka und ulica Gercena (Herzen-Straße), in die Grin zusammen mit anderen Bewohnern des in unmittelbarer Nachbarschaft gelegenen *Dom iskusstv* (*Haus der Künste*) im Winter 1920/21 mehrfach einbricht, um Papier zum Schreiben und zum Heizen der Öfen zu stehlen.³⁵

Was für den Protagonisten als gewöhnliche Suche nach einem Unterschlupf im profanen, beschwerlichen Alltag des unterversorgten Petrograd im Frühjahr 1920 beginnt,³⁶ verwandelt sich bald in ein phantasmagorisches Abenteuer.³⁷ Bereits das Innere des verwaisten Bankgebäudes, bestehend aus einer schier unendlichen Reihe beinahe identischer, labyrinthartiger Räume, erscheint unwirklich. Bei dessen Beschreibung nimmt Grin ein weiteres Mal das Flut- und Naturgewaltmotiv des Petersburger Texts auf, modifiziert es hier aber dahingehend, dass die Wasser- durch Papiermassen ersetzt werden:

Бумага во всех видах, всех назначений и цветов распространяла здесь вездесущее смешение свое воистину стихийным размахом. [...] с паркета в паркет переходили ее белые разливы, струясь из распахнутых шкафов, наполняя углы, местами образуя барьеры и взрыхленные поля.³⁸

Papier aller Art, aller Farben und verschiedenster Verwendungszwecke breitet sich hier aus in allgegenwärtigem Wirrwarr und mit wahrhaft elementarer Wucht. [...] seine weißen Fluten, aus geöffneten Schränken strömend, überschwemmten alle Parkettfußböden, füllten alle Ecken, bildeten hier und da Wellenkämme und gekräuselte Flächen.³⁹

Durch diese Referenz auf den Petersburger Text mit seiner Affinität zum Übernatürlichen wird das Hereinbrechen des Phantastischen implizit vorbereitet. Dieses lässt dann auch tatsächlich nicht lange auf sich warten: Der Protagonist gerät kurz darauf in ein alptraumhaftes Versteckspiel, denn er trifft in der Bank auf Ratten mit menschlichen Fähigkeiten: Sie können unter anderem sprechen und schmieden Mordpläne gegen ihren Erzfeind, den ‚Rattenfänger‘. Auch den Protagonisten versuchen sie durch lockende Rufe einer Frauenstimme in der Dunkelheit durch ein Loch im Boden stürzen zu lassen und so zu töten; er entkommt nur knapp. Zurück auf der Straße begegnen ihm die Nagetiere in Gestalt eines weinenden kleinen Jungen und der Frau, die er liebt – dass es sich dabei um Ratten in Menschengestalt handelt, erfährt der Protagonist jedoch erst später.

Die Realität des phantastischen Erlebnisses wird am Ende der Erzählung von eben jenem Rattenfänger, gegen den die Mordpläne gerichtet sind, bestätigt, indem er aus einem jahrhundertealten Buch vorliest:

„Коварное и мрачное существо это владеет силами человеческого ума. [...] В его власти изменять свой вид, являясь, как человек, с руками и ногами, в одежде, имея лицо, глаза, и движения подобные человеческим и даже не уступающие человеку, – как его полный, хотя и не настоящий образ. [...]“⁴⁰

„Dieses heimtückische und finstere Lebewesen verfügt über menschliche Geisteskräfte. [...] Es steht in seiner Macht, sein Aussehen zu verändern, in menschlicher Gestalt aufzutreten, mit Armen und Beinen, in menschlicher Kleidung, mit Gesicht, Augen und Bewegungen, die denen des Menschen ähneln, ihm sogar in nichts nachstehen – als sein vollkommenes, wenn auch nicht sein echtes Ebenbild. [...]“⁴¹

Durch das hier ausgeführte Moment der Täuschung, auch der Sinnestäuschung, nimmt Grin ein weiteres Element des Petersburger Texts auf.⁴² Auch dieses wird bereits zuvor implizit vorbereitet, denn von den Fenstern der Bank aus blickt der Protagonist auf den Nevskij prospekt⁴³ – also den Ort, über den Gogol' in seiner Petersburger Novelle *Nevskij prospekt* (1835, *Der Nevski-Prospekt*) seinen Erzähler sagen lässt: „Vsë obman, vsë mečta, vsë ne to, čem kažetsja!“⁴⁴ („Alles ist Trug, alles ist Traum, alles ist ganz anders, als es erscheint!“⁴⁵). Zudem nimmt Grin durch die Darstellung der Ratten als Doppelgänger der Menschen Bezug auf Dostoevskijs Erzählung *Dvojniki* (*Der Doppelgänger*) von 1846, die ebenfalls Teil des Petersburger Texts ist.

Das Unterlaufen vermeintlicher Gewissheiten, wie es im Rahmen einer (Sinnes-) Täuschung geschieht, kommt darüber hinaus auch auf der Ebene der Narration zum Tragen. Denn die zitierte Bestätigung der realen Existenz von Ratten mit übernatürlichen Eigenschaften ist nur eine vermeintliche, da die Geschehnisse in der Bank von Passagen eingerahmt werden, die beim abstrakten Leser Zweifel an der Zuverlässigkeit des als intradiegetischer Erzähler fungierenden Protagonisten aufkommen lassen: Erstens geht der Szene in der Bank eine schwere Krankheit des Helden voraus, während der er Fieberphantasien hat und Dinge sieht, die gar nicht da sind:

При 41 градусе бред принял форму визитов. Ко мне приходили люди, относительно которых я уже несколько лет не имел никаких сведений. Я подолгу разговаривал с ними [...].⁴⁶

Bei einundvierzig Grad nahmen die Fieberphantasien die Form von Besuchen an. Mich suchten Leute auf, von denen ich seit Jahren nichts mehr gehört hatte. Ich unterhielt mich des langen und breiten mit ihnen [...].⁴⁷

Am Ende der Erzählung wird dieser Zustand wieder aufgenommen, als der Protagonist in der Wohnung des Rattenfängers mehrfach ohnmächtig wird und dabei ebenfalls Gespräche führt, bei denen er nicht bzw. nicht völlig bei Bewusstsein ist: „[...] ja ne vpolne pomnju, čto govoril. Mne kažetsja teper', čto ja byl kak by v glubokom obmoroce.“⁴⁸ („[...] ich weiß nicht ganz, was ich gesagt habe. Wie mir scheint, habe ich in einer tiefen Ohnmacht gelegen.“⁴⁹)

Zweitens teilt der intradiegetische Erzähler dem Leser unmittelbar vor dem Beginn der Beschreibung seiner Erlebnisse in der Bank mit, dass er in dieser Zeit unter starken Schlafstörungen gelitten habe.⁵⁰ Danach, ebenfalls in der Wohnung des Rattenfängers, fragt er sich angesichts seiner Schwierigkeiten, die vorangegangenen Geschehnisse zu rekonstruieren: „Spal ja ili byl tol'ko rassejan?“⁵¹ („Schief ich, oder war ich nur durcheinander?“⁵²). Dies stellt eine weitere intertextuelle Referenz auf Gogol's *Nevskij prospekt* dar, wo es heißt: „No ne vo sne li èto vsë?“⁵³ („Aber war das alles kein Traum?“⁵⁴). Beide Szenen suggerieren, dass es sich bei den von ihnen eingerahmten Ereignissen um Halluzinationen oder Träume handelt. Auch dies wird jedoch an keiner Stelle bestätigt, sodass die Frage nach der Zugehörigkeit des Erlebten zur Sphäre der Realität oder zur Sphäre der Phantasie bis zum Schluss offenbleibt – wie in anderen in Petersburg spielenden Werken auch, beispielsweise Gogol's *Portret* (1835, *Das Porträt*).

Fandango

Auf eben dieses Werk Gogol's referiert die dritte hier kurz vorzustellende Erzählung Grins: Auch die Handlung von *Fandango* spielt im nachrevolutionären Petrograd und verbindet epochenspezifische Elemente der außerliterarischen Realität, beispielsweise die Arbeit der (C)KUBU (*(Central'naja) komissija po ulučeniju byta učenyh/ (Zentrale) Kommission für die Verbesserung der Lebensbedingungen von Wissenschaftlern*),⁵⁵ mit dem *Peterburgskij tekst*. Dabei steht auch hier die Unmöglichkeit einer eindeutigen Unterscheidung von Realem und Imaginärem – sowohl für den Protagonisten als auch für den abstrakten Leser – im Zentrum. Nachdem bereits eine Reihe zunächst außergewöhnlicher, dann zunehmend unwahrscheinlicher und schließlich offenbar (aber nicht

eindeutig als solche bestätigter) übernatürlicher Ereignisse im Zusammenhang mit einer ausländischen Delegation im *Dom učěnyč* (*Haus der Gelehrten*) der KUBU auf der ulica Millionnaja (Millionnaja-Straße) stattgefunden hat, gerät auch der Protagonist selbst in eine Situation, die den Gesetzen der gewöhnlichen Welt widerspricht.

Von dem Leiter der Delegation, Bam-Gran, erhält der intradiegetische Erzähler und Protagonist Aleksandr Kaur eine Einladung, ihn jederzeit zu besuchen.⁵⁶ Der Übergang aus dem eiskalten, von Hunger und Unterversorgung geprägten Petrograd in ein warmes, helles, südliches Land erfolgt dabei jedoch nicht mittels einer gewöhnlichen Reise, sondern mithilfe einer Prophezeiung von ‚Zigeunern‘, einem magischen Kegel sowie einem Gemälde. Dieses Gemälde zeigt, von Petersburg aus betrachtet, ein Zimmer in eben diesem südlichen Land – und von diesem aus betrachtet, das Zimmer in Petersburg, in dem es hängt. Indem der Protagonist in das Bild hineingeht, gelangt er von dem einen Raum hinüber in den anderen:

Картина солнечной комнаты, приняв несравненно большие размеры, напоминала теперь открытую дверь. Из нее шел ясный дневной свет, в то время как окна брокковского жилища были по-ночному черны. Я говорю «Свет шел из нее» потому что он, действительно, шел с этой стороны, от открытых внутри картины высоких окон. Там был день, и этот день сообщал свое ясное озарение моей территории. Казалось, это и есть путь. Я взял монету и бросил ее в задний план того, что продолжал называть картиной, и я видел, как монета покатилаь через весь пол к полуоткрытой в конце помещения стеклянной двери. Мне оставалось только поднять ее. Я перешагнул раму [...].⁵⁷

Das Bild des sonnigen Zimmers, nun von unvergleichlich großem Format, erinnerte an eine offene Tür. Helles Tageslicht fiel von ihm herein, während die Fenster der Brockschen Behausung nachtschwarz waren. Ich sage: Licht fiel herein, weil es tatsächlich aus jener Richtung kam, von den innerhalb des Bildes geöffneten hohen Fenstern. Dort war Tag, und dieser Tag teilte seine Helligkeit meinem Territorium mit. Dies schien tatsächlich der Weg zu sein. Ich nahm eine Münze und warf sie in das hinein, was ich weiterhin Bild nannte; und ich sah die Münze über den Fußboden zu der halboffenen Glastür am Ende des Raumes rollen. Mir blieb nur, sie aufzuheben. Ich überschritt den Rahmen [...].⁵⁸

Kaur findet sich in der Stadt Zurbagan wieder, einem der fiktiven Orte aus dem zu Beginn dieses Artikels erwähnten *Grinlandija*. Grin verbindet auf diese Weise zwei einander wesensähnliche literarische Räume miteinander: Denn ebenso wie Petersburg in der russischen Literatur einen halb realen, halb phantasmagorischen Charakter besitzt, sind auch Grins fiktive Schauplätze eine Mischung aus imaginierten und wirklich existierenden Räumen, beispielsweise der Krim;⁵⁹ darüber hinaus findet auch in ihnen sehr häufig eine Verbindung realistischer und phantastischer Handlungselemente statt.

Die intertextuelle Bezugnahme auf Gogol's *Portret* wird in der oben zitierten Passage deutlich. Diese beschränkt sich nicht nur auf das Motiv eines Gemäldes mit magischen Eigenschaften, sondern erstreckt sich bis hin zu Details:⁶⁰ Unter anderem befinden sich beide Bilder in der Wohnung von Malern – bei Grin des Malers Brok, bei Gogol' des Malers Čartkov. In beiden Werken treten zudem Münzen in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Gemälde auf: Bei Grin dient die in das Bild hineingeworfene Münze als Versuchsobjekt einer Überschreitung der Grenze zwischen dem Raum diesseits und jenseits des Bilderrahmens, bei Gogol' tritt der Abgebildete aus dem Bild heraus in das Zimmer des Protagonisten – vollzieht also eine entgegengesetzte Bewegung wie Kaur in *Fandango* – und zieht dort Rollen mit Goldmünzen aus seinem Gewand hervor.⁶¹

Ebenfalls wie in *Portret*, wo nicht eindeutig zu entscheiden ist, ob die Ereignisse rund um das Gemälde nur im Traum des Protagonisten geschehen oder real sind, liefert auch *Fandango* zwei Erklärungsmöglichkeiten, die am Ende des Werks explizit als gleichwertig und zudem als gleichzeitig gültig markiert werden: „On byl prav. [...] No ja byl tože prav [...]“⁶² („Er hatte recht. [...] Aber ich hatte ebenfalls recht [...].“⁶³) Realität und Imagination, Natürliches und Übernatürliches sind also auch hier, wie so oft in ‚Petersburger Texten‘, nicht voneinander zu trennen.

Wie diese kurzen – und bei Weitem nicht erschöpfenden – Analysen von *Zemlja i voda*, *Krysolov* und *Fandango* zeigen, weisen Aleksandr Grins ‚Petersburger Texte‘ eine Reihe typischer Merkmale des *Peterburgskij tekst* auf: die starke Präsenz von Elementen der Stadtopographie, Motive wie Überschwemmung, (Natur-)Katastrophe, alptraumhafte Erfahrung, (Sinnes-)Täuschungen und Wahnsinn sowie die Aufhebung der Grenzen zwischen Realität und Phantasie (Halluzination oder Traum) wie auch zwischen Natürlichem und Übernatürlichem. Hinzu kommt eine Reihe von intertextuellen Referenzen auf ‚klassische‘ Werke der Petersburg-Literatur wie den Urtext des Petersburger Texts, Puškins *Mednyj vsadnik*, Dostoevskijs *Dvojniki* oder Gogol's *Nevskij prospekt* sowie *Portret*.

Dabei schreibt Grin die literarischen Prätexte durch die Aufnahme zahlreicher Elemente des Petersburger Textes einerseits fort, modifiziert und variiert sie aber zugleich und verbindet sie darüber hinaus sowohl mit dem realen Kontext der Stadt seiner Zeit als auch mit dem fiktiven Raum *Grinlandija*, der – ähnlich wie das literarische Petersburg – über eine Vielzahl von Werken, hier aber die eines einzelnen Autors, hinweg konstruiert wird. Damit schreibt sich Grin in den Metatext des *Peterburgskij tekst* und damit in die russische Literatur im Allgemeinen ein, als deren Vertreter – und nicht nur Außenseiter oder Sonderling – er zweifellos zu betrachten ist.

Anmerkungen

- 1 Kornelij Zelnickij: *Grin*. In: *Krasnaja nov' 4* (1934), S. 199–206, hier S. 200.
- 2 Zu *Grinlandija* vgl. u.a. Barry P. Scherr und Nicholas Luker: *The Shining World. Exploring Aleksandr Grin's 'Grinlandia'*. Nottingham 2007 und Nicholas Luker: *Grinlandia in Embryo: Aleksandr Grin's tale Ostrov Reno (Reno Island, 1909)*. In: *The New Zealand Slavonic Journal* 37 (2003), S. 195–208. Für eine kritische Diskussion des Konzepts *Grinlandija* vgl. Annelie Bachmaier: *Fremdes schreiben – fremdes Schreiben: Konzeptionen von Alienität (in) der Prosa Aleksandr Grins* [Dissertation]. Göttingen 2021, Kap. 4.2.2.
- 3 Michail Slonimskij: *Aleksandr Grin real'nyj i fantastičeskij*. In: *Vospominanija ob Aleksandre Grine*. Hg. von Vladimir Sandler. Leningrad 1972, S. 256–270, hier S. 267.
- 4 Die Übersetzungen aus dem Russischen stammen, soweit vorhanden, von den in den bibliographischen Angaben genannten Übersetzern; sofern keine Übersetzungen vorliegen, handelt es sich um eigene Übersetzungen. Bei Werktiteln, die in Übersetzung vorliegen, werden diese verwendet, andernfalls folgt nach dem Originaltitel ebenfalls eine eigene Übersetzung.
- 5 Vadim E. Kovskij: *Aleksandr Grin. Preobraženje dejstvitel'nosti*. Frunze 1966, S. 6.
- 6 Bernard Guilbert Guerney: *Alexander Stepanovich Greenesky (A. Green)*. In: *An Anthology of Russian Literature in the Soviet Period from Gorki to Pasternak*. Hg. von dems. New York 1960, S. 387–388, hier S. 387.
- 7 Vgl. hierzu Bachmaier, *Fremdes schreiben – fremdes Schreiben* (Anm. 2), passim.
- 8 Allerdings existieren durchaus (meist kürzere) Studien zum Petersburg-Stoff bei Grin. Exemplarisch seien hier genannt: T. E. Zagvozdina: *Romantičeskaja mifologizacija v rasskaze A. S. Grina 'Krysolov'*. http://grinworld.org/salvatory/salvatory_04_25_1.htm [30.09.2019]. Hier wird bereits in der Einleitung ein Einfluss des ‚Petersburger Textes‘ auf die drei im hier vorliegenden Aufsatz ausgewählten Erzählungen Grins festgestellt; E. D. Monguš: *Literaturno-mifologičeskie sjužety i obrazy v russkoj proze 1920-ih gg.* In: *Naučnoe obozrenie Sajano-Altaja* 14 (2016), Nr. 2, S. 43–51. Im Rahmen des Aufsatzes wird eine Einordnung von Grins Erzählung *Krysolov* als „petersburgskaja povest“ („Petersburger Novelle“; ebd., S. 46) wie bei Gogol' sowie als „voplošeni[e] ‚peterburgskogo teksta‘ russkoj literatury“ („Verkörperung des ‚Petersburger Texts‘ der russischen Literatur“; ebd., S. 47) vorgenommen; Kim Kën Tê: *Fantastičeskie novelly A. Grina*. <http://www.newfoundglory.ru/publikacii/fantasticheskie-novelli-grina.html> [30.09.2019] geht kurz auf *Zemlja i voda*, *Krysolov* und

- Fandango* im Kontext des Petersburger Texts ein.
- 9 Vgl. V. N. Toporov: *Peterburgskij tekst russkoj literatury. Izbrannye trudy*. Sankt-Peterburg 2003.
 - 10 Ebd., S. 26. Herv. im Orig. durch Sperrung.
 - 11 Ebd., S. 23.
 - 12 Vgl. ebd., passim, v.a. S. 7–118.
 - 13 Vgl. ebd., S. 45.
 - 14 Neben den im Folgenden betrachteten Werken gibt es eine Reihe weiterer Texte Grins, deren Schauplatz explizit Petersburg ist, darunter *Priključenija Ginča* (1912, *Ginčs Abenteuer*), *Četvërtij za vsech* (1912, *Der Vierte für alle*), *Prochodnoj dvor* (1912, *Der Durchgangsbhof*), *Nojnyj cirk* (1913, *Der neue Zirkus*), *Medvež'ja ocbota* (1915, *Bärenjagd*), *Krasnye bryzgi* (1917, *Rote Spritzer*) und die auf Puškins Erzählung *Pikovaja dama* (1834, *Pique Dame*) referierende Erzählung *Klubnyj arap* (1918, *Der Klub-Mohr*).
 - 15 Vgl. Toporov, *Peterburgskij tekst* (Anm. 9), S. 42.
 - 16 Aleksandr S. Grin: *Zemlja i voda*. In: ders.: *Sobranie sočinenij v pjati tomach. Tom vtoroj. Rasskazy 1913–1916*. Moskva 1991, S. 214–227, hier S. 217 und 221.
 - 17 Der Erzähler bei Grin wohnt selbst auf dem Nevskij prospekt zwischen Znamenskaja ulica (Znamenskaja-Straße, heute ulica Vosstanija/Straße des Aufstands) und Nadeždinskaja ulica (Nadeždinskaja-Straße, heute ulica Majakovskogo/Majakovskij-Straße).
 - 18 Die hier verwendeten narratologischen Begriffe stammen aus Wolf Schmid: *Elemente der Narratologie*. 3., erweiterte und überarbeitete Auflage. Berlin, Boston 2014.
 - 19 Vgl. Grin, *Zemlja i voda* (Anm. 16), S. 216–220.
 - 20 Vgl. ebd., S. 222.
 - 21 Vgl. Toporov, *Peterburgskij tekst* (Anm. 9), S. 23.
 - 22 Grin, *Zemlja i voda* (Anm. 16), S. 217.
 - 23 Ebd., S. 219.
 - 24 Ebd., S. 220.
 - 25 Ebd., S. 221.
 - 26 Ebd., S. 222.
 - 27 Ebd., S. 226.
 - 28 Ebd.
 - 29 Toporov, *Peterburgskij tekst* (Anm. 9), S. 20.
 - 30 Grin, *Zemlja i voda* (Anm. 16), S. 216.
 - 31 Ebd., S. 222.
 - 32 Ebd., S. 218.
 - 33 Ebd.
 - 34 Für ausführlichere Analysen von *Krysolov* vgl. Johanne Villeneuve: *Le téléphone d'Alexandre Grine: fuite et rumeurs dans la Russie révolutionnaire des années vingt*. In: *Tangence* 55 (1997), S. 40–63; E. A. Eljasina: *„Montažnost“ kompozicii rasskaza A. Grina „Krysolov“*. In: *Izvestija Samarskogo naučnogo centra Rossijskoj akademii nauk* 14 (2012), Nr. 2 (3), S. 715–721; Monguš, *Literaturno-mifologičeskie sjužety* (Anm. 8), S. 43–48; Zagvozdkina: *Romantičeskaja mifologizacija* (Anm. 8), passim und L. Michajlova: *Aleksandr Grin. Žizn', ličnost', tvorčestvo*. Moskva 1972, S. 103–109.
 - 35 Vgl. Vladimir Sandler: *Vokrug Aleksandra Grina: Žizn' Grina v pis'mach i dokumentach*. In: *Vospominanija*

- ob Aleksandr Grine. Hg. von dems. Leningrad 1972, S. 405–566, hier S. 518–520.
- 36 Aleksandr S. Grin: *Krysolov*. In: ders.: *Sobranie sočinenij v pjati tomach. Tom tretij. Rasskazy 1917–1930. Stichtovorenija. Poëma*. Moskva 1991, S. 321–355, hier S. 321.
- 37 Auf die Verbindung von realen, historischen, alltäglichen Elementen mit dem Mystischen, Phantastischen, Wunderbaren weist auch Monguš, *Literaturno-mifologičeskie sjužety* (Anm. 8), S. 46 hin.
- 38 Grin, *Krysolov* (Anm. 36), S. 327f.
- 39 Alexander Grin: *Der Rattenfänger*. Übers. aus d. Russ. von Waltraud Ahrndt. In: ders.: *Der Rattenfänger*. Hg. von Lola Debüser. Berlin 1984, S. 160–204, hier S. 169.
- 40 Grin, *Krysolov* (Anm. 36), S. 354.
- 41 Grin, *Der Rattenfänger* (Anm. 39), S. 203.
- 42 Vgl. z.B. Toporov, *Peterburgskij tekst* (Anm. 9), S. 79.
- 43 Vgl. Grin, *Krysolov* (Anm. 36), S. 328.
- 44 Nikolaj V. Gogol': *Nevskij prospekt*. In: ders.: *Sobranie sočinenij v vos'mi tomach. Tom 3*. Moskva 1984, S. 5–39, hier S. 38.
- 45 Nikolai Gogol: *Der Nevskij-Prospekt*. Übers. aus d. Russ. von Alexander Eliasberg. In: ders.: *Gesammelte Werke*. Frankfurt/M. 2009, S. 865–903, hier S. 903.
- 46 Grin, *Krysolov* (Anm. 36), S. 325.
- 47 Grin, *Der Rattenfänger* (Anm. 39), S. 165.
- 48 Grin, *Krysolov* (Anm. 36), S. 353.
- 49 Grin, *Der Rattenfänger* (Anm. 39), S. 202.
- 50 Vgl. Grin, *Krysolov* (Anm. 36), S. 326.
- 51 Ebd., S. 352.
- 52 Grin, *Der Rattenfänger* (Anm. 39), S. 200.
- 53 Gogol': *Nevskij prospekt* (Anm. 44), S. 14.
- 54 Gogol: *Der Nevskij-Prospekt* (Anm. 45), S. 876.
- 55 Vgl. Aleksandr S. Grin: *Fandango*. In: ders.: *Sobranie sočinenij v pjati tomach. Tom tretij. Rasskazy 1917–1930. Stichtovorenija. Poëma*. Moskva 1991, S. 497–550, hier S. 511–513.
- 56 Ebd., S. 525.
- 57 Ebd., S. 542.
- 58 Alexander Grin: *Fandango*. Übers. aus d. Russ. von Heinz Kübart. In: ders.: *Der Rattenfänger*. Hg. von Lola Debüser. Berlin 1984, S. 261–325, hier S. 315.
- 59 Vgl. hierzu Bachmaier, *Fremdes schreiben – fremdes Schreiben* (Anm. 2), Kap. 4.2.2.2.
- 60 Für eine genauere Analyse der Parallelen zwischen Gogol's *Portret* und Grins *Fandango* sowie zu *Fandango* im Allgemeinen vgl. ebd., Kap. 4.3.2.3.
- 61 Vgl. Nikolaj V. Gogol': *Portret*. In: ders.: *Sobranie sočinenij v vos'mi tomach. Tom 3*. Moskva 1984, S. 66–120, hier S. 75f.
- 62 Grin, *Fandango* (Anm. 55), S. 550.
- 63 Grin, *Fandango* (Anm. 58), S. 325.



Ein guter Zuhörer

Erzähler und Erzählebenen in Lev N. Tolstojs *Krejcerova sonata*

Die Geschichte der *Krejcerova sonata* (1890, *Kreuzersonate*), eines der bekanntesten und kontroversesten Texte der russischen Literatur, wird von zwei Ich-Erzählern getragen. Der erste, anonyme Ich-Erzähler (E1) der Rahmenerzählung verbringt den zweiten Tag im Zugwaggon; es entwickelt sich ein Gespräch zwischen den Passagieren über die derzeit in Europa diskutierte Ehescheidung. Ein seltsam aufgeregter Herr schließt sich dem Gespräch an und stellt sich als Pozdnyšev vor, der „seine Frau getötet hat“ („tot, [...] čto [...] ženu ubil“).¹

In den folgenden Kapiteln (III bis XXVIII) erzählt er, unter welchen Umständen er eine Frau geheiratet, mit ihr fünf Kinder bekommen und sie erstochen hat; er sieht das tragische Ende seiner Ehe als eine zwangsläufige Folge der gesellschaftlich anerzogenen, unnatürlichen und verabscheuungswürdigen Beziehungen der Geschlechter an. Am Ende des letzten Kapitels erreicht E1 seine (nicht benannte) Zielstation, verabschiedet sich von E2, übernimmt in dieser kurzen Szene noch einmal das Wort und setzt den formalen Abschluss der Rahmen- und der gesamten Erzählung (vgl. Abb. 1). Es wird sich jedoch zeigen, dass sich die Rahmen- und Binnen- erzählung von E1 und E2 nicht klar voneinander trennen lassen, und dass Pozdnyševs Geschichte gerade dadurch ihre Überzeugungskraft erhält.

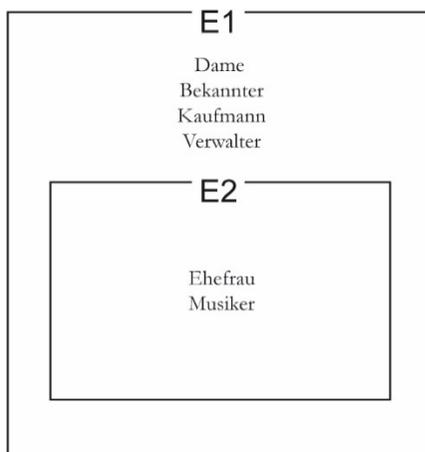
E1 gibt die Diskussion der Passagiere wieder, fungiert scheinbar als ein Protokollant, der die schon vergangene Rede der Beteiligten in ihrer Abfolge und detailgenau erzählen kann. Er ist in seiner eigenen Geschichte anwesend, am Geschehen beteiligt (homodiegetisch-extradiegetischer Erzähler), zieht sich aber gegenüber dem Erzählten in den Hintergrund zurück. Das Ich-Pronomen wird v.a. pragmatisch benutzt, um die eigene Position im Raum, im Zug zu markieren und das Wissen über die anderen Figuren zu erklären.² Schon der erste Satz verzichtet auf ein Ich: „Es war zu Beginn des Frühlings. Wir fuhren den zweiten Tag.“ („Èto bylo rannej vesnoj. My echali vtorje sutki.“)³ Im Laufe der Erzählung solidarisiert sich E1 zunehmend mit E2, geht von der Gemeinschaft mit der Mehrheit der Passagiere zu einem „Wir“ mit E2 über, indem die anderen Passagiere buchstäblich verschwinden, und E1 sich von der Rede des E2 zunehmend beeindruckt zeigt. Einmal stößt E1 in der Tür auf

den „gesprächigen Advokaten“ („obščitel’nyj advokat“), wird von ihm angesprochen, ohne eine Antwort zu geben.⁴ Diese kurze Szene dient wie ein Beweis dafür, dass E1 von anderen Figuren überhaupt wahrgenommen wird. Außerdem wird der gegenüber sitzende Mitreisende in den Vordergrund gerückt, auf seine Funktion als E2 vorbereitet, etwa mithilfe detaillierter Beschreibung im ersten Absatz.⁵ Während die anderen Passagiere als wiedererkennbare, klischeehafte Charaktere gezeichnet sind, die einen groben Querschnitt der Gesellschaft bilden,⁶ bleibt der seltsame Herr gegenüber ein Rätsel. E1 glaubt, von den anderen nichts Interessantes zu hören⁷ und wartet auf die Gelegenheit, E2 sprechen zu hören, ihn sprechen zu lassen. Die Spannung steigt.

Die Zurückhaltung von E1 dient als kontrastierender Rahmen für die egozentrische, gewissermaßen exhibitionistische Beichte des E2, der sich beeilt, die Entwicklung der eigenen Person in intimen Details zu schildern und eigene Ansichten so überzeugend wie möglich mitzuteilen. Während E2 sich unaufgefordert und hastig in die Diskussion der anderen Passagiere einmischt, weist E1 nur einmal den Kaufmann auf die Widersprüchlichkeit von dessen Argumentation hin. Der Kaufmann reagiert mürrisch, versinkt in Schweigen und steigt an der nächsten Station aus.⁸

E1 und E2 führen die Figuren, darunter sich selbst, paarweise ein: E1 und E2 sitzen sich gegenüber, ihre Blicke begegnen sich; E2 beginnt einen an E1 gerichteten Monolog. Die Figur sowie die Erzählung des E2 bildet den Kern der Erzählung des E1. Zu den Figuren zweiter Ordnung gehören die Dame und ihr Bekannter, ein Advokat, die in der Erzählung von E2 mit der Ehefrau und Pozdnyševs Bekanntem, einem Musiker, korrespondieren. Als Pozdnyšev sich als Mörder zu erkennen gibt, wechseln die Dame und ihr Bekannter den Wagen. In der Geschichte des E2 wird die Ehefrau annulliert; der als ihr Liebhaber geglaubte Musiker läuft weg und wird nicht mehr erwähnt. Als drittrangige Figuren lassen sich ein Kaufmann und ein Verwalter bezeichnen. E1 leitet die Abfolge der Figurenpaare geradezu dramaturgisch an:

Abbildung 1

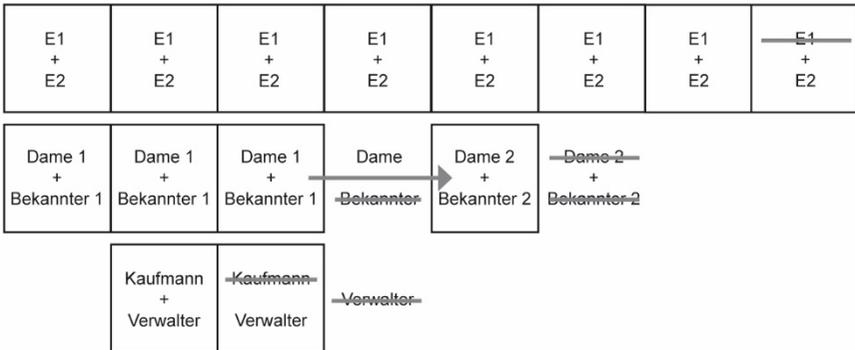


Во время отсутствия господина с дамой в вагон вошло несколько новых лиц и в том числе высокий бритый, морщинистый старик, очевидно купец, в ильковой шубе и суконном картузе с огромным козырьком. Купец сел против места дамы с адвокатом и тотчас же вступил в разговор с молодым человеком, по виду купеческим приказчиком, вошедшим в вагон тоже на этой станции.⁹

Während der Abwesenheit des Herrn und der Dame stiegen in den Wagen einige neue Gesichter und unter ihnen ein hochgewachsener rasierter, runzlicher Alter, offensichtlich ein Kaufmann, in einem Fischmarderpelz und einer gewalkten Mütze mit riesigem Schirm. Der Kaufmann setzte sich gegenüber der Dame mit dem Advokaten und fing sofort ein Gespräch mit einem jungen Mann an, vom Aussehen nach einem Kaufmannsgehilfen, der an der gleichen Station in den Wagen stieg.

Neben diesen Figuren tauchen im Hintergrund andere Passagiere und ein Schaffner auf, die zu den dekorativen Attributen einer Zugreise gehören. Die Figurenordnung wird durch die Abstufung der gesellschaftlichen Positionen verstärkt: Pozdnyšev ist ein adliger Lebemann, „Gutsbesitzer und Kandidat der Universität“ und ehemaliger „Adelsmarschall“ („pomeščik i kandidat universiteta i byl predvoditelem“).¹⁰ Die Dame und der Advokat gehören ebenfalls zu den gehobenen Kreisen und fangen die Diskussion an, die zum Anlass der Erzählung von E2 wird; hinter ihnen stehen der Kaufmann und schließlich ein junger, dümmlicher Verwalter, der nichts zur

Abbildung 2



Diskussion beitragen kann. Er fungiert als Lückenfüller, als ein Gegenüber des Kaufmanns, schläft beim Erzähler ein und wird im Zugwaggon vergessen. E1 steigt schließlich aus, im weiterfahrenden Zug bleibt E2 zurück (vgl. Abb. 2).

So lassen sich die sich während der Zugfahrt verändernden Figurenkonstellationen darstellen (Abb. 2).

[...] трое ехало, так же как и я, с самого места отхода поезда: некрасивая и немолодая дама [...], ее знакомый, разговорчивый человек лет сорока, с аккуратными новыми вещами, и еще державшийся особняком небольшого роста господин [...].¹¹

[...] drei fuhren, genauso wie ich, seit der Abfahrtsstation des Zuges: eine nicht schöne und nicht junge Dame [...], ihr Bekannter, ein gesprächiger Mann von etwa vierzig Jahren, mit akkurat neuen Sachen, und ein sich noch abseits haltender, nicht sonderlich großer Herr [...].

Der Nachbar als „nervöser Herr“ wird mithilfe eines Chiasmus dem „Herrn mit den akkuraten Sachen“ gegenübergestellt:

Во время остановки, перед вечером второго дня на большой станции нервный господин этот сходил за горячей водой и заварил себе чай. Господин же с аккуратными новыми вещами, адвокат, как я узнал впоследствии, с своей соседкой, курящей дамой в полумужском пальто, пошла пить чай на станцию.¹²

Der Zug hielt vor dem Abend des zweiten Tages an einer großen Station an, dieser nervöse Herr holte sich heißes Wasser und brühte sich Tee auf. Der Herr aber mit den akkuraten neuen Sachen, ein Advokat, wie ich später erfuhr, ging zusammen mit seiner Nachbarin, der rauchenden Dame im halb männlichen Mantel, auf die Station, um Tee zu trinken.

Paralleliert wird ihre Bewegung; die drei Figuren steigen gemeinsam aus dem Wagen, der „nervöse Herr“ kehrt jedoch zurück. Als der Zug weiterfährt, der Kaufmann aussteigt, mischt sich der „nervöse Herr“ in die begonnene Diskussion ein und attackiert die Dame mit sokratischen Fragen, zeigt mithilfe geschickter Rhetorik die Unbestimmtheit des Begriffs „Liebe“ auf.¹³ Der Dame kommt ihr

Begleiter zu Hilfe; der „nervöse Herr“ gerät in Rage, das geschickt geleitete Gespräch wird unangemessen hitzig.¹⁴ Nachdem die Dame und ihr Begleiter den Wagen endgültig verlassen haben, gewinnt die lang erwartete Geschichte des E2 an Raum, in der er von seiner Frau und seinem Bekannten verraten wird. E2 ist nun bereit, die nach dem Tod seiner Frau und der Flucht ihres vermeintlichen Liebhabers gewonnenen – schwerwiegenden, selbstreflexiven wie gesellschaftskritischen – Erkenntnisse mitzuteilen.

Die Diskussion im Zugabteil leitet die Geschichte des E2 ein; sie beginnt bei einem Scheidungsfall, den der Advokat der Dame wiedergibt: „Der Advokat sprach darüber, wie die Frage der Scheidung jetzt die öffentliche Meinung in Europa beschäftige, und auch bei uns nun immer häufiger solche Fälle vorkämen.“ („Advokat govoril o tom, kak vopros o razvode zanimal teper’ obščestvennoe mnenie v Evrope, i kak u nas vsë časče i časče javljalis’ takie že slučai.“)¹⁵ Die Passagiere geraten in ein von E1 wiedergegebenes Streitgespräch; die Erzählung des E1 stellt eine Makroerzählung bereit (Ehescheidung aus gesetzlicher, gesellschaftlicher, kultureller, religiöser Sicht), die in der Binnen- und Mikroerzählung von E2 als ein Fallbeispiel, als Geschichte einer konkreten und offenbar unglücklichen Ehe, Anwendung findet. In der Erzählung des E2 erübrigt sich jedoch die zu einfach gestellte Frage nach der Möglichkeit und Notwendigkeit der Scheidung, da die zeitgenössische Ehe, so, wie sie verstanden und praktiziert werde, bei aller anfänglichen Liebe der Ehegatten prinzipiell und ausnahmslos zum Scheitern verurteilt sei. E2 formuliert somit die Problematik neu und fordert eine langfristige Lösung, die komplette Umgestaltung der Ehe in eine Form von sexueller Enthaltbarkeit. Die Äußerungen der Dame seien repräsentative „Dummheiten“ („gluposti“)¹⁶, denen E2 seine Geschichte entgegenstellt; er positioniert sich als ein Wissender und sieht sich einer ignoranten Mehrheit gegenüberstehen, der auch er einst angehört habe. So gesehen ist die Erzählung des E2 die Makroerzählung,¹⁷ die den Zusammenprall unterschiedlicher Stimmen in der Erzählung des E1 als exemplarisch aufgreift, weiterführt, mit seiner Geschichte diese Gegenstimmen widerlegt, eine „Wahrheit“ („pravdu“)¹⁸ nach der anderen eröffnet und die Vision einer idealen Menschheit¹⁹ offenbart. Gleichzeitig nimmt die Rahmenerzählung die Struktur der Binnenerzählung vorweg; die Dreierkonstellation Dame-Bekannter-Pozdnyšev wird in der Erzählung des E2 weitergeführt, der von der Dame und dem Bekannten verlassen wird.

Welche Funktion erfüllt nun dieses Ineinandergreifen der beiden Erzählungen, in welchem Verhältnis stehen schließlich E1 und E2 zueinander? Pozdnyšev erzählt, wie er sich zu einer Ehe entschloss:

Мне показалось в этот вечер, что она понимает всё, всё, что я чувствую и думаю, а что чувствую я и думаю самые возвышенные вещи. [...] Я вернулся домой в восторге и решил, что она верх нравственного совершенства, и что потому-то она достойна быть моей женой, и на другой день сделал предложение.²⁰

Mir schien an diesem Abend, als würde sie alles begreifen, alles, was ich fühle und denke, und dass ich die erhabensten Dinge fühlen und denken würde. [...] Ich kehrte voller Begeisterung nach Hause zurück und beschloss, dass sie der Gipfel der sittlichen Vollkommenheit sei, und gerade deswegen auch wert, meine Frau zu sein, und am nächsten Tag machte ich den Antrag.

Die zu heiratende Frau soll als idealer (zum Guten verzerrender) Spiegel ihren Mann verdoppeln. Den ihr zugeschriebenen Tugenden stehen die ihres Mannes gegenüber; sie ist „wunder wie gescheit und sittlich“ („čudo kak umna i npravstvenna“),²¹ weil der sie auswählende Mann es ist. Die Folge, die Identifizierung mit den imaginierten, abstrakten Tugenden der Frau, ist zugleich der Grund für die Heirat:

Я был то, что называется влюблен. Я не только представлял ее себе верхом совершенства, я и себя за это время моего жениховства представлял тоже верхом совершенства.²²

Ich war, wie man es so nennt, verliebt. Ich stellte sie mir nicht nur als den Gipfel der Vollkommenheit vor, ich stellte mir auch mich selbst während dieser meiner Zeit als Bräutigam ebenfalls als den Gipfel der Vollkommenheit vor.

Diese Entwürfe halten nur bis zu den Flitterwochen („medovij mesjac“, wörtl. „Honigmonat“); es stellt sich heraus, dass die beiden Eheleute kaum imstande sind, sich auf der Grundlage einer „geistigen Liebe“ („ljubov' duchovnaja“) miteinander zu unterhalten. Der erste Streit bricht aus:

Кажется, на третий или на четвертый день я застал жену скучною, стал спрашивать, о чем, стал обнимать ее, что, по-моему, было всё, чего она могла желать, а она отвела мою руку и заплакала. О чем? Она не умела сказать. Но ей было грустно, тяжело. Вероятно, ее измученные нервы подсказали ей истину о гадости наших сношений; но она не умела сказать.

Я стал допрашивать, она что-то сказала, что ей грустно без матери. Мне показалось, что это неправда. Я стал уговаривать ее, промолчав о матери. Я не понял, что ей просто было тяжело, а мать была только отговорка. Но она тотчас же обиделась на то, что я умолчал о матери, как будто не поверив ей. Она сказала мне, что видит, что я не люблю ее.²³

Ich glaube, am dritten oder vierten Tag traf ich meine Frau traurig an, fing an sie nach dem Grund auszufragen, fing an sie zu umarmen, was, meiner Meinung nach, alles war, was sie sich hätte wünschen können, und sie streifte meinen Arm ab und fing an zu weinen. Worüber? Sie war nicht imstande es zu sagen. Aber ihr war traurig, schwer zumute. Wahrscheinlich haben ihre erschöpften Nerven sie auf die Wahrheit, auf die Abscheulichkeit unseres Verkehrs gebracht; aber sie war nicht imstande, es zu sagen. Ich fing an, sie zu befragen, sie sagte irgendwas, dass ihr ohne die Mutter traurig zumute sei. Das schien mir nicht wahr zu sein. Ich fing an, auf sie einzureden, ohne die Mutter zu erwähnen. Ich habe nicht verstanden, dass ihr einfach schwer zumute und die Mutter nur eine Ausrede war. Aber sie nahm es sofort übel, dass ich die Mutter nicht erwähnt habe, als ob ich ihr nicht geglaubt hätte. Sie sagte mir, sie sehe, dass ich sie nicht liebe.

Der Ich-Erzähler tut, was die Frau sich, seiner Meinung nach, wünschen würde, er umarmt sie. Die Frau aber möchte nicht umarmt werden, ihr Verhalten widerspreche somit ihren eigenen Wünschen. Sie sei wie ein kleines Kind nicht imstande, ihre Gefühle zu verbalisieren. Die wiederholte Charakteristik „ona ne umela skazat“ („Sie war nicht imstande es zu sagen“; von „ne umet“, „neumenie“, weniger als spontanes, situationsbedingtes Nicht-Können, vielmehr als generelle Unfähigkeit) unterstreicht die angebliche, wesenhafte Unmündigkeit der Frau. Als der Mann seiner Frau zu Hilfe kommt, schafft sie es, den Grund für ihre Traurigkeit zu formulieren. Der Mann nimmt ihr diesen Grund nicht ab, sie scheint sich die erstbeste Ausrede überlegt zu haben, um nicht über den eigentlichen Grund zu sprechen. Im Augenblick des rückblickenden Erzählens weiß der Mann um den eigentlichen Grund für die Traurigkeit seiner Frau, nämlich die „Wahrheit“ über ihren ekelerregenden „Verkehr“.²⁴ Diese Abscheu vor der eigenen und der weiblichen Sexualität ist zu dem Zeitpunkt noch nicht ausgesprochen (auch ist die Frau noch nicht ermordet, somit der Ich-Erzähler nicht ‚erleuchtet‘). Jedoch wagt es die Frau, ihrem Mann zu widersprechen. Der Ich-Erzähler nimmt den Vorwurf nicht ernst, wirft ihr „Launenhaftigkeit“ („kapriz“) vor; daraufhin wehrt sich seine Frau, indem sie ihm „mit den

giftigsten Worten Egoismus und Grausamkeit“ vorwirft („ona samymi jadovitymi slovami načala uprekat’ menja v egoizme i žestokosti“).²⁵ Nun schaut der Mann seine Frau erst an:

Я взглянул на нее. Всё лицо ее выражало полнейшую холодность и враждебность, ненависть почти ко мне. Помню, как я ужаснулся, увидав это. Как? что? думал я. Любовь – союз душ, и вместо этого вот что! Да не может быть, да это не она!²⁶

Ich sah sie an. Ihr ganzes Gesicht drückte eine völlige Kälte und Feindseligkeit, fast einen Hass gegen mich aus. Ich weiß noch, wie entsetzt ich war, als ich es sah. Wie? was? dachte ich. Liebe – ein Bündnis der Seelen, und stattdessen so etwas! Das kann ja nicht sein, das ist sie nicht!

Der letzte Satz ist sowohl auf die „Liebe“ als auf die Frau bezogen. Die Frau als „Gipfel der Vollkommenheit“ stellt ein neues Gesicht zur Schau; es spiegelt die Feindseligkeit des Mannes ihr gegenüber, wehrt seine lästige, unangemessene Präsenz und Allwissenheit ab. Zwischen der als unmündig und unfähig zum Sprechen gezeichneten Frau und dem über ihr stehenden aufdringlichen Mann findet kein Dialog statt. Anstatt die Spiegelung im Gesicht seiner Frau auf sich selbst zu beziehen, wirft sie der Ich-Erzähler auf seine Frau zurück; nicht er ist unvollkommen, sondern sie stellt sich als ein falscher, ein anderer (böartig gewordener oder von Anfang an falsch ausgewählter) Spiegel heraus. Der Ich-Erzähler dagegen bleibt „gescheit und tugendhaft“ – schließlich kommt er, nicht die Frau, zu den bahnbrechenden Erkenntnissen, die er etwa ein Jahr später²⁷ seinem Mitreisenden im Zug offenbart. Pozdnyšev wirft seine Enttäuschung, seine narzisstische Gekränktheit und Aggression auf die Frau zurück. Er träumt davon, wie er sie loswird, sich „eine andere, wunderbare Frau, eine ganz neue“ sucht („kak sojduš’ s drugoj, prekrasnoj ženščinoj, sovsem novoj“): „Ich werde sie los, dadurch, dass sie stirbt, oder dadurch, dass ich mich scheiden lasse, und ich überlege, wie man es tun kann.“ („Iz bavljuš’ tem, čto ona umret, ili tem, čto razveduš’, i pridumyvaju, kak èto sdelat’.“)²⁸

Die Zurückhaltung von E1 gegenüber den Mitreisenden wird an einigen Stellen durch beiläufige und mithilfe von Adverbien (z.B. „vidimo“, „offenbar“) abgeschwächte, aber scharfe Bemerkungen gebrochen, die v.a. die Dame betreffen: Die rauchende, „nicht schöne“ und „nicht junge“ („nekrasivaja i nemolodaja“) Dame im „halbmännlichen Mantel“ („v polumužskom pal’to“) und mit „erschöpftem“ oder

„abgequältem“ Gesicht („s izmučennym licom“)²⁹ wird als eine überspannte Frau entworfen, die sich gegenüber männlichen Gesprächspartnern zu behaupten versucht, indem sie altbekannte Ideen wiederholt. E1 beschreibt ihre Rede als hektisch, emotional aufgeladen, inhaltlich belanglos (ihr Bekannter leistet ihr wie aus Höflichkeit Beistand) und kennt diese Art von diskutierenden Frauen; er kündigt die schroffen Charakteristiken des E2 allen Frauen gegenüber an. E2 durchschaut die Gedanken seiner Ehefrau, ihre Motive, so selbstverständlich, dass ein Miteinander-Sprechen unnötig wird. Als die Frau beteuert, ihrem Mann treu zu sein, stellt dieser nachsichtig fest:

И она ведь не лгала, она верила в то, что говорила; она надеялась словами этими вызвать в себе презрение к нему [Трухачевскому, З. К.] и защитить им себя от него, но ей не удалось это.³⁰

Und sie log ja auch nicht, sie glaubte an das, was sie sagte; sie hoffte mit diesen Worten in sich eine Verachtung für ihn [Truchačevskij, S. K.] zu wecken und sich dadurch vor ihm zu schützen, aber es gelang ihr nicht.

Die Frau muss regelrecht untreu werden, um in der Allmacht des Erzählers zu bleiben, seinen Charakterisierungen zu entsprechen. Sie flüchtet sich in Hysterie; ihr Mann führt es – wie scheinbar jedes Übel – wiederum auf die Unerträglichkeit des Geschlechtslebens zurück.³¹ Pozdnyšev kann nicht nur auserwählte Zitate aus der Rede seiner Frau, sondern auch ihre Gedanken und Gefühle wiedergeben, und diese auf erkannte allgemeine Gesetzmäßigkeiten zurückführen.³²

Pozdnyšev beschreibt den Zusammenhang zwischen Macht, Sexualität und Geschlecht, fügt aber eine überraschende Lösung aus dem Dilemma hinzu. Das Problem, das Pozdnyšev an den unzüchtigen Wünschen onanierender Jugendlicher festhält und durch falsch arrangierte Ehen und verhütende Frauen bestätigt sieht, findet seine Kulmination in der Nicht-Jungfräulichkeit von Frauen. Für seine Frau (wie für die meisten Frauen ihres Alters) ist es nicht mehr möglich, über ihre Erziehung und ihre Zeit hinauszugehen. Pozdnyševs Ehefrau ist längst keine Jungfrau mehr; sie ist schon tot, durch zahlreiche Geschlechtsakte getötet, während der „Hurer“ („bludnik“) Pozdnyšev der ihn immer wieder, aber nie endgültig kastrierenden Frau entgehen und noch eine „sittliche Umwandlung“ oder „Umkehrung“ („nравstvennyj peverot“)³³ erreichen kann. Die widersprüchliche, kaum überzeugende Argumentation für lebenslange Jungfräulichkeit legt sich nachträglich auf die erzählte

Geschichte, ohne Pozdnyševs Mord an seiner Frau erklären zu können. „Die logische Verbindung zwischen den eigenen Erlebnissen und der ‚Predigt‘ wird mehr als fragwürdig“³⁴, die „Predigt“ ist eine provozierende, aber oberflächlich konstruierte Theorie, die keine Selbstzweifel zulässt und den Mord selbst als etwas Vorhersehbares, ja Notwendiges gestaltet.

Die Weitergabe der Erkenntnisse des E2 an E1 ist dramatisch arrangiert; die beiden Figuren sitzen im halbdunklen Zugabteil bei Kerzenlicht. Die Geschichte des E2 wird von dessen überzeugender Stimme getragen, die parallel zum Erzählten eine sich steigernde Verzweiflung inszeniert:

[...] он становился всё возбужденнее и возбужденнее. Голос его становился всё более и более певучим и выразительным. Он беспрестанно менял позы, то снимал шапку, то надевал ее, и лицо его странно изменялось в той полутьме, в которой мы сидели.³⁵

[...] er wurde immer erregter und erregter. Seine Stimme wurde immer melodischer und ausdrucksvoller. Er wechselte unaufhörlich seine Positionen, mal nahm er die Mütze ab, mal setzte er sie wieder auf, und sein Gesicht veränderte sich merkwürdig in dem Halbdunkel, in dem wir saßen.

E2 zieht sich in die Dunkelheit hinter sein fesselndes Monodrama über Sex und Mord zurück. Sein Tick, die seltsamen Laute, die er von sich gibt, „die einem Hüsteln ähnelten oder einem angefangenen und abgebrochenen Lachen“ („strannye zvuki, pochožie na otkašlivan'e ili na načatyj i oborvannyj smeč“),³⁶ die Wirkung des gemeinsam getrunkenen, „furchtbar starken“ Schwarztees („čaj byl strašno krepkij“)³⁷ verstärken die geheimnisvolle, verschwörerische Atmosphäre. Offensichtlich muss die Geschichte, die unter diesen Umständen erzählt wird, eine besondere sein.

Allerdings ist das Verhältnis von E1 und E2 zueinander seltsam. Sie sitzen sich von Anfang an gegenüber, bleiben in dieser Position, nachdem andere Passagiere aussteigen bzw. den Wagen wechseln, gelangen überraschend leicht zum Konsens. Der anonyme E1, der nichts explizit über sich preisgibt, die Geschichte des E2 zu seiner eigenen macht und aus dem Zug steigt, sobald E2 seine Erzählung beendet hat, ist ein auffällig bequemer Gesprächspartner. E1 unterbricht E2 lediglich durch rhetorische Fragen, voraussehbare und sofort beantwortete Einwände, und zeigt sich mit den provokativen Thesen von E2 selbstverständlich einverstanden. E1 hat

keine eigene Meinung, keine eigenen Überlegungen zum Thema zu bieten, er saugt die Erzählung von E2 widerspruchslös auf („Das alles war neu und versetzte mich in Staunen.“, „Vsě éto bylo novo i porazilo menja.“)³⁸ und schenkt ihr – auf der naiven, inhaltlichen Ebene, nicht etwa in Bezug auf die Verstörtheit seines Gegenübers – ernste Beachtung. E1 ist ein idealer Zuhörer, der sich nicht nur geduldig und unbefangenes alles anhört, sondern die Botschaft verinnerlicht und dem seltsamen, aus der Gesellschaft ausgestoßenen, seiner Kinder, seines Vermögens beraubten Pozdnyšev brüderlich die Hand reicht:

[...] я подошел к нему, чтобы проститься. Спал ли он или притворялся, но он не шевелился. Я тронул его рукой. Он открылся, и видно было, что он не спал.

– Прощайте, – сказал я, подавай ему руку.

Он подал мне руку и чуть улыбнулся, но так жалобно, что мне захотелось плакать.

– Да, простите, – повторил он то же слово, которым заключил и весь рассказ.³⁹

[...] ich ging zu ihm heran, um mich zu verabschieden. Ob er schlief oder so tat, aber er rührte sich nicht. Ich berührte ihn mit der Hand. Er hob die Decke, und man sah, dass er nicht geschlafen hatte.

– Leben Sie wohl, – sagte ich und reichte ihm die Hand.

Er reichte mir die Hand und lächelte etwas, aber so mitleidserregend, dass mir nach Weinen zumute war.

– Ja, verzeihen Sie, – wiederholte er das gleiche Wort, mit dem er auch die ganze Erzählung schloss.

Im russischen Text stehen die Verben „prostít'sja“ („sich verabschieden“), „proščajte“ (Imper., unvollendeter Aspekt von „proščat“, „vergebt“ – auf lange Zeit, oder aber als fester Abschiedsgruß), und „prostite“ (Imper., vollendeter Aspekt von „proščat“, „vergebt“ – jetzt). Dadurch, dass Pozdnyšev auf den zweideutigen Abschiedsgruß „proščajte“ mit „prostite“ („vergebt (mir)“) reagiert, wird der Abschied zu einem aufgeladenen Versöhnungsakt, der eine Gemeinschaft entstehen lässt. In der Binnen-erzählung will Pozdnyšev seiner (von ihm ermordeten) Ehefrau „großzügig“ verzeihen („starajas' byt' velikodušnym“) und wagt es, als er das Ausmaß seiner Tat begreift, nicht, sein Gesicht auf ihre Hand zu drücken und sie um Vergebung zu bitten.⁴⁰ E1

übernimmt die Vertretung der Ehefrau, indem er E2 zur Verzeihung (der Frau wie sich selbst) auffordert, ihm die Hand reicht und dessen Bitte um Verzeihung annimmt.

Beide Erzähler beginnen gemeinsam ihre Reise, am Ende tritt E1 das Stimmrecht an E2 ab, der mit seiner Aufforderung nach Vergebung, „prostitute“, die „ganze Erzählung“ – eigentlich ja die des E1 – beendet. Die beiden Erzählungen überschneiden sich nicht nur durch die Erzählsituation (E1 hört E2 zu und erzählt, was E2 erzählt hat) und die bescheidene Interaktion von E1 und E2 im Sinne von Rahmen- und Binnenerzählung, sie verschmelzen förmlich zu einem Ganzen, zu einer ungläubwürdigen, aber geschickt konstruierten Situation, in der das scheinbar zufällige „Opfer“ eines „verrückten Monomanen, der nur auf die Gelegenheit wartet, wem auch immer seine Geschichte zu erzählen“, ⁴¹ einen dermaßen ersten, dankbaren Zuhörer darstellt, um mit dem „Monomanen“ aus eigenem Antrieb heraus ein Bündnis einzugehen – und danach sofort zu verschwinden. E1 ist ein neuer, guter Zuhörer, wie eine schweigsame, das eigene Ich bedingungslos bestätigende und erbauende Ehefrau, eine Art Spiegelbild im Fenster des Zugwaggons, das von Anfang an gegenübersitzend präsent ist.

Bei Verfilmungen von Tolstojs Erzählung stellt sich die Frage, wie E1 überhaupt auszusehen hat. So ist in dem nicht vollständig erhaltenen Stummfilm von 1914 (Reg. Vladimir R. Gardin) E1 deutlich der Autor, der in die Jahre gekommene Lev N. Tolstoj selbst, der seinem Mitreisenden zuhört (und dessen Geschichte später literarisiert). In der sowjetischen Verfilmung von 1987 (Mosfil'm, zwei Teile, Reg. Sof'ja Mil'kina, Michail Švejcer) sieht der bärtige Mitfahrer mit ausgeprägten Wangenknochen, dem Pozdnyšev (Oleg Jankovskij) seine Geschichte erzählt, wiederum Tolstoj im mittleren Alter ähnlich. Die passive, stets bejahende Haltung des Mitfahrers im Text ist in dieser Verfilmung offenbar schwer umsetzbar, da psychologisch nicht überzeugend; hier widerspricht er Pozdnyšev mehrfach und hört aufmerksam, aber ebenso kritisch zu. Der Film nähert sich sorgsam den einzelnen Figuren der Erzählung, humorisiert Pozdnyševs Entsetzen vor dem Geschlechtsakt wie vor Musik, lässt Metakommentare im Hintergrund ertönen. Nach der Aufführung von Beethovens Kreuzersonate bemerkt etwa einer der Gäste am Tisch: „Ausgerechnet die Leute, die nicht wissen, was sie mit sich selbst anstellen sollen, wissen immer ganz genau, was sie mit der Gesellschaft anstellen müssen.“ ⁴² Die Gleichsetzung des Autors mit dem Erzähler, durch die Ich-Perspektive besonders verlockend, ist u.a. durch das faktuale Nachwort Tolstojs zu seinem fiktionalen Text bedingt, in dem er die von Pozdnyšev verkündigte Ideologie zu seiner eigenen erklärt. Interessant wäre es, die Konstruiertheit der Konstellation von E1 und E2 zu

unterstreichen (z.B. sie als ein und dieselbe Person darzustellen, auf E1 ganz zu verzichten), anstatt sie mit einem lebendigeren E1 oder mit E1=Tolstoj zu nivellieren.⁴³

Pozdnyševs Frau ist anders konzipiert als Tolstoj's früherer Figur, Nataša Rostova, die das Musizieren aufgibt und sich ganz in ihrem Mann auflöst (*Vojna i mir*, 1865–1869, *Krieg und Frieden*).⁴⁴ Mit Nataša wird ein gebannt zuhörendes, untergebenes Gegenüber gezeichnet, das höchst aufmerksam der Rede des Mannes lauscht, ohne etwas aus der „winzigen Werkstätte ihres Verstandes“ („malen'kom, umstvennom hozjajstve“) hinzufügen zu wollen, sondern „aus allem, was der Mann hervorbringt, das Beste herauszufühlen und in sich zu saugen“ weiß („nastojščie ženščiny, odarennyje sposobnost'ju vybiranija i vsasyvanija v sebja vsego lučšego, čto tol'ko est' v projavlenijach mužčiny“).⁴⁵ Ähnlich wie diese ideale Frauenfigur ist E1 ganz Aufmerksamkeit und Aufnahmebereitschaft, fängt das „noch nicht einmal ausgesprochene Wort“ auf und erfühlt „den verborgenen Sinn [...] aller Arbeit, die Pierres [Pozdnyševs, S. K.] Seele erfüllt hatten“ („Ona na letu lovila ešče nevyskazannoe slovo i prjamo vnosila v svoje raskrytoe serdce, ugadyvaja tajnyj smysl vsej duševnoj raboty P'era.“).⁴⁶

Pozdnyševs Erzählung gewinnt erst dadurch an Brisanz, dass sie von einer Figur rezipiert und wiederum erzählt wird, die dem Wunschbild seiner Ehefrau entspricht, d.h. in die Erzählung nicht eingreift, ihr nicht widerspricht, sondern ihre Überzeugungskraft an der eigenen Person demonstriert. Die Konstellation der beiden Erzähler hat zudem eine homoerotische Note; der männliche E1 ersetzt den weiblichen Part des Duetts, und die „Dame“ bleibt wie die Ehefrau als ambitionierte, aber dümmliche Figur für das Gespräch ungeeignet. E1 und E2 bringen dafür eine ähnlich gelungene Aufführung wie die der „Kreutzeronate“ der Binnenerzählung zustande, ohne dass sie auf ehebrecherische Motivation herabgesetzt werden kann. Die Binnenerzählung wird um die Rahmenerzählung gestülpt, sodass die Erzählung des E1 die Erzählung des E2 im Miniaturformat wiederholt und, von ihr eingeschlossen, instrumentalisiert wird (vgl. Abb. 3).

Ohne das Konstrukt von E1 wäre Pozdnyševs Monolog (ähnlich wie Tolstoj's späteres Nachwort dazu) lediglich eine fragwürdige Programmatik, oder würde in eine kritische Diskussion übergehen, in dem die Widersprüchlichkeit seiner Argumente zum Gegenstand werden und sich zu einem Dostoevskijschen Dialog entwickeln könnte. Pozdnyšev wird nun zum zweiten Mal vor Gericht gestellt und wieder auf eine externe Stimme, einen neutralen, bisher unbekanntem Richter

angewiesen. Die Mitreisenden werden zu zufällig ausgewählten Geschworenen, die den Waggon eilig verlassen und kein Mitgefühl gegenüber dem Angeklagten zeigen. Der Richter jedoch spricht den Angeklagten erneut frei, diesmal nicht aus einem Missverständnis oder Zufall heraus, sondern obwohl und weil er die wahren Motive des Angeklagten verstanden hat. Pozdnyšev wird zwar spät („pozдно“) aber noch rechtzeitig genug Gerechtigkeit zuteil; der ehemalige Arrestant entwickelt sich während der Zugfahrt zu einem Propheten, zu einem geistigen Anführer, der selbst den Richter in seinen Bann ziehen kann. Er wird ein zweites Mal freigesprochen und befindet sich bereits auf dem Weg in den idyllischen „Süden“, zu „sich“ („k sebe“),⁴⁷ in ein neues und besseres Leben.

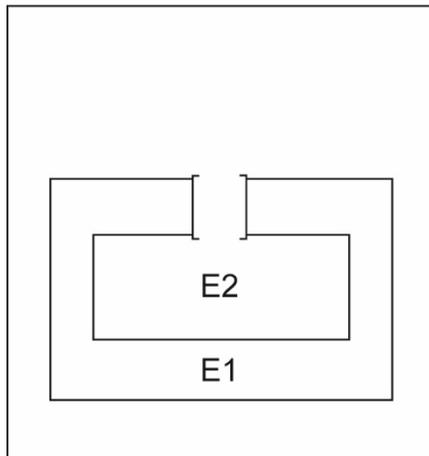


Abbildung 3

Anmerkungen

- 1 Lev Nikolaevič Tolstoj: *Polnoe sobranie sočinenij. Tom 27. Krejcerova sonata*. Moskva 1936, S. 15. Übers. im Weiteren von S. K., um grammatikalische und stilistische Nuancen im Ausgangstext berücksichtigen zu können.
- 2 Ebd., S. 8.
- 3 Ebd., S. 7.
- 4 Ebd., S. 8.
- 5 Ebd., S. 7f.
- 6 M. Zalambani spricht von einer Polyphonie, die die Funktion eines Chors im Prolog erfülle und die (emanzipierten, juristischen, patriarchalen) Stimmen der „Epoche“ trage, bevor der eigentliche Held mit seinem Monolog auf die Bühne trete. Vgl. Maria Zalambani: *Institut braka v tvorčestve L. N. Tolstogo: „Semejnoe sčastie“, „Anna Karenina“, „Krejcerova sonata“*. Pervod s ital'janskogo K. Landa. Moskva 2017, S. 147f.
- 7 Tolstoj, *Krejcerova sonata* (Anm. 1), S. 8.
- 8 Ebd., S. 12.

- 9 Ebd., S. 8.
- 10 Ebd., S. 16.
- 11 Ebd., S. 7.
- 12 Ebd., S. 8. Herv. im Weiteren von S. K.
- 13 Ebd., S. 12f.
- 14 Ebd., S. 15.
- 15 Ebd., S. 9.
- 16 Ebd., S. 23.
- 17 Ich benutze die Begriffe *Rahmen-* und *Binnenerzählung* im narratologischen Sinn (die Rahmenerzählung schließt die Binnenerzählung ein; Figur 1 erzählt, wie Figur 2 erzählt). *Makro-* und *Mikroebene* sind dagegen inhaltlich auf die gesellschaftliche Relevanz bezogen, auf den Zusammenhang zwischen der Individualgeschichte einer Familie und Problemen eines globalen Kontextes.
- 18 Der Erzähler behauptet, den Mut gefunden zu haben, unangenehme Wahrheiten zu verschiedenen Themen auszusprechen; so heißt es etwa über die Flitterwochen: „[...] no teper' ne vižu, počemu ne govorit' pravdu. Daže sčitaju, što neobchodimo govorit' ob ètom pravdu.“ („[...] aber jetzt sehe ich nicht ein, warum ich nicht die Wahrheit sagen sollte. Ich finde sogar, dass es notwendig ist, die Wahrheit darüber zu sagen.“) Tolstoj, *Krejerova sonata* (Anm. 1), S. 28.
- 19 Ebd., S. 30f.
- 20 Ebd., S. 21.
- 21 Ebd.
- 22 Ebd., S. 27.
- 23 Ebd., S. 31f.
- 24 Das Wort „snošenija“, Pl, ist grob und klar sexuell konnotiert, z.B. „imet' snošenija“ – „Geschlechtsverkehr haben“.
- 25 Tolstoj, *Krejerova sonata* (Anm. 1), S. 32. Was genau sagt sie, wie begründet sie ihre Charakteristiken? – Angriffe auf die eigene Person blendet der Ich-Erzähler aus.
- 26 Ebd.
- 27 Pozdnyšev verbringt laut eigener Aussage elf Monate in Untersuchungshaft und wird vom Gericht freigesprochen; er scheint also ein Jahr lang nachgedacht zu haben. Ebd., S. 49, 77.
- 28 Ebd., S. 51.
- 29 Ebd., S. 7.
- 30 Ebd., S. 60.
- 31 Ebd., S. 35.
- 32 Ebd., S. 45, 48.
- 33 Ebd., S. 74.
- 34 Johannes Holthusen: *Das Erzählerproblem in Tolstoj's „Kreutzer-sonate“*. In: *Mnemožina. Studia litteraria russica in honorem Vsevolod Setchkarov*. Hg. von Joachim Baer und Norman Ingham. München 1974, S. 193–201, hier S. 197.
- 35 Tolstoj, *Krejerova sonata* (Anm. 1), S. 20.
- 36 Ebd., S. 7.
- 37 Ebd., S. 20. Das Teetrinken ist hier wie ein gemeinsamer Drogenkonsum beschrieben, der bei beiden

- Gesprächspartnern zunehmend erregende Wirkung zeigt. Dieser Tee erinnert an *čjfir*, einem aus konzentriertem schwarzen Tee hergestellten, psychostimulierenden Getränk, das in Haftanstalten, ritualisiert in Gemeinschaft, zu Gesprächen getrunken wird.
- 38 Ebd., S. 35.
- 39 Ebd., S. 78.
- 40 Ebd., S. 76f.
- 41 Ulrich Steltner: *Tolstoj's „Kreutzer-sonate“: Über Kunst und Sexualität*. In: *Europäisches Ereignis „Kreutzer-sonate“: Beethoven – Tolstoj – Janáček*. Hg. von dems., Ulrich Zwiener, Rainer Kleinertz und Michael Berg. Jena 2004, S. 48–64, hier S. 54.
- 42 „Imenno te ljudi, kotorye ne znajut, čto im delat' s samim soboj, oni vseгда prekrasno znajut, čto im nužno delat' s obščestvom.“ *Krejtserova sonata*. 2. Teil. Regie: Soľja Mil'kina und Michail Švejcer. Russland: Mosfil'm, 00:24:55.
- 43 Zu den erzähltechnischen Schwierigkeiten, die Theorien Pozdnyševs mit der Lehre von Tolstoj zu verbinden (den Sinn dieser Aufgabe vorausgesetzt), z.B. Holthusen 1974 (Anm. 34).
- 44 Lev Nikolaevič Tolstoj: *Polnoe sobranie sočinenij. Tom 10. Vojna i mir. Tom 2*. Moskva 1938, S. 32. Leo N. Tolstoi: *Krieg und Frieden*. Übers. aus d. Russ. von Werner Bergengruen. Band 1. München 1970, S. 420. P'jer Bezuchov macht in seiner ersten, kurzen und unglücklichen Ehe eine ähnliche Episode wie Pozdnyšev durch, als er in Rage gerät und eine Marmorplatte nach seiner Frau wirft. In seiner zweiten Ehe zeigt P'jer keine Anzeichen, die hingebungsvolle und vielgebärende Nataša ermorden zu wollen, die wiederum die Funktion seiner Mutter und der Mutter seiner Kinder übernimmt und sich nicht davor schützen kann, zu seinem „idealen Spiegel“ zu verkommen. S. Daniél' Rankur-Lafer'er [Daniel Rancour-Laferrerie]: *Russkaja literatura i psichoanaliz*. Moskva 2004, S. 502–509. Zum „Familienglück“ („semejnoe sčastie“) in den Texten Tolstoj's (demonstriert etwa an der Ich-Erzählerin Maša und ihrem älteren, weisen Mann in gleichnamiger Erzählung, Levin und Kitti in *Anna Karenina*, P'jer und Nataša in *Vojna i mir*) im sozialgeschichtlichen Kontext s. die ausführliche Arbeit von Zalambini 2017 (Anm. 6).
- 45 Tolstoj, *Polnoe sobranie sočinenij. Tom 12. Vojna i mir. Tom 4*. Moskva 1940, S. 222. Tolstoi, *Krieg und Frieden* (Anm. 44), Band 2, S. 1476.
- 46 Ebd.
- 47 Tolstoj, *Krejtserova sonata* (Anm. 1), S. 40.



Produktive Spannung?

Abenteuer und Arbeit in Fëdor Gladkovs *Cement*

Привыкайте к иному шагу. Здесь вас скоро засадят в нору, на советскую работу, и будете вы, как все, тянуть лямку администратора. Быстро забудете запах пороха и романтику боевых приключений и подвигов. Обмякнете и поблекнете, товарищ.¹

Gewöhnen Sie sich einen anderen Schritt an. Hier wird man Sie bald in ein Loch einsperren, Ihnen Sowjetarbeit zuteilen und Sie werden, wie alle, die langweilig schwere Arbeit eines Administrators verrichten. Sie werden rasch den Pulvergeruch und die Romantik der Kriegsabenteuer und Heldentaten vergessen. Sie werden verwelken und vertrocknen, Genosse.²

Kaum ist Gleb Čumalov, ehemaliger Rotarmist und der Held aus Fëdor Gladkovs (1883–1958) Roman *Cement* (*Zement*), von der Front nach Hause gekommen und versucht, an sein ehemaliges Arbeitsleben anzuknüpfen, da schlägt ihm diese Prognose entgegen. Abenteuer und Langeweile – oder etwas textnäher übersetzt: Abenteuer und das Joch monotoner, alltäglicher Arbeit haben hier erstmals ihren Auftritt und bilden auch im weiteren Verlauf der Handlung zwei Gegenpole, die immer wieder neu verhandelt werden.

Gladkovs Roman, 1925 erstmals erschienen und in der Folge unzählige Male überarbeitet, prägte das Genre des Produktionsromans wie wenige andere Texte. Auch wenn die Erstveröffentlichung zeitlich vor der Ausrufung des Sozialistischen Realismus zur offiziellen Literaturrechtung der Sowjetunion auf dem 1. Allunions-

kongress der Schriftsteller 1934 liegt und der Roman eine stellenweise eklektische Ansammlung von Motiven vereint, die sich noch nicht ganz mit den starren Funktionen späterer Produktionsromane decken, blieb der Text über den Aufbau der sozialistischen Industrie dennoch nicht nur wegen der intensiven Nachahmung durch spätere Romane, sondern auch durch Gladkovs konstantes Überarbeiten der Neuauflagen ein präsender Orientierungspunkt in der sowjetischen Literatur. Dass in einem solchen Roman über Arbeit gesprochen wird, ist an sich noch wenig bemerkenswert; überraschender ist dagegen der Raum, den das Abenteuer im Text einnimmt. Viele Rezipient*innen würden sich in Bezug auf den Roman wahrscheinlich eher der Protagonistin Polja Mechova anschließen, von der die obige ‚Prophezeiung‘ stammt: Bürokratie, Fabrik- und Kolchosearbeit sind langweilig – für alle Beteiligten, in diesem Fall auch die Leser*innen. Und die Anfänge des sozialistischen Realismus, insbesondere die Produktionsromane der 1920er und 1930er Jahre, gelten als vieles, aber sicher nicht als abenteuerliche oder spannende Lektüre. Selbst Katerina Clark schildert im Vorwort der wegweisenden Arbeit *The Soviet Novel. History as Ritual* (1981) beinahe entschuldigend die selbst unter Slavist*innen verbreiteten Leseindrücke als „lifeless“, „dull“, ja „unreadable“.³

Wer nach abenteuerlichen Spuren in den Romanwerken der frühen Sowjetunion sucht, greift wahrscheinlich eher zu einer der vielen literarischen Verarbeitungen der Bürgerkriegsjahre, z.B. Dmitrij Furmanovs *Цапаев* (1923, *Tschapajew – Das Leben eines Revolutionärs*) oder zu den Anfangswerken der *naučnaja fantastika*, der sowjetischen Science-Fiction-Literatur. Der deutsche Begriff *Spannung* ließe, wenn überhaupt, dann an Fëdor Gladkovs *Energija* (1933, *Energie*) denken, weniger an den Vorgängerroman *Cement*. Ganz sicher behauptet Gladkov für keinen seiner Texte, auch nicht für *Cement*, einen Abenteuerroman schreiben zu wollen. Dennoch fällt auf, dass gerade Abenteuer von den Protagonist*innen des Romans diskutiert wird. Meine These ist, dass es ebenso wie die im Eingangszitat zu ihrem Gegensatz erklärte ‚langweilige‘ Arbeit eine zentrale Rolle für die Aussage des Romans spielt. Auch die Heldentaten des Protagonisten Gleb und der in *Cement* dargestellte Transformationsprozess der jungen Sowjetunion müssen sich zum Kontrast von Abenteuer und Arbeit verhalten. Im Folgenden soll es nicht darum gehen, rezeptionsorientiert den Eindruck von Spannung oder Langeweile zu be- oder widerlegen. Stattdessen möchte ich in den Blick nehmen, wie Abenteuer in motivischer und diskursiver Hinsicht in *Cement* auftritt, und fragen, was sich dadurch über die Arbeit im Roman lernen lässt, wenn zusätzlich die damit in Verbindung stehenden abenteuerlichen Fäden in Betracht gezogen werden.

Während Arbeit allgegenwärtig ist, führen Abenteuer und Spannung in der früh-sowjetischen Literaturdebatte ein ambivalentes Dasein: Die Abenteuerromane, die Anfang des 20. Jahrhunderts auch in der Sowjetunion Anklang finden und auf die sich Kritiker*innen und Befürworter*innen beziehen, stammen größtenteils aus dem Ausland. Übersetzungen von Eugène Sue, Jules Verne, James Fenimore Cooper oder Edgar Rice Burroughs finden reißenden Absatz.⁴ Stark spannungsorientierte Handlungen gelten nicht nur als Merkmal trivialer Literatur, des Massen- oder Boulevardromans, sondern auch als ideologisch verwerflich. Die Texte der west-europäischen oder amerikanischen Autor*innen ernten kritische Kommentare für eine Fixierung auf körperliche Gewalt oder die Affirmation herrschender Machtverhältnisse.⁵

Andererseits ist es gerade die oft mit dem Abenteuer verbundene Hinwendung zu Gefahr, Schnelligkeit und Gewalt, die von avantgardistischen Bewegungen in ganz Europa eingefordert wird.⁶ In der Sowjetunion sind es unter anderem Autor*innen wie der Formalist Viktor Šklovskij (1893–1984) oder der Serapionsbruder Lev Lunc (1901–1924), die für kurze Zeit ein Interesse an abenteuerlichen Sujets bekunden. Abgesehen von einer avantgardistischen Faszination für literarische Schemata wird im damaligen Diskurs häufig festgestellt, dass ein starker Fokus auf Handlung, auf Spannung und *Action* die Popularität fördere und so als Vehikel dienen könne, um ein eher bildungsfernes Proletariat zum Lesen zu ermuntern. Lunc erklärt kategorisch: „Der Bauer oder Arbeiter braucht, wie jeder normale [russ. Original: gesunde] Mensch, Spannung, eine Intrige, eine Handlung.“⁷ Auch als 1934 auf dem 1. Allunionskongress der Sowjetschriftsteller das Ideal einer sowjetischen Literatur zementiert wird, taucht dieser Diskurs wieder auf. Die Hauptfunktion des sozialistischen Realismus liegt erklärtermaßen nicht in der Unterhaltung, sondern in der Vermittlung einer sozialistischen Einstellung zur Wirklichkeit. Maksim Gor’kij’s Vortrag vom 17. August 1934 zitierend, fasst Gladkov diese zusammen als Auffassung des Lebens als eine beständige Tätigkeit in Auseinandersetzung mit und Weiterentwicklung an der Natur.⁸ Darin birgt sich nicht nur ein enges Literaturverständnis, sondern auch ein sehr weiter Arbeitsbegriff.

Aber darüber hinaus äußert Gladkov sich auch zur Bedeutung von Unterhaltungswert und Spannung für die Literatur und verlangt: Literatur muss auf die proletarischen Leser*innen zugehen, und diese dürften sich nicht langweilen.⁹ Die Forderung nach *zanimatel’naja literatura* – weniger spannend, als interesseweckend – ist durchaus verknüpft mit dem didaktischen Anspruch an eine sozialistische Literatur, die Gefühl der Involviertheit in die literarische Darstellung wie auch in den

außerliterarischen Prozess des Aufbaus der sozialistischen Wirtschaft wecken soll. Die „Bildung von Millionen“ hänge von Figurenkonstellation und der Dramatik des Sujets ab.¹⁰ Sie werde behindert oder sogar gefährdet, wenn die lesenden Arbeiter*innen das Buch gelangweilt in die Ecke werfen.¹¹

Bei aller Unterschiedlichkeit der beiden Autoren taucht hier bei Gladkov dieselbe Gefahr – Langweiligkeit – und eine ähnliche Forderung an die Literatur auf, wie zwölf Jahre zuvor bei Lev Lunc. Und auch die Antwort, die zumindest kurzzeitig in den 1920er Jahren erklingt, hat in Gladkows Vortrag von 1934 einen kurzen Auftritt: der Abenteuerroman. In beiden Fällen werden die Vorzüge des Abenteuers an der Bedeutung von Handlungskompositionen und -struktur festgemacht. Es geht weniger um ein emotionales Engagement durch die Vertiefung in ein dargestelltes Innenleben, sondern um Spannung im Sinne von *suspense*, um eine Handlung, die zum Weiterlesen animiert.

Allerdings gelten Abenteuerromane nicht gerade als ideale Lektüre, um sich mit der gesellschaftlichen Rolle von Arbeit und Arbeiter*innen auseinander zu setzen; ihre Beliebtheit wird häufig einem Eskapismus zugeschrieben, einer Flucht vor dem Joch „de[r] langweilig schwere[n] Arbeit“ („ljamk[a]“) in die „Romantik der Kriegsabenteuer und Heldentaten“ („romantiku boevych priključenij i podvigov“).¹² Die häufig schnellen Handlungsabfolgen, auf Kampf um Leben und Tod fokussiert (so sehr, dass der Literaturkritiker Kornej Čukovskij in Reaktion auf die Abenteuerbegeisterung sowohl Protagonist*innen als auch Leser*innen mit wütenden Barbaren vergleicht, die nur die Sprache der Gewalt verstehen)¹³, sind in den meisten einschlägigen Romanen weit von der Lebenswirklichkeit der Rezipient*innen entfernt: Ihre abenteuerliche Handlung findet meist in einer außergewöhnlichen Extremsituation (Krieg, Schiffsbruch, Reise in unbekannte Gebiete) statt; die Spannung der Texte wird unter anderem durch die Mischung aus hohem Einsatz (Lebensgefahr) und dem suggerierten Fehlen eines durch Erfahrungswerte einschätzbaren Normalablaufs erzeugt.

Aber die Bewährungsproben in Ausnahmeräumen und -zuständen lassen nicht nur vormoderne Erzählmuster anklingen, sondern werden häufig gezielt als Prüfung des Könnens und der Tatkraft inszeniert¹⁴ und damit wird ein anderes, uneingeschränktes Handeln imaginiert, so dass Aktivität und *agency* im Vordergrund stehen – als Märchen der Arbeit.¹⁵ In der literarischen Darstellung schließen sich Arbeit und Abenteuer nicht wie in Poljas Prophezeiung gegenseitig aus. Im Gegenteil, Abenteuerromane unterschiedlicher Kontexte lassen sich ausgezeichnet auf die Arbeitsbilder ihrer Zeit befragen. Insbesondere die Entwicklung des *homo oeconomicus*,

eines bürgerlichen Arbeitsethos oder des Risikokapitalismus wurden am Beispiel ihrer Erzählschemata diskutiert. In der abenteuerlichen Logik des ‚Wer wagt, gewinnt‘ folgt dabei auf die Spannung des ungewissen Handelns in einem Außenraum immer der Moment der Entspannung und Belohnung.¹⁶ Aber wie ist ein sozialistisches Abenteuer möglich, dessen Spannung nicht aus dem Wagnis des Gewinnstrebens entsteht?

Die Arbeit des Kriegers: die Romantik des Kampfes (vergessen)

In *Cement* kehrt der ehemalige Rotarmist Gleb nach dem Bürgerkrieg zurück in sein Heimatdorf namens „Ujutnaja Kolonija“ („Gemütliche Kolonie“) und wird mit dem Verfall des Zementwerks, dem wichtigsten Arbeitgeber des Orts, sowie mit der veränderten Beziehung zu seiner Frau Daša, einst glückliche Hausfrau und Mutter, jetzt politisch aktive Kommunistin, die die bürgerliche Institution Ehe kritisiert, konfrontiert. Glebs Familienleben kann nicht mehr zu einem einstmaligen Zustand zurückkehren, aber es gelingt dem Protagonisten, die Wiederinbetriebnahme der Fabrik in die Wege zu leiten. Am zweiten Tag seiner Heimkehr macht er sich auf den Weg zur Fabrik und meldet sich dann in soldatischer Manier zur Arbeit.

Bis zum Ende des Romans bleibt Glebs Arbeiten charakterisiert durch seinen Status als ehemaliger Soldat und als heldenhafter Krieger. Arbeit als Krieg zu fassen legt nahe, sie als andauernde Auseinandersetzung, als durchaus gewaltforderndes Überwinden von Widerständen zu verstehen. Die Metapher des Krieges und des Kampfes wird dabei insbesondere in zwei Richtungen ausgebaut: Einerseits kennzeichnet sie den soldatischen Hauptcharakter als Helden. Er wird an mehreren Stellen mit einem *Bogatyr*‘ verglichen, einem sagenhaften Recken der russischen Bylinen. Gleb, der gegen innere und äußere Widerstände den Wiederaufbau der Zementfabrik durchsetzt, ist nicht nur Arbeiter, sondern *Held der Arbeit*. Heroismus wird innerhalb des Romans ausführlich diskutiert und zur Grundbedingung der neuen Arbeit. Andererseits bildet die Metapher des Kampfes auch ein verbindendes Glied zwischen den Bereichen von Arbeit und Abenteuer, mit dem der Tod, aber auch Spannung und eben eine gewisse ‚Romantik der Kriegsabenteuer‘ in die Nähe von Ersterem gerückt werden.

„Chorošo! [...] Novyj trud – svobodnyj trud, zavoevannyj bor’boj – ognëm i krov’ju. Chorošo!“ („Herrlich, eine neue Arbeit, eine freie, durch Kampf errungene, durch Feuer und Blut. Herrlich.“)¹⁷, denkt Gleb ganz am Anfang. Aber es stellt sich

heraus – es muss weitergekämpft werden, im übertragenen und im wortwörtlichen Sinne.

Dieser ‚Arbeitskampf‘ ist auch immer eine körperliche Auseinandersetzung. Das geht in der Allgegenwärtigkeit des Metaphernfelds fast unter. Im Krieg der Aufbauarbeit an der ökonomischen Front zählen Taten, nicht Worte: „Bej delom, a jazyk – lipovoe oružie.“ („[Kämpfe mit Taten, die Zunge ist eine nutzlose Waffe“)¹⁸, rät Gleb. Was Kornej Čukovskij in seiner einflussreichen Kritik den literarischen ‚Hottentotten‘ des Abenteuerromans vorwirft,¹⁹ trifft auch auf Gleb zu: Es scheint, als verstünde er nur eine Sprache: Gewalt. „Čto takoe novaja ekonomičeskaja politika? Èto – bej čërta po zybam chozjajstvennym stroitel'stvom.“ („Was ist neue ökonomische Politik? Das ist: hau dem Teufel über die Zähne mit mächtigem Wiederaufbau.“)²⁰

Neben einem Ringen mit dem Teufel ist Arbeit in *Cement* ein Kampf gegen die Natur, gegen elementare Widerstände: Gleb muss Berge versetzen, das Feuer beherrschen.²¹ Aber selbst in diesem ungleichen Verhältnis kann alles erreicht werden, wenn nur der Wille da ist. Mit Gleb als willensstarkem Helden präsentiert Gladkov schon 1925, neun Jahre, bevor sich Gor'kij auf dem 1. Allunionskongress dazu äußert, die heroische, sozialistische (Aufbau-)Arbeit in der Form des „Sieg[s] über die Naturkräfte“.²²

Die Charakterisierung von Glebs Tätigkeit wird umso interessanter, wenn man bedenkt, was für eine Arbeit hier eigentlich verrichtet wird. Zu Beginn wird Gleb zum Sekretär der Betriebszelle des Zementwerks ernannt. In *Cement* gibt es insgesamt nur zwei Szenen, in denen der Held selbst Hand anlegt, sowie einen Kampf, ansonsten verbringt er seine Zeit in Sitzungen und mit Besuchen in diversen Gremien. Auch wenn es sein erklärtes Ziel ist, „vzjat' za gorlo rabočič“ („die Arbeiter an der Kehle [zu] packen“)²³: Es handelt sich um bürokratische Aufgaben, um Planung und Verwaltung, im Kontakt mit Menschen, aber selten mit der Natur oder mit Maschinen. Nichts desto weniger wird die Körperlichkeit der Arbeitsbedingungen permanent betont, u.a. durch Glebs häufige Ausrufe: „esli ne polomaem kostej“ („Und wenn wir nur dabei unser Rückrat nicht brechen!“)²⁴ oder „kiški porvëm, polomaem kosti, a svoe delo sdelaem“ („wir werden unsere Eingeweide zerreißen, unsere Knochen zerschinden – aber unsere Sache werden wir machen.“)²⁵ Selbst bei Bürokratie ist es der Körper und damit das Leben selbst, das hier eingesetzt wird und auf dem Spiel steht. Gleichzeitig führt die Heroisierung des ‚arbeitenden Körpers‘ Gleb weg von konkreten wirtschaftlichen Vorstellungen von Lohnarbeit, Beruf oder Produktion hin zu einer Gleichsetzung mit zielgerichteter Aktivität.

Das Verhältnis von Kampfesfeuer und Bürokratie im Roman wird in bisherigen Untersuchungen meist auf zwei unterschiedliche Arten gedeutet: Devin Fore versteht *Cement* eher als Bildungsroman und schreibt: „Gleb must temper his rash impulses and master less obviously revolutionary forms of labor such as party organizing and bureaucratic management.“²⁶ Katerina Clark dagegen sieht im Roman eine „allegory how the fire of battle was brought into bureaucracy“.²⁷ Ich tendiere hier zu Letzterem: Das Feuer bleibt bis zuletzt im Vordergrund, Gleb bleibt Krieger. Am ehesten kommt es zu einer beidseitigen Anpassung. Ein heroischer, ja, ein utopischer Kampf ist Glebs Handeln vor allem deshalb, weil er etwas tut, was Andere für unmöglich – genauer: für impulsiv und für abenteuerlich – halten.²⁸

Die Arbeit des Administrators: Die Lust zum Abenteuer nehmen?

Insbesondere Bürokratie – die ‚schwere Arbeit der Administratoren‘ – nimmt eine ambivalente Position im Roman ein. Einerseits hindern Figuren wie Židkij, der Sekretär des Parteikomitees, Gleb an seiner Arbeit und stehen ihr skeptisch gegenüber, andererseits scheinen sie eine andere, ebenso wichtige Rolle zu erfüllen. Für den Held des Romans scheint die Verwaltungs- und Komiteearbeit zumindest über lange Zeit gleichbedeutend mit Passivität oder schlimmer: mit Sabotage: „V sovnačnože – zlostnyj sabotaž pod vidom zasedatel’skoj i bumažnoj suetni.“ („Im Volkswirtschaftsrat... Sabotage, Bürokratismus, und es ging dort irgendeine innere, unsichtbare Arbeit vor sich.“)²⁹ In jedem Fall wirkt sie der notwendigen enthusiastischen Aktivität beim Aufbau des Werks und des Landes entgegengesetzt: Sie produziere endlose Diskussionen, aber wenig Taten und Ergebnisse. Aber es fällt auf, dass auch die Bürokraten des Romans ein ähnliches Feindbild wie Gleb zu haben scheinen: sprechen statt handeln. Zu Beginn wird Gleb vorgeworfen, das Zementwerk „zu einem Götzen“ zu machen, sich groß zu tun und dabei schöne, aber letztlich leere Worte in den Raum zu stellen.³⁰ Wie er Glebs enthusiastische Aktivität einschätzt, macht gerade Židkij deutlich:

Те же проекты, которые поступают к нам, мы храним для истории без рассмотрения. Мы – враги всяких сомнительных предприятий и планов. Нужно отбить охоту ко всяким новым авантюрам у наших товарищей, и это будет надежная гарантия от всякого рода дезорганизаторских увлечений.³¹

Die Projekte aber, die uns vorgelegt werden, bewahren wir als Zeitdokumente für die Geschichte, ohne sie anzusehen, auf. Wir sind Feinde aller fragwürdigen Pläne und Unternehmungen. Man muss unseren Genossen alle Lust zu neuen Abenteuern nehmen, und das wird die beste Garantie gegen alle möglichen desorganisierenden Einfälle sein.³²

Das Wort *avantjura* – Abenteuer – ist im Sprachgebrauch der Zeit und an dieser Stelle in *Cement* negativ besetzt und wird benutzt, um Gleb als unvernünftig zu diskreditieren. Geäußert über den positiven Helden des Romans, dessen Tatkraft letztendlich zur Wiederaufnahme der Arbeit im Zementwerk führt, erscheint es allerdings in einem anderen Licht und verdient nähere Betrachtung. Denn eine Nähe zu abenteuerlichem Handeln unterstellen dem zurückgekehrten ‚Krieger‘ nicht nur die Bürokraten, sondern sie wird an mehreren Stellen im Roman thematisiert. Dies erfolgt nicht zuletzt von einer anderen Veteranin, der eingangs zitierten Polja Mechova, Leiterin der Frauengruppe des Orts, die Gleb dazu rät, sich einen ‚anderen Schritt anzugewöhnen‘, da die sowjetische Arbeit ihm die Abenteuer schon austreiben werde. Auch sie vermutet nur leere Worte hinter seinem Heldentum: „Vse vy boltaete odin i te že slova. Na slovach vy vse bogatyri [...]. Budni zdes’ očen’ skučny. V armii lučše.“ („Ihr schwätzt immer ein und dasselbe. Mit Worten seid ihr alle [*Bogatyri*, C.S.] [...]. Der Alltag ist hier sehr langweilig. In der Armee ist es besser.“)³³

Zum Verständnis ist nicht unwichtig, dass im russischen Text unterschiedliche Wörter für Židkijs „neue Abenteuer“ („*novye avantjury*“) und Poljas „Kriegsabenteuer“ („*boevye priključenija*“) verwendet werden, was in der deutschen Übersetzung verloren geht.³⁴ Die semantischen Unterschiede sind dabei hier durchaus von Bedeutung. Während *avantjura* unkonventionelles, riskantes Vorgehen und Gewinnsspekulation, ja sogar kriminelle Tendenzen und eine Nähe zur Hochstapelei suggeriert, klingt in *priključenie* weniger realitätsnahe Praxis und mehr dem Alltag entthobene, heroische oder märchenhafte Dramatik an.

Was zunächst als Schießpulverromantik noch ironisch klingt, meint Polja aber absolut ernst. Sie, die bei der anfänglichen Begegnung mit Gleb vor Leben zu sprühen scheint, wird selbst von der Sehnsucht nach dem Abenteuer geplagt:

„Вы еще пока не пропитались нашим климатом, товарищ Чумалов: вы – весь от армии и войны. [...] Расскажите мне о ваших подвигах. [...] Если бы знали, как я люблю армию! Вы знаете, я одно время даже дралась в

окопах... [...] Это было незабываемые дни!... как московские октябрьские дни... на всю жизнь... Героизм – вот что является огнем в революции...“³⁵

„Sie sind vorläufig noch gar nicht von unserem Klima durchdrungen. Sie sind noch ganz Krieg und Armee. [...] Erzählen Sie mir von Ihren Heldentaten. [...] Wenn Sie wüssten, wie ich die Armee liebe. Ich habe sogar eine Zeitlang in den Schützengräben gekämpft. [...] Das waren unvergessliche Tage... Wie die Moskauer Oktobertage... für's ganze Leben... Heroismus... Ja, das ist das Feuer der Revolution...“³⁶

Polja äußert, dass sie selbst gerne wieder in die Armee eintreten würde, was ihr aber nicht erlaubt wird. Ihr Schwärmen von der Kriegs- und Revolutionserfahrung spricht Bände über ihre Vorstellung von Heroismus, aber auch von menschlicher Handlungsfähigkeit generell. Auch sie definiert Heroismus (mit dem vollen Pathos sowjetischer Ideologie) als die Möglichkeit, Unmögliches unter Aufbietung des eigenen Lebens zu tun.³⁷ Aber mehr noch als über die ideologische Bedeutung der Umwälzungen und zu erreichenden Ziele scheint die Attraktion der ‚unvergesslichen Zeit‘ der Heldentaten in einer besonderen Erfahrungsqualität zu liegen. In das Feuer dieser Erfahrung taucht Polja noch einmal, als anlässlich eines Sabotageüberfalls auf die Versorgung des Zementwerks gekämpft wird. Während des kurzen Einbruchs von Krieg und Ausnahmezustand formuliert sie ihre Kritik am Sowjetalltag. Es ist ausgerechnet Gleb, der sie zurechtweist und dabei seine Handlungsvorstellungen wie üblich in Worte der Gewalt kleidet:

„Вот оно, Глеб, настоящее дело!... Жили – долбили тезисы о профсоюзах и о новой экономической политике... Крутились на ежедневной серой карусели. Глохли и слепли до одури на заседаниях. Плодили бюрократизм. [...]“ „Ты не пляши курицей, товарищ Мехова. Вот дрызнем бандитов, и – крышка настоящему делу.“³⁸

„Ja, Gleb... das ist eben die richtige Arbeit... Wir haben gelebt, haben Thesen über Gewerkschaften eingepaukt und über die neue ökonomische Politik... Wir drehten uns auf dem grauen Alltagskarussell. Wir sind auf den Sitzungen bis zur Verblödung blind und taub geworden. Haben Bürokratismus gezüchtet. [...]“ „Hüpf nicht wie eine Henne, Genossin Mechowa. Lass uns erst der Räuber-

bande da über den Schädel schlagen, dann werden wir diese deine richtige Arbeit zum Teufel schicken.“³⁹

Hier liegt ein deutliches Problem vor: Polja zieht eine klare Trennlinie zwischen Kriegs- und Produktionsfront, aber ihr Handlungsverständnis bezieht ausschließlich Kampf mit ein. Sie agiert, als das Dorf angegriffen wird, aber langweilt sich im Alltag der Aufbauarbeit, der Wirtschaftsfront.⁴⁰ Außerhalb der Ausnahmesituation Krieg scheint sie handlungsunfähig zu sein und verliert gegen Ende des Romans vom Parteiausschluss bis hin zur mehrfachen Vergewaltigung zunehmend ihren Halt, ihre Identität und *agency*.

Polja leidet an eben dem, was sie Gleb vorgeworfen hat – sie kann die Gegensätze Kampf/Alltag bzw. Abenteuer/Arbeit nicht miteinander vereinen und ist unfähig, politische Arbeit zu leisten. Gleb dagegen bringt den Krieg mit nach Hause, an die Wirtschaftsfront, er lebt weiterhin im permanenten Ausnahmezustand, in Alarm- und Schießbereitschaft.⁴¹

Die arbeitenden Toten: Leben in Alltags-Spannung

Was mehrfach, am frühesten und deutlichsten von Osip Brik, als schizoide ‚Schein-synthese‘ von ‚Heroismus und Alltag‘, von politischem Kompromiss und Idealismus an *Cement* kritisiert wurde⁴², ist eine Art permanenter Ausnahmezustand, in den die heroische Arbeit hier mündet und der sich durch eine ständige Gefahr des eigenen Lebens ausdrückt: Sei es Vergewaltigung oder Erschießung.

Так вот... запомни крепко, Борщий: если ты в течение месяца не проведешь кампании по сбору дополнительной нормы продрозверстки и провалишь сентябрьский возврат семсуды, я поставлю тебя на мушку.⁴³

Denk dran, Bortschi: Wenn du im Laufe eines Monats die Kampagne zur Einbringung der Ergänzungsnorm der Zwangsumlage nicht durchführst und die Rückstellung des Staatskredits durch die Bauern im September durchfallen lässt, dann kommst du an die Wand.⁴⁴

Wer angesichts solcher Sätze noch den Fehler begeht, Bürokratie für langweilig zu halten, scheidet in *Cement* an den Anforderungen der neuen Realität. Die Grundannahme, dass es keinen Unterschied mehr zwischen Alltag und Krieg, großen und

kleinen Fragen, ja, zwischen Arbeit und Abenteuer gibt, reflektiert Gladkov noch einmal elf Jahre später in der eingangs bereits zitierten Rede auf dem 1. Allunionskongress der Sowjetschriftsteller, wenn auch deutlich unblutiger:

Для него [человека при социализме, С.С.] всякий маленький вопрос – это часть вопроса общего, и так называемые «мелочи будней» он органически связывает с целостной системой трудового процесса. Нет маленьких вопросов, нет ничтожных, скучных дел, есть только волнующие задачи творческой жизни.⁴⁵

Für ihn [den Menschen im Sozialismus, C.S.] ist jede noch so kleine Frage Teil der allgemeinen Sachen und selbst die kleinlichen ‚Bagatellen‘ verbindet er organisch mit dem Gesamtsystem des Arbeitsprozesses. Da gibt es weder unbedeutende Fragen oder Nichtigkeiten, noch langweilige Dinge, sondern nur die fordernden Aufgaben des schöpferischen Lebens[.]⁴⁶

In *Cement* wird sichtbar, wie um die Sinnzuschreibung von Arbeitsprozessen gerungen wird. Ihre Produktivität – zum Beispiel durch den Aufbau des Zementwerks oder des Landes als Ziel und Ergebnis – scheint aber noch nicht auszureichen, um davon zu überzeugen, dass es sich nicht um ‚langweilige Bagatellen‘ handelt. Stattdessen muss der Einsatz erhöht werden: „Budut drova čerez mesjac. Kroju na spor: stavka – rasstrel.“ („In einem Monat wird das Holz an Ort und Stelle sein. Ich wette: der Einsatz – Erschießung.“)⁴⁷ Diese Todesgefahr, die sich auch in der Vielzahl von Metaphern findet, wird mit Bezug auf ein abenteuerliches, utopisches Heldentum verklärt. Abenteuer bildet, das wird in den Aussagen der Protagonist*innen und der Schilderungen ihrer Arbeit deutlich, dabei ein Schema, das Ausnahmezustand, Gefahr und unmöglich scheinende Anstrengung in Beziehung setzt und zwischen Arbeit und Tod vermittelt. Es wirkt als Handlungsmuster, das die Traumatisierung durch Krieg, Gewalt und Verlust des etablierten Ordnungssystems durch vorwärts gewandte Aktivität aufzulösen scheint. Dabei macht es gleichzeitig unsicht- und nutzbar. Permanente (An-)Spannung und Tod sollen hier im Kontext des Aufbaus produktiv werden.

Im Roman wird so zuletzt auch ein düsteres Licht auf Gleb, den *Helden der Arbeit* geworfen: Andere nennen ihn *Bogatyr*, aber er selbst benennt sich nach einer anderen Sagenfigur: Kaščej dem Ewigen, einem dämonischen, unsterblichen alten Zauberer, gegen den die Sagenhelden ins Feld ziehen.⁴⁸ Zusammen mit der Omnipräsenz des

Teufels und der Feuer- und Blutästhetik im Text wirkt die „Gemütliche Kolonie“ eher wie eine postapokalyptische Landschaft. Gleb und Daša haben den Tod überwunden, „mit ihm Brüderschaft getrunken“⁴⁹ – oder sind sie sogar schon gestorben und in „auferstandener Arbeit“ wiedergekehrt?⁵⁰ „Vsu dušu ja vložil v zavod, – a zavod i ty vzjali moju krov’... Vse my živëm – tol’ko živëm polovinkami...“ („Meine ganze Seele habe ich ins Werk gesteckt – und das Werk und du habt mir mein Blut genommen. Wir alle leben nicht – leben nur halb.“)⁵¹ In der Tat folgt *Cement* ansonsten nicht dem Schema des Abenteuerromans. Auch wenn einzelne Episoden mit der heldenhaften Überwindung von Hindernissen enden, gibt es letztendlich keine ‚belohnende‘ Lösung der Spannung, Daša und Gleb, zwei Varianten der Arbeitstugend, werden nicht in Ehe vereint, selbst die Einweihung des Werks steht noch immer unter den Vorzeichen der Spannungen der privaten Sphäre. Der Roman wirft die Frage auf, ob es unsere Gewöhnung an die narrative Sinnzuschreibung durch Belohnen des Wagnisses und die Verknüpfung von Moral und Gewinn ist, die diesen düsteren Schein wirft. Oder lässt sich überhaupt von Spannung sprechen, wenn alles unter Dauerstrom steht?

Das letztliche Aufgehen Glebs im Kollektiv ist eine Szene der Explosion, an deren Ende keine Ruhe, sondern neue Arbeit steht.

Anmerkungen

- 1 Fëdor Gladkov: *Cement. Sobranie Sočinenij*. Tom II. Moskau 1926, S. 56.
- 2 Fjodor Gladkow [Fëdor Gladkov]: *Zement*. Leipzig 1975, S. 73.
- 3 Katerina Clark: *The Soviet Novel. History as Ritual*. Bloomington 2000, S. ix–x.
- 4 Der dahinterstehende Übersetzungsmarkt und die erstaunliche Tatsache, dass ein Großteil der Leser*innen sich vor allem für westliche Autor*innen begeistert, wurden sowohl damals bereits kommentiert als auch nachträglich intensiv erforscht. Vgl. u.a. Maurice Friedberg: *Foreign Authors and Soviet Readers*. In: *Russian Review* 13 (1954) [4], S. 266–275, sowie Robert Russel: *Red Pinkertonism: An Aspect of Soviet Literature of the 1920s*. In: *The Slavonic and East European Review* 60 (1982), [3], S. 390–412.
- 5 Viktor Šklovskij: *Tarzan*. In: *Sovremenik* 3, 1924, S. 253–254, hier S. 253. Vgl. Matthias Schwartz: *Expeditionen in andere Welten. Sonjetische Abenteuerliteratur und Science Fiction von der Oktoberrevolution bis zum Ende der Stalinszeit*. Köln, Weimar, Wien 2014, S. 87f.
- 6 Vgl. z.B. Filippo Tommaso Marinetti: *Manifeste du Futurisme*. In: *Le Figaro* 20. Februar 1909. Paris, S. 1.
- 7 Lev Lunc: *Nach Westen!* In: Ders.: *Die Affen kommen*. Münster 1989, S. 267–280, hier S. 280. Russ.: „Nikогда krest’janin ili rabočij ne stanet čitat’ roman, ot kotorogo u zakalennogo intelligenta treščat

- čeljusti i puchnut barabannye pereponki. Krest'janinu i rabočemu kak vsjakomu zdorovomu čeloveku, nužna zanimatel'nost', intriga, fabula.“ (Lev Lunc: *Na Zapad! Reč' na sobranii Serapionovyč Brat'ev 2-go dekabrja 1922g.* In: *Beseda* No. 3. Berlin 1923.)
- 8 Fedor Gladkov: *Vortrag 21.8.1934* [1934]. Übers. aus d. Russ. von Godehard Schramm. In: *Realismuskonzeptionen. Dokumente zum 1. Allunionskongreß der Sonjetschriftsteller*. Hg. von Hans-Jürgen Schmitt und Godehard Schramm. Frankfurt/M. 1974, S. 85–93, hier S. 89; russ.: Fëdor Gladkov: *Zasedanie šestoe. 21. avgusta 1934g, utrenee. Reč' F. Gladkova*. In: *Pervyj isesojuznyj s'ezd sovetskich pisatelej 1934g. – Stenografičeskij otčet*. Moskau 1934, S. 148–151, hier S. 149.
- 9 „Unsere vielen Millionen von Lesern machen uns sowjetischen Schriftstellern den Vorwurf, daß unsere Bücher einfach nicht interessant genug sind. Da beschäftigen sich häufig Leser mit Büchern und die Lektüre langweilt sie, ja sie wird ihnen sogar lästig, bis sie sie ärgerlich in die Ecke werfen, ohne sie zu Ende gelesen zu haben.“ (Gladkov, *Vortrag 21.8.1934* (Anm. 8), S. 91.) Russ.: „Naš mnogomillionnyj čitatel' spravedlivo uprekaet nas, sovetskich pisatelej v neumenii delat' knigu zachvatyvajuščej, interesnoj, takoj, čtoby od nee nel'zja bylo otorvat'sja. Čitatel' tomit'sja nad knigoi, čtenie knigi stanovitsja dlja nego skučnym gnetuščim. On často s dosado brosaet eë, ne dočitav do konca.“ (Gladkov, *Zasedanie šestoe* (Anm. 8), S. 150).
- 10 Gladkov, *Vortrag 21.8.1934* (Anm. 8), S. 92; Gladkov, *Zasedanie šestoe* (Anm. 8), S. 151.
- 11 Gladkov, *Vortrag 21.8.1934* (Anm. 8), S. 91, Gladkov, *Zasedanie šestoe* (Anm. 8), S. 150.
- 12 Gladkov, *Zement* (Anm. 2), S. 73; russ: Gladkov, *Cement* (Anm. 1), S. 56.
- 13 Kornej Čukovskij: *Nat Pinkerton i sovremennaja literatura* [1909]. In: Ders.: *Sobranie sočinenij v 15 tomach. Tom 7. Literaturnaja kritika 1908–1915*. Moskau 2003, S. 25–62. Hier zitiert nach Schwartz, *Expeditionen* (Anm. 5), S. 49.
- 14 Vgl. „ethos of craft“, Margaret Cohen: *The Novel and the Sea*. Princeton 2010, S. 15.
- 15 Heiner Boehnke: *Arbeit und Abenteuer*. In: *Text + Kritik*. Heft 102 B. Traven. April 1989, S. 6–16, hier S. 8.
- 16 Darauf aufbauend spricht der deutsche Literaturwissenschaftler Michael Nerlich von einer ‚Abenteuerideologie‘ als einem Instrumentarium zur Rechtfertigung und Stabilisierung bürgerlicher Herrschaft und des Kapitalismus. Zeitgenössische Betrachtungen, die den Abenteuerroman meist ausschließlich aus einer postkolonialen, feministischen Perspektive untersuchen, erweitern die analysierten Hegemonievorstellungen. (Michael Nerlich: *Kritik der Abenteuer-Ideologie*. Berlin 1977)
- 17 Gladkov, *Cement* (Anm. 1), S. 6; Gladkov, *Zement* (Anm. 2), S. 8.
- 18 Gladkov, *Cement* (Anm. 1), S. 97; Gladkov, *Zement* (Anm. 2), S. 122, Ergänzung in Klammern eigene Übersetzung.
- 19 Čukovskij, „Nat Pinkerton i sovremennaja literatura“ (Anm. 13), S. 49.
- 20 Gladkov, *Cement* (Anm. 1), S. 69; Gladkov, *Zement* (Anm. 2), S. 88.
- 21 Gladkov, *Cement* (Anm. 1), S. 57f; Gladkov, *Zement* (Anm. 2), S. 74.
- 22 Gladkov, *Vortrag 21.8.1934* (Anm. 8), S. 89; russ.: Gladkov, *Zasedanie šestoe* (Anm. 8), S. 149.
- 23 Gladkov, *Cement* (Anm. 1), S. 53; Gladkov, *Zement* (Anm. 2), S. 68.
- 24 Gladkov, *Cement* (Anm. 1), S. 59; Gladkov, *Zement* (Anm. 2), S. 76.
- 25 Gladkov, *Cement* (Anm. 1), S. 106; Gladkov, *Zement* (Anm. 2), S. 134.
- 26 Devin Fore: „Between ‘Athlos’ and ‘Arbeit’: Myth, Labor, and ‘Cement’“. In: *New German Critique*

- No. 110 *Cold War Culture*, Summer 2010, S. 125–152, hier S. 128.
- 27 Clark, *The Soviet Novel* (Anm. 3), S. 76.
- 28 Zur Diskussion des utopischen Charakters der Arbeit: Gladkow, *Cement* (Anm. 1), S. 54, 59; Gladkow, *Zement* (Anm. 2), S. 70, 76.
- 29 Gladkow, *Cement* (Anm. 1), S. 57; Gladkow, *Zement* (Anm. 2), S. 272; Vgl.: „Bjurokratizm i volokita zaela...“ (Gladkow, *Cement* (Anm. 1), S. 95); „Der Bürokratismus und der Schlendrian haben uns aufgefressen...“ (Gladkow, *Zement* (Anm. 2), S. 120).
- 30 „[D]u machst das Werk zu deinem Götzen“ (Gladkow, *Zement* (Anm. 2), S. 71); russ.: „Zavod ty delaeš' svoim idolom, tovarišič Čumalov.“ (Gladkow, *Cement* (Anm. 1), S. 55).
- 31 Gladkow, *Cement* (Anm. 1), S. 106.
- 32 Gladkow, *Zement* (Anm. 2), S. 134f.
- 33 Gladkow, *Cement* (Anm. 1), S. 57; Gladkow, *Zement* (Anm. 2), S. 73.
- 34 Interessanterweise verwendet dafür die deutsche Übersetzung von Olga Halpern das Wort *Abenteuer* in Verbindung mit einer zweiten Protagonistin, Daša Čumalova, wo es im russischen Original fehlt: „Nun, Dascha, erzähl mal, was für ein Abenteuer hattest du mit Ingenieur Kleist?“ (Gladkow, *Zement* (Anm. 2), S. 94) – „A nu, Daša, rasskaži, kakaja zapjataja byla u tebjja s inženerom Klejstom?“ (Gladkow, *Cement* (Anm. 1), S. 73); „Erzähle mir, [...] was du alles für Abenteuer erlebt hast.“ (Gladkow, *Zement* (Anm. 2), S. 207) – „Rasskaži že mne, kak ty bez menja sivala svoi mozgi i kosti i v kakich byla peredelkach...“ (Gladkow, *Cement* (Anm. 1), S. 163); „Abenteuer in der Schlucht“ (Gladkow, *Zement* (Anm. 2), S. 183) – „peredrjaga v uščel'e“ (Gladkow, *Cement* (Anm. 1), S. 144).
- 35 Gladkow, *Cement* (Anm. 1), S. 57f.
- 36 Gladkow, *Zement* (Anm. 2), S. 74.
- 37 Gladkow, *Zement* (Anm. 2), S. 75; russ.: Gladkow, *Cement* (Anm. 1), S. 58.
- 38 Gladkow, *Cement* (Anm. 1), S. 193.
- 39 Gladkow, *Zement* (Anm. 2), S. 245.
- 40 „Budni zdes' očen' skučny.“ (Gladkow, *Cement* (Anm. 1), S. 57); „Der Alltag ist hier sehr langweilig.“ (Gladkow, *Zement* (Anm. 2), S. 73).
- 41 Nur in einem Bereich hat Polja Recht: Er bleibt konventioneller ‚Abenteuerheld‘ in dem Sinne, dass er sich immer noch nach einem ‚Innen‘, einem ‚Anderen‘ des Krieges, einem bürgerlichen Normalzustand sehnt – seiner Ehe. Daša Čumalova, die stärker als alle anderen jeden Lebensbereich als Teil des Aufbaukampfes behandelt, wird selbst in abenteuerliche Szenen verwickelt, deren Untersuchung hier leider zu weit führen würde.
- 42 Osip Brik: *Warum Zement gefiel* [1926]. In: *Die Erweckung des Wortes*. Hg. von Fritz Mierau. Leipzig 1987, S. 158–168, hier S. 162. Russ.: Osip Brik: *Počemu ponravilsja ‚Cement‘*. In: *Na literaturnom postu* No. 2 (1926), S. 30–32, hier S. 31.
- 43 Gladkow, *Cement* (Anm. 1), S. 77.
- 44 Gladkow, *Zement* (Anm. 2), S. 124.
- 45 Gladkow, *Zasedanie šestoe* (Anm. 8), S. 148.
- 46 Gladkow, *Vortrag 21.8.1934* (Anm. 8), S. 86.
- 47 Fëdor Gladkow: *Cement*. In: *Krasnaja Nov'*, No. 1 (1925), S. 66–110, hier S. 105; Gladkow, *Zement*

- (Anm. 2), S. 69. Der Wettpassus fehlt in der überarbeiteten Auflage von 1926 und späteren sowjetischen Auflagen.
- 48 Gladkow, *Zement* (Anm. 2), S. 92; russ.: Gladkov, *Cement* (Anm. 1), S. 71: „Kak kaščej bessmertnyj“.
- 49 Gladkow, *Zement* (Anm. 2), S. 92; russ.: Gladkov, *Cement* (Anm. 1), S. 71: „so smertju ratalsja kak ravnyj“.
- 50 Die häufigen Beschreibungen Glebs als bereits gestorben und von den Toten zurückgekommen werden von Interpret*innen häufiger als Parallele zu Jesus Christus gelesen. Vgl. u.a. Edward Vavra: *The unmentionable politics in Gladkov's 'Cement'*. In: *Russian Language Journal* Vol. 38, No. 129/130, Winter-Spring 1984, S. 101–113, hier S. 108.
- 51 Gladkov, *Cement* (Anm. 1), S. 314; Gladkow, *Zement* (Anm. 2), S. 389.



Zwischen Domestizieren und Verfremden

Überlegungen zur Übersetzung literarischer Texte¹

Übersetzungen werden schon seit Jahrtausenden angefertigt, aber auf die Frage, was *Übersetzung* genau bedeutet und wie die Übersetzung beschaffen sein sollte, gab und gibt es keine allgemeingültigen, sondern vielfältige, von verschiedenen Standpunkten der Autoren abhängige Antworten. Obwohl sich die Übersetzungswissenschaft als Disziplin erst ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts aus der Linguistik und Literaturwissenschaft herauskristallisierte, ist die Reflexion über das Wesen und die richtige Methode des Übersetzens viel älter. Das ist damit zu begründen, dass die übersetzerische Tätigkeit immer von der Frage nach der Übersetzungsmethode begleitet worden ist. In der deutschen Übersetzungstheorie haben Martin Luther und Friedrich Schleiermacher zwei grundlegende Sichtweisen begründet. Martin Luther machte mit seinem *Prinzip des Verdeutschens* deutlich, dass Übersetzung eine bestimmte Art der Auslegung ist, weswegen er sich bei seiner Bibelübersetzung für die *freie* Übersetzung entschied. Mit seiner Methode des Verfremdens vertritt Schleiermacher dagegen die *verfremdende* (wortwörtliche) Übersetzung, die das Ziel hat, den „Geist der Sprache“ eines Werkes auch in der Übersetzung sichtbar zu machen.² Luther und Schleiermacher haben in ihren Beiträgen zum Problem der Übersetzung Fragen angesprochen und aus ihrem Verständnis heraus auch beantwortet, die auch moderne Übersetzungstheorien beschäftigen. Ein Beweis dafür sind die Arbeiten der Übersetzungswissenschaftler der linguistischen und finalistischen Paradigmen³, die die Grundgedanken von Schleiermacher bzw. Luther verfolgt und weiterentwickelt haben.

Das Hauptanliegen dieses Beitrags ist die Frage nach der Rolle des Originaltextes (Ausgangstextes) im Prozess der Übersetzung von literarischen Texten: Bildet er die wichtigste Instanz, die die Übersetzung (Zieltext) widerspiegeln soll, oder bietet er lediglich den Ausgangspunkt, auf welchem die Übersetzung aufbaut? Um diese Frage beantworten zu können, werden im ersten Schritt die beiden wichtigsten Paradigmen in der Übersetzungswissenschaft – das linguistische und finalistische – vorgestellt. Im zweiten Schritt wird das Verständnis der Vertreter der beiden Richtungen vom literarischen Kunstwerk näher betrachtet, da dies einen

bedeutenden Einfluss darauf hat, wie sich konkret literarisches Übersetzen verstehen lässt.

Der Begriff der Übersetzung

Die ersten modernen Übersetzungswissenschaftler sahen die Sprachwissenschaft als Leitdisziplin für die Übersetzungswissenschaft⁴ und die von ihnen erarbeiteten Theorien werden deswegen als „linguistische Übersetzungstheorie, Translationslinguistik, linguistisch orientierte oder äquivalenzorientierte Translationswissenschaft“⁵ bezeichnet. Werner Koller, dessen *Einführung in die Übersetzungswissenschaft* bereits in achter Auflage erschien, stellt fest, dass Übersetzung „das *Resultat einer sprachlich-textuellen Operation* [ist], die von dem AS-Text [ausgangssprachlichen, J.S.-F.] zu einem ZS-Text [zielsprachlichen, J.S.-F.] führt, wobei zwischen ZS-Text und AS-Text eine *Übersetzungs (oder Äquivalenz-)relation* hergestellt wird.“⁶ Dabei wird deutlich, dass „Übersetzen im Rahmen linguistischer Übersetzungstheorien als Rekodierungsprozess aufgefasst [wird], der [...] eine Äquivalenzrelation zwischen AT und ZT etabliert.“⁷ Laut Jörn Albrecht soll aber Äquivalenz als Gleichwertigkeit und nicht als Gleichheit oder Identität verstanden werden.⁸ Von dieser Ansicht lässt sich ableiten, dass dem Übersetzen ein kommunikativer Charakter zugeschrieben wird. Auch ein anderer Vertreter der linguistischen Ansätze, Gert Jäger, konstatiert, dass „das Wesen der Translation darin [besteht], die Kommunikation zu sichern“⁹ und verdeutlicht damit ebenso den kommunikativen Charakter der Übersetzung. Laut Koller ist Übersetzung ebenso eine „kommunikative Herausforderung“, die immer unter den Aspekten des Sprach- und Kulturkontakts betrachtet werden muss:

Übersetzung ist – in einem weiteren Sinne – immer *Kulturarbeit*, in einem engeren Sinne *Spracharbeit*: Arbeit mit der anderen und an der eigenen Kultur, Arbeit mit und an der eigenen Sprache.¹⁰

Damit wird deutlich, dass der Übersetzer mit und an zwei unterschiedlichen Kulturen (die eine andere Geschichte haben, andere Bezugspunkte in der Kommunikation aufweisen und denen auch eine unterschiedliche Mentalität zugeschrieben wird) und mit zwei verschiedenen Sprachen (die unterschiedliche Grammatiken und sprachlich-stilistische Mittel besitzen und die im Allgemeinen anders strukturiert sind) arbeitet.

Eine der Grundüberzeugungen der linguistischen Ansätze ist die starke Orientierung am Ausgangstext, d.h. der Ausgangstext determiniert die übersetzerische Tätigkeit und demzufolge seine Übersetzung:

Kennzeichnend für die Übersetzung ist ihre ganz spezifische Bindung an einen Ausgangstext [...]. Bei der Übersetzung liegt die paradoxe Situation vor, dass der Übersetzer in ein und derselben Situation zugleich Sprecher und nicht Sprecher ist: Die Übersetzung ist in der Übersetzungssituation *seine* Äußerung und zugleich *nicht* seine Äußerung. Der Übersetzer ist bei ihrer Formulierung nicht autonom, sondern an die Autonomie des AS-Textes gebunden.¹¹

Eine andere Perspektive bieten die sogenannten finalistischen (handlungstheoretischen) Übersetzungstheorien, die Anfang der 80er Jahre eine Neuorientierung in der Übersetzungswissenschaft lieferten. Laut finalistischer Übersetzungstheorien ist das Übersetzen als zweckdeterminiertes und transkulturelles Handeln zu verstehen.¹² Die Vertreter¹³ der handlungstheoretischen Übersetzungstheorie rücken, im Unterschied zu den Vertretern der linguistischen Ansätze, den Zieltext und dessen Zweck in den Mittelpunkt ihrer Überlegungen:

Übersetzen ist ein sowohl auf den Ausgangstext als auch den *zs* [zielsprachlichen, J. S.-F.] Leser gerichtetes Handeln, das funktionsbestimmt ist, bewusst, planmäßig und kontrollierbar abläuft und den Zweck verfolgt, Verständigung zwischen den Angehörigen verschiedener Sprach-, Kommunikations- und Kulturgemeinschaften zu ermöglichen.¹⁴

Es wird von der „Entthronung des heiligen Originals“¹⁵ gesprochen, das als „Informationsangebot“¹⁶ gesehen wird. Daraus folgt, dass nicht nur eine einzige Übersetzung eines Textes ihre Gültigkeit findet, sondern mehrere abhängig vom jeweiligen Ziel der Übersetzung möglich sind:

[F]ür das Übersetzen [gelten] nur finalistisch motivierte und finalistisch differenzierte Normen. Auch die ‚beste Übersetzung‘ schlechthin für einen bestimmten Text gibt es aus demselben Grund nicht: Es gibt nur die beste Übersetzung dieses Textes für bestimmte Adressaten, zu einem bestimmten Zweck und in einer bestimmten geschichtlichen Situation.¹⁷

Diese Annahme führt im Vergleich zu den linguistischen Ansätzen zu einem anderen Verständnis der Relation zwischen Ausgangs- und Zieltext. Der wichtigste Begriff der linguistischen Theorien, die *Äquivalenz*, wird durch *Adäquatheit* ersetzt, die nicht die Relation zwischen Ausgangs- und Zieltext an sich beschreibt, wie dies im Fall der linguistischen Theorien der Fall ist, sondern „die Relation zwischen Ziel- und Ausgangstext bei konsequenter Beachtung eines Zwecks (Skopos), den man mit dem Translationsprozeß verfolgt.“¹⁸

Die handlungsorientierten Ansätze betonen – ähnlich wie die linguistischen – dass die Übersetzung auch als Kulturarbeit verstanden werden soll und folglich als „eine Sondersorte kulturellen Transfers“¹⁹ verstanden wird. Was dieser Transfer bedeutet, wird allerdings seitens der handlungsorientierten (finalistischen) Ansätze unterschiedlich ausgelegt:

Den Translator interessiert der Wert eines historischen Ereignisses, wie es sich in einem Text manifestiert, bezogen auf die geltende Norm (Kultur) und aktuelle Situation des Textes (und/oder seines Produzenten) *und* die Wertänderung bei einer Translation des Textes in einen Zieltext.²⁰

In dieser Definition wird deutlich, dass das Wesen der Kulturarbeit in der Übersetzung neben der Wiedergabe des Wertes eines Ausgangstextes auch darin besteht, die Wert-Änderung in einem Zieltext zu markieren. Dieses Verständnis zeigt die Zieltextorientiertheit der handlungstheoretischen Ansätze. Koller dagegen erörtert sein linguistisches Verständnis vom Phänomen der Kulturübersetzung folgenderweise:

Kultur [wird] übersetzt, und dies durchaus an der Kultur des Ausgangstextes orientiert und der zentralen Sinnintention des Originaltextes entsprechend. [...] [Übersetzung überwindet] die Kulturbarriere, aber nicht, indem sie die Barriere plattwalzt, und auch nicht, indem sie das Fremde, das Andere zum Unverständlichen und damit Nicht-Vermittelten macht, sondern indem sie einen – ich würde fast sagen: von Respekt geleiteten – Zugang zum Fremden ermöglicht, der das Andere in seiner Andersheit kommuniziert.²¹

In dieser Definition wird zwar Kulturarbeit nicht als eine bloße Übermittlung der Informationen verstanden, die keine Rücksicht auf das Wissen der Zielrezipienten

nimmt, es ist aber nicht zu übersehen, dass bei der Kulturarbeit „die zentrale Sinnintention des Originaltextes“ eine höhere Priorität hat. Noch deutlicher gesagt: Es ist notwendig, dass das Übersetzen von Kultur sich nach „der Kultur des Ausgangstextes“ – also des Originaltextes – richtet.

Diese beiden Paradigmen, obwohl beide die Übersetzung nicht nur als Sprachsondern auch als Kulturarbeit verstehen, legen das Wesen der Übersetzung unterschiedlich aus. Und beide Ansätze, obwohl sie bereits Anfang der 70er und 80er Jahre des vergangenen Jahrhunderts in den deutschsprachigen Raum kamen, haben ihre Gültigkeit in der heutigen übersetzungswissenschaftlichen Debatte nicht verloren. Es gibt mittlerweile Übersetzungswissenschaftler der jüngeren Generation in beiden Richtungen, die die Arbeit ihrer Lehrer oder Vorgänger fortsetzen.²²

In diesem Zusammenhang möchte ich auf zwei wichtige Schlussfolgerungen hinweisen. Erstens: Es sind in der modernen Übersetzungswissenschaft unterschiedliche Auslegungen des Übersetzungswesens präsent, nach deren Prinzipien die jeweiligen Übersetzungen gefertigt werden. Damit ist die Tatsache verbunden, dass sich mögliche Übersetzungen von einem Text, abhängig davon, ob er zieltextorientiert oder ausgangstextorientiert übersetzt worden ist, voneinander unterscheiden werden. Dass zwischen Original und dessen Übersetzung eine Übersetzungsrelation besteht, ist unbestritten, aber die Art und Weise, wie sie sich in der Übersetzung zu manifestieren hat, ist nicht eindeutig. Zweitens: Es scheint so zu sein, dass keines der beiden übersetzerischen Paradigmen ohne Hilfe des anderen auskommt. Selbst die Vertreter der vorwissenschaftlichen Periode, Martin Luther und Friedrich Schleiermacher, haben, auch wenn sie der einen Methode den Vorrang gaben, die andere nicht ausgeschlossen.²³ In der aktuellen Übersetzungswissenschaft wird die *leserorientierte* bzw. *autorenorientierte* Methode nicht eindeutig der einen oder anderen Textsorte zugeschrieben: Die gewählte Methode hängt stark vom Verständnis des Übersetzungsvorgangs und seiner Rolle ab.

Es stellt sich hier die Frage, welche Eigenschaften des literarischen Textes ihn dazu prädisponieren, eine andere Vorgehensweise bei seiner Übersetzung anzuwenden als bei pragmatischen Texten.

Zur Übersetzung literarischer Texte

Die Reflexion über die literarische Übersetzung erfordert ebenso die Auseinandersetzung mit dem literarischen Text an sich. Im Folgenden stelle ich die Polemik der Übersetzungswissenschaftler des linguistischen Paradigmas mit den Prämissen des finalistischen Konzepts dar. Dies erfolgt aus dieser Perspektive, da es mit der finalistischen Übersetzungstheorie in der Übersetzungswissenschaft zu einer theoretischen Wende in zweierlei Hinsicht kam: Erstens, die nicht-literarischen Texte wurden zum Gegenstand der übersetzerischen Überlegungen²⁴ und zweitens, es wurde kein *Wesensunterschied* zwischen literarischer und nicht-literarischer Übersetzung festgestellt.²⁵ Dies hängt damit zusammen, dass die finalistischen Übersetzungstheorien, für die das Primat des Übersetzungsziels gilt, ihre Gültigkeit für *jede* Übersetzung beanspruchen. Mit dieser These setzt sich Ewa Łabno-Fałęcka auseinander:

Das ist diese Autonomie des Kunstwerks (sowohl im Sinne der *Produktion* als auch der *Rezeption*), die bewirkt, daß sich jeder literarische Übersetzer der ‚Originaltreue‘ verpflichtet fühlt, die [...] immer einer der ganz primären Faktoren des Übersetzungsprozesses literarischer Werke bleiben wird [...]. Wegen der Autonomie des Kunstwerks darf sich der Übersetzer nie ganz auf die Seite des Zielempfängers und seiner Verstehensinteressen schlagen, sondern er befindet sich immer in einer ‚sowohl-als-auch‘-Situation, in der der Ausgangstext mit seinem Sinnanspruch weiterhin als Maßstab bleibt und nicht ‚entthront‘ werden darf und in der zugleich der Empfänger als Faktor da ist.²⁶

Neben der „Autonomie des Kunstwerks“, die sehr stark an die besondere, poetische Sprache der literarischen Texte gebunden ist, auf die ich noch zurückkomme, nennt Łabno-Fałęcka die Schwierigkeiten bei der Bestimmung der Zielrezipienten als das nächste Argument gegen die finalistische Betrachtung der literarischen Übersetzungen. In der funktionalistischen Übersetzungstheorie fungieren die Interessen der Rezipienten der Übersetzung (Zielrezipienten), auch eines literarischen Textes, als eines der wichtigen Kriterien der übersetzerischen Entscheidungen, indem „der Skopos als rezipientenabhängige Variable beschreibbar [ist].“²⁷ Es ist aber kaum möglich, den Rezipientenkreis zu bestimmen, weshalb er nicht als ein die „translatorische Handlung steuernder Faktor“ angesehen werden kann.²⁸ Diesem Gegenargument stimmt auch Lew N. Zybatow zu:

Da für die schöngeistige Literatur keine für alle Leser gültige Erwartungsnorm existiert und auch die Adressatenreaktion bereits in Bezug auf das Original unterschiedlich ist, kommt als Übersetzungstyp für das Literaturübersetzen nicht die verdeckte, sondern nur die offene Übersetzung in Frage, denn nur sie garantiert die Gleichheit von AT und ZT auch hinsichtlich ihrer künstlerischen Form.²⁹

Ein anderer Hinweis, der für fremde Elemente in der Übersetzung spricht, und gleichzeitig Gegenargument für die finalistische Übersetzungsmethode ist, ist die Tatsache, dass allein durch die Existenz der Übersetzung das Interesse der Rezipienten an einem Werk geweckt werden kann, was am Beispiel der deutschen Übersetzung der polnischen Lyrik von Karl Dedecius und seiner Wirkung in Deutschland zu sehen ist.³⁰ Das bedeutet natürlich nicht, dass die Zielrezipienten literarischer Übersetzungen keine Wirkung auf die Übersetzung literarischer Texte ausüben – der Übersetzer sollte während seiner Arbeit den Empfänger stets ‚im Hinterkopf‘ haben.³¹

Dass die Übersetzung die Aufmerksamkeit der Zielkultur auf die Texte der Ausgangskultur lenkt, ist ohne Zweifel ihr großer Verdienst. Ihr Beitrag für die Zielkultur ist aber vielschichtiger und manifestiert sich einerseits dadurch, dass die übersetzten Texte, wie es Resch deutlich macht, die „Kommunikationskonventionen der Zielkultur mitbestimmen“:

Professionelle Translation ist also eine Form der Textneuproduktion, die einerseits von den kulturellen und subkulturellen gesellschaftlichen Bedingungen bestimmt wird, andererseits aber auch diese Bedingungen mitbestimmt. [...] Translate, als Texte eigenen Rechts, bestimmen die Realitätssicht in den Kulturen, in denen sie wirken, mit.³²

Andererseits beeinflusst, verändert und bereichert sie die Sprache der Zielkultur, da es „durch den Einfluss einer fremden Sprache und Kultur zu Abweichungen oder Innovationen von der zielsprachlichen Norm kommen kann.“³³ Norbert Greiner konstatiert sogar, dass dieses Phänomen im Fall der Literatur nicht wundern sollte, da die Literatur gerade durch Fremdheit ihre Legitimation gewinnt:

Literatur lebt nun allerdings davon, fremd zu wirken, etwas Neues, Ungewöhnliches, bisweilen etwas Verfremdendes zur Sprache zu bringen. Was sollte sie

sonst verfolgen? Täte sie es nicht, wäre sie trivial. Die Fremdartigkeit der Struktur macht oft das Reizvolle am Text aus.³⁴

Diese Ansicht teilen allerdings nicht alle Übersetzungswissenschaftler. Hans G. Höning kritisiert den Lobpreis der fremdwirkenden (sprachlichen) Elemente in der Übersetzung und suggeriert gleichzeitig die Verwirrung der Zielrezipienten, die, seiner Meinung nach, bei der Lektüre der ausgangstextorientierten Übersetzung entstehe.³⁵ Diese Ansicht wundert nicht, wenn man sie im Kontext der Definition der Übersetzung als „[d]ie Fähigkeit, zielsprachlich und -kulturell unauffällige Texte auf der Grundlage einer ausgangssprachlichen Textvorlage erstellen zu können“³⁶, liest. Die Prämisse, die von der Übersetzung *Unauffälligkeit* verlangt, kann aber nur in gewissem Maße im Fall der pragmatischen Texte (Gebrauchstexte) Anwendung finden, und nicht – auf Grund des oben angedeuteten positiven Einflusses der Übersetzung auf die Literatur und Sprache der Zielkultur – im Fall der Literaturübersetzung ihre Geltung finden. Eine interessante Schlussfolgerung zieht Greiner, der behauptet, dass die Kluft zwischen den beiden Forderungen (Fremdheit vs. Vertrautheit in der Übersetzung) darauf zurückzuführen sei, dass Übersetzung als kommunikativer Akt im Fall der literarischen Übersetzung anders zu deuten ist:

Problematisch für unsere Fragestellung ist jedoch die [...] Annahme, das Übersetzen literarischer Texte könne allein als kommunikativer Akt beschrieben werden. Das gilt nur eingeschränkt: Dem Kommunikationsmodell zufolge müßte sich auch im Fall der Romanlektüre ein Sender (S) an einen Empfänger (R) richten. Nun weiß jeder Romanleser, daß es gar nicht so ohne weiteres möglich ist zu sagen, wer sich an den Leser richtet bzw. an welchen Leser sich derjenige richtet, der sich als Sprecher artikuliert. Ist es der Autor oder der vom Autor geschaffene Erzähler, der sich fiktiv an den Leser wendet? [...] Wenn aber [...] ein literarischer Text weder einen Kommunikationsakt darstellt noch an einen Empfänger gerichtet ist, dann handelt es sich dabei auch nicht um eine Botschaft. [...] Das besagt nicht, daß ein literarischer Text nicht gelesen werden will. Aber das intentionale Verhältnis ist ein anderes. Ein Autor macht niemanden auf etwas aufmerksam außer auf seinen Text, den man als Sinnstruktur interessant, überzeugend, spannend, schön und so weiter finden kann.³⁷

Bei seinen Überlegungen bezüglich des Unterschiedes zwischen dem kommunikativen Charakter der pragmatischen und literarischen Texte bedenkt Greiner die

Distinktion zwischen *Bedeutung* und *Sinn*. Der Begriff der *Bedeutung* beschreibt die Eigenschaft der pragmatischen (nicht-ästhetischen) Texte, der Begriff des *Sinns* dagegen diejenige der literarischen Kunstwerke. Der Begriff der *Bedeutung* ist in diesem Kontext als Abbild der Wirklichkeit zu verstehen, was im Fall der literarischen Texte anders ist: Die literarischen Texte gewinnen ihren *Sinn* dadurch, dass sie „zur Idee gesteigerte Wirklichkeit [präsentieren]“³⁸

[D]ie Zeichen eines literarischen Kunstwerks [tragen] keine Bedeutung, weil sie nichts bezeichnen, und die Sätze in einem Kunstwerk [besitzen] nur Sinn, aber keinen Wahrheitswert. In einem Sprachkunstwerk [...] interessiert alleine der durch den Satz ausgedrückte Gedanke, der Sinn des Satzes also und der durch den Sinn bewirkte Kunstgenuß.³⁹

Greiner kommt zu der Schlusserkenntnis, dass „die Sprache der Dichtung eine nicht-referentielle Sprache [ist]“⁴⁰. Die entscheidende Rolle spielt dabei die Tatsache, „daß in einem literarischen Text möglich ist und Funktionen haben kann, was in einem pragmatischen Kommunikationszusammenhang nicht möglich ist, jedenfalls nicht ohne Weiteres.“⁴¹ Dies alles führt dazu, dass der literarische Text sich von den anderen Aussagen grundsätzlich unterscheidet: „Wir reden hier nicht von Stilunterschieden, sondern von ontologischer Differenz.“⁴² Greiner spricht in Bezug auf den nicht-referentiellen Charakter des *Sprachkunstwerkes*, ähnlich wie Łabno-Fałęcka, von *Autonomie* und macht deutlich, dass die *Autonomie* des literarischen Kunstwerks ein wichtiges Merkmal bei der Unterscheidung zwischen literarischen und pragmatischen Texten ist:

Wir können den hier benannten Sachverhalt auch durch einen anderen Begriff beschreiben, den der *Autonomie*. *Autonomie* meint nicht, daß ein literarischer Text ohne jeglichen Bezug zur Lebenswelt steht und daher nur hinsichtlich seiner Sprachstrukturen und Formelemente interessiere. Der Begriff der *Autonomie* betont vielmehr den nicht-referentiellen Bezug zur Lebenswelt und damit den fundamentalen Unterschied zur pragmatischen, nicht-ästhetischen Sprachäußerung.⁴³

Angesichts dessen wird die Bedeutung der Sprache nicht ‚lediglich‘ auf die Stilunterschiede reduziert, sondern ihr wird eine wesentliche Rolle bei der Sinnkonstruktion eines literarischen *Sprachkunstwerkes* zugeschrieben. Die Sprache an

sich ist somit ein unverzichtbares Element jedes literarischen Textes, die nicht in der Hierarchie als weniger bedeutend eingeschätzt werden kann:

Der Materialcharakter der Sprache wie Lautqualität, Rhythmus, Klangfarben, Metrum usw., also die sinnkonstituierenden Elemente, [...] sind als solche Konstituenten des Sinns, nicht beigefügte Elemente, die beliebig aus einem Stilrepertoire ausgewählt werden. [...] Die Sprache in einem Sprachkunstwerk verhält sich wie die Farbe und die Pinseltechnik in einem Gemälde: verändert man etwas an ihnen, entsteht ein anderes Bild. Es ist also nicht nur die Hierarchisierung von Bedeutung und Stil problematisch, diese Hierarchisierung verkennt die für den literarischen Text wesentliche sinnkonstituierende Leistung der sogenannten formalen Elemente.⁴⁴

Das, was Greiner als *formale Elemente* bezeichnet (also alle Merkmale des *Materialcharakters* der Sprache), nennt Zybatow *poetische Struktur* bzw. *sekundäre Struktur* oder *formal-ästhetische Struktur* der Sprache.⁴⁵ Unter diesem Begriff versteht er ebenso verschiedene sprachliche Unvollkommenheiten des Originals, die den individuellen Stil des Autors widerspiegeln und deswegen in der Übersetzung aufbewahrt sein sollten:

Wenn der Übersetzer aber die Besonderheiten, den persönlichen Stil, die Normverstöße eines Schriftstellers durch Anpassung an die Norm der Zielsprache von vornherein einebnet, dann beraubt er [...] das Original seiner Originalität.⁴⁶

Zybatow polemisiert offen mit der finalistischen Ansicht (hier vertreten in der Definition von Hönig) und postuliert im Fall der literarischen Übersetzung die ausgangstextorientierte Vorgehensweise des Übersetzers, in der sich gleichzeitig seine übersetzerische Kompetenz widerspiegelt:

Und möge die funktionale Translationswissenschaft diese Stimmen und auch diese glänzenden Beispiele aus der Praxis der literarischen Übersetzung erhören und begreifen, dass Abweichungen der Übersetzung vom Original in literarischen Übersetzungen meist nicht dem ‚Sichtbarkeitsanspruch‘ des Literaturübersetzers entspringen, sondern eher seinem Unvermögen, seiner mangelhaften poetischen Kompetenz oder aber dem Rotstift des Lektors geschuldet sei. Das

würde die Theorie von gar manch falschen Aussagen über die (Literatur)Übersetzer befreien.⁴⁷

Zybatow fordert damit eindeutig den Übersetzer dazu auf, im Zieldtext sowohl den Inhalt als auch die poetische Struktur des Ausgangstextes zu bewahren und wiederzugeben:

Was der Übersetzer zu leisten hat, ist die Wiedergabe des semantischen Gehalts des AT mit einer sekundären Strukturierung in der ZS, die gleiche bzw. ähnliche Einstellungen/Interpretationen bei dem ZT-Leser ermöglicht wie der AT dem AT-Leser eröffnet. Und nur wenn eine auf diesem Wege herzustellende übersetzerische Gleichheit erreicht wird, handelt es sich auch bei dem ZT um das von dem Autor intendierte Kunstwerk.⁴⁸

Inwiefern kann aber diese Postulierung in der Praxis umgesetzt werden? Ist es möglich, alle Komponenten der sekundären (poetischen) Struktur – wie z.B. Metaphern, Abweichungen von der sprachlichen Norm oder archaische Formen – zu bewahren? Wird allen in einem literarischen Kunstwerk vorkommenden Formen der sekundären (poetischen) Struktur das gleiche Gewicht zugeschrieben? Die Frage auf diese Antwort lautet nach Alena Petrova:

Nein. Entscheidend dabei ist, ob die sekundäre Struktur als *punktueller* Verfahren oder *systematisch* eingesetzt wird, z.B. ob ein Tiervergleiche im Text an einer Stelle auftaucht oder ob Tiervergleiche immer wieder vorkommen, so dass der ganze Text darauf aufbaut. [...] Im zweiten Fall ist der ‚Status‘ der Tiervergleiche sicher höher und ihre Wiedergabe im ZT in Form von Tiervergleichen ist für den Erhalt der gesamten sekundären Struktur des Originals konstitutiv. Die getreue Wiedergabe von punktuellen sekundären Strukturen ist dagegen nicht so zwingend, wenn sie nicht im Dienste des Erhalts der textübergreifenden sekundären Struktur stehen.⁴⁹

Damit wird deutlich, dass nicht alle Elemente der sekundären Struktur in den jeweiligen Ausgangstexten (Original) aufbewahrt sein müssen. Nichtsdestotrotz lässt sich aus den präsentierten Überlegungen die Übersetzung literarischer Texte als ein komplexer Vorgang verstehen, der vom Übersetzer höchste Anforderungen an „Sach-, Sprach- und translatorischer Kompetenz“⁵⁰ verlangt.

Aus der Praxis der Übersetzer

In diesem Artikel wurde der Versuch unternommen, den Unterschied zwischen dem pragmatischen (nicht-ästhetischen) und dem literarischen (ästhetischen) Text im Kontext des Übersetzens festzustellen. Es wurde gezeigt, dass der Übersetzungsvorgang eines literarischen Textes anders verläuft als im Fall der nicht-fiktionalen Texte. Grund dafür ist die Tatsache, dass der literarische Text aufgrund der Poetizität der literarischen Sprache nicht nur als ‚Informationsangebot‘ für den Zieltext betrachtet werden kann. Im Fall des literarischen Textes ist es außerdem kaum möglich, den Rezipientenkreis zu bestimmen, so dass eine sich auf Bedürfnisse und Erwartungen der Rezipienten konzentrierende Methode des Übersetzens keine Anwendung finden kann. Grund dafür ist ebenso die Tatsache, dass die Übersetzung nicht nur die in der gegebenen Zielkultur geltenden Genres und Diskurse beeinflusst, sondern vor allem durch Innovationen oder Abweichungen von den in der Ausgangssprache geltenden Normen auch die Sprache der Zielkultur bereichert.

Der polnischen Literaturübersetzerin Slawa Lisiecka⁵¹ zufolge scheint diese Argumentation zu überzeugen. In einem Interview beantwortet sie die Frage, ob sie als Übersetzerin im Dienste des Autors arbeitet, mit einem eindeutigen „ja“.⁵² Das heißt aber nicht, dass in der Praxis nur die linguistische Methode bei der Übersetzung literarischer Texte Anwendung finden soll. Der preisgekrönte Übersetzer von u.a. polnischer Literatur, Olaf Kühl⁵³, antwortete auf meine Frage nach dem Prinzip der Übersetzung: „Welche Aufgabe hat der Übersetzer mit seiner Arbeit zu erfüllen: Soll er den Leser in Ruhe lassen und den Autor an ihn heranbringen oder umgekehrt, soll er den Autor in Ruhe lassen und den Leser an den Autor heranbringen?“⁵⁴:

Als ich jünger war, hing ich der ersten Meinung an. Gombrowicz habe ich noch so übersetzt – möglichst lesbar. Heute würde ich es anders machen und dem Leser mehr Fremdheit zumuten. In der Praxis wird es immer ein Mittelweg sein.

Den von Kühl genannten „Mittelweg“ illustriert die bereits zitierte Slawa Lisiecka, als sie aus ihrer übersetzerischen Praxis die Zusammenarbeit mit ihrem Mann folgenderweise beschreibt:

Wir haben zusammen den Zarathustra übersetzt. Das war eine geniale Zusammenarbeit. Mein Mann, der ein sehr gutes Gehör hat, las meine Übersetzungen vor. Wenn etwas nicht stimmte, unterbrach er. Und ich habe mich wiederum

darauf konzentriert, dass alle Wörter richtig benutzt werden. Wenn er vom Text zu sehr abweichen wollte, wachte ich wie ein Adler mit seinen Krallen über den Text. Ich habe dagesessen und ließ ihm bestimmte Wörter nicht durchgehen. Das war eine schöne, gemeinsame und schöpferische Arbeit.⁵⁵

Selbst die Übersetzerin, die ihre Rolle als „Wächterin“ des Originals versteht, profitiert aus der Aufmerksamkeit, die der Übersetzung geschenkt wird. Es lässt sich aus ihren Worten ablesen, dass eben beide Vorgehensweisen ergänzend zueinanderstehen. Der Übersetzer kann sich zwar dem zieltext- oder ausgangstextorientierten Paradigma verpflichtet fühlen, er kann aber durchaus aus beiden schöpfen

Anmerkungen

- 1 Dieser Beitrag basiert auf Forschungsarbeiten, die durch die Deutsch-Polnische Wissenschaftsstiftung (DPWS/FWPN) gefördert wurden.
- 2 Vgl. Werner Koller: *Einführung in die Übersetzungswissenschaft* [1979]. 7., aktualisierte Aufl. Wiebelsheim 2004. S. 39–41.
- 3 Zu den wichtigen Arbeiten des linguistischen Paradigmas, die den Grundgedanken von Schleiermacher verfolgen, zählen beispielsweise: Gert Jäger: *Translation und Translationslinguistik*. Halle/S. 1975; Koller: *Einführung in die Übersetzungswissenschaft* (Anm. 2); Michael Schreiber: *Übersetzung und Bearbeitung. Zur Differenzierung und Abgrenzung des Übersetzungsbegriffs*. Tübingen 1993. Im Fall des finalistischen Paradigmas sind das: Katharina Reiß, Hans J. Vermeer: *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen 1991; Hans Höning, Paul Kußmaul: *Strategie der Übersetzung*. Tübingen 1991; Christiane Nord: *Einführung in das funktionale Übersetzen: am Beispiel von Titeln und Überschriften*. Tübingen, Basel 1993.
- 4 Zu den Vertretern des linguistischen Paradigmas gehören die Wissenschaftler der Leipziger Schule, wie Otto Kade oder Gert Jäger. Andere wichtige Ansätze, die den Grundgedanken von Schleiermacher verfolgen, kommen von Jörn Albrecht, Wolfram Wilss und Werner Koller. Vgl. Holger Siever: *Übersetzungswissenschaft: eine Einführung*. Tübingen 2015, S. 44.
- 5 Vgl. Siever, *Übersetzungswissenschaft: eine Einführung* (Anm. 4), S. 44.
- 6 Vgl. Koller, *Einführung in die Übersetzungswissenschaft* (Anm. 2), S. 16. Kursiv im Orig.
- 7 Vgl. Siever, *Übersetzungswissenschaft: eine Einführung* (Anm. 4), S. 47.
- 8 Vgl. ebd., S. 63.
- 9 Gert Jäger: *Translation und Translationslinguistik*. Halle/S. 1975, S. 36. Unterstreichungen im Original wurden in kursiv geändert.
- 10 Vgl. Koller, *Einführung in die Übersetzungswissenschaft* (Anm. 2), S. 16. Kursiv im Orig.
- 11 Ebd., S. 85. Kursiv im Orig.

- 12 Vgl. Christina Schäffner: *Übersetzen*. In: *Angewandte Linguistik. Ein Lehrbuch*. Hg. von Karlfried Knapp [u.a.]. 2., überarbeitete und erweiterte Aufl. Tübingen, Basel 2007, S. 433–452.
- 13 U.a. Hans Vermeer, Justa Holz-Mänttari, Katharina Reiß, Christiane Nord, Paul Kußmaul, Hanna Risku. Vgl. Siever, *Übersetzungswissenschaft: eine Einführung* (Anm. 4), S. 84.
- 14 Wolfram Wills: *Kognition und Übersetzen. Zu Theorie und Praxis der menschlichen und der maschinellen Übersetzung*. Tübingen 1988, S. 33.
- 15 Radegundis Stolze: *Übersetzungstheorien. Eine Einführung*. 5., überarbeitete und erweiterte Aufl. Tübingen 1992, S. 186.
- 16 Ulf Norberg: *Übersetzen mit doppeltem Skopos: eine empirische Prozess- und Produktstudie*. Uppsala 2003, S. 15.
- 17 Eugenio Coseriu: *Falsche und richtige Fragestellungen in der Übersetzungstheorie*. In: *Theory and Practice of Translation*. Hg. von Lillebill Grähs, Gustav Korlén, Bertil Malmberg. Bern 1978, S. 17–32, hier S. 32.
- 18 Katharina Reiß, Hans J. Vermeer: *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. [1984]. 2. Aufl. Tübingen 1991 (Linguistischen Arbeiten, Bd. 147), S. 139.
- 19 Vgl. ebd., S. 13.
- 20 Vgl. ebd., S. 26. Sperrung im Original wurde in kursiv geändert.
- 21 Koller, *Einführung in der Übersetzungswissenschaft* (Anm. 2), S. 129.
- 22 Im deutschsprachigen Raum sind das u.a. Michael Schreiber oder Linus Jung (linguistisches Paradigma) und Anna Risku oder Suzanne Göpferich (finalistisches Paradigma).
- 23 Vgl. Siever, *Übersetzungswissenschaft: eine Einführung* (Anm. 4), S. 19 und Koller, *Einführung in der Übersetzungswissenschaft* (Anm. 2), S. 40.
- 24 Vgl. Hans J. Vermeer: *Versuch einer Intertheorie der Translation*. Berlin 2006, S. 17.
- 25 Vgl. Hans J. Vermeer: *Übersetzen als kultureller Transfer*. In: *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Hg. von Mary Snell-Hornby. Tübingen 1986, S. 30–54, hier S. 35.
- 26 Ewa Łabno-Falecka: *Phraseologie und Übersetzer*. Frankfurt/M. 1995, S. 61.
- 27 Der Begriff des Skopos (Ziel) wird von Hans Vermeer 1978 eingeführt und hängt mit der Verstehensweise von Übersetzung als einer „zweckgerichtete[n] Tätigkeit“ zusammen. Vgl. Reiß, Vermeer: *Grundlegung* (Anm. 18), S. 101.
- 28 Vgl. Łabno-Falecka, *Phraseologie* (Anm. 26), S. 67.
- 29 Lew N. Zybatow: *Zu den translationswissenschaftlichen Grundlagen des literarischen Übersetzens*. In: *Translation: neue Entwicklungen in Theorie und Praxis*. Hg. von Lew N. Zybatow. Frankfurt/M. u.a. 2009, S. 237–267, hier S. 263.
- 30 Vgl. Łabno-Falecka, *Phraseologie* (Anm. 26), S. 66.
- 31 Vgl. ebd., S. 67.
- 32 Renate Resch: *Translatorische Kompetenz: Texte im Kulturtransfer*. Frankfurt/M. 2006 (Europäische Hochschulschriften, Bd. 291), S. 171.
- 33 Zybatow, *Zu den translationswissenschaftlichen Grundlagen* (Anm. 29), S. 264.
- 34 Norbert Greiner: *Übersetzung und Literaturwissenschaft*. Tübingen 2004 (Grundlagen der Übersetzungsforschung, Bd. 1), S. 16.
- 35 Siehe Hans G. Hönl: *Konstruktives Übersetzen*. Tübingen 1997 (Studien zur Translation, Bd. 1), S. 30–31.

- 36 Ebd., S. 27.
- 37 Greiner, *Übersetzung und Literaturwissenschaft* (Anm. 34), S. 14–15.
- 38 Greiner argumentiert diese Tatsache mit der Möglichkeit der Existenz von fiktionalen Gestalten oder Situationen in einem literarischen Text, die den Leser nicht verwirren. In einem pragmatischen Text dagegen werden die Beschreibungen von fantastischen Welten von den Lesern nicht akzeptiert. Vgl. Greiner, *Übersetzung und Literaturwissenschaft* (Anm. 34), S. 18.
- 39 Ebd., S. 14.
- 40 Ebd., S. 15.
- 41 Ebd.
- 42 Ebd.
- 43 Łabno-Fałęcka, *Phraseologie* (Anm. 26), S. 17. Kursiv im Orig.
- 44 Greiner, *Übersetzung und Literaturwissenschaft* (Anm. 34), S. 14–15.
- 45 Vgl. Zybatow, *Zu den translationswissenschaftlichen Grundlagen* (Anm. 29), S. 252. Unter sekundärer (poetischer) Struktur werden diejenigen Elemente verstanden, die „für die Übermittlung einer kohärenten Botschaft/Geschichte selbst nicht notwendig [sind].“ Vgl. Alena Petrova: *Linguistisch-semiotisches Analyseverfahren für literarische Ausgangstexte in der Übersetzerausbildung*. In: *Translation: neue Entwicklungen in Theorie und Praxis*. Hg. von Lew N. Zybatow. Frankfurt/M. u.a. 2009, S. 275. Dazu zählen u.a. „das Vorkommen einer Metapher, archaischer morphologischer Formen, des langen Satzes oder verschiedener Schriftarten“ und sind als „gleichwertig bei der Ermittlung der sekundären Struktur des jeweiligen literarischen Textes“ zu verstehen. Vgl. ebd., S. 271.
- 46 Zybatow, *Zu den translationswissenschaftlichen Grundlagen* (Anm. 29), S. 264.
- 47 Ebd., S. 260. Der Begriff „funktionale Translationwissenschaft“ fungiert als andere Bezeichnung der finalistischen (handlungsorientierten) Translationswissenschaft.
- 48 Ebd., S. 264.
- 49 Petrova, *Linguistisch-semiotisches Analyseverfahren* (Anm. 45), S. 271. Kursiv im Orig.
- 50 Łabno-Fałęcka, *Phraseologie* (Anm. 26), S. 78.
- 51 Slawa Lisiecka übersetzt deutschsprachige Literatur ins Polnische. Sie ist vor allem als Übersetzerin des Werkes von Thomas Bernhard bekannt geworden.
- 52 Natalia Brzozowska, Piotr Krzyżanowski: *Jestem sługą autora [Slawa Lisiecka / Wywiad]*. <http://www.austriart.pl/2018/02/jestem-sluga-autora-slawa-lisiecka-wywiad> [23.01.2020].
- 53 Olaf Kühl hat u.a. die polnischen Autoren Witold Gombrowicz, Andrzej Stasiuk, Dorota Masłowska oder Szczepan Twardoch übersetzt. Für sein Übersetzungswerk erhielt er 2005 den Karl-Dedecius-Preis.
- 54 Diese Frage stellte ich dem Übersetzer im privaten E-Mail-Verkehr.
- 55 Goethe-Institut Polen: *Wytłumaczenia: Slawa Lisiecka* https://www.youtube.com/watch?v=aIw0ZcOQ_5U (00:03:45–00:04:25) [11.02.2020].



Übersetzung als Dialog

Zwei russische Varianten der *Todesfuge*

Paul Celans (1920–1970) Dichtung gehört in der Literaturwelt zu denjenigen, die sich durch ihre Komplexität einem unmittelbaren Leseverständnis entziehen und sich nicht gleich erschließen lassen. Sein Werk ist geschichtet mit Codes seiner biographischen Herkunft, welche sich nicht innerhalb eines Gedichts entschlüsseln lassen, sondern auf die Betrachtung der Gesamtzyklen angewiesen sind. Die Vielschichtigkeit seiner hermetischen Dichtung, die er als etwas Sakrales versteht, das der Wahrheit und der Menschheit dient¹, kennzeichnen ihn als einen der bedeutendsten deutschsprachigen Lyriker nach 1945. Die bereits zu Lebzeiten gewonnene und heute um ein Vielfaches gestiegene Wertschätzung Paul Celans durch DichterkollegInnen und eine breite Leserschaft in Westeuropa, Asien und in den USA ließ in Russland lange Zeit auf sich warten.

Paul Celans Rezeption in Russland

Im Jahr 1996 beschreibt der Kulturwissenschaftler Boris Dubin in der Zeitschrift *Inostrannaja literatura (Fremdsprachige Literatur)* die mangelnde Beachtung des Dichters seitens russischer LeserInnen sowie ÜbersetzerInnen:

Was haben wir ein Viertel Jahrhundert nach Celans Tod in den Händen? Ein paar Nachdichtungen der ‚Todesfuge‘ [...] und noch drei, vier Sachen, vergraben in chronologischen und landeskundlichen Anthologien. Plus dumpfe Nachrichten von Übersetzungen, die entweder irgendjemand irgendwann mal hatte oder die mal publiziert werden sollten und schon seit Jahren im Erscheinen sind [...]. Für den vermutlich bedeutendsten [...] Lyriker der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist es ein seltsames Nicht-ganz-zur-Erscheinung-kommen, eine geisterhafte Halb-Existenz, bruchstückhafte, ruinenartige Dreiviertel-Abwesenheit – Stummheit vom Umfang einer Generation.²

In der Sowjetzeit war die Unpopularität von Celans Dichtung weniger eine Frage der Übersetzbarkeit als ideologisch bedingt: Er galt als verräterischer Migrant, sein Werk als avantgardistisch und unpassend für den sowjetischen Leser und die Thematik seiner Lyrik, speziell ihr Bezug zu Shoa und Judentum, war unerwünscht. Bis vor 20 Jahren blieb Celan in Russland weitgehend unbekannt.³ Der Nachholbedarf der russischen Leserschaft an Paul Celans Werk und somit der außerordentlich angestiegene Bedarf an Übersetzungen und Nachdichtungen scheinen in den letzten fünfzehn Jahren stärker denn je zu sein. Zwar existiert bisher keine vollständige Werksammlung auf Russisch, doch erscheinen zahlreiche Übersetzungen ausgewählter Gedichtzyklen Celans.⁴

Paul Celans Lyrik gilt traditionell als schwer zugänglich, daher stellt sie auch ÜbersetzerInnen vor besondere Schwierigkeiten, sodass vielfach die Frage aufgeworfen wurde, ob seine Texte überhaupt übersetzbar sind. Die vorliegende Arbeit setzt sich das Ziel, dieser Frage nachzugehen und hierzu zwei aktuelle russische Übersetzungen von der *Todesfuge* heranzuziehen, denn dieses Gedicht zählt einerseits zu den bekanntesten und innerhalb von Celans Werk wichtigsten Gedichten und andererseits zu den meistübersetzten Gedichten Celans ins Russische. Der Übersetzungsvergleich stützt sich methodisch auf die von Henrieke Stahl (2016) entworfene Übersetzungstypologie⁵ und untersucht folgende Hypothese: Verborgene Sinn-schichten von Celans Gedichten und seine besondere Herangehensweise und der Umgang mit der deutschen Sprache erschweren deutlich die Übersetzung und machen es bei der Übersetzung notwendig, poetologisch relevante Entscheidungen zu treffen, da einer Interlinearübersetzung Ambivalenzen und Pointen der Gedichte Celans entgehen. Dieses erklärt die Produktivität und Originalität der Übersetzungen eines Celan-Gedichts.

Typologie poetischer Übersetzung

Henrieke Stahl entwirft in ihrem Aufsatz *Übersetzung als Dialog: Paul Celans Gedicht „Mandorla“ in russischen und polnischen Übersetzungen* eine Typologie der Übersetzung lyrischer Texte, welche drei Übersetzungstypen zwischen zwei Polen – Objektivität (Text-Objekt) und Subjektivität (Erschaffung eines eigenen poetischen Textes) – anordnet.⁶

Bei der ersten Form (Typ 1), der *normalsprachlichen oder Interlinear-Übersetzung*, werden möglichst viele lexikalische und pragmatische Elemente des Originals in der Zielsprache nachgebildet, wobei die Betonung der Wörtlichkeit des Textes einen

Verfremdungseffekt hervorrufen kann. Unter Beachtung der Regeln der Zielsprache gibt eine Interlinearübersetzung den lexikalischen und pragmatischen Sinn des Originals wieder, muss dabei jedoch auf die Wiedergabe der ästhetischen Form und der Sinnschicht, die durch die poetische Form entsteht, verzichten. Daher bietet sich die Möglichkeit an, die formalen sowie rhetorisch-stilistischen Besonderheiten des Originals in der Zielsprache nachzubilden, wobei hier vom sprachlichen Sinn des Originals abgewichen werden muss (Imitation der Kompositionseigenschaften).⁷

Bei der zweiten Form (Typ 2), der *kulturellen Übersetzung*, rücken die Kontexte des Originals sowie der Übersetzung in den Vordergrund. Hierbei bieten sich der/dem ÜbersetzerIn zwei Möglichkeiten an: die Aktualisierung des Originals (2a) oder die Erschaffung eines Äquivalents auf der Basis von Material der eigenen Kultur (2b). Der Subtyp 2a bedeutet eine Angleichung an eine bestimmte Zeit und Kultur, wobei sich die Übersetzung bewusst der Sprache dieser zeitlichen und kulturellen Umstände bedient, um fremde Realien, Bilder und Bedeutungen des Originals an die Zielsprache anzupassen und diese somit verständlich zu machen. Weiterhin kann diese Art der Übersetzung auf die Reproduktion des ästhetischen Effektes ausgerichtet sein und strebt an, eine ähnliche Wirkung beim Leser wie das Original hervorzurufen. Historisch orientierte Übersetzungen dieses Typs bedienen sich poetischer Mittel des Originals und imitieren die Vorbilder der eigenen Literatur. Im Gegensatz zum ersten Typ bedeutet die Aktualisierung des Originals oder die Erschaffung seines Äquivalents eine Verstärkung der Subjektivität, denn die Textadaptation impliziert auch die Aneignung des Ausgangstextes sowie seine detaillierte Interpretation.⁸

Die dritte Form (Typ 3) der Übersetzungen ist auf die *Erschaffung einer neuen künstlerischen Ganzheit* ausgerichtet, was ein Höchstmaß an Subjektivität bedeutet. Auch hier können zwei Subformen unterschieden werden: Entweder kreiert die/der ÜbersetzerIn ein poetisches Äquivalent (3a) zum Originaltext und tritt als DichterIn in Dialog mit ihm oder aber sie/er erschafft ein neues Werk, das das Original verdrängt (3b). Die Grenze zwischen dem eigenen Werk und dem fremden bleibt bei dem Subtyp 3a deutlich spürbar und verschwindet, wenn sich die Übersetzung in eine neue Dichtung verwandelt, wie im Falle des Subtyps 3b.⁹

Abschließend soll angemerkt werden, dass die drei genannten Typen poetischer Übersetzung kaum in ihrer Reinform aufzufinden sind.

Russische Übersetzungen der Todesfuge

Todesfuge

Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends
 wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts
 wir trinken und trinken
 wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng
 Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
 der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete
 er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne er pfeift seine
 Rüden herbei
 er pfeift seine Juden hervor läßt schaufeln ein Grab in der Erde
 er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
 wir trinken dich morgens und mittags wir trinken dich abends
 wir trinken und trinken
 Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
 der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete
 Dein aschenes Haar Sulamith wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man
 nicht eng

Er ruft stecht tiefer ins Erdreich ihr einen ihr andern singet und spielt
 er greift nach dem Eisen im Gurt er schwingts seine Augen sind blau
 stecht tiefer die Spaten ihr einen ihr andern spielt weiter zum Tanz auf

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
 wir trinken dich mittags und morgens wir trinken dich abends
 wir trinken und trinken
 ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
 dein aschenes Haar Sulamith er spielt mit den Schlangen
 Er ruft spielt süßer den Tod der Tod ist ein Meister aus Deutschland
 er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch in die Luft
 dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
 wir trinken dich mittags der Tod ist ein Meister aus Deutschland
 wir trinken dich abends und morgens wir trinken und trinken
 der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau
 er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau
 ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
 er hetzt seine Rüden auf uns er schenkt uns ein Grab in der Luft
 er spielt mit den Schlangen und träumet der Tod ist ein Meister aus Deutschland

dein goldenes Haar Margarete
 dein aschenes Haar Sulamith¹⁰

Das steigende Interesse russischer ÜbersetzerInnen sowie RezipientInnen an Paul Celans Werk zeigt sich deutlich an der Vielzahl der in den letzten zwanzig Jahren erschienen Übersetzungen seiner Texte. Vor allem existieren von der *Todesfuge* an die vierzig Varianten, die größtenteils im Netz zu finden sind. Darunter auch viele Laienübersetzungen, die diskutiert und kommentiert werden, was wiederum für eine immer breiter werdende Leserschaft spricht. So stark sich die Varianten in Einzelheiten und in der Akzentsetzung voneinander unterscheiden, haben die meisten eines gemein: ihren kulturell adaptierenden, einfühend-erklärenden Charakter (Typ 2), der, mal mehr und mal weniger stark akzentuiert, Elemente eigener dichterischer Tätigkeit der ÜbersetzerInnen (Typ 3) aufweist. Auch scheinen die Varianten in einem Konkurrenzkampf miteinander zu stehen, was hier zunächst beispielhaft anhand der Übersetzungsmöglichkeiten des zentralen Motivs „schwarze Milch der Frühe“ gezeigt werden soll: „Černaja žiza rassveta“ (1967, Lev Ginzburg),¹¹ „Černaja vлага istokov“ (1974, Aleksej Parin),¹² „Černoe mleko rassvetnoj zari“ (1988, Ol’ga Tatarinova),¹³ „Černoe moloko rassveta my p’em ego večerami“ (2010, Ol’ga Sedakova), „Černoe mleko rassveta my p’em ego na noč“ (2012, Anna Glazova), „Černym obratom rassveta na pojat“ (2013, Evgenij Vitkovskij),¹⁴ „Černoe mlečevo rani“ (2017, Aleša Prokop’ev),¹⁵ „Moločnyj rassvet cveta saži“ (o.D., Nina Lezer),¹⁶ „Černaja mlečnost’ rassveta“ (o.D., Vjačeslav Kuprijanov)¹⁷.

Den ÜbersetzerInnen scheint eine besonders kreative Herangehensweise an die *Todesfuge* von großer Bedeutung zu sein, sie streben eine maximale Sinnbelastung des Oxymorons „schwarze Milch“ an und übersehen dabei oft, dass dieses Motiv auch wörtlich zu verstehen ist.¹⁸ „Černaja vлага istokov“ („Schwarze Feuchte des Ursprungs“) von Aleksej Parin oder „Černaja mlečnost’ rassveta“ („Schwarze

Milchigkeit der Morgendämmerung / des Morgengrauens“) von Vjačeslav Kuprijanov sind jedoch so poetisch gestaltet, dass sie sich zum einen vom Originaltext entfernen und zum anderen die Einfachheit von Celans Gedichtsprache unnötig ‚verpoetisieren‘. Gravierender scheint dabei vor allem der Verlust des Wirklichkeitsbezuges der „(ruß-)schwarzen Milch“, die in dieser metaphorischen Wiedergabe nicht deutlich ist.

Auf Russisch existieren keine Interlinearübersetzungen (Typ 1) dieses Gedichts *Todesfuge*. Der Großteil der Übersetzungen lässt sich an der Grenze zwischen den Typen 2 und 3 ansiedeln, ist also durch einen hohen Grad an Subjektivität gekennzeichnet, deren unterschiedliche Ausprägungen anhand von zwei als Kanonübersetzungen geltenden Varianten der *Todesfuge* von Aleksej Parin (1974) und Ol’ga Sedakova (2010) im Folgenden demonstriert werden sollen.

Aleksej Parin

Aleksej Parin (*1944) ist Dichter, Übersetzer und Musik- und Theaterkritiker. Seine Variante der Todesfuge schlägt er bereits im Jahr 1974 vor, somit gehört sie zu den ersten Übersetzungen dieses Gedichts.

Фуга смерти

Черная влага истоков мы пьем ее на ночь
мы пьем ее в полдень и утром мы пьем ее ночью
мы пьем ее пьем
мы в небе могилу копаем там нет тесноты
В доме живет человек он змей приручает он пишет
он пишет в Германию письма волос твоих золото Гретхен
он пишет спускается вниз загораются звезды он псов созывает свистком
свистком созывает жидов копайте могилу в земле
кричит нам сыграйте спляшите

Черная влага истоков мы пьем тебя ночью
мы пьем тебя утром и в полдень мы пьем тебя на ночь
мы пьем тебя пьем
В доме живет человек он змей приручает он пишет

он пишет в Германию письма волос твоих золото Гретхен
Волос твоих пепел Рахиль мы в небе могилу копаем там нет тесноты
Он рывкает роите поглубже лентяи живее сыграйте и спойте
он гладит рукой пистолет глаза у него голубые
поглубже лопату живее сыграйте веселенький марш

Черная влага истоков мы пьем тебя ночью
мы пьем тебя в полдень и утром мы пьем тебя на ночь
мы пьем тебя пьем
в доме живет человек волос твоих золото Гретхен
волос твоих пепел Рахиль он змей приручает

Кричит понежнее про смерть а смерть это старый немецкий маэстро
кричит скрипачи попечальней и ввысь воспаряйте смелей
там в небе могилы готовы там нет тесноты

Черная влага истоков мы пьем тебя ночью
мы пьем тебя смерть это старый немецкий маэстро
мы пьем тебя на ночь и утром мы пьем тебя пьем
смерть это старый немецкий маэстро глаза голубее небес
он пулей тебя наступает без промаха бьет
в доме живет человек волос твоих золото Гретхен
он свору спускает на нас он дарит нам в небе могилу
он змей приручает мечтая а смерть это старый немецкий маэстро

волос твоих золото Гретхен
волос твоих пепел Рахиль¹⁹

Parins Übersetzungen liegt eine möglichst genaue Übernahme des rhythmischen Klangs zugrunde, gerade für die *Todesfuge* scheint diese musikalisch-künstlerische Herangehensweise an das Original besonders interessant. Im Jahr 2013 präsentiert Parin sein Projekt *I muzyka i slovo* (*Sowohl Musik als auch Wort*) zu Ehren Paul Celans bei einem Radiosender: Er trägt seine Übersetzungen vor, untermalt von musikalisch-lyrischen Adaptionen von Wilfried Maria Danner, Wolfgang Rihm u.a.²⁰ Tatsächlich ist *Todesfuge* das erste literarische Werk, das Musik im Konzentrationslager zum Thema hat.²¹ Mir scheint es, dass es Parin in seiner Übersetzung eben

darum ging, die musikalisch-poetische Schicht des Textes weiter auszubauen, zumal er den „Meister“ mit dem meist im Musikjargon verwendeten Begriff „maestro“ („Maestro“) übersetzt, um dabei die lange deutsche (meisterhafte) Musik- und Literaturtradition zu fokussieren und diese neben der grauenhaften Tod-Linie zu präsentieren.

Parins Herangehensweise an die Erschaffung eines Originaläquivalents in seiner Kultur bricht die Grenze zwischen einer adaptierenden Übersetzung (Typ 2) und der Erschaffung eines neuen poetischen Textes (Typ 3). Die Übernahme des rhythmisch-musikalischen Konstrukts der *Todesfuge* hält Parin nicht davon ab, einige gravierende lexikalische Veränderungen am Text vorzunehmen. Er geht so frei mit der *Todesfuge* um, dass er eines der wichtigsten Bilder – Sulamith – durch Rahel ersetzt und Margarete in Gretchen verwandelt. Um diese Entscheidung Parins nachvollziehen zu können, möchte ich zunächst auf verschiedene Bedeutungsebenen der einzelnen Namen, auch in Celans Original, eingehen. Die goldhaarige Margarete, Fausts Gretchen, verkörpert das Deutsche und Sulamith aus dem biblischen Hohelied, stellvertretend für Millionen von Opfern, das Jüdische. Sulamith und Margarete werden im Original einander gleichgestellt, beide Frauen sind letzten Endes Opfer: Gretchen durch Fausts Handlungen und Sulamith als Repräsentantin des jüdischen Volkes. Die massenhafte Ermordung der Juden in Konzentrationslagern geht mit dem Untergang der deutschen Kultur einher. Durch das zynische Aufeinandertreffen der weltberühmten Musik und Literatur – Goethes *Faust* und Bachs Fugen – und dem barbarischen „Meister aus Deutschland“ in Celans *Todesfuge* bekommt die gesamte deutsche Kulturgeschichte einen Schleier des KZ Geschehens auferlegt.

Ein naheliegender Grund für den Wechsel der Frauenfiguren in der Übersetzung ist die Erhaltung des rhythmischen Klangbildes; die dreisilbige „Sulamith“ bräche dieses:

в доме живет человек волос твоих золото Грeтхeн
волос твоих пепeл Ра - хиль он змeй приручaeт

[в доме живет человек волос твоих золото Грeтхeн
волос твоих пепeл Су - ла - мифь он змeй приручaeт]²²

Wie auch Sulamith repräsentiert Rahel das jüdische Volk und verkörpert als Jakobs Geliebte und Frau²³ die Menschheit als die Geliebte Gottes. Neben ihrer Rolle einer

Geliebten ist Rahel aber vor allem die Mutter, was sie stark von Sulamith unterscheidet.²⁴ So gilt Rahel (hebräisch רַחֵל *rāḥel* das Mutterschaf; vgl. akkadische Personennamen wie Kuh, Kälbchen, Schaf, Gazelle)²⁵, die Mutter von Joseph und Benjamin, als die Erzmutter des Judengeschlechts.²⁶ Bei der Geburt ihres zweiten Sohnes Benjamin stirbt Rahel, um ihm das Leben zu ermöglichen, und legt damit den Lebensgrundstein für einen der 12 Stämme Israels (Jakobs zwölf Söhne gelten als die Väter der zwölf Stämme).²⁷

Der Wechsel der Frauengestalten kann auch durch eine Lesergerichtetheit der Übersetzung begründet werden, denn die Adaptation der biblischen Rahel in der bildenden Kunst und Literatur, vor allem in der Lyrik, ist viel (breiter) gestreut als die von Sulamiths Geschichte. Rahel dürfte dem russischen Leser besser bekannt sein: Sulamith tritt zwar als Hauptfigur in der Erzählung *Sulamif* Aleksandr Kuprins (1907) auf, in Anlehnung an diesen Text komponierte Moisej Vajnshtejn 30 Jahre später eine Oper und im Jahr 1941 präsentierte Boris Asaf'ev seine Ballettaufführung *Sulamif*. Rahel hingegen widmeten sich im 20. Jahrhundert gleich mehrere DichterInnen: Aleksandr Fedorov (1907), Ivan Bunin (1907), Vladislav Chodasevič (1916), Anna Achmatova (1921), Osip Mandel'stam (1934) uvm. Neben der Liebesgeschichte von Jakob und Rahel, die z.B. in Anna Achmatovas Text poetisch ausgearbeitet wird,²⁸ steht vor allem die um ihre Kinder weinende (Ur)Mutter Rahel im Fokus dieser Gedichte.²⁹ Parin scheint durch den Ersatz der Frauenfiguren diese literarische Tradition des Silbernen Zeitalters fortzuführen und Celans Gedicht somit in die russische Kultur und Literatur einzubetten.³⁰ Womöglich wendet sich Parin an Celan persönlich, denn der Verlust seiner Mutter hat Celan biographisch und poetisch stark geprägt. Seine *Todesfuge* entstand etwa ein bis zwei Jahre nach ihrem Tod³¹ und ist ihr gewidmet. Der Einsatz der Mutterfigur Rahel verstärkt auf diese Weise die biographische Komponente des Originals in der Übersetzung.

„Černaja vлага istokov“ („Schwarze Feuchte des Ursprungs“) steht in direkter Verbindung mit der lebensschenkenden Rahel, deren Name zum einen auf die Gabe der Muttermilch verweist („Mutterschaf“ / „Kuh“), und zum anderen legt sie den Ursprung des Neuanfangs. Milch ist als erstes und gehaltvollstes Nahrungsmittel in vielen Kulturen zugleich Symbol für Fruchtbarkeit sowie für seelische und geistige Nahrung und für Unsterblichkeit. Die „Feuchte des Ursprungs“ ist wie im Original „schwarz“ und betont das grenzenlose Leid des jüdischen Volkes seit seinen Anfängen. Durch ihre metaphorische Ausgestaltung verliert „die schwarze Milch“ hier völlig ihren Wirklichkeitsbezug (s.o.), die sprachliche Einfachheit des Ausgangstextes wird nicht wiedergegeben und entfernt sich dadurch maßgeblich davon.

Darüber hinaus werden von Parin auch weitere Bilder und Vergleiche eingesetzt, die die Originalverse unnötig poetisch klingen lassen: Der Ersatz der Phrase „Seine Augen sind blau“ durch den romantischen Vergleich „glaza golubee nebes“ („Augen blauer als der Himmel“) untermalt die kunstliebende, verträumte Seite des ambivalenten Charakters, der vom Meister Tod „träumet“ – „mečtaja“. Die „Leichtigkeit“, Präzision und Selbstverständlichkeit des Ermordens, die Celans Reim „blau – genau“ impliziert, geht hierbei verloren. Auch liegt sprachlich ein gravierender Unterschied zwischen „als Rauch in die Luft steigen“ und dem melodisch klingenden „vvy’s vosparjajte smelej“ („steigt mutiger (empor) in die Höhe“ – höherer lexikalischer Stil); ebenso wie die Phrase „on pulej tebjja nastigaet“ („er holt dich mit der Kugel ein“). Die im Original nicht zu findende, in Parins Übersetzung jedoch mehrmals auftauchende stilistisch höhere Lexik lässt sich möglicherweise wiederum durch den adaptierenden Charakter dieses russischen Textes erklären. Ol’ga Sedakova nimmt an, dass weder die russischen ÜbersetzerInnen noch LeserInnen dieser Zeit (Ende der 1970er Jahre) bereit waren für Celans Verse.³² Nach wie vor galt für die breite Leserschaft die wohlklingende Lyrik des 19. Jahrhunderts – Puškins, Lermontovs, Fet’s u.a. – als Ideal. Parins ‚stilistisch verbesserte‘ *Todesfuge* ist somit keine Ausnahme, denn bis in die späten 1990er Jahre zeichnen sich russische Celan-Übersetzungen oft durch die Tendenz zu poetischer Ausgestaltung und Hinzufügen von prachtvollen Metaphern anstelle von ‚nüchtern gestrickten‘ Originalversen aus.

Diese russische Variante der *Todesfuge* ahmt unschwer erkennbar die Klangstrukturen des Ausgangstextes nach, adaptiert einige Elemente in die russische Sprache, einige werden jedoch gänzlich neu erfunden. Auf der lautlichen Ebene spiegelt sich die Musikalität der *Todesfuge* wider: In jedem Vers tauchen ein oder gleich mehrere Zischlaute auf, die, ähnlich wie im Original, eine bedrohliche und schaurige Atmosphäre erzeugen:

- [s] „svistkom sozyvaet“
- [z] „vniz zagorajutsja zvezdy“
- [ʃ] „pišet, mars“
- [ʒ] „žid, živet“
- [tɕ] „černaja vraga“

Besonders gelungen scheinen die adaptierten Elemente zu sein: So ersetzt der Dichter die Zeitangabe „abends“ durch „(vypit) na noč“, die im Russischen die

Zeit vor dem Schlafengehen bedeutet, den Schlaf – den kleinen Bruder des Todes – also mitimpliziert. Parin wählt als einziger Übersetzer die Bezeichnung „žid“, die im Russischen eine vulgäre, beleidigende Färbung aufweist und auf diese Weise die aggressive Stimmung des Originals nachahmt.

Nicht nur im gravierenden Ersatz der Frauenfiguren greift Parin ins Textgeschehen ein. In diesem Gedicht wird weiterhin, anders als im Original, ein Marsch gespielt (V. 18); im 16. Vers ruft der Mann nicht, er brüllt („rjavkaet“) gleich einem Tier, später schreit er („kričit“) – mit dieser abwechslungsreichen Verbwahl wird die manische Monotonie der *Todesfuge*, zumindest an der Stelle, gebrochen. Während „er“ im Original „nach dem Eisen im Gurt greift und es schwingt“, wird die schaurige Bedrohlichkeit in diesem Vers der Übersetzung nicht weiter aufgebaut: „on gladit rukoj pistolet“ (V. 17) („Er streichelt mit der Hand die Pistole“). Dabei verschließt die Festlegung „Eisen = Pistole“ einen Zugang zu weiteren Interpretationsmöglichkeiten.

Aleksej Parins Variante verlässt den Rahmen einer adaptierenden Übersetzung (Typ 2) und tritt als poetisches Äquivalent in den Dialog mit dem Ausgangstext (Typ 3a). Zwar übernimmt diese Übersetzung gleich auf mehreren Ebenen viele Elemente des Originals und überträgt die Sinnschichten in die Zielsprache und -kultur, doch erschafft dieser Text durch den Ersatz der Frauenfigur völlig neue Blickwinkel und Referenzmöglichkeiten.

Ol'ga Sedakova

Ol'ga Sedakova (*1949) schreibt selbst philosophische und religiöse Lyrik, die sich formal durch musikalische Klangverfahren auszeichnet. Vor allem Sedakovas Spätwerk wurde in vielerlei Hinsichten durch ihre Celan-Lektüren und -Übersetzungen geprägt – sie hat sich intensiv mit Celan beschäftigt und übersetzte an die 40 seiner Gedichte.³³ Nach der ersten Begegnung mit Celans Versen in den 1970er Jahren spricht die Übersetzerin von der „unbedingten Notwendigkeit, Celan ins Russische zu übersetzen“³⁴. Doch sollte es noch lange dauern, bis Sedakova einen Weg fand, diese Gedichte in ihre Muttersprache zu übertragen und zu publizieren.

Фуга смерти

Черное молоко рассвета мы пьем его вечерами
 мы пьем его в полдень и утром мы пьем его ночью пьем и пьем
 мы роем могилу в воздушном пространстве там тесно не будет
 В том доме живет господин он играет со змеями пишет
 он пишет когда стемнеет в Германию о золотые косы твои Маргарита

он пишет так и встает перед домом и блещут созвездья
 он свищет своим волкодавам
 он высвистывает своих иудеев пусть роют могилу в земле
 он нам говорит а теперь играйте станцуем

Черное молоко рассвета мы пьем тебя ночью
 мы пьем тебя утром и в полдень мы пьем вечерами пьем и пьем
 В том доме живет господин он играет со змеями пишет
 он пишет когда стемнеет в Германию о золотые косы твои Маргарита
 пепельные твои Суламифь мы роем могилу в воздушном
 пространстве там тесно не будет
 Он требует глубже врезайте лопату в земные уголья эй
 там одному а другому играйте и пойте
 он шарит железо на поясе он им машет глаза у него голубые
 глубже врезайте лопату эй там одному а другому играй
 не кончай мы танцуем

Черное молоко рассвета мы пьем тебя ночью
 мы пьем тебя в полдень и утром мы пьем вечерами
 пьем и пьем
 в том доме живет господин о твои золотые волосы
 Маргарита
 пепельные твои Суламифь он играет со змеями пишет
 Он требует слаще играйте мне смерть Смерть это
 немецкий учитель
 он требует темней ударяйте по струнам потом вы
 подыметесь в небо как дым
 там в облаках вам найдется могила там тесно не будет

Черное молоко рассвета мы пьем тебя ночью
 мы пьем тебя в полдень Смерть это немецкий учитель
 мы пьем тебя вечерами и утром пьем и пьем
 Смерть это немецкий учитель глаза у него голубые
 он целит свинцовая пуля тебя не упустит он целит отлично
 в том доме живет человек о золотые косы твои Маргарита
 он на нас выпускает своих волкодавов он нам дарит могилу
 в воздушном пространстве
 он играет со змеями и размышляет Смерть это немецкий учитель

золотые косы твои Маргарита
 пепельные твои Суламифь³⁵

Anders als ihr Kollege Aleksej Parin greift Ol'ga Sedakova nicht offensichtlich in den Verlauf des Gedichts ein; sie orientiert sich sprachlich wie formal am Original und überträgt den mannigfaltigen rhythmischen Klang. Dabei erschafft sie dennoch eine eigene poetische Ganzheit (Typ 3b), die durch die Aufdeckung verborgener Sinnschichten des Originals neue Aspekte vermittelt.

Zunächst scheint Sedakova den Ausgangstext recht wortgetreu übernommen zu haben. Im Gegensatz zu den anderen Übersetzungen, die den „Mann“ als „čelovek“ („Mensch“: bei Šapiro, Falikmann, Glazova, Parin, Kuprijanov), „mužčina“ („Mann“: bei Lezer), „Nekto“ („Gewisser Jemand“: bei Šarkova) übertragen, entscheidet sie sich für eine kombinierte Übersetzung: in den ersten drei Abschnitten wählt sie „gospodin“ („Herr“), als letztes bezeichnet sie den „Mann“ als „čelovek“ („Mensch“). Ein Blick auf ihre weiteren Übersetzungen von Celans Gedichten liefert einen Hinweis für diese Entscheidung: Celans „Herr“, z.B. in *Tenebrae* und *Tau*, übersetzt Sedakova als „Gospod“ („Herr / Gott“). Weshalb entscheidet sie sich in der *Todesfuge* ausgerechnet für „gospodin“ („Herr“)? „Gospodin“ bedeutet nicht nur rückübersetzt „Herr“, sondern impliziert auch den altkirchenslavischen Vokativ „Gospodi“ und „Gospod“ („Herr / Gott“). In einem Essay betont Sedakova, dass Celans Werk quasi auf dem Biblischen aufbaut:³⁶ Die Grausamkeit des Jahrhunderts, die Shoa, interpretiert Celan laut Sedakova als einen Teil, eine Art Fortführung der biblischen Grausamkeit. So scheint sie als eine der wenigen ÜbersetzerInnen die biblische Sinnschicht der *Todesfuge*, die sich unter anderem aus den Zahlenkombinationen ergibt, entschlüsselt zu haben. Zwar legen die ÜbersetzerInnen Wert darauf, den alttestamentarischen Grundstein zu übernehmen,

nachzuahmen, nachzudichten, doch begrenzt sich dies auf die Übernahme der biblischen Sulamith, der Hohelied-Allusionen sowie häufig den Einsatz altkirchenslavischer Lexeme, die im Original in keiner Form gegeben sind: „zlato“ („Gold“; Russisch „zoloto“), „mleko“ („Milch“; Russisch: „moloko“), „pepl“ [„Asche“; Russisch: „pepel“].

Eine der vielfältigen Lesarten der *Todesfuge* liegt möglicherweise in ihren Zahlenstrukturen verborgen. Bereits anhand der ersten vier Verse des Originals wird die Prägnanz der Zahl 4 deutlich: vierfache Wiederholung der an einen Beschwörungsspruch erinnernden Aussage („Schwarze Milch der Frühe [...]“), vier Tageszeiten. Auch die ersten vier Verse implizieren vier Elemente: Wasser (Milch), Luft (Grab in den Lüften), Erde (schaufeln) und Feuer (Grab in den Lüften – als Rauch (Verbrennung, Verweis auf Krematorien), dazu kommen eine Vielzahl an vierbuchstabigen Substantiven (Haus; Haar, Mann, Gurt, Tanz, Erde). Lässt man die tiefgreifenden kulturellen Symboliken dieser Zahl zunächst unbeachtet und wendet sich ihrer biblischen Bedeutung zu, entsteht folgendes neues Bild: Vier ist die Zahl der Schöpfung, sie ist die Zahl der stofflichen Vollständigkeit. Daher ist sie die Zahl der Welt,³⁷ in der eben auch die Existenz der Shoa möglich ist. Die zynische Vermischung von Mord und Kunst in Vernichtungslagern erscheint so gesehen von höchster Instanz autorisiert. Das Leid der Juden in der *Todesfuge* scheint von Gott zugelassen und vom Volk angenommen zu sein, denn die Aussagen des „wir“ („wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng“) scheint kaum ein Klageruf zu sein, eher eine distanzierte Feststellung, mehr Fazit oder Hinnahme der sinnlosen massenhaften Ermordung und des Schicksals. Durch die Periphrase „er schenkt[!] uns ein Grab in der Luft“ positionieren sie den „Mann“ auf einer höheren Stufe. Nicht nur seine Befehle „spielt, stecht tiefer, streicht dunkler“ werden widerstandslos erfüllt, sein Wesen, seine Präzision werden bewundert: „er trifft dich genau“.

Zunächst sei an die vier Buchstaben des Wortes „Mann“ und auch an seine vierfache Wiederholung innerhalb der 36 Verse erinnert, wobei die Zahl 4, wie festgestellt wurde, die von Gott erschaffene materielle Welt bedeutet. Ein noch stärkerer Nachweis für diese Behauptung findet sich in der Bibel, hier wird Gott tatsächlich als „Meister“ bezeichnet: „Denn der HERR ist unser Richter, der HERR ist unser Meister, der HERR ist unser König, der hilft uns.“³⁸ Alwin Binder widmet sich in seinem Artikel den alttestamentarischen Aspekten der *Todesfuge* zu und stellt fest:

Die Todesfuge bietet durch das Erinnern an das Alte Testament immanent den Gedanken an, daß das jüdische Volk sich von Anfang an gegenüber seinem Gott

mit Schuld beladen hat und daß dieser Gott selbst es ist, der die Juden durch den Holocaust bestraft.³⁹

Er führt weiterhin zahlreiche Nachweise für Gottes Zorn gegenüber „seinen Juden“ an: „[...] mein Auge soll kein Mitleid haben, ich kenne keine Schonung mehr. (Ezechiel 8, 18.)“ oder „[...] euer Bündnis mit dem Tod wird aufgehoben [...] Wenn des Verderbens Flut herflutet, vernichtet werdet ihr davon. (Isaias 28, 18).“⁴⁰

Das Ausrotten des jüdischen Volkes als Teil der Ideologie der Nationalsozialisten scheint durch die Bibelkomponente des Gedichts vorbestimmt zu sein. So dürfte man an der Stelle von einer Verflechtung des Alten Testaments und der nationalsozialistischen Ideologie sprechen, die sich wie Thema und Gegen thema einer musikalischen Fuge ineinander verweben und dann in den letzten zwei Versen, der Coda – „dein goldenes Haar Margarete / dein aschenes Haar Sulamith“ – direkt aufeinandertreffen. Die Symbiose von deutscher Ideologie und Altem Testament ist auch daran erkennbar, dass Sulamith mit keiner Gestalt aus dem Neuen Testament – etwa Maria – konfrontiert wird, sondern mit der deutschen Margarete aus der deutschen Literatur.

Ol'ga Sedakova gelingt es, die dem Gedicht Celans *möglicherweise* nummerisch eingeschriebene blasphemische Erklärung der Judenermordung als Fortsetzung der biblischen Gottbestrafung im Text zu durchbrechen und die Verantwortung für die Grausamkeit in die Hände des im vierten Abschnitt auftauchenden „čelovek“ – „Menschen“ zu legen. Denn ab der zweiten Gedichthälfte schlägt sie einen anderen Weg als Celan ein und hebt sich mit ihrer Version von allen anderen Übersetzungen ab. Als einzige schlägt Sedakova für die Übertragung des „Meisters aus Deutschland“ – „Smert' èto nemeckij učitel“ – „deutscher *Lehrer*“ vor, eine der Christusbezeichnungen im *Neuen Testament*.⁴¹ Durch die Großschreibung „Smert' èto nemeckij učitel“ verleiht Sedakova dem Tod einen Namen (im Russischen werden nur Eigennamen großgeschrieben) und zudem einen Körper. Sie markiert das (nationalsozialistische) „Deutsche“ des Christentums, den nationalsozialistischen Missbrauch des Christentums und den christlich-motivierten Vorwand des Holocausts. Gerade deshalb betont Sedakova „Smert“ durch die Großschreibung und nicht den Lehrer „učitel“ (Christus), denn hier tritt er lediglich als die für die Zwecke des NS-Regimes missbrauchte Figur auf. So heißt es in Hitlers *Mein Kampf*: „So glaube ich heute im Sinn des allmächtigen Schöpfers zu handeln: indem ich mich des Juden erwehre, kämpfe ich für das Werk des Herrn.“⁴²

Weiterhin verändert sich in Sedakovas Text auch die Position des „Mannes“: Hier erteilt er nicht nur die Befehle zum Singen und Tanzen, die Übersetzerin lässt ihn ein Teil des Todestanzes werden. Aus „spielt auf nun zum Tanz“ wird „а тепер’ играйте стануем“ („und nun spielt lasst *uns* tanzen“). Am Ende der zweiten Strophe befiehlt er, die Musik weiterzuspielen, denn „my tancuem“ („wir tanzen noch“), er bleibt also weiterhin ein Teil des Tanzes, bis *ihm* im vorletzten Abschnitt der Tod gespielt wird. Dem Ruf: „spielt süßer den Tod“ fügt Sedakova das Pronomen „mir“ – „mne“ („играйте мне смерть“) hinzu, womit sie dem „Mann“ seinen eigenen Tod direkt gegenüberstellt.

Im direkten Aufeinandertreffen von Sulamith (Sulamif’) und dem „Tod“ („Smert“) sowie jenem von Margarete (Margarita) und dem „Grab“ („mogilu“) wird auf der lautlich-orthographischen Ebene zusätzlich der Untergang der kulturellen Traditionen der Dichter und Denker encodiert:

пепельные твои *Суламифь* он играет со змеями пшплет
Он требует слаще играйте мне смерть *Смерть* это
немецкий учитель

в том доме живет человек о золотые косы твои *Маргарита*
он на нас выпускает своих волкодавов он нам дарит *могилу*

Während der „Mann“ im Original „schreibt, befiehlt und von der hohen Idee des Tötens träumet“, „denkt“ der Aufseher in Sedakovas Version „nach“ – „razmysljaet“. Die Übersetzung spielt durch die gezielte Verwendung des Verbs „razmysljaet“ („denkt nach“) auf die Bezeichnung Deutschlands – „strana poetov i myslitelej“ („das Land der Dichter und Denker“) an.

Sedakova überträgt eine Vielzahl konkreter individueller Kompositionsformen der *Todesfuge*: Beinahe in jedem Vers taucht der kyrillische Buchstabe „s“ auf, der den allgegenwärtigen Tod („smert“) verkündet, auffallend ist auch die häufige Verwendung der Zischlaute. Die meisterhafte Präzision des arischen blauäugigen Todes spiegelt sich in dem einzigen Reim des Originalgedichtes. „Sein *Ange* ist *blau* / er trifft dich *genau*“, das klingt banal und hilflos. Ebenso banal und einfach, wie sich die zwei Wörter rein reimen, werden Menschen getötet: selbstverständlich, leicht, genau. Als eine der wenigen ÜbersetzerInnen bemüht sich Sedakova um die Übernahme des naiv klingenden Reimes „blau – genau“ in ihrem Text, den sie in „učitel“ – „otlično“ verwandelt:

Смерть это немецкий *учитель* глаза у него голубые
он делает «винцовая пуля тебя не упустит он делает *отлично*

Anhand von den beiden russischen Übersetzungen der *Todesfuge* konnte gezeigt werden, dass einer Interlinearübersetzung Ambivalenzen und Pointen der Gedichte Celans entgehen und nur eine adaptierende Übersetzung, vielmehr jedoch die Erschaffung einer neuen poetischen Einheit, einen Zugang zu seinen lyrischen Werken verschaffen können. Einem Wechselbild ähnelnd, bieten Celans Gedichte eine Vielzahl an Interpretationsansätzen und Herangehensweisen. Wie Parin und Sedakova jedoch mit ihrer *Todesfuge* zeigen, hat eine Übersetzung die Möglichkeit, diese zu übertragen und dem Rezipierenden in der Zielsprache zu präsentieren, darüber hinaus auch neue Sinnschichten zu erschaffen.

Aleksej Parin schlägt mit seiner kulturell adaptierenden Variante eine Brücke zwischen dem Originaltext und der/m russischen LeserIn, indem er sowohl Elemente aus der russischen Literatur des Silbernen (Figur Rahel) als auch des Goldenen Zeitalters (poetische Ausgestaltung) in seine Übersetzung einbindet. Dennoch bricht Parins Text den Rahmen des zweiten Übersetzungstyps und tritt durch sein Eingreifen ins Textgeschehen (Ersatz der Frauenfigur, Austauschen von Textelementen) in Dialog mit dem Ausgangstext und möglicherweise mit Celan selbst (biographische Komponente).

In einer wortgetreuen Übertragung und bei Wiedergabe der ästhetischen Merkmale, wie z.B. des rhythmischen Klangs und der lautlichen Aspekte, kreiert Ol'ga Sedakova eine Antwort auf die blasphemische Sinnschicht des Originals, sie bricht diese auseinander und deutet sie um, womit sie die alleinige Verantwortung für die Judenermordung in die Hände der Nationalsozialisten legt. Ihre Version der *Todesfuge* schließt zwar alle drei Übersetzungstypen mit ein, ohne Zweifel ist diese jedoch dem dritten Typ (3b), Erschaffung einer neuen künstlerischen Ganzheit, zuzuordnen.

Anmerkungen

- 1 Hugo Huppert: *Spirituell. Ein Gespräch mit Paul Celan*. In: *Paul Celan*. Hg. von Werner Hamacher, Winfried Menninghaus. Frankfurt/M. 1988, S. 321–328, hier S. 321.
- 2 Zitatübersetzungen, wenn nicht anders angegeben, von mir – A.T.
- 3 Larissa Naiditsch: *Celans Rezeption in Rußland*. In: *Celan-Jahrbuch* 9 (2007), S. 217–328, hier S. 320.
- 4 Die Übersetzungen sind: Lilit Ždanko-Frenkel *Kristall. Izbrannye stichi* (2005, *Kristall. Ausgewählte Gedichte*), Anna Glazova *Govori i ty* (2012, *Sprich auch du*), Aleša Prokop'ev *Mak i pamjat'* (2017, *Mohn und Gedächtnis* – erste vollständige Zyklusübersetzung auf Russisch; inzwischen übersetzte Prokop'ev auch den Band *Ot poroga k porogu* (2020, *Von Schwelle zu Schwelle*). Während die ersten russischen Übersetzungen von Lev Ginzburg, Aleksej Parin, Grejnem Ratgauz u.a. eine Angleichung an die russische Literatur des frühen 20. Jahrhunderts anstrebten und Celans Verse ‚glattbügelten‘, versuchen Mark Belorusec, Oľga Sedakova, Aleša Prokop'ev, Anna Glazova uvm. eine Celan-Sprache im Russischen zu entwerfen. 2004 und 2007 gab Larisa Najdič einen zweibändigen Sammelband *Paul' Celan. Materialy, issledovanija, vospominanija. I–II (Paul Celan. Materialien, Untersuchungen, Erinnerungen)* heraus, der neben einer Vielzahl von kritisch-poetologischen Aufsätzen auch Untersuchungen speziell zum Thema *Russisches in Celans Lyrik* beinhaltet. Im Vorwort merkt Larisa Najdič an, dass der Sammelband eine Art Reiseführer für den russischen Leser auf dem Weg der Celan-Entdeckung darstellt. Im Jahr 2008 wurde eine über 700-seitige Anthologie *Paul' Celan. Stičbotvorenija. Proza. Pis'ma (Paul Celan. Gedichte. Prosa. Briefe)* von Tat'jana Baskakova und Mark Belorusec herausgegeben, die zum ersten Mal auch übersetzte Prosaarbeiten in einem Band vereint. Das Buch wurde im selben Jahr mit dem Andrej-Belyj-Preis „Für besondere Verdienste für die russische Literatur“ ausgezeichnet, wodurch Celans Bedeutung für die gegenwärtige russischsprachige Literatur unterstrichen wurde. 2016 erschien die Übersetzung von Celans und Bachmanns Briefwechsel *Vremja serdca. Peregiska Ingeborg Bachman i Paulja Celana (Herzzeit. Der Briefwechsel von Ingeborg Bachmann und Paul Celan)*.
- 5 Henrieke Stahl: *Übersetzung als Dialog: Paul Celans Gedicht „Mandorla“ in russischen und polnischen Übersetzungen*. In: *Gedichte schreiben in Zeiten der Umbrüche. Tendenzen der Lyrik seit 1989 in Russland und Deutschland*. Hg. von Henrieke Stahl und Hermann Korte. München 2016, S. 577–611.
- 6 Vgl. ebd., S. 580. Dabei merkt Stahl an, dass die Subjektivität, die den Stil und die Art der künstlerischen Entscheidungen des/r Übersetzers/in bestimmt, niemals gänzlich aufgehoben wird.
- 7 Ebd., S. 581.
- 8 Ebd., S. 583.
- 9 Ebd., S. 584.
- 10 Paul Celan: *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe*. Hg. und komm. von Barbara Wiedemann. Frankfurt/M. 2003, S. 40–41.
- 11 Paul' Celan: *Fuga smerti*. Per. L. Ginzburg. In: *Stroki vremeni. Molodye poëty FRG, Avstrii, Švejcarii, Zapadnogo Berlina*. Moskva 1967, S. 14–18, hier S. 17f.
- 12 Paul' Celan: *Fuga smerti*. Per. A. Parin. In: *Zolotoe sečenie / Der goldene Schnitt. Avstrijskaja poëzija XIX–XX vekov v russkich perevodach*. Moskva 1988, S. 484–499; 645–660; 711–712, hier S. 711.
- 13 Paul' Celan: *Fuga smerti*. Per. O. Tatarinova. In: *Zolotoe sečenie / Der goldene Schnitt. Avstrijskaja poëzija XIX–XX vekov v russkich perevodach*. Moskva 1988, S. 484–499; 645–660; 711–712, hier S. 487.

- 14 Paul' Celan: *Fuga smerti*. Per. Evgenij Vitkovskij (2010). Auf: <http://witkovsky.livejournal.com/66797.html> [26.10.2020].
- 15 Paul' Celan: *Fuga smerti*. Per. Aleša Prokop'ev. In: *Mak i pamjat'*. Moskva 2017, S. 35f.
- 16 Paul' Celan: *Fuga smerti*. Per. Nina Lezer (2007). Auf: [stihi.ru](https://www.stihi.ru). <https://www.stihi.ru/2007/05/06-983> [26.10.2020].
- 17 Paul' Celan: *Fuga smerti*. Per. V. Kuprijanov (2011). Auf: [stihi.ru](https://www.stihi.ru). <https://www.stihi.ru/2011/03/02/2046> [26.10.2020].
- 18 Neben dem übertragenen Sinngehalt der „schwarzen Milch“ als einem Attribut des Leides und Todes, der barbarischen Sinnlosigkeit, ist sie auch wörtlich zu verstehen: Die den KZ-Insassen gegebene Milch erhält diese Färbung durch ihre vom Ruß der Öfen geschwärzten Hände.
- 19 Celan, *Fuga smerti* (Anm. 12).
- 20 Aleksej Parin: *I muzyka i slovo*. „*Fuga smerti*“ *Paulja Celana*. Auf: <http://www.muzcentrum.ru/radio-old/programsarchive/musicword/10238-fuga-smerti-paulya-tselana> [26.10.2020].
- 21 Dieter Lamping: *Holocaust-Lyrik*. In: Ders.: *Wir leben in einer politischen Welt: Lyrik und Politik seit 1945*. Göttingen 2008, S. 37–39, hier S. 37.
- 22 Wenn nicht anders angegeben, alle Hervorhebungen von mir – AT.
- 23 Vgl. Gen 29.
- 24 „Gott gedachte aber an Rahel und erhörte sie und machte sie fruchtbar. Da ward sie schwanger und gebar einen Sohn und sprach: Gott hat meine Schmach von mir genommen. Und hieß ihn Joseph und sprach: Der HERR wolle mir noch einen Sohn dazugeben.“ Gen 30,22–24.
- 25 Vgl. Renate Klein: *Rahel*. Auf: <https://www.bibelwissenschaft.de/wibilex/dasbibellexikon/lexikon/sachwort/anzeigen/details/rahel/ch/88bc6c84f53c258a6ae6681790d46ec/> [26.10.2020].
- 26 Vgl. ebd.
- 27 Vgl. Gen 35,16–20 und Martin Mulzer: *Benjamin*. Auf: <http://www.bibelwissenschaft.de/wibilex/dasbibellexikon/lexikon/sachwort/anzeigen/details/benjamin-1/ch/737912a70760b3e725cca9af568b9ac6/> [26.10.2020].
- 28 Vgl. das Gedicht: *Rachil'* in: Anna Achmatova: *Sobranie sočinenij v šest' tomach*. Hg. von S. A. Kovalenko und N. V. Koroleva. Moskva 1998–2002. T. 1, S. 375f. Vgl. weiterführend zu diesem Gedicht Eva Behrisch: *Aber Lots Weib blickte zurück... Der Dialog mit der Bibel in der Dichtung Anna Achmatovas*. Köln 2007, S. 27–35.
- 29 Beim Propheten Jeremia 31,15 heißt es: „Rahel weint über ihre Kinder und will sich nicht trösten lassen über ihre Kinder; denn es ist aus mit ihnen.“
- 30 Interessanterweise taucht Rahel als (nicht) weinende Mutter auch bei Celan selbst auf, in seinem späten Gedicht *Nah, im Aortenbogen* (1967): Vgl. Celan, *Die Gedichte* (Anm. 10), S. 253f.: „Nah, im Aortenbogen, / im Hellblut: / das Hellwort. / Mutter Rachel / weint nicht mehr. / Rübertragen / alles Geweinte. / Still, in den Kranzarterien, / unumschnürt: / Ziw, jenes Licht.“ Ob Parin dieses Gedicht kannte, bleibt ungewiss.
- 31 Paul Celans *Todesfuge* ist aller Wahrscheinlichkeit nach 1945 entstanden. Freunde des Dichters erinnern sich an eine Ausarbeitung in Czernowitz 1944, Celan jedoch gibt das Jahr darauf an, in dem er aus dem rumänischen Arbeitslager in seine Heimatstadt zurückkehrt. Diese dramatischen Erlebnisse wurden zum Ausgangspunkt für das Verfassen der *Todesfuge*. Vgl. Peter Horn: *Die Garne des Fischers*

- der Irrsee. Zur Lyrik von Paul Celan.* Oberhausen 2011, S. 68.
- 32 Olga Sedakova: *Zametki perevodčika.* In: *Sobranie sočinenj v 4 t. T. 2: Perevody.* Moskva 2010, S. 506–532, hier S. 509.
- 33 Ebd., S. 506.
- 34 Ebd., S. 507f.
- 35 Ebd., S. 461f.
- 36 Ebd., S. 517: „*Die Welt, wie er [Celan] sie vorgefunden hat, ist für ihn die Welt der Bibel.* Die Grausamkeit des Jahrhunderts, das Schicksal seiner Verwandten, seine Liebesbeziehung schreiben sich in dieselbe Reihe ein: dies ist kein Andenken an die Bibelgeschehnisse, kein Kommentar, keine Deutung des bereits Geschriebenen, sondern das Fortlaufen der Erzählung.“ [Kursiv im Original]
- 37 Paul Gerhard Zint: *Zahlen der Bibel.* <http://www.zeitundzahl.de/Zahlen.htm> [20.11.2019].
- 38 Jes 33,22.
- 39 Alwin Binder: *Die Meister aus Deutschland. Zu Paul Celans Todesfuge.* In: *Germanica* 27 (1997): *Von Celan bis Grünbein. Zur Situation der deutschen Lyrik im ausgehenden zwanzigsten Jahrhundert*, S. 51–71, hier S. 58.
- 40 Ebd.
- 41 Mt 23,10: „Lasst euch auch nicht ‚Lehrer‘ nennen, denn es gibt nur einen Lehrer, und das ist der Christus.“; Mk 9,38: „Johannes sagte zu Jesus: ‚Lehrer, wir haben einen Mann gesehen, der in deinem Namen Dämonen austrieb. Wir haben versucht, ihn davon abzubringen, weil er nicht zu uns gehört.“; Mk 13,1: „Als Jesus an jenem Tag den Tempel verließ, sagte einer seiner Jünger zu ihm: ‚Lehrer, sieh nur diese herrlichen Bauten! Welch gewaltige Steine sind in diesen Mauern!“
- 42 Adolf Hitler: *Mein Kampf.* Zwei Bände in einem Band. München 1943, S. 70.



Politik, Gesellschaft, Nation

Opening the Box

Tabubruch und Zeitgeschichte in Saša Ilić Roman *Pad Kolumbije*

Der offizielle Umgang mit der jüngsten Vergangenheit in Serbien ist problematisch, weil eine zentral organisierte Beteiligung an den Kriegen der 1990er Jahre in Kroatien, Bosnien Herzegowina und im Kosovo nach wie vor geleugnet und tabuisiert wird.¹ Dies verunmöglicht die Aufarbeitung so vieler wichtiger Themen: von Vertreibungen, ethnischen Massakern und dem Genozid in Srebrenica, über die Vergangenheit von Einzelpersonen, die sich in Serbien heute auf wichtigen politischen Posten befinden, bis hin zur weit verbreiteten Unterstützung für das Regime Milošević in der serbischen Bevölkerung in den 1990er Jahren.²

Saša Ilić ist ein Autor, der sich in seinen fiktionalen und essayistischen Texten kritisch positioniert. Er wurde 1972 geboren und war schon als Student an der Philologischen Fakultät in Belgrad in der Bewegung *Otpor* (*Widerstand*) gegen das Regime Milošević aktiv. Bisher hat er drei Prosabände und drei Romane veröffentlicht³ und ist Mitherausgeber und Begründer gesellschafts- und literaturkritischer Magazine bzw. Online-Portale. Außerdem engagiert er sich seit über zehn Jahren für einen kosovarisch-serbischen Kulturaustausch und für Versöhnung, z.B. durch Anthologien von Übersetzungen und als Organisator des Literaturfestivals POLIP in Prishtina.⁴ Das Thematisieren unliebsamer und verdrängter Themen ist ein zentrales Anliegen des Romans *Pad Kolumbije* (2010, *Fall Kolumbiens*) sowie des gesamten literarischen Schaffens von Saša Ilić. Der Autor öffnet Serbien „wie einen Karton“⁵ und zeigt schonungslos, was sich dort auf dem Boden alles befindet. Im Nachwort des Romans legt er selbst seine wichtigsten Quellen offen, was er als „Otvranje crne kutije“ (dt. „Öffnen der Blackbox“) bezeichnet, und verweist so auf den wahrheitsgetreuen Hintergrund des fiktionalen Textes.

Das führt dazu, dass Ilić, wie auch andere (erinnerungs-)politisch engagierte Autor*innen, in Serbien zwar seine Bücher veröffentlichen kann, aber nicht in nationalen Literaturinstitutionen⁶ und Strukturen vertreten ist oder von diesen Unterstützung bekommt.⁷ Bis 2019 war er vor allem in der alternativen literarischen Szene etabliert.⁸ Im Januar 2020 ändert sich diese Situation schlagartig mit der unerwarteten Verleihung des NIN-Preises an Ilić für den 2019 erschienenen Roman *Pas i kontrabas* (*Hund und Kontrabass*). An den Polemiken gegen die Juryentscheidung und vielen

Presseberichten (in denen es kaum um das Buch selbst, sondern vor allem um die wütenden Reaktionen seiner Kritiker*innen ging) zeigt sich jedoch, dass auch ungeachtet dieser Überraschung Ilićs Schaffen weiterhin als Tabubruch gilt.

Die serbische Literaturwissenschaft ist in der Frage, ob Literatur zu ethischen Fragen zur jugoslawischen und serbischen Geschichte, die politisch brisant sind, Stellung beziehen sollte, aktuell gespalten. Ein etablierter, tonangebender Teil neigt dazu, mit dem Argument der ‚Autonomie der Literatur‘ nur ästhetische Fragen zu behandeln und die erinnerungspolitische Dimension mit politischen Implikationen in den Buchbesprechungen bewusst außen vor zu lassen.⁹ Oder kritische Bücher einfach gar nicht zu beachten und damit gewissermaßen totzuschweigen.

Der Roman *Pad Kolumbije* ist eine Mischung aus düsterem Politthriller und dokumentarischem historischen Roman.¹⁰ Er spielt auf zwei Zeitebenen, die mit der realen Zeitgeschichte, was die Daten und Namen von Ereignissen betrifft, deckungsgleich sind: Die erste Ebene ist in den späten 1980ern angesiedelt, genauer vom Erscheinen der Humoreske *Vojko i Savle* (*Vojko und Savle*) 1987 bis zum sogenannten ‚Massenmeeting der Wahrheit‘ in Ušće, Belgrad, im November 1988, auf dem Milošević vor einer Million Menschen spricht.¹¹ Die zweite Zeitebene umfasst einige Wochen im Frühjahr 2003 und endet mit dem Attentat auf Premierminister Zoran Đinđić am 12. März 2003. Aus dem Aufbau und der Wahl des Genres lässt sich die Kernaussage des Romans ableiten: Die unaufgearbeitete Vergangenheit ist gegenwärtig. Das heißt, die nationalistische Propaganda der späten 1980er Jahre steht in direktem Zusammenhang mit dem Attentat auf den Premier im Jahr 2003 und prägt das politisch-gesellschaftliche Klima Serbiens bis heute negativ.

Diese Aussage ergibt sich aus der Konstruktion der Romanhandlung: Eine junge Frau, Irena, kommt aus den USA zurück nach Belgrad, weil sie herausfinden will, was mit ihrem Vater, Vladimir, passiert ist. Er liegt mit lebensgefährlichen Brandverletzungen im Koma. Die Polizei spricht von einem Unfall, sie ahnt jedoch und hat später auch Beweise dafür, dass es ein Mordversuch war. Irena findet nach und nach heraus, dass Vladimir in den späten 1980er Jahren für die nationalistische Propaganda-Rubrik *Odjeci i reagovanja* (*Echos und Reaktionen*) in der Zeitung *Politika* gearbeitet und dadurch Miloševićs Machtergreifung und die Kriege in den 1990er Jahren maßgeblich mit vorbereitet hat. Bei der Spurensuche gerät sie selbst immer mehr in Gefahr, weil die Auftragsmörder ihres Vaters nun auch sie, die zu viel spioniert, aufmerksam geworden sind. Ziel der Mordserie ist es, die damals an der Rubrik *Odjeci i reagovanja* beteiligten Redaktionsmitglieder umzubringen, um alle Spuren und Zeugen für immer auszulöschen. Zugleich ist das Mördertrio von einem

unsichtbar bleibenden Chef beauftragt, das Attentat auf den Premierminister auszuführen, wobei der Roman die realhistorischen Fakten des am 12.03.2003 verübten Attentats sowie aller vorherigen Attentatsversuche aufgreift. Am Ende des Romans gelingt das Attentat und Irena entscheidet sich, Belgrad fluchtartig wieder zu verlassen. Serbien ist dabei, noch tiefer im parastaatlichen Chaos zu versinken und sie kann sich ihre Zukunft nur in den USA vorstellen – nicht zuletzt deshalb, weil sie als lesbische Frau keine Möglichkeit sieht, in der konservativen serbischen Gesellschaft offen queer zu leben und eine Familie mit ihrer Partnerin zu gründen. In Serbien hat sie das Gefühl, zu ersticken.

Insofern endet das Buch mit einem großen Scheitern. Der Autor zeigt, indem er das Attentat auf den Premierminister als entscheidendes Ereignis der Romanhandlung wählt, wie die Welt der Kriegsverbrecher über demokratische, aufklärerische Kräfte siegt und der Versuch einer Erneuerung und Modernisierung Serbiens scheitert.¹² Die Folgen dessen sind in Serbien noch heute zu spüren, z.B. an der ungelösten Kosovo-Frage und den noch immer alles beherrschenden Tabus, über den Genozid in Srebrenica zu sprechen und die serbische Kriegsbeteiligung und Mitverantwortung insgesamt zu thematisieren und aufzuarbeiten.

So ist auch der Titel des Romans in seiner doppelten Bedeutung zu verstehen: *Pad Kolumbije* bedeutet sowohl *Fall Kolumbiens* (also der Fall eines korrupten, von der Drogenmafia kontrollierten Staates) als auch *Absturz der Columbia* (also Absturz des Spaceshuttles). Dieser Unfall ist tatsächlich kurz vor dem Attentat auf den Premier in Serbien passiert und dient als Rahmenhandlung und zentrale Metapher im Roman.

Als methodisches Werkzeug für den literaturwissenschaftlichen Umgang mit Tabubrüchen dienen zum einen die Thesen von Hartmut Eggert und Gabriela Lehmann-Carli zu narrativen Strategien des Tabu(bruchs)¹³ und zum anderen die Typologie des historischen Romans nach Ansgar Nünning¹⁴.

Ich habe festgestellt, dass sich die Tabubrüche in zwei Kategorien unterteilen lassen: Die erste Kategorie sind solche Tabus, die im fiktionalen Text selbst sichtbar werden, also z.B. anhand der Reaktion einer Figur auf eine Handlung oder Aussage. Das ist im Roman besonders bei sexuellen Tabus der Fall. Die zweite Kategorie von Tabus wird erst als Tabubruch deutlich, wenn der außerliterarische Kontext – hier schließe ich mich einer These Eggerts an – mit einbezogen wird, also z.B. der geschichtlichen Hintergrund oder die literaturkritischen Reaktionen auf den Roman. Für die zweite Kategorie ist es also wichtig, die realen historischen Dokumente oder Ereignisse mit der fiktiven Handlung zu vergleichen, um so die Fiktionalisierung

und damit die narrativen Strategien analysieren zu können.¹⁵ Zwei Beispiele zeitgeschichtlich-politischer Tabus aus dem Roman *Pad Kolumbije* sollen im Folgenden diese Analyse exemplarisch veranschaulichen.

**Eine fiktive Antwort auf die Frage:
Wie kam die Humoreske *Vojko i Savle* in die *Politika*?**

Der pseudosatirische Text¹⁶ mit zahlreichen Lügen über den unliebsamen, weil kritischen Partisanen Gojko Nikoliš wurde am 18. Januar 1987 veröffentlicht und löste öffentliche Empörung aus. Trotzdem konnte angeblich nie geklärt werden, wer der Autor war bzw. wer den Text in Auftrag gegeben hatte.¹⁷

Im Roman ist Vladimir Berat ein Co-Autor der Humoreske. Der Textentwurf landet auf mysteriösem Weg auf seinem Schreibtisch und er nimmt ihn mit nach Hause. Da er durch einen Unfall mit Farbe bekleckert wird, muss er ihn neu abtippen. Er beginnt dabei, den Text kreativ zu verändern, da er den Inhalt interessant, aber den Stil zu trocken und altbacken findet. Also macht er ihn reißerischer und flicht sich selbst als fiktiven Erzähler ein – als einen Nachbarn und besorgten Bürger, der den Vorfall erzählt, sodass aus dem Text ein persönlich gehaltener Leserbrief entsteht. Das ist genau das Genre der nationalistischen Hetze, mit der die Rubrik *Odjevi i reagovanja* in der Tageszeitung *Politika* später sehr erfolgreich die Öffentlichkeit manipulieren wird. Der reale Skandal um die Veröffentlichung des Pasquills markiert den Anfang der nationalistischen politischen Einflussnahme auf die Medien.

Ilić beschreibt also, wie die Humoreske entstanden sein könnte. Die Leser*innen tauchen in den kreativen Schreibprozess von Vladimir ein: Er überlegt sich immer wieder neue Versionen für den einleitenden Satz, wobei die letzte Version, mit der er schließlich zufrieden ist, ein wörtliches Zitat des Einleitungssatzes aus dem Original der Humoreske von 1987 ist (entspricht der zweiten Version des Binnenzitats im folgenden Ausschnitt). Die Leser*innen werden jedoch nicht explizit darauf hingewiesen, dass es sich um ein Originalzitat handelt:

[...] shvati da sve to treba staviti u prvo lice i tako ukloniti distancu između autora i teksta, a time i između teksta i čitaoca. Tako će čitalac najlakše primiti *šaljivu priču* o dva prijatelja iz rata koji su se posle četrdesetak godina našli na suprotnim obalama. [...] Vladimir odluči da i sebe uvede u priču kao svedoka koji treba da objasni šta se dogodilo s ljudima u njegovom susedstvu. Poče da

kuca: „Kao penzioner, imam vremena i sklonosti za posmatranje ljudi.“ Pročita naglas, a onda podiže valjak u novom redu i poče da kuca isto to, samo malo drukčije: „Kao penzioner i dugogodišnji predsednik kućnog saveta...“ Pa nastavi kao i ranije. Bio je zadovoljan izmenom. Sada je to bilo uverljivije, predstavio se kao pouzdan svjedok kome je teško ne verovati.¹⁸

[...] ihm wird klar, dass er alles in der ersten Person erzählen muss, um die Distanz zwischen Autor und Text und damit auch zwischen Text und Leser aufzulösen. So würde der Leser die *witzige Geschichte* am leichtesten schlucken, über zwei Freunde, Kriegskameraden, die sich nach vierzig Jahren auf entgegengesetzten Seiten befinden. [...] Vladimir beschließt, auch sich selbst in die Geschichte einzuführen, als Zeuge, der erklären soll, was mit den Leuten in seiner Nachbarschaft passiert ist. Er fängt an zu tippen: „Als Rentner habe ich ausreichend Zeit und neige dazu, die Leute um mich herum zu beobachten.“ Er liest den Anfang laut vor, hebt dann die Walze in die nächste Zeile und fängt noch einmal an, das Gleiche zu tippen, nur ein bisschen anders: „Als Rentner und langjähriger Vorsitzender des Hauskomitees...“ Dann fährt er fort wie zuvor. Er war zufrieden mit der Veränderung. Es klang jetzt überzeugender, er stellte sich als vertrauenswürdiger Zeuge vor, dem nicht zu glauben schwer fiel.

Außerdem kreierte Vladimir mit seinem „*konzept minimalnih izmena*“¹⁹ („*Konzept der minimalen Veränderungen*“) die titelgebenden Namen des Pasquills (*Vojko* und *Savle*), die noch deutlich genug auf die Persönlichkeiten Gojko Nikoliš und Pavle Savić verweisen und seiner Meinung nach ansprechend klingen.²⁰ Schließlich erfindet er neben dem Erzähler weitere ‚Zeug*innen‘ und eine Liebesgeschichte – alles nur, um Nikoliš überzeugend als Verräter darzustellen (d.h. als einen, der vom Kommunisten zum Kapitalisten wurde, also genau so, wie es in der originalen Humoreske behauptet wird). Zu guter Letzt unterschreibt er den Text mit einem Pseudonym, um ihm die Glaubwürdigkeit eines Leserbriefs zu verleihen. Auch dies war eine gängige Praxis in der Rubrik *Odjaci i reagovanja*.

Der wohl eklatanteste Tabubruch ist also die literarische Darstellung der Manipulation von Fakten bzw. deren freie Erfindung und Präsentation als ‚Wahrheit‘ und als Zeugenaussage eines Bürgers in der Zeitung, nur um einen politischen Gegner zu verunglimpfen. Saša Ilić verwendet in seinem fiktiven Text wortwörtlich ein falsifiziertes Dokument (das Original-Pasquill) und verleiht ihm dadurch den Status eines originalen Dokuments. Durch die Narration des kreativen Schreibprozesses

wird auf der fiktionalen Ebene des Romans geschickt darauf hingewiesen, dass das Pasquill in der historischen Wirklichkeit zwar frei erfunden, aber dennoch als authentisches Dokument ausgegeben wurde. Durch die Verbreitung des Pasquills als angebliche Wahrheit hat ein solch falsifiziertes Dokument eine faktische Wirkung entfaltet, wie Davor Beganović feststellt.²¹

Durch Vladimirs später gewecktes Interesse erfahren die Leser*innen jedoch im Nachgang auch Fakten aus dem Leben des mutigen Partisanen Nikoliš, wodurch dieser für sie wieder rehabilitiert, quasi ins rechte Licht gerückt wird. Die Figur Vladimir beschleicht im Roman schließlich das Gefühl, dem Mann Unrecht getan zu haben.

Die Figur des Auftragsmörders Snejk als Hinweis auf serbische Kriegsverbrechen

Der Name eines der drei Auftragsmörder, Snejk, ist bereits Anspielung auf den Spitznamen des Scharfschützen Zvezdan Jovanović, genannt *Zmija*, also Schlange. Jovanović wurde 2007 als einer von zwei Attentätern auf Zoran Đinđić in Serbien offiziell verurteilt.²² Über seine Taten während der Kriege in Kroatien und Bosnien-Herzegowina sind keine Details bekannt, aber es wird vermutet, dass er als Freiwilliger Teil der Gruppe *Frankijevci* bzw. *Rote Barette* unter Franko Simatović war. Die Tatsachen, dass erstens keine genauen Informationen bekannt sind und dass zweitens auch heute jede Verbindung zwischen diesen organisierten Freischärler-Gruppen und dem serbischen Staat, genauer dem *Resor državne bezbednosti Ministarstva unutrašnjih poslova (RDB MUP) Srbije* (Ressort Staatssicherheit des Innenministeriums Serbiens) gelegnet wird²³, deuten eindeutig auf ein Tabuthema hin. Snejk bzw. Jovanović ist auch eine Referenz auf die gängige Praxis unter Freischärlern, sich Spitznamen zu geben: Die drei Männer werden im Roman nur mit „zovu ga [...]“ („sie nennen ihn [...]“) und Spitznamen vorgestellt.²⁴ Snejk hat zweimal flashbackartige Erinnerungen an den Krieg, während er gerade dabei ist, einen Mord auszuführen. Er ist offensichtlich von seinen eigenen Verbrechen traumatisiert und erträgt es nicht mehr, wenn seine Opfer ihn anschauen, weshalb er ihnen vor dem Mord die Augen verbinden muss. Davon erfahren die Leser*innen durch die Gedanken der Figur oder im Dialog, wobei konkrete Ortsnamen genannt werden. Diese Namen lassen in der Internetrecherche auf Massaker und Genozide stoßen, die im Krieg in Bosnien-Herzegowina und in Kroatien stattgefunden haben: die Dörfer

Mustafin Grob sowie Ovčara (bei Vukovar). Am Abend nach einem Mord, während Snejk im Auto unterwegs ist, gibt die allwissende, nicht-diegetische Erzählinstanz²⁵ seine Gedanken und unangenehmen Erinnerungen an den Krieg wieder:

Najgore je kad te oči neprijatelja pogledaju pred kraj, misli Snejk [...]. Kao one noći na Ovčari. Bio je nesproman za to kad je uhvatio najbližeg zarobljenika iz kolone. Čovek se uzalud koprcalo. Bio je lak. Izmršaveo do kostiju. Snejk ga je zgrabio za kosu i privukao k sebi. Oči su mu zasijale u mraku. Zelene. Nepodnošljive. Zato ga je bacio u blato i ispraznio ceo okvir u telo koje dugo nije prestajalo da se trza.²⁶

Am schlimmsten ist es, wenn dich die Augen des Feindes kurz vorm Ende anschauen, denkt Snejk [...]. Wie in dieser Nacht in Ovčara. Er war nicht darauf vorbereitet gewesen, als er den nächstbesten Gefangenen aus der Kolonne festhielt. Der Typ hatte vergebens gezappelt. Er war leicht. Dürr bis auf die Knochen. Snejk packte ihn an den Haaren und zog ihn zu sich. Seine Augen leuchteten im Dunkeln. Grün. Unerträglich. Deswegen warf er ihn in den Matsch und entleerte sein ganzes Gewehr auf diesen Körper, der noch lange nicht aufhörte zu zittern.

In Ovčara, auf einem Feld fünf Kilometer von Vukovar (Kroatien) entfernt, werden nach der Schlacht um Vukovar am 20.11.1991 ca. 200 Menschen umgebracht. Die kroatischen Gefangenen, die sich in ein Krankenhaus geflüchtet haben und eigentlich von der Jugoslawischen Armee auf kroatisches Gebiet evakuiert werden sollen, werden von den Soldat*innen an serbische Paramilitärgruppen übergeben, von diesen nach Ovčara abtransportiert, dort umgebracht und in einem Massengrab verscharrt.²⁷

In Saša Ilićs *Pad Kolumbije* haben Figuren Gedankenassoziationen aufgrund von etwas, das sie in der erzählten Zeit sehen oder hören und das sie an Dinge aus der Vergangenheit erinnert, die mit Tabuthemen zusammenhängen. Themen, die offiziell tabu sind, sind im individuellen Gedächtnis der Menschen, vor allem wenn sie traumatische Erinnerungen haben, trotzdem vorhanden; sie können nur schwer verarbeitet oder erzählt werden, weil sie im offiziellen nationalen Diskurs keinen Platz haben. Es ist ein Anliegen des Autors, diesen Erinnerungen Raum zu geben und sie zu enttabuisieren.

Wichtig ist außerdem, dass die Auftragsmörder im Roman Blaumänner und Taschen einer Firma für Kabelfernsehen als Tarnung tragen, wie sie auch die realen

Attentäter auf Đinđić trugen. Sie kommunizieren ebenso per leeren SMS mit Handys, die sie ständig wechseln, wie die realen Attentäter und Mafiosi in Belgrad zu dieser Zeit. Diese und viele weitere Informationen über die Vorbereitungen und Folgen des Attentats auf den Premierminister hat Miloš Vasić in seinem Buch *Atentat na Zorana Đinđića* (*Attentat auf Zoran Đinđić*) zusammengetragen.²⁸ Auf diese Quelle weist Ilić die Leser*innen in seinem Nachwort explizit hin. Durch diese faktographischen Details im fiktiven Romangeschehen, die in *Pad Kolumbije* massenhaft vorkommen, werden in der fiktiven Handlung Zusammenhänge unmissverständlich deutlich gemacht: Dieser Mann ist ein ehemaliger Kriegsverbrecher, er läuft 2003 frei in Belgrad herum und arbeitet immer noch für die gleichen Leute wie in den 1990er Jahren. Es handelt sich bei dieser Aussage um einen großen Tabubruch, weil, wie oben erwähnt, die aus Belgrad gesteuerte Beteiligung an den Kriegen z.B. in Bosnien-Herzegowina offiziell geleugnet wird und bis heute fast keine Aufarbeitung der Zusammenhänge mit dem Attentat auf Zoran Đinđić stattgefunden hat. Im Gegenteil: die personelle Überschneidung und Zusammenarbeit zwischen Mafia, Kriegsgewinnler*innen und Politik prägt die staatlichen und wirtschaftlichen Strukturen Serbiens bis heute.

Im letzten Kapitel des Romans wird schließlich noch einmal Ilićs Hauptthese bekräftigt und ein unmissverständlicher Bezug zwischen den verschiedenen Tabuthemen und Zeitebenen hergestellt. Irena ist bereits auf dem Weg zum Flughafen und beobachtet vom Bus aus einige den Gepäckraum mit Hunden durchsuchende Polizisten – es herrscht bereits der Ausnahmezustand *Sablja* (*Säbel*), der unmittelbar nach dem Attentat ausgerufen wurde, um Mafiosi zu verhaften. Bei diesem Anblick muss sie unweigerlich an die ethnischen Säuberungen im Krieg denken, die ihr Vater mit den Hass-Artikeln in der *Politika* vorbereitet hat:

Irena vidi jednog uznemirenog psa kako na povocu vuče debelog policajca ka bunkeru s torbama. Ona ne može da se otrgne misli da su isti ti policajci sa psima nekada tako presretali autobuse, tražeći *nepoželjne* putnike koje je njen otac davno obeležio.²⁹

Irena beobachtet, wie ein unruhiger Hund an der Leine einen dicken Polizisten zum Bunker mit den Taschen zieht. Sie kann den Gedanken nicht abstreifen, dass dieselben Polizisten mit Hunden damals so die Busse filzten, auf der Suche nach *unerwünschten* Reisenden, die ihr Vater lange vorher als solche markiert hatte.

Die Tabuthemen des Romans – nationalistische Propaganda der 1980er Jahre, Kriegsverbrechen (v.a. ethnische Massaker) sowie die aktuelle politische Situation in Serbien unmittelbar nach dem Attentat – werden so also noch einmal unmittelbar in Zusammenhang gebracht. Die Geschichte der unerwünschten Reisenden, die aus öffentlichen Verkehrsmitteln gezogen und umgebracht werden, ist ein Verweis auf das Tabuthema aus Ilićs erstem Roman *Berlinsko okno* (*Das Berliner Fenster*), in dem das Massaker *Otmica u Štrpci* (Entführung in Štrpci) fiktionalisiert wird, bei dem Passagiere mit muslimisch klingenden Namen aus einem Zug heraus von der jugoslawisch-serbischen Miliz entführt und umgebracht wurden.³⁰

Fazit: Narrative Strategien des Tabubruchs in Bezug auf Zeitgeschichte sowie weitere Themen

Neben den geschichtspolitischen Tabuthemen werden im Roman zahlreiche weitere Tabus gebrochen, auf die hier nicht weiter eingegangen werden konnte, obwohl sie nicht weniger interessant und provokant sind: die Rolle der serbisch-orthodoxen Kirche in der nationalistischen Politik und während des Krieges, Alltagssexismus und patriarchale Strukturen in Serbien, sexuelle Tabus (in Bezug auf Trans-Personen, sexuelle Orientierungen und Beziehungsformen) sowie die rassistische und gewaltsame Abschiebep Praxis in Österreich bzw. der Europäischen Union – am Beispiel des bekannt gewordenen Falls der Abschiebung und Ermordung des Nigerianers Marcus Omofuma aus Wien und der rassistischen Berichterstattung darüber in der österreichischen *Kronen Zeitung*.

Mit diesen und zahlreichen weiteren narrativen Strategien, die hier nur an zwei Beispielen dargestellt werden konnten, schreibt Ilić also gegen die dominante serbische Geschichtsdarstellung an, in der die Beteiligung Serbiens an den jugoslawischen Zerfallskriegen negiert oder heruntergespielt wird, und bricht damit ein gesellschaftliches Tabu. Den dominanten (Geschichts-)Diskurs durch ein Hinzu-fügen verdrängter Erinnerungen oder nicht-gehörter Erzählungen aufzubrechen und die Geschichte so narrativ zu vergegenwärtigen³¹, ist ein Merkmal des (revisionsistischen)³² historischen Romans nach Nünning sowie des postkolonialen Schreibens, der narrativen Ethik³³ und auch der sogenannten engagierten Literatur, für die Ilić in Serbien bekannt ist, gelobt und kritisiert wird.

Anmerkungen

- 1 Auf das Tabu verweist z.B. der 2018 fertiggestellte Dokumentarfilm *Nepodobni Građani (Unpassende Bürger)*, ein Projekt der Novi Sader Organisation *Vojvodanski građanski centar*. Er beginnt mit einer Erzählerstimme aus dem Off: „In Serbien, das offiziell nicht im Krieg war...“ und handelt vom Leid der vertriebenen ethnischen Kroat*innen aus der Region Sr(ij)em (Vojvodina), deren Geschichte nun nach und nach aufgearbeitet und thematisiert wird. Weitere Informationen zum Projekt unter: *Vojvođanski građanski centar: Nepodobni građani*. www.neispricanepriice.com/prica/nepodobni-gradjani/ [31.08.2018].
- 2 Vgl. Saša Ilić und Edin Salčinović: *Ne pripadati nikome znači misliti slobodno*. In: *Sic!* (21.04.2011). <https://sic.ba/intervju/sasa-ilic-ne-pripadati-nikome-znaci-misliti-slobodno/> [05.01.2018] sowie Holm Sundhussen: *Geschichte Serbiens. 19.–21. Jahrhundert*. Wien, Köln, Weimar 2007, v.a. Kap. 3.
- 3 Prosabände: *Predosećanje građanskog rata* (2000, *Vorabnung des Bürgerkrieges*), *Dušanovac. Pošta. Kalendarske priče 2006–2009* (2015, *Dušanovac. Post. Kalendergeschichten 2006–2009*) und *Lov na ježevu* (2015, *Jagd auf Seeigel*); Romane: *Berlinsko okeno* (2005, *Das Berliner Fenster*, erschien 2019 im eta Verlag), *Pad Kolumbije* (2010, *Der Fall Kolumbiens*) und *Pas i kontrabas* (2019, *Hund und Kontrabas*).
- 4 Vgl. exemplarisch die Rubrik *O nama (Über uns)* auf der Webseite der Initiative *Links* auf: <http://koinunalinks.com/about-us/> [15.04.2018] sowie die Webseite des Literaturfestivals *POLIP* <https://polipfestival.wordpress.com/gallery/> [27.09.2019].
- 5 Vgl. Branislav Jakovljević: *Psibogeografija ubist(a)va*. In: *Peščanik* (2010). <http://pescanik.net/psihogeografija-ubistava/> [02.06.2016].
- 6 Gemeint sind z.B. *Udruženje književnika Srbije* (der Serbische Schriftstellerverband), die serbische Akademie der Wissenschaften (SANU), die *Matica Srpska*, aber auch die Literaturwissenschaftlichen Institute an serbischen Universitäten.
- 7 Saša Ilić, Bojan Babić und Alen Mešković: *Angažman – za ili protiv (3)*. In: *Sic!* (23.05.2016). <https://sic.ba/intervju/angazman-za-ili-protiv-3-sasa-ilic-bojan-babic-alen-meskovic/> [05.01.2018].
- 8 Vgl. folgende Kritiken und wissenschaftlichen Analysen: Vladimir Arsenić: *Kristalna noć srpskog jezika*. www.e-novine.com/kultura/kultura-knjige/42633-Kristalna-srpskog-jezika.html [05.01.2018]; Davor Beganović: *Fakten, Verschwörungen, Dystopie. Saša Ilić Berlinsko okeno und Pad Kolumbije und Miloš Živanović Ražaranje*. In: *Evidenz und Zeugenschaft: für Renate Lachmann*. Hg. von Susanne Frank und Schamma Schahadat. In: *Wiener Slavistischer Almanach* 69 (2012), S. 135–156; Jakovljević, *Psibogeografija ubist(a)va* (Anm. 5); Danilo Lučić: *Odjeci nakon reagovanja. Mesečna kritika Malib Novina: Saša Ilić Pad Kolumbije*. www.malenovine.com/?p=3788 [05.01.2018]; Matija Otašević: *Književni ‚odjeci i reagovanja‘: Analiza romana ‚Pad Kolumbije‘ Saše Ilića i ‚Paranoja u Podgorici‘ Balše Brkovića*. In: *Reč* 83 (2013) Heft 29, S. 375–389; Teofil Pančić: *Podzemnji od podzemnog*. In: *Vreme* 1052 (2011). www.vreme.com/cms/view.php?id=979071 [05.01.2018]; Božidar Pavlović: *KRITIKA 109: Saša Ilić. Najjači adut Ilićeve knjige njegova je kritika moći medija*. www.books.hr/kolumne/kritika-109-Sasa-ilic [05.01.2018].
- 9 Vgl. Otašević: *Književni ‚odjeci i reagovanja‘* (Anm. 8), S. 375–389 sowie Dubravka Đurić: *Izazovne prakse pisanja posle 2000. godine u Srbiji*. In: *Zeničke sveske* 5 (2007), Heft 7. www.zesveske.ba/05_07/0507_4_3.htm [30.03.18].

- 10 Folgt man der Typologie des historischen Romans von Ansgar Nünning ist der Roman am ehesten hier einzuordnen. Vgl. Ansgar Nünning: *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion*, Bd. 1: *Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans*. Trier 1995.
- 11 Vgl. Dubravka Stojanović: *Der traumatische Kreis der serbischen Opposition*. In: *Serbiens Weg in den Krieg, Kollektive Erinnerung, nationale Formierung und ideologische Aufrüstung*. Hg. von Thomas Bremer, Nebojša Popov und Heinz-Günther Stobbe. Berlin 1998, S. 379–398.
- 12 Zum realen zeitgeschichtlichen Hintergrund vgl. Norbert Mappes-Niediek: *Der Mord an Zoran Đinđić und seine Folgen*. In: *Serbien nach den Kriegen*. Hg. von Jens Becker und Achim Engelberg. Frankfurt/M. 2008, S. 57–86 sowie Miloš Vasić: *Atentat na Zorana Đinđića*. Beograd 2005.
- 13 Vgl. Hartmut Eggert: *Säkulare Tabus und die Probleme ihrer Darstellung. Thesen zur Eröffnung der Diskussion*. In: *Tabu und Tabubruch. Literarische und sprachliche Strategien im 20. Jahrhundert. Ein deutsch-polnisches Symposium*. Hg. von Hartmut Eggert und Janusz Golec. Stuttgart, Weimar 2002, S. 15–24 sowie Gabriela Lehmann-Carli: *Empathie im Umgang mit dem Tabu(bruch)? Arzt-Patient-Kommunikation in Aleksandr I. Solženicyns ‚Rakotyi Korpus‘ (‚Krebsstation‘)*. In: *Empathie im Umgang mit dem Tabu(bruch). Kommunikative und narrative Strategien*. Hg. von Karl-Dieter Johannsmeyer, Gabriela Lehmann-Carli und Hilmar Preuß. Berlin 2014, S. 67–106, hier S. 97.
- 14 Nünning unterscheidet fünf verschiedene Typen des historischen Romans, die er auf einem Kontinuum zwischen den zwei Polen *heteroreferenziell* und *autoreferenziell* angeordnet sieht: dokumentarischer, realistischer, revisionistischer, metahistorischer Roman sowie historiografische Metafiktion. Im dokumentarischen und realistischen Roman bilden historisch belegbare Ereignisse und nicht-fiktionale Textsorten den dominanten Referenzbereich, sie gehören am ehesten zum Genre des ‚klassischen‘ historischen Romans. Die letzten drei Typen sind zunehmend autoreferenziell, d.h. es dominieren metafiktionale und fiktionale Elemente und die Romane enthalten Reflexionen über historiografische Probleme, die durch Erzähler- oder Figurenstimmen explizit gemacht werden. Vgl. Nünning, *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion* (Anm. 10), S. 256.
- 15 Vgl. Manja Kürschner: *Zur Fiktionalisierung von Geschichtsschreibung in postkonstruktivistischer metahistoriographischer Fiktion*. Trier 2015, S. 14.
- 16 Die Humoreske von 1987 ist online nachzulesen: Radio Slobodna Evropa: *Humoreska ‚Vojko i Savle‘*. www.slobodnaevropa.org/a/vojko_i_savle/1835943.html [05.02. 2018].
- 17 Vgl. Aleksandar Nenadović: *Die Politik im Sturm des Nationalismus*. In: *Serbiens Weg in den Krieg, Kollektive Erinnerung, nationale Formierung und ideologische Aufrüstung*. Hg. von Thomas Bremer, Nebojša Popov und Heinz-Günther Stobbe. Berlin 1998, S. 279–298, hier S. 281f. sowie Miloš Vasić: *Politika falsifikata*. In: *Vreme* 431 (1999). www.vreme.com/arhiva_html/431/8.html [06.01.2018] sowie Redakcija Betona: *Minović, Živorad* (Rubrik *Bulevar Zvezda*). In: *Beton* 77 (2009). www.elektrobeton.net/bulevar-zvezda/minovic-zivorad/ [06.01.2018].
- 18 Saša Ilić: *Pad Kolumbije*. Beograd 2010, S. 75f. Hervorhebung im Orig. Alle Übersetzungen in diesem Beitrag sind von der Verfasserin.
- 19 Ebd., S. 76. Hervorhebung im Orig.
- 20 Vgl. ebd., S. 76f.
- 21 Vgl. Beganović: *Fakten, Verschwörungen, Dystopie* (Anm. 8), S. 135–156.
- 22 Vgl. Katrin Boeckh: *Serbien Montenegro: Geschichte und Gegenwart*. Regensburg, München 2009, S. 216.

- 23 Vgl. Radoslav Ćebić: *Zvezdanove staze*. In: *Vreme* 1376 (2017). www.vreme.com/cms/view.php?id=1500446 [20.08.18].
- 24 Ilić, *Pad Kolumbije* (Anm. 18), S. 33.
- 25 Vgl. Wolf Schmid: *Elemente der Narratologie*. Berlin, New York 2005, S. 86–88.
- 26 Ilić, *Pad Kolumbije* (Anm. 18), S. 201.
- 27 Vgl. *Politika* (o. Verf.): *Nova pravosnažna presuda za zločin na Ovčari*. www.politika.rs/sr/clanak/396376/Nova-pravosnazna-presuda-za-zlocin-na-Ovcari [21.08.2018] sowie *B92* (o. Verf.): *Presuda za Ovčaru: Krivi su!* www.b92.net/info/vesti/index.php?yyyy=2005&mm=12&dd=12&nav_id=182372 [21.08.2018].
- 28 Vgl. Vasić, *Atentat na Zorana Đinđića* (Anm. 12), S. 145–175.
- 29 Ilić, *Pad Kolumbije* (Anm. 18), S. 234 Hervorhebung im Orig.
- 30 Vgl. Eva Kowollik: *Fremde Erinnerungen. Die Polyphonie traumatischer Kriegsverfabrungen in Saša Ilićs ‚Berlinsko okno‘*. In: *Verbrechen, Fiktion, Vermarktung. Gewalt in den zeitgenössischen slavischen Literaturen*. Hg. von Laura Burlon, Nina Frieß, Irina Gradinari, Katarzyna Róžańska, Peter Salden. Potsdam 2013, S. 281–295.
- 31 Vgl. Kürschner, *Zur Fiktionalisierung von Geschichtsschreibung* (Anm. 15), S. 15; Eva Kowollik: *Geschichte und Narration. Fiktionalisierungsstrategien bei Radoslav Petković, David Albabari und Dragan Velikić*. Berlin: 2013, S. 33 sowie Stephanie Catani: *Geschichte im Text. Geschichtsbegriff und Historisierungsverfahren in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Tübingen 2016, S. 192.
- 32 Siehe Anm. 14.
- 33 Vgl. Dietmar Mieth: *Literaturethik als narrative Ethik*. In: *Narrative Ethik. Das Gute und das Böse erzählen*. Hg. von Karen Joisten. Berlin 2007, S. 215–233.



Antidetektive und Pseudodemokratien

Postmoderne politische Fiktion von Thomas Pynchon und David Albahari

Der serbisch-jüdische Autor David Albahari (geb. 1948) begann seit Anfang der 1970er Jahre Prosa zu veröffentlichen. Gleichzeitig fing er an, damals noch als Anglistik-Student, seine Übersetzungen zeitgenössischer anglophoner Lyrik und Prosa in jugoslawischen Periodika zu publizieren. Von 1977 bis 1984 war er Redaktionsmitglied der einflussreichen Belgrader Zeitschrift *Književna reč* (*Das literarische Wort*). Dies ist eine Zeit, in der die Dominanz der sog. Wirklichkeitsprosa in der serbischen Literatur zu Ende geht und eine neue Generation von Autor*innen in Erscheinung tritt – u.a. Radoslav Petković, Svetislav Basara, Dragan Velikić, Vladimir Pištalo –, deren Literatur später als postmodern bezeichnet werden sollte. Albahari war sowohl als Schriftsteller als auch als Redakteur und Übersetzer an diesem Prozess beteiligt. In *Književna reč* sowie in verschiedenen Reihen und Anthologien, die er (mit-)herausgegeben hatte, veröffentlichte er neben der Prosa junger einheimischer Autoren auch Übersetzungen zeitgenössischer internationaler Prosa und widmete sich zudem der Rock'n'Roll-Kultur.

David Albahari als Übersetzer Thomas Pynchons ins Serbische

In der Zeitschrift *Književna reč* initiierte und betreute Albahari die Rubrik *Mogućnosti kratke priče* (*Die Möglichkeiten der Kurzgeschichte*). Mit dem ersten Beitrag in der Rubrik wurde ein kurzer Leitartikel des Herausgebers unter dem Titel *Uvod u mogućnosti* (*Eine Einführung in die Möglichkeiten*) gedruckt. Albahari beruft sich darin auf John Barths Konzept von literarischer „Erschöpfung“.¹ In der Rubrik plant er Texte derjenigen Autor*innen zu publizieren, die mit „der Widerlegung ihrer eigenen Form“ befasst sind, was grundsätzlich in Form der narrativen Raffung, wie bei J. L. Borges, oder der Ausdehnung, wie bei T. Pynchon, passieren kann, so Albahari. Diese zwei poetischen Strategien sind seiner Auffassung nach „ein vergeblicher Versuch, die verschiedenen Formen der Entropie zu überwinden“². Aus heutiger Sicht ist dies ein interessanter Indikator für die Breite des poetischen Spektrums der Postmoderne,

sowie für die verschiedenen Schwerpunkte ihrer Rezeption in der jugoslawischen Kultur der 1970er und 1980er Jahre. Gleichzeitig ist das auch ein Beweis dafür, dass die Werke Thomas Pynchons schon damals von besonderer Bedeutung für David Albahari waren.

In dieser Periode gab Albahari zudem zwei sehr gut rezipierte und poetisch einflussreiche Anthologien der zeitgenössischen Prosa heraus. Die erste wurde in Form eines Sonderhefts der Literaturzeitschrift *Gradac* publiziert.³ Drei Jahre später erschien die erweiterte, zweibändige Version der Anthologie unter dem Titel *Savremena svetska priča (Zeitgenössische Kurzgeschichten der Welt)* bei einem der wichtigsten Verlags-häuser des damaligen Jugoslawien, der Belgrader *Prosveta*.⁴ Im ersten Band sind die Erzählungen von damals schon als „moderne Klassiker“ geltenden Autoren zu finden, wie z.B. B. Schulz, J. L. Borges, V. Nabokov, W. Gombrowicz, D. Charms und S. Beckett. Im zweiten Band sind Autoren vertreten, die zu dem Zeitpunkt die neuen Trends der Weltliteratur darstellten, wie etwa M. Kundera, T. Bernhard, P. Handke, V. Erofeev oder I. McEwan sowie mehrere postmoderne Autoren aus dem angelsächsischen Sprachraum. Dabei übersetzte Albahari selbst fast alle anglo-phenen Texte, darunter *Lost in the Funhouse* von J. Barth, *Departures* von D. Barthelme, *The Babysitter* von R. Coover und, nicht zuletzt, *Entropy* von T. Pynchon.

Seit Ende der 1970er übersetzte Albahari intensiv kurze Prosa, Romane und Essays von Autoren wie J. Updike, V. S. Naipaul, S. Bellow, I. B. Singer, M. Atwood oder P. Carey. Im Jahr 1988 gibt er eine fünfbändige serbische Ausgabe der Werke Vladimir Nabokovs heraus, in der seine Übersetzung des Romans *Pale Fire*, sowie einige Erzählungen des Autors zu finden sind. Unmittelbar vor Albaharis Emigra-tion nach Kanada erschien – unter dem Titel *Objava broja 49 (1992)* – seine Über-setzung des Romans *The Crying of Lot 49 (1966)* von T. Pynchon. Es war der erste und für die folgenden beinahe zwei Jahrzehnte der einzige vollständig ins Serbische übertragene Roman des amerikanischen Autors.⁵

Von San Narciso bis Zemun

Die Hauptprotagonistin des Romans *The Crying of Lot 49* ist die junge Frau Oedipa Maas und die Handlung ist in Kalifornien im Jahr 1964 situiert. Oedipa wurde von ihrem ehemaligen Liebhaber Pierce Inverarity – der als „California real estate mogul“ bezeichnet wird – als Vollzieherin seines Testaments bevollmächtigt. Von einem ehemaligen Angestellten ihres verstorbenen Liebhabers erfährt Oedipa von

dem angeblich geheimen Tristero System, einem alternativen Postnetzwerk, das scheinbar im amerikanischen Untergrund existiert. Die Protagonistin stößt danach häufig auf mutmaßliche Spuren und Symbole von Tristero, was sie allmählich paranoid werden lässt. Trotz der umfangreichen Suche, die sie in der fiktiven südkalifornischen Stadt San Narciso beginnt, gelingt es ihr bis zum Ende des Romans nicht, zuverlässige Informationen über Tristero herauszufinden.⁶

Im Vorwort zur zweiten Ausgabe seiner Übersetzung des Romans hebt Albahari Paranoia, Entropie und Informationstheorie als drei Hauptmerkmale von Pynchons Poetik hervor. Seine Protagonist*innen versuchen stets, verschiedenen Kontrollsystemen und Verschwörungen zu entfliehen, was sich aber als unmöglich herausstellt. Infolgedessen, so Albahari, verfallen sie zuletzt in Paranoia, die beinahe zum *normalen* psychischen Zustand des Menschen in zeitgenössischen Informationsgesellschaften wird. *The Crying of Lot 49* ist für Albahari eine vielfache Parodie, und zwar zugleich die eines Kriminalromans, einer historischen Chronik, eines Renaissancedramas und eines Psychothrillers.⁷ In einem Interview äußerte Albahari seine Hochschätzung für Pynchons Roman noch direkter:

Mein Lieblings-Kurzroman ist *The Crying of Lot 49* des geheimnisvollen Schriftstellers Thomas Pynchon. Ich glaube, das ist der vollkommenste Roman, er schafft es auf etwas mehr als hundert Seiten, eine Geschichte über ein alternatives Amerika zu erzählen, über Menschen, die ihr eigenes System erfinden, um dem offiziellen Staatssystem zu entkommen, über die Rockkultur der 60er Jahre und noch viel mehr. Ein Buch, das man immer wieder lesen kann, weil man jedes Mal in ihm etwas Neues entdeckt, das einem beim vorangehenden Lesen nicht aufgefallen ist.⁸

Im literarischen Werk von David Albahari, das bis heute über dreißig Erzählbände und Romane umfasst, fallen drei Texte auf, in denen sich der Einfluss Thomas Pynchons, insbesondere seine literarische Herangehensweise an die Phänomene der Paranoia und der Verschwörungstheorien, nachdrücklich widerspiegelt: die Kurzgeschichte *Nema pesma* (aus dem Erzählband *Pelerina*, 1993), sowie die Romane *Mrak* (*Die Dunkelheit*, 1997) und *Pijavice* (wörtlich: *Blutegel*, 2005, dt. u.d.T. *Die Ohrfeige*)⁹. *Nema pesma* verbindet in einem postmodernen metaphysischen Rahmen die Bearbeitung einer angeblichen Belgrader *urban legend* von einer Geheimgesellschaft mit einer mystischen Suche nach der Identität einer amerikanischen, auf Balkanfolklore spezialisierten Ethnologin.¹⁰

In den Romanen *Mrak* und *Pijanice* wird von einem einsamen, im Belgrader Stadtteil Zemun wohnhaften, namenlosen Literaturübersetzer und Essayisten erzählt; es sind zwei sehr ähnliche Charaktere, die teilweise auf autobiografischen Merkmalen des Autors beruhen. In für Albahari typischer Manier inszenieren die beiden Texte unzuverlässige Erzähler, und zwar (post-)traumatisierte und (post-)paranoide Ich-Erzähler, die zugleich die Hauptprotagonisten sind. Da die Handlung im ersten Roman mit den politischen Ereignissen in Belgrad zu Beginn des Jahres 1997 endet und die Handlung im anderen Roman mit dem Frühjahr 1998 beginnt, könnte man *Pijanice* als eine Art Fortsetzung von *Mrak* betrachten.¹¹ Der Plot in *Mrak* basiert auf dem Verhältnis zwischen dem Protagonisten und einem Agenten des Geheimdienstes namens Davor Miloš. Bei ihrem ersten Zusammentreffen im Frühling 1985 versucht der Agent vom Erzähler mehr über einige Belgrader antikommunistische Dissidenten aus den intellektuellen und künstlerischen Kreisen zu erfahren. In den nächsten Jahren nimmt Miloš immer wieder Kontakt mit dem Erzähler auf, was diesen zunehmend paranoid macht.¹²

Am Anfang des Plots in *Pijanice* beobachtet der Ich-Erzähler während seines rituellen Spaziergangs am Zemuner Donauufer, wie eine junge Frau von einem jungen Mann geohrfeigt wird. Dieses Ereignis löst eine Kette von mysteriösen Geschehnissen aus, was eine Paranoia beim Erzähler verursacht. Bald erhält er ein seltsames Manuskript über die Geschichte der Belgrader Juden. Infolgedessen versucht der Protagonist – der selbst kein Jude ist – die absurde und radikalisierte politische Realität Serbiens mithilfe jüdischer Mystik zu erklären. Dabei wird er zunehmend Opfer antisemitischer Bewegungen in Belgrad. Andererseits gelingt es ihm, das geohrfeigte Mädchen Margareta zu finden. Sie gibt zu, dass er von der geheimen, v.a. jüdischen Gesellschaft, welcher sie selbst angehört, bewusst ausgewählt wurde, um an einem von ihnen geplanten Kabbala-inspirierten Experiment teilzunehmen. Diese *Gegenverschwörung* sollte die serbische Gesellschaft vor Krieg und sozialer Hoffnungslosigkeit retten. Die Attacken auf den Erzähler häufen sich, besonders nachdem er in seiner Zeitungskolumne die ganze Gesellschaft des Antisemitismus angeklagt hat, sodass er schließlich das Land verlassen muss. Der Roman hat die Form des retrospektiven Bekenntnisses des Protagonisten, das sechs Jahre nach den dargestellten Ereignissen im nordamerikanischen Exil niedergeschrieben wird.¹³

Im Folgenden werden die Romane *The Crying of Lot 49* und *Pijanice* aufgrund ihrer Genremuster sowie ihrer narrativen und thematischen Ähnlichkeiten vergleichend analysiert. Abschließend wird, ausgehend von den unterschiedlichen gesellschafts-

historischen Entstehungskontexten der beiden Texte, auf die Frage nach ihrem subversiv-kritischen Potenzial eingegangen.

Die metaphysische Detektivgeschichte und Paranoia

Schon das Gattungsmuster, auf welches die beiden Romane aufbauen – eine parodierte, umgekehrte Detektivgeschichte¹⁴ – ist stark mit dem Kernthema der Paranoia und der Verschwörung verbunden. Pynchons Heldin und Albaharis Held stellen beide eine Parodie der klassischen Detektivfigur dar: Sie sind *Antidetektive*, die unfähig sind, ihre Untersuchung zu vollenden; im Laufe des Romans wird ihre Suche zunehmend komplizierter, die Protagonisten entfernen sich von der Lösung des Rätsels immer weiter und nicht umgekehrt, wie es in einer klassischen Detektivgeschichte der Fall wäre.¹⁵ In der Literaturtheorie wird in diesem Zusammenhang auch der etwas breiter gefasste Terminus *metaphysische Detektivgeschichte* verwendet; es ist ein Genre, dessen kulturelle Bedeutung durch „the profound questions that it raises about narrative, interpretation, subjectivity, the nature of reality, and the limits of knowledge“ gekennzeichnet ist.¹⁶

Die parodistischen Versionen von Detektivgeschichten basieren in erster Linie auf einem gescheiterten oder unmöglichen Versuch, ein Mysterium bzw. ein Rätsel aufzulösen; in der literarischen Postmoderne nimmt diese parodische Haltung oft die Form einer paranoiden Suche an, was in den hier analysierten Romanen von Pynchon und Albahari der Fall ist.¹⁷ Laut dem französischen Soziologen Luc Boltanski lässt sich zwischen der klassischen Detektivgeschichte und der Paranoia eine strukturelle Parallele ziehen. Typische Merkmale der (klinischen) Paranoia sind folgende: Eine Person unternimmt unter gewöhnlichen Lebensumständen eine Untersuchung, die aber über jedes vernünftige Maß hinausgeht. Der Hauptprotagonist in Kriminalromanen handelt also wie ein Paranoiker, mit dem Unterschied, dass er nicht nur von der Gesellschaft als intellektuell hochbegabt betrachtet wird, sondern in der Regel auch vom Staat für seine Suche beauftragt ist.¹⁸

Von einer Detektivgeschichte kann im Fall von *Pjivice* lediglich in Bezug auf das erste Drittel des Romans die Rede sein. Danach entwickelt sich der Text in eine hybride Form, die verschiedene Elemente von Phantastik, Krimi und politischem Thriller umfasst. Während Oedipa Maas bis zum Ende des Romans vollständig in ihrer paranoiden Suche gefangen bleibt, gelingt es Albaharis Protagonisten zumindest, das erste Rätsel, mit dem er konfrontiert war, zu lösen; danach betritt er aber die

mystische Welt der kabbalistischen Gegenverschwörung, sodass er am Ende – genauso wie der*die Leser*in mit ihm – in Bezug auf die entscheidende Aktion nicht einmal herausfinden kann, ob sie überhaupt stattgefunden hat oder nicht.

Die Art und Weise, wie Oedipa die äußere Welt wahrnimmt und erlebt, ist symptomatisch für eine In-Oedipas-Kopf-eingeschlossene Welt des Romans. Brian McHale schreibt von ihrer „dangerous capacity for solipsism, her tendency to believe that the external world has been fabricated by her own mind“. ¹⁹ Der Theaterregisseur Ronald Driblette, jene Romanfigur, mit der sich Oedipa in einem gewissen Ausmaß identifiziert, sagt etwa: „But the reality is in this head. Mine. I'm the projector at the planetarium, all the closed little universe visible in the circle of that stage is coming out of my mouth, eyes.“ (CL49: 56) Nach dem Gespräch mit Driblette schreibt Oedipa in ihr Heftchen, unter dem graphischen Symbol von Tristero, die folgende Frage: „Shall I project a world?“ (CL49: 59) Ähnlich denkt auch Albaharis Protagonist darüber nach, ob die Realität – oder was ihm als Realität erscheint – lediglich seine Projektion sei, ein Ergebnis seiner eigenen Ahnungen, unbewussten Hoffnungen oder Fehleinschätzungen. (P: 64, 123) Später ist er davon überzeugt, dass „između spoljašnjeg i unutrašnjeg sveta nema stvarne razlike, i da je spoljašnji svet samo projekcija koju je proizveo unutrašnji svet“ (P: 228; „dass es zwischen der Außen- und der Innenwelt keinen wirklichen Unterschied gebe, dass die Außenwelt nur eine Projektion der Innenwelt sei“, O: 293).

Gegen Ende des ersten Romankapitels erinnert sich Oedipa an den tiefen, einer Epiphanie ähnlichen Eindruck, den ein Gemälde der spanisch-mexikanischen surrealistischen Malerin Remedios Varo (1908–1963) bei ihr hervorgerufen hat. Auf dem Bild, das David Cowart zufolge nicht nur zum Auslöser von Oedipas Paranoia wird, sondern auch als Emblem des Romans zu verstehen ist, ²⁰ werden mehrere junge Frauen beim Weben eines Wandteppichs gezeigt:

[...] in the central painting of a triptych, titled *Bordando el Manto Terrestre*, were a number of frail girls with heart-shaped faces, huge eyes, spun-gold hair, prisoners in the top room of a circular tower, embroidering a kind of tapestry which spilled out the slit windows and into a void, seeking hopelessly to fill the void: for all the other buildings and creatures, all the waves, ships and forests of the earth were contained in this tapestry, and the tapestry was the world. (CL49: 10)

Der Protagonistin scheint es, als ob der Teppich auf dem Gemälde nicht nur die ganze Welt *darstellt*, sondern als ob er selbst die ganze Welt *ist*. ²¹ Auf diese Stelle im

Roman Pynchons bzw. auf das Gemälde Varos beruft sich Albaharis Erzähler, als er sich von den Ereignissen in seinem Leben völlig überwältigt fühlt:

Bila je to još jedna nepoznata u jednačini koja je već bila toliko velika da nije mogla da stane ni na najveći format stranice, a rešenje bi moglo da se pretvori u tapiseriju koja bi, kao u onom romanu, bila slika sveta, odnosno, sam svet. (P: 172)

Das war eine weitere Unbekannte in der Gleichung, die schon so riesig geworden war, dass sie nicht einmal mehr auf das größte Papierformat passte, und deren Lösung zu einem Wandteppich werden konnte, der wie in jenem Roman das Bild der Welt beziehungsweise die Welt selbst war. (O: 221)

Paranoia wird bei Pynchon – genau wie bei Albahari – zum narrativ-strukturierenden Prinzip des Textes, allerdings wird dabei auch eine ironisch-parodistische Distanz gegenüber diesem Phänomen gehalten. Matthias Meindl stellt in Bezug auf *Pjaviće* fest, dass der Roman „die paranoische verschwörungstheoretische Imagination gleichzeitig produktiv macht und subversiv unterläuft“.²² Die letzten Worte im Roman Pynchons geben den mysteriösen Titel des Buchs wieder: „Oedipa settled back, to await the crying of lot 49.“ (CL49: 138) Eine Anspielung auf die geschlossene, kreisförmige Struktur einer Paranoia-Erzählung ist auch auf den letzten Seiten des Romans Albaharis zu finden: „Kada ova olovka, koja me doista iznenađuje, presahne, staviću poslednji list na ostale ispisane stranice i onda ću ceo svežanj okrenuti da još jednom pogledam početak.“ (P: 284; „Wenn dieser Kugelschreiber, der mich wirklich in Erstaunen versetzt, versiegt, werde ich auf die beschriebenen Blätter noch ein leeres legen, das ganze Bündel umdrehen und mir noch einmal den Anfang ansehen.“, O: 365) Das Weltbild in den beiden Romanen ist ein in sich geschlossenes, autoreferentielles System, aus welchem es scheinbar keinen Ausweg gibt. Der Roman Albaharis ist außerdem absatzlos, in einem Bernhard'schen *Mega-Paragraph* verfasst, wodurch die Paranoia des Protagonisten auch auf der graphischen Ebene des Textes unterstrichen wird.²³

Marko, der beste Freund des Protagonisten, stellt eine quasi-rationalisierende Instanz im Roman Albaharis dar. Man könnte argumentieren, dass es in dem Fall um eine *Projektion* des Erzählers geht, dass Marko eine vernunftbezogene und hedonistische, zugleich aber *dunkle Hälfte* des Ichs des Protagonisten personifiziert. (P: 90)²⁴ In seinen viel zu nüchternen, scheinbar anti-paranoiden und anti-verschwörerischen, meist eben arroganten und durchaus zynischen Kommentaren spiegelt

sich, in Form einer parodischen Rückwirkung, Albaharis postmodern-ironisch geprägte Kritik des Rationalismus. (P: 20, 65, 180f) Die gleiche Funktion im Roman Pynchons erfüllen die Gestalten Metzgers und Fallopian, die Oedipa in verschiedenen Phasen ihrer Paranoia mit unterschiedlichen Effekten *begleiten* bzw. *betreuen*.

Parodie des Rationalismus und Wissenschaftskritik

In der Welt der Prosawerke von Thomas Pynchon lässt sich Paranoia auch als Bezeichnung für jedes organisierte System des Wissens verstehen. Eine paranoide Suche ist, so David Cowart, in erster Linie als eine Parodie streng strukturierter, auf Rationalismus basierender Wissenssysteme zu verstehen.²⁵ Jedes theoretische System in den Geisteswissenschaften, jede systematisch entwickelte Interpretation der Welt könnte man als ein in sich geschlossenes, paranoides Weltbild betrachten. Niall Lucy beschreibt Paranoia als eines der grundlegenden Phänomene der literarischen Postmoderne und schreibt dazu:

A feature of paranoia is its potential to become a totalizing discourse, a discourse with no *outside*. For the paranoid, everything can count as evidence of a particular theory of the truth, a theory that is otherwise (from outside the space of paranoia, to which the paranoid is blind) understood to be grounded on a false assumption and so the *truth* it sees is only a delusion based on a miscalculation or a misreading. But the theory itself, as a set of rules and procedures, is not necessarily wrong.²⁶

Im postmodernen Kontext wird Paranoia zur Nachfolgerin der Vernunft und die wissenschaftlichen Systeme werden durch alternative Modelle oder Verschwörungsnarrative ersetzt.²⁷ Auf der strukturellen Ebene gilt dies auch für die Naturwissenschaften, obwohl ihre Methodologie und ihre Befunde in großem Ausmaß *objektiv* nachweisbar sind. Die naturwissenschaftlichen Systeme basieren in ihren Erklärungen der Welt in der Regel genauso auf einem Totalitätsanspruch, wodurch sie auch zu *paranoiden* Wissenssystemen werden.

Diese Haltung spiegelt sich in den beiden Romanen wider. Die Episode, in welcher Oedipa in Berkeley den jungen Ingenieur und Entdecker John Nefastis besucht, ist etwa typisch für Pynchons literarische Umgangsweise mit verschiedenen

wissenschaftlichen Systemen, zudem beinhaltet sie zugleich eine der Lieblingsmetaphern des Autors – die Entropie. (CL49: 76–79) Die mathematischen Phänomene, welche die Figur Dragan Mišović mit Albaharis Erzähler bespricht, sind bekannte fachliche Probleme – wie etwa das Sierpinski-Dreieck (P: 42–44) oder die Koch-Kurve (P: 178f.) – die sich ebenfalls auf die Entropie-Problematik beziehen, indem sie einige mögliche mathematische Ausnahmen von Entropie-Gesetzen zu beschreiben versuchen. In diesem Sinn ist die Entropie bei Pynchon v.a. als eine Metapher des kulturellen Verfalls westlicher Zivilisation zu verstehen, während sie sich bei Albahari in erster Linie auf die gesellschaftliche Situation Serbiens in den 1990ern bezieht. Die Figuren von Nefastis und Mišović sind zudem beide als Typen eines *verrückten Wissenschaftlers* gestaltet, sie sind skurrile, bizarre Charaktere am Rande des Wahnsinns.

Nachdem er die Figur eines literarischen Detektivs mit dem klinischen Paranoiker in Verbindung gebracht hat, führt Luc Boltanski im nächsten Schritt seiner Analyse die Figur eines Sozialwissenschaftlers in den selben Zusammenhang ein:

Wie der Kriminalroman und womöglich vor allem der Spionageroman stellt die Soziologie immer wieder die *Realität der Realität* auf den Prüfstand, oder, wenn man das vorzieht, die vordergründig sichtbare Realität in Frage, um zu einer sowohl versteckteren, tieferen als auch realeren Realität zu gelangen. Und zwar indem sie sich ebenfalls auf die Identifizierung von Rätseln stützt, das heißt von Ereignissen oder Tatsachen, die der Realität zu widersprechen scheinen oder sich zumindest nicht leicht in das Bild integrieren lassen, das man gemeinhin verwendet, um dem, was geschieht, Sinn zu verleihen.²⁸

Im Fall der Romane von Pynchon und Albahari – wie sonst in Bezug auf die Untergattung des metaphysischen Detektivromans, die Merivale und Sweeney als *Recherche-Roman* (*research novel*) bezeichnen, wo sich eine quasi-philologische Quellenuntersuchung im Fokus des Plots befindet²⁹ – lässt sich der*die Sozialwissenschaftler*in aus der Analogie Boltanskis durch die Figur eines*einer Literaturwissenschaftlers*in ersetzen. Denn zum Gegenstand der *paranoiden* Recherche werden hier nicht die gesellschaftlichen Gegebenheiten, sondern, ganz im Sinne der postmodernen metafikionalen *Wende*, literarische Artefakte oder kulturelle Texte. Sowohl Pynchons Heldin als auch Albaharis Protagonist sind Intellektuelle: Oedipa studierte geisteswissenschaftliche Fächer und Albaharis Held ist ein Schriftsteller, Übersetzer und Journalist. Die Suche Oedipas nach Tristero verwandelt sich in

eine literaturwissenschaftliche Recherche über die Quellen und Textvarianten von Wharfingers *Courier's Tragedy*. Pynchon parodiert hiermit die literaturwissenschaftliche Methodologie an sich (Fußnoten, Anmerkungen von Herausgebern u.ä.). Ein endgültiges Ergebnis solch einer textuellen Recherche entzieht sich unaufhörlich, jede unbestrittene *Wahrheit* wird immer nur weiter auf Fragen nach neuen Quellen verschoben. Doris Kolesch vergleicht die „textphilologische Spurensuche“ Oedipas mit dem „Entziffern eines endlos geschichteten Palimpsests“.³⁰ Im Roman von Albahari wird mit dem kabbalistischen Manuskript der gleiche ironisch-parodische Effekt erzielt, hier aber mit phantastischen Elementen verbunden. Die Geschichte Belgrads, vor allem die Geschichte der Zemuner Juden, fungiert ebenfalls als ein Palimpsest, dessen Bedeutungen sich nicht endgültig entziffern lassen.³¹ Somit sind beide Romane Beispiele einer typisch postmodernen ironischen Haltung gegenüber der Unzuverlässigkeit der Geschichtsschreibung.

Auf verschiedene Art und Weise wird Paranoia bei Pynchon und Albahari außerdem mit Fantastik, Mystik und verschiedenen religiösen Systemen verbunden sowie mit unterschiedlichen Wahrnehmungs- und Bewusstseinszuständen, in welchen sich die Protagonisten befinden, wie etwa durch Drogen- oder Alkoholkonsum. Drogen und Alkohol spielen in beiden Romanen die Rolle des Verstärkers halluzinierender Zustände.

Subversives Potenzial der Paranoia und der (Gegen-)Verschwörung

Die Funktion der Paranoia in der postmodernen Literatur besteht zunächst darin, die allumfassende Rationalisierung und Quantifizierung der Zivilisation durch die moderne wissenschaftliche Weltanschauung zu kritisieren und auf diese Art und Weise indirekt auch das gesamte Projekt der Aufklärung, das die Welt, wie sich herausstellte, letztendlich nicht vor Totalitarismen, Weltkriegen und Massenvernichtungen retten konnte, an sich in Frage zu stellen. Als Folge dieser *Dekonstruktion* der Vernunft werden nicht nur Rationalismus und Wissenschaften, sondern auch die offizielle Geschichtsschreibung hinterfragt; dies führt zur Entstehung verschiedener *alternativer* Versionen der Geschichte, welche die Form einer Verschwörung bzw. eines Komplotts haben. Dieser Prozess weist im Endeffekt zwei ideologische und ethische Gesichter auf: das erste ist der reaktionäre Revisionismus und das zweite ist ein subversiver Diskurs einer deprivilegierten Minderheit innerhalb eines hegemonialen oder totalitären Systems.

Konventionell wird ein Komplott wie folgt definiert: „Eine kleine Gruppe von mächtigen Leuten spricht untereinander heimlich die Planung und Durchführung einer illegalen und schädlichen Aktion ab, die sich auf den Gang der Ereignisse auswirkt.“³² Die Verschwörungsgeschichten werden von den Machtstrukturen als Kontrolldiskurse instrumentalisiert, sie produzieren Unsicherheit und Angst unter den *objektivierten* Subjekten.³³ In postmoderner Prosa kommt es zu einer Umkehrung: die Paranoia – die zunächst in der Regel für eine hyperaktive individuelle Imagination steht – wird allmählich zur Verteidigungsstrategie vor Systemen der totalen Kontrolle.³⁴ Paranoia ist eine Art Ersatz für die nicht mehr existierenden kulturellen Meta-Erzählungen, für die verlorene stabile Erklärung der Welt und in diesem Sinne, wie es Cyrus Patell formulierte, „the only way to be *inside, safe* and thus simulate the benefits of community is to pick your own metaphor and your own paranoia“.³⁵ Pynchons Figuren erfinden ihre eigenen Geschichten und verfallen in Paranoia, um zu verhindern, dass sie selbst letztendlich zu passiven Opfern von offizieller Politik und Geschichte werden.³⁶

Im Fall der Verschwörung in Albaharis Roman sind die Menschen, die an der Verschwörung beteiligt sind, in politischer Hinsicht nicht mächtig, sondern gehören einer unterdrückten Gruppe in der Gesellschaft an. Außerdem ist ihre Aktion, wie sie im Roman dargestellt wird, aus einer universal-humanistischen, ethischen Hinsicht gesehen, nicht schädlich oder moralisch schlecht, sondern gerade umgekehrt. Im Unterschied zu klassischen Detektivgeschichten ist der Staat bei Albahari keinesfalls eine gesetz- und sinnstiftende Instanz, die für die moralische Ordnung innerhalb der Gesellschaft sorgt. Gerade der Staat (Miloševićs Serbien) und die (serbisch-orthodoxe) Kirche sind als jene Machtstrukturen dargestellt, die im moralischen Sinne *schlecht* sind. Die herrschenden politischen Strukturen sind korrumpiert und eng mit der organisierten Kriminalität verflochten. (P: 184f) Mit ihrer Unterstützung agieren ultranationalistische, rassistische und antisemitische Organisationen, die als „zagovornici mraka“ (P: 188, „die Befürworter der Finsternis“, O: 241) beschrieben sind. Es sind diese Gruppen, die verschiedene Verschwörungsszenarien erstellen und verbreiten, etwa die unterschiedlichen Varianten nationaler Opfernarrative, wonach Serbien sich „u kandžama međunarodne cionističke zavere“ (P: 60, „in den Klauen einer internationalen zionistischen Verschwörung“, O: 75) befindet. Der Literaturkritiker Davor Beganović hält fest, dass der Roman eine Gesellschaft darstellt, die in eine positive und negative Verschwörung, in die guten und bösen Verschwörer unterteilt ist. In dieser Hinsicht lautet die Schlüsselfrage in *Pijanice*: „Is there a benign conspiracy, a conspiracy that could lead to something that is ultimately good?“³⁷ Das

Komplott, zu dessen Mitglied Albaharis Protagonist wird, ist daher eine Gegenverschwörung, eine Verschwörung, die in einem pseudo- bzw. antidemokratischen System Rebellion und Emanzipation bedeutet.

In beiden Romanen hat jedenfalls der individuell-paranoide Zustand der Protagonisten eine weitreichendere gesellschaftspolitische Bedeutung. Die angebliche Bewegung, die hinter Tristero steht,³⁸ genauso wie Albaharis Gegenverschwörer, ist in ihren unterschiedlichen sozialhistorischen Zusammenhängen – sei es die spätkapitalistische, postindustrielle amerikanische Gesellschaft oder eine nationalchauvinistische, vom Krieg schwer traumatisierte soziale Umgebung – als „Widerstandsformation“ zu verstehen.³⁹ Wie es Cowart formulierte, ist *The Crying of Lot 49* „quintessentially a sixties document“⁴⁰; es handelt sich um einen Text, der am Höhepunkt des Kalten Krieges veröffentlicht wurde und in dessen Weltbild sich eine grundlegende Polarisierung und die strenge ideologische Dichotomie dieser Zeit widerspiegeln. John Dugdale verweist auch darauf, dass die Figur von Pierce Inverarity als eine Anspielung auf den 1963 ermordeten US-amerikanischen Präsidenten John Kennedy verstanden werden könnte⁴¹; dieser Interpretation zufolge lässt sich der Nachlass Inveraritys als eine allegorische Darstellung der amerikanischen Gesellschaft nach diesem Attentat deuten.⁴²

In einer Paraphrase von Cowart, kann der Roman *Pijanice* als „quintessentially a nineties document“ im serbischen bzw. postjugoslawischen gesellschaftspolitischen Kontext bezeichnet werden. Die *Normalität* von Albaharis Protagonisten ist nämlich die gesellschaftlich-politische Lage, in welcher sich Serbien Ende der 1990er befindet, eine Situation, in der Irrsinn und das Absurde zum Normalzustand geworden sind. Das Land wird im Roman als eine isolierte Insel oder eine „kolonij[a] leproznih bolesnika o kojima više niko nije hteo da brine“ (P: 73, „Aussätzigenkolonie, mit der niemand mehr etwas zu tun haben wollte“, O: 92) dargestellt. Mit dem Frühling 1998, also jener Zeit, in der die Handlung im Roman spielt, begann die letzte Phase des Regimes von Slobodan Milošević. Die Kosovo-Krise erreichte ihren Höhepunkt mit dem NATO-Bombardment des Landes. Die v.a. politisch induzierte schizoide Atmosphäre in der Gesellschaft wird im Roman wiedergespiegelt. Zudem bleibt der Roman auch in gewissem Maße eine Allegorie des vergangenen Sozialismus sowie des kollektiven Sinnverlustes in einer Transitionsgesellschaft, die durch Kriege und sozialen Kollaps tiefgreifend gekennzeichnet ist.⁴³

Das endgültige Scheitern der auf der Kabbala basierenden Gegenverschwörung im Roman Albaharis könnte daher als eine versteckte Botschaft über die Notwendigkeit verstanden werden, auf realpolitischen Alternativen und nicht-

eskapistischen Mitteln des politisch-subversiven Engagements zu bestehen, auch wenn diese unter den gegebenen Umständen ineffizient und zwecklos erscheinen können.

Anmerkungen

- 1 In seinem ursprünglich in der Zeitschrift *The Atlantic* im August 1967 erschienenen Essay *The Literature of Exhaustion*, der später oft als „Manifest“ der postmodernen Literatur bezeichnet wurde, definiert John Barth den Begriff *Exhaustion* als „Abgenutztheit“ („used-upness“) bisheriger Literaturformen, als „Erschöpfung“ der bekannten poetischen Möglichkeiten. (John Barth: *The Friday Book*. New York 1984, S. 62–76)
- 2 David Albahari: *Uvod u mogućnosti*. In: *Književna reč*, 99 (25.04.1978), S. 10. Für eine detaillierte Übersicht Albaharis redaktioneller Tätigkeit in der Zeitschrift *Književna reč* siehe Goran Lazičić: *Kako se kalila postmoderna. David Albahari kao urednik u časopisu Književna reč*. In: *Književna istorija*, 51/169 (2019), S. 167–190.
- 3 *Savremena svetska priča*. Hg. von David Albahari. In: *Gradac*, 26–27 (1979).
- 4 *Savremena svetska priča I–II*. Hg. von David Albahari. Beograd 1982.
- 5 Erst 2010 wurde die Übertragung von Pynchons Romandebüts *V.* (1963) veröffentlicht, daraufhin folgten im Laufe des letzten Jahrzehntes die Übersetzungen seiner Romane *Inherent Vice* (2009/2011), *Bleeding Edge* (2013/2017) und *Gravity's Rainbow* (1973/2019).
- 6 Vgl. Thomas Pynchon: *The Crying of Lot 49* [1966]. New York 1967. Im Weiteren mit der Sigle CL49 und der Seitenzahl gekennzeichnet.
- 7 David Albahari: *Predgovor*. In: Tomas Pinčon: *Objava broja 49*. Übers. aus d. Amer. von David Albahari. Beograd 2007, S. 5–10.
- 8 David Albahari: *Ukus poznatih. Intervju* (31.12.2009). www.popboks.com/article/7823. [22.10.2020] (Übers. G. L.).
- 9 Für die deutsche Übersetzung siehe David Albahari: *Die Ohrfeige*. Übers. aus d. Serb. von Mirjana und Klaus Wittmann. Frankfurt/M. 2007. Im Weiteren mit der Sigle O und der Seitenzahl gekennzeichnet.
- 10 Vgl. David Albahari: *Nema pesma*. In: *Ders.: Nema pesma. Izabrane priče*. Beograd 2009, S. 225–237.
- 11 Vgl. Tihomir Brajović: *Na ivici sečiva („Pjaviće“, David Albahari)*. In: *NIN*, 15.12.2005.
- 12 Vgl. David Albahari: *Mruk*. Beograd 1997.
- 13 Vgl. David Albahari: *Pjaviće*. Beograd 2005. Im Weiteren mit der Sigle P und der Seitenzahl gekennzeichnet.
- 14 Vgl. Tony Tanner: *Thomas Pynchon*. London 1982, S. 56–60.
- 15 Brian McHale: *Postmodernist fiction* [1987]. London 1996, S. 22f.
- 16 Patricia Merivale und Susan Elizabeth Sweeney: *The Game's Afoot. On the Trail of the Metaphysical Detective Story*. In: *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*. Hg. von Patricia Merivale und Susan Elizabeth Sweeney. Philadelphia 1999, S. 1–24, hier S. 1.

- 17 Vgl. dazu: „*The Crying of Lot 49* represents a detective’s nightmare, a world into which the substitution of radical ambiguity for truth transmutes individualism and self-reliance into narcissism, solipsism, and paranoia.“ (Cyrus R. K. Patell: *Negative liberties. Morrison, Pynchon, and the Problem of Liberal Ideology*. Durham 2001, S. 116.)
- 18 Luc Boltanski: *Rätsel und Komplotte. Kriminalliteratur, Paranoia, moderne Gesellschaft* [2012]. Übers. aus d. Frz. von Christine Pries. Berlin 2013, S. 46.
- 19 McHale, *Postmodernist fiction* (Anm. 15), S. 22f.
- 20 David Cowart: *Thomas Pynchon. The Art of Allusion*. Carbondale, Ill. 1980, S. 13–30.
- 21 Vgl. Stefan Mattessich: *Lines of flight. Discursive Time and Countercultural Desire in the Work of Thomas Pynchon*. Durham 2002, S. 46–56.
- 22 Matthias Meindl: *Verschwörung, Paranoia und Verschwörungstheorie in David Albaharis ‚Pijavice‘ (Die Obrfeige)*. In: *Jugoslawien – Libanon: Verhandlungen von Zugehörigkeit in fragmentierten Gesellschaften*. Hg. von Miranda Jakiša und Andreas Pflichtsch. Berlin 2012, S. 247–274, hier S. 250.
- 23 Zum Einfluss Thomas Bernhards auf David Albahari siehe Eva Kowollik: *Die Schreibhemmung als Ausdruck einer Verstörung. David Albahari und Thomas Bernhard*. In: *Serben und Deutsche im 20. Jahrhundert – im Schatten offizieller Politik*. Hg. von Gabriella Schubert. Wiesbaden 2015, S. 173–193. In Vergleich zu anderen Romanen des Autors, wie z.B. *Mamac, Gec i Majer* oder *Ludvig*, rücken in *Pijavice* die von Bernhard übernommenen Erzählstrategien, das – wie Kowollik es bezeichnet – „assoziative kreisende Erzählen“ (ebd., S. 182) oder auf musikalischen Prinzipien basierende Wiederholungen und Variationen eines oder zweier Motive (ebd., S. 186), jedoch in den Hintergrund.
- 24 Im Grunde genommen gehört Marko zu einem für Albaharis Romane typischen Muster der Nebenfiguren, die „kaum individualisiert und als Kontrastfiguren zum Ich-Erzähler konzipiert“ sind (Kowollik, *Die Schreibhemmung* (Anm. 23), S. 191). Die Beziehung zwischen dem Protagonisten und Marko lässt sich außerdem ebenfalls als Überarbeitung des Teufelspakt-Motivs interpretieren, was – neben dem Namen der weiblichen Hauptfigur – auf eine mögliche Verbindung zwischen *Pijavice* und Michail Bulgakovs Roman *Master i Margarita* hindeutet. (Vgl. Eva Kowollik: *(Adoleszente) Bewegtheit als treibendes Moment für Verantwortung. David Albaharis (Jugend-)Roman ‚Marke‘ im Schatten von ‚Pijavice‘*. In: *(Südost-)Europa. Narrative Der Bewegtheit. Festschrift zum 65. Geburtstag von Angela Richter*. Hg. von Eva Kowollik, Gabriela Lehmann-Carli und Tatjana Petzer. Berlin 2017, S. 243–260, hier S. 256f.
- 25 David Cowart: *Thomas Pynchon & the Dark Passages of History*. Athens, Ga. 2011, S. 44.
- 26 Niall Lucy: *Postmodern Literary Theory. An Introduction*. Oxford 1997, S. 13.
- 27 Joseph W. Slade: *Thomas Pynchon* [1974]. 2., erweiterte Aufl. New York 1990, S. 226.
- 28 Boltanski, *Rätsel und Komplotte* (Anm. 18), S. 75.
- 29 Merivale und Sweeney, *The Game’s Afoot* (Anm. 16), S. 20.
- 30 Doris Kolesch: *Aufbauende Zerstörung. Zur Paradoxie des Geschichts-Sinns bei Franz Kafka und Thomas Pynchon*. Frankfurt/M. 1996, S. 135f.
- 31 Vgl. Tatjana Rosić: *Pijavice u tami idiotske noći*. In: *David Albahari. Gradac*, 156/31 (2005), S. 132–136, hier S. 134.
- 32 Boltanski, *Rätsel und Komplotte* (Anm. 18), S. 362.
- 33 Linda Hutcheon: *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction* [1988]. New York 2000, S. 133.
- 34 Lucy, *Postmodern Literary Theory* (Anm. 26), S. 230.

- 35 Patell, *Negative liberties* (Anm. 17), S. 150.
- 36 Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism* (Anm. 33), S. 120.
- 37 Davor Beganović: *Books and Leeches. Conspiracy Theory in Yugoslav and Post-Yugoslav Literatures*. In: „Truth“ and Fiction. *Conspiracy Theories in Eastern European Culture and Literature*. Hg. von Peter Deutschmann, Jens Herlth und Alois Woldan. Bielefeld 2020, S. 357–375, hier S. 361.
- 38 Ein Prototyp des Tristero-Themas ist unvermeidlich Borges' Erzählung *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* (1940), in der eine fiktive Welt als eine Art Verschwörung von Historikern und Kulturwissenschaftlern *hergestellt* wurde, eine Geschichte, die oft als eine Allegorie politischer Totalitarismen des 20. Jahrhunderts gelesen worden ist. (John Dugdale: *Thomas Pynchon. Allusive Parables of Power*. Basingstoke 1990, S. 183f.)
- 39 Samuel Thomas: *Pynchon and the Political*. New York 2007, S. 111.
- 40 Cowart, *Thomas Pynchon. The Art of Allusion* (Anm. 20), S. 29.
- 41 Dugdale, *Thomas Pynchon* (Anm. 38), S. 153.
- 42 In ihrer Studie über den Einfluss der amerikanischen Kontrakultur der 1960er auf Pynchon bezeichnet Joanna Freer die Werke dieses Autors als „aufgeladen mit politischer Kritik“ und von einer „Post-Beat“-Sensibilität geprägt. Die ideologische Grundeinstellung des Autors bezeichnet sie als anti-autoritär und durch eine klare Antipathie gegenüber dem Kapitalismus, sowie zugleich durch eine „relative Sympathie“ für den Anarchismus, gekennzeichnet. (Joanna Freer: *Thomas Pynchon and the American Counterculture*. New York 2014, S. 1–13.)
- 43 Das mehrmals im Text erwähnte weiße Quadrat an der Wand in einem ehemaligen Gemeindebau, wo früher das Herrscherporträt Titos aufgehängt gewesen war, ist ein wichtiges Symbol im Roman. (P: 235, 238)



Nafija Sarajlić als kanonisierte Autorin

Zur ethnonationalen und patriarchalen Organisation von Literatur

Die Autorin Nafija Sarajlić (1893–1970) ist eine von wenigen bosnischen Schriftstellerinnen, die in einem literarischen Kanon anerkannt sind.¹ Im bosniakischen Kanon wurde ihr die Rolle der *ersten bosniakischen Prosaschriftstellerin* zugewiesen. Meine Absicht ist es, die Poetik und die Rolle von Nafija Sarajlić jenseits bisheriger Interpretationsrahmen zu bestimmen und die Strategien des emanzipatorischen Widerstandes im literarischen Schaffen der Autorin herauszuarbeiten. Nafija Sarajlić wird gewöhnlich, wie zu zeigen sein wird, als Anhängerin der aufklärerischen Ziele der Habsburger Epoche, der sie angehörte, verstanden. Ebenfalls wird jedoch ihre Rolle als Frau, Opfer und Mutter, die nach dem Tod ihrer Tochter dem eigenen Schreiben entsagt hatte, um sich der Familie zu widmen, im kollektiven Gedächtnis ideologisch bemüht. Die folgende Analyse fokussiert diejenigen Erzählungen, deren widerständige Strategien innerhalb des historischen und gesellschaftlichen Kontextes der Habsburger Monarchie in Bosnien besonders symptomatisch sind. Sarajlić hatte erkannt, dass die Modernisierung und Emanzipation der Habsburger nur für Männer, nicht jedoch für Frauen, von Vorteil war. Die literarischen emanzipatorischen Strategien und Praktiken in Sarajlićs literarischem Werk verstehe ich weiterhin als Mechanismen der Destabilisierung, die dem 1995 etablierten hegemonialen literarischen Kanon, durch dessen Wirkung Nafija Sarajlić zur ersten bosniakischen Prosaschriftstellerin avancierte, entgegenarbeiten.

Nach dem Ersten Weltkrieg geriet Sarajlićs Literatur schrittweise in Vergessenheit, denn in ihren Texten und ihrem öffentlichen Engagement vertrat sie die Interessen der Österreich-Ungarischen Monarchie, was weder im Königreich Jugoslawien noch in der Sozialistischen Föderativen Republik Jugoslawien toleriert wurde. Ein solches Schicksal widerfuhr keinesfalls nur Schriftstellerinnen; auch viele Schriftsteller hatten ein ähnliches Schicksal. Das, was Sarajlić jedoch von anderen Autorinnen und Autoren unterschied, ist die Tatsache, dass diese später eine Chance bekamen, innerhalb des jugoslawischen literarischen Kanons re-aktualisiert zu werden, während für sie selbst diese Möglichkeit nie bestand. Der historische Moment von Sarajlićs Rehabilitierung, als sie *gebraucht* wurde und sich als *geeignet* erwies, hing mit dem Mangel an Material für die Schaffung neuer ethno-nationaler Kanons nach

dem Zerfall Jugoslawiens im Zuge der Klassifizierung von Literatur nach strengen ethnischen Kriterien zusammen. Diese Rehabilitierung war allerdings nicht mit einer *Re-Lektüre* verbunden, die darüber hätte Aufschluss geben können, was und in welchem Kontext Sarajlić geschrieben hatte, ob sie tatsächlich auf der Seite der Monarchie und damit des Okkupators stand und ob es in ihrem Schreiben nicht noch andere Themen gibt. Ihre Person und ihr Werk wurden stattdessen für das ethnonationale bosniakische Korpus und patriarchale Repräsentationspolitiken genutzt. Die Bedeutung, die ihr innerhalb des hegemonialen Literaturkanons zugewiesen worden war, reduzierte nicht nur ihre Literatur in interpretativer Hinsicht, sondern bewirkte, dass sie und ihre Texte weiterhin ungelesen und vergessen blieben. Das bedeutet, sie wurde nur als die erste Bosniakin erwähnt, die Prosa verfasst hatte, oder ihre private Position und Entscheidung, auf die Forderung ihres Ehemannes hin ihre Berufstätigkeit und ihre Literatur aufzugeben, wurde repatriarchalisiert. Der letztgenannte Punkt war der Grund, weshalb sie als Idealbild der Frau als Opfer galt, die sich und ihre Bedürfnisse zugunsten von männlichen, familiären oder kollektiven Bedürfnissen, die im patriarchalen Verständnis von Geschichte und Literatur als persönliche kategorisiert werden, zurückgestellt hatte.

Die Materialien, die über das Leben und Werk dieser Autorin zugänglich sind, lassen die Schlussfolgerung zu, dass diesem Fall *das Modell der Intersektion* entspricht. Mit dessen Hilfe lässt sich beispielsweise das Verhältnis zur bosniakischen² Nation untersuchen, die sich an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert in einer *privilegierten* Position befindet und sich als Nation *herausbildet*, aber aufgrund der imperialistischen Politik der österreichisch-ungarischen Regierung ihren privilegierten sozialen Status einbüßt. Diese historische Komplexität ist in der Analyse von Sarajlićs Werk zu berücksichtigen. In dieser Untersuchung möchte ich herausarbeiten, welche Art von Subjektivität in ihren Werken präsent ist, welche emanzipatorische Politik ihre Literatur repräsentiert, wie sich diese in ihren Werken manifestiert und welchen Entwicklungen ihr Werk später ausgesetzt war. In meinem Untersuchungskorpus ist sie die einzige Schriftstellerin aus dieser Zeit, die im aktuellen bosniakischen literarischen Kanon in Bosnien und Herzegowina vertreten ist. Daher möchte ich im Folgenden ausführen, inwieweit ihre Literatur zur Förderung von emanzipatorischen Politiken oder zur Zementierung ethno-nationaler Ideologien eingesetzt wird.

Die hier skizzierte wissenschaftliche Untersuchung der Literatur und des öffentlichen Engagements von Nafija Sarajlić basiert auf dem literarischen und dokumentarischen Material des Museums für Literatur und Theaterkunst in Sarajevo, an dem ich als wissenschaftlicher Mitarbeiter tätig war. Die Vernachlässigung weiblicher

Autorschaft wird nicht selten mit dem Argument begründet, von Autorinnen und ihren Texten gäbe es nicht genug Archivmaterial. Das ist jedoch nicht der Fall, denn die Sammlungen dieses Museums liefern genug Material zur Erforschung weiblicher Autorschaft der jugoslawischen Zwischenkriegszeit. Die Exponate des Museums, die ich zur Interpretation der Literatur und des öffentlichen Engagements jugoslawischer Autorinnen der Zwischenkriegszeit herangezogen habe, schließen veröffentlichte wie auch unveröffentlichte Werke ein: Essays, journalistische Texte sowie private und öffentlich geführte Korrespondenz.

Leben und Themen aus weiblicher Perspektive

Nafija Sarajlić folgte, ebenso wie andere Vertreterinnen der bosnisch-herzegowinischen Literatur der österreich-ungarischen Zeit, den damals vorherrschenden literarischen Tendenzen, wonach der Literatur eine aufklärerische Rolle und die Aufgabe zukam, die bosnisch-herzegowinische Kultur im Einklang mit westeuropäischen Werten, die im Widerspruch mit den bestehenden Lebensweisen standen, zu modernisieren. „Die Literatur hatte, in der Absicht zu unterhalten und zu belehren, den Pol gewählt, zu dem es sie hinzog und der sie gleichzeitig auch magnetisch anzog.“³ Der nicht-europäisierte einheimische Diskurs musste von den neuen Werten unterrichtet werden:

Indem sie Themen für ihre literarischen Werke wählten und mit diesen Fragen einen ernsthaften, aufklärerischen, pro-europäischen Weg einschlugen, wurden die bosnisch-herzegowinischen Schriftsteller, und unter ihnen Nafija Sarajlić, zum Instrument eines Mechanismus, der sich darum bemühte, ein universelles Wertesystem anzulegen.⁴

Die literarischen Texte dieser Schriftsteller*innen sollten auf die Leserinnen und Leser im erzieherischen und ideologischen Sinn einwirken und aufzeigen, dass sich die neue Kultur und der neue Blick auf die Welt nicht auf den bestehenden Grundfesten konstituieren, sondern durch Europäisierung und die Aufgabe vorheriger kultureller Prinzipien. In der Zeit der österreich-ungarischen Verwaltung auf jugoslawischem Gebiet gab es Schriftsteller*innen – und zu ihnen gehörte auch Sarajlić –, die die österreich-ungarischen Prinzipien vertraten, und es gab andere, die scharfe Kritiker*innen des fremden Imperiums waren; zu letzteren gehörte z.B. Petar Kočić (1877–1916).

Sarajlić veröffentlichte ihre erste Erzählung *Rastanak* (*Abschied*) 1912 in der Zeitschrift *Zeman*. Ihre weiteren Erzählungen publizierte sie kontinuierlich in bekannten Literaturzeitschriften, z.B. in *Gajret*, *Biser*, *Zeman* und *Behar* aus Sarajevo und in *Zora* aus Mostar. Als Buch wurden sie jedoch erst im sozialistischen Jugoslawien – im Jahr 1986 – unter dem Titel *Teme* (*Themen*) veröffentlicht, obwohl die erste muslimische Verlagsbuchhandlung von Muhamed Bekir Kalajdžić bereits 1922 Sarajlićs Erzählensammlung unter demselben Titel publiziert hatte. Allerdings wurde der Band damals in einer nichtkommerziellen Form veröffentlicht; man konnte ihn nicht in Buchhandlungen kaufen und er verblieb schließlich in den Archiven der Bibliotheksbestände des Königreichs Jugoslawien.

Der Fall⁵ von Nafija Sarajlić ist im literaturwissenschaftlichen Kontext ausgesprochen interessant und widersprüchlich; dies trifft auch auf andere Schriftstellerinnen und ihre in der südslawischen Literaturgeschichte wechselnde Rezeption zu. Sarajlićs öffentliches Wirken und Schreiben fiel in die Zeit der Österreich-Ungarischen Verwaltung in Bosnien und Herzegowina (1878–1918) und in die ersten Jahre nach Ende des Ersten Weltkrieges und der Schaffung der jugoslawischen Monarchie. Nach dem Tod ihrer ältesten Tochter im Alter von sechs Jahren (1918) zog sie sich allmählich aus der Öffentlichkeit zurück und schrieb in der Zwischenkriegszeit – konkret im Jahr 1920 – noch ein Gedicht und eine Erzählung. Danach entsagte sie dem öffentlichen Leben und der Literatur endgültig. Im Anschluss setzte die kulturelle Praxis des Löschens und Konfiszierens ein, so dass bald vergessen wurde, dass es die Schriftstellerin Nafija Sarajlić überhaupt gegeben hatte. Diese Praxis des Vergessens war nicht nur im Jugoslawien der Zwischenkriegszeit zu konstatieren, sondern setzte sich im sozialistischen Jugoslawien fort, denn Sarajlić galt für die Errichtung eines neuen jugoslawischen Kanons nach dem Ersten und Zweiten Weltkrieg als nicht relevant und wurde aus diesem vorerst ausgeschlossen, bis erheblich später, im Jahr 1986, ihre Erzählensammlung veröffentlicht wurde. Allerdings sollten weder ihr als Autorin noch ihrer Literatur eine institutionalisierte Bedeutung zukommen bis zur (Re-)Formierung und (Re-)Konstituierung der literarischen Kanons nach dem Zerfall der SFRJ.

Nafija Sarajlić war nicht nur Befürworterin der aufklärerischen Ideale des Kolonisators Österreich-Ungarn, sondern auch Angehörige einer sozial angesehenen Beg-Familie und Nutznießerin kapitalistischer Privilegien. Deshalb erschien sie im Rahmen der Poetik und Politik, die der jugoslawische Kanon vertrat, schlicht unpassend und überflüssig. Im heutigen postjugoslawischen Bosnien und Herzegowina existieren zwei interpretatorische und ideologische Bezüge zum literarischen

Schaffen von Nafija Sarajlić. Dies ist erstens ein ethnonationaler Bezug, durch den Sarajlić als erste bosniakische Prosaschriftstellerin deklariert wurde – oder präziser: sie sei die *erste Bosniakin als Prosaschriftsteller*. Diesen Ansatz verfolgt Alija Pirić, auf dessen Interpretationen ich in vorliegendem Aufsatz zurückgreife. Zweitens handelt es sich um einen sogenannten liberalen Bezug, wozu die Analysen von Anisa Avdagić zählen, auf deren Arbeiten ich mich ebenfalls beziehe. Obwohl der liberale konträr zu dem ethnonationalen Bezug zu sein scheint, ist interessant, dass beide Modelle die emanzipatorischen Eigenschaften der Literatur von Sarajlić und die Bedeutung des öffentlichen Engagements dieser Autorin vernachlässigen.

Die Rehabilitierung von Sarajlić und das erneute Interesse an ihrem Werkes erfolgte zu einem Zeitpunkt, als Material für Anthologien⁶ fehlte und man sich in dem Zusammenhang daran erinnerte, dass es eine erste bosniakische Autorin gibt, zumal eine Autorin, die ihre literarische Karriere aufgegeben hatte, um sich gänzlich der Familie widmen zu können. Somit wurde die Rehabilitierung in diesem Fall nicht von einer Rekonstruktion des emanzipativen Ansatzes der Autorin oder einer erneuten Lektüre begleitet, um endlich zu erfahren, was und worüber Sarajlić geschrieben hatte (die sonst übliche Praxis im Falle der Wiederentdeckung von vergessenen Autorinnen). Die Existenz der Autorin und ihres Werkes wurde stattdessen für ein ethnonationales bosniakisches Korpus und eine patriarchale Repräsentationspolitik gebraucht. Mit anderen Worten: die Autorin wurde als Idealbild verstanden, das zum ethnonationalen bosniakischen Deutungsschema passt – zum Bild einer Frau als Opfer, die sich selbst und ihre Bedürfnisse zugunsten der Bedürfnisse Anderer zurücknimmt. Sie hörte nach dem Tod ihres Kindes nicht nur mit dem Schreiben auf, sondern beendete aufgrund der Forderung ihres Mannes Šemsudin Sarajlić auch ihre Tätigkeit als Lehrerin und passte daher in jeder Hinsicht in die Vorstellungen, die im Zuge der bosniakisch ethnonationalen Kanonbildung und der Reproduktion dieses Kanons im Bildungsprozess genutzt wurden und weiterhin genutzt werden, indem Generationen von Schüler*innen und Studierenden diese Konstrukte in professionellen Sphären reproduzieren.⁷

Die Fortsetzung des in den 1990er Jahren (während und nach Beendigung des Krieges in Bosnien und Herzegowina) begonnenen Projektes, Nafija Sarajlić in den bosniakischen Kanon zu integrieren, bestand in einer aktuellen Ausgabe des Erzählbandes *Teme*, der 2010 im Verlag *Dobra knjiga* (*Gutes Buch*) in einer Reihe mit dem symptomatischen Titel *Dobri Bošnjani*⁸ (*Gute Bosnier*) neu erschien. Die Politik der Reproduktion und Glorifizierung patriarchaler Mechanismen zeigt sich hier am Einführungstext von dem Herausgeber des Bandes Alija Pirić (Literaturkritiker und

Professor an der Universität in Sarajevo).⁹ In diesem Text liefert Pirić einen kurzen Überblick über die Geschichte des Feminismus als Theorie und Bewegung, wobei er die Bedeutung weiblichen Schreibens herausstreicht sowie die Vernachlässigung desselben seitens der dominierenden Machtpolitiken, die das kollektive Gedächtnis und die literarischen Kanons konstruieren. Den Feminismus und seine Politik verwendet der Autor allerdings selbst für die ethnonationalen Zwecke des bosniakischen Kanons, für den patriarchale Regeln gelten, denen zufolge der Ehemann als Autorität gesetzt ist und die Ehefrau und Mutter als gehorsame Frau, die durch den Tod eines Kindes ihre Arbeit aufgegeben und sich der Familie geopfert hat, obwohl sie, wie der Autor unterstreicht, über ein beachtliches Talent verfügte.

Ich folge in meiner Untersuchung dem Ansatz von Anisa Avdagić¹⁰, der zufolge die Literatur in dieser historischen Periode eine *aufklärerische* war und danach strebte, die bosnisch-herzegowinische Kultur und ihr Volk im Einklang mit dem Geist einer neuen Zeit zu *europäisieren*. Diese Bestrebungen standen im Gegensatz zu archetypischen Lebensstilen, so dass der nicht-europäische einheimische Diskurs von den neuen Werten überhaupt erst unterrichtet werden musste. Gerade weil Nafija Sarajlić das Instrument eines Mechanismus war, der danach strebte, ein universelles Wertesystem anzulegen, ist die Taktik des Widerstands in ihren Werken von Bedeutung. Dies zeigt sich beispielsweise in der Unmöglichkeit der Artikulation weiblichen literarischen Schaffens durch die Figur des weiblichen Subjekts der Schriftstellerin, und in der Existenz einer männlichen Figur, die die Entscheidung über die Bewertung des literarischen Werkes trifft. Die männliche Figur ist in folgendem Textbeispiel also derjenige, der literarische Werke veröffentlicht und Kanons konstruiert. Diese Taktik verwendet Sarajlić in der Erzählung *Teme*.

Jednom rekoh Muhamedu: a što ti ne baciš oko i na moj sto, da vidiš šta ima i na njemu? On me pogledao upitno, kao da će reći: što da ja tudi nađem interesantno za sebe? Knjige koje čitaš, ja sam prije pročitao, ručni rad neka tebi bude, ja imam previše i svojih poslova, a kućni računi još me najmanje zanimaju. E, ne znaš ti – kažem mu okolišajući – na mom stolu ima i rukopisa... On me pogleda iznenađeno: Šta, pa i ti? Zadržlja on rukom po stolu. Jeste, napisala sam nekoliko stvarčica, pa sve čekam da ih ti opaziš, da ih uzmeš i pročitaš. On zakrenu glavom nekoliko puta – neće da čita, kako to? Ali nijesu pjesme, ja ću u odbranu, nijesu ni rasprave. Onda da bog sačuva, ako su kakve drame, sa busadžijama i salepčijama, muškim ženama i tuđim jezikom...¹¹

Einmal habe ich zu Muhamed gesagt: warum wirfst du eigentlich kein Auge auf meinen Tisch um zu sehen, was es auch darauf gibt? Er schaute mich fragend an, als wollte er sagen: was soll ich denn da Interessantes für mich finden? Die Bücher, die du liest, habe ich schon gelesen, Handarbeiten sind deine Sache, ich habe zuviel eigene Angelegenheiten, und häusliche Rechnungen interessieren mich schon gar nicht. Nun, du weißt offenbar nicht – sage ich ihm zögernd – auf meinem Tisch gibt es auch Manuskripte ... Er schaut mich überrascht an: Was, du etwa auch? Er fährt mit der Hand über den Tisch. Ja, ich habe ein paar Sachen geschrieben und warte die ganze Zeit, dass du sie bemerkst, dass du sie mitnimmst und liest. Er schüttelt einige Male den Kopf – er will nicht lesen, wie das? Aber es sind keine Gedichte, sage ich zur Verteidigung, es sind auch keine Abhandlungen. Dann, Gott behüte, wenn es Dramen sind, mit Angebern und Salep-Verkäufern, mit Mannsweibern und Fremdsprachen ...¹²

In ihren Erzählungen problematisierte Sarajlić auch die Unmöglichkeit der bosnisch-herzegowinischen Musliminnen, sich zu bilden, zu schreiben und schöpferisch tätig zu sein, denn sie waren durch ihre gesellschaftlichen Rollen gebunden, denen zufolge Frauen keine Bildung genießen und keine Literatinnen sein durften. Sie rief sowohl Männer als auch Frauen dazu auf, wenigstens eine Seite zu schreiben, worin sich das Bedürfnis ausdrückt, dass auch Frauen erwähnt und erinnert werden, trotz aller öffentlichen und privaten Hindernisse. Davon zeugt die Erzählung *Nekoliko stranica tebi* (*Einige Seiten für dich*), die erstmals 1919 in der Literaturzeitschrift *Biser* aus Mostar publiziert wurde:

Žensko dok je u snazi, dok je živo, trudi se da samo svojom spoljašnjošću predobiva – na dušu zaboravlja i ona, a i oni koji bi se trebali starati. [...] Pa je i to ženskinje – bez pojma o vanjskom životu sa pučine i razlučeno u svom društvu – jedno i nezadovoljno sa samim sobom, kamoli da bi bilo uzorno i za druge. Zaostaje i iza školovanog i iza običnog našeg čovjeka. [...] Za one kod nas koji već mogu uzeti knjigu u šake, treba pisati. Ako ne možemo ka Nijemci, svaki po knjigu, možemo makar po nekoliko stranica...¹³

Solange eine Frau bei Kräften ist, solange sie lebendig ist, bemüht sie sich, andere Menschen durch ihr Äußeres für sich zu gewinnen – ihre Seele vergisst sowohl sie selbst, als auch diejenigen, die sich darum kümmern sollten. [...] Und so ist diese Frau – ohne Ahnung vom Leben draußen und in ihrer eigenen Gesellschaft

isoliert – elend und unzufrieden mit sich selbst, geschweige denn dass sie ein Vorbild für andere wäre. Sie ist zurückgeblieben, sowohl hinter dem gebildeten als auch dem gewöhnlichen Menschen bei uns. [...] Für diejenigen bei uns, die immerhin ein Buch in die Hand nehmen können, muss man schreiben. Wenn wir schon nicht wie die Deutschen jeder ein Buch schreiben können, dann wenigsten jeder ein paar Seiten ...

Obwohl sie von der Autorität des Kolonisators grundsätzlich begeistert ist, hat Sarajlić dennoch einen gewissen Protest zum Ausdruck gebracht, indem sie die ideologischen Fallstricke artikuliert, derentwegen die Frauen nicht Teil des Modernisierungsprozesses waren. Den Männern wurden genug Privilegien geboten, aber die emanzipatorischen Absichten der Europäisierung richteten sich keinesfalls an Frauen, wie Sarajlić im folgenden Gedicht deutlich macht. Es ist gleichzeitig Sarajlićs einziges Gedicht und wurde 1920 in der Zeitschrift *Gajret* (herausgegeben von der Gesellschaft *Gajret*, die sich der ökonomischen und kulturellen Bildung der jugoslawischen Bosniaken widmete) veröffentlicht:

Ustaj ženo, / iz zakutka, iz zavitka / čuješ onaj zvučni glas / gdje te zove svjetska
žena / da se dižeš, da se boriš / za slobodu ljudskog roda i za spas / [...] Tvoja
ruka nek je jaka, / ne daj naprijed dušmaninu / da ti bombom zemlju ruši / iz
ognjišta vatru gasi / da ti djecu ratom hara / i tvoj narod uništava. //¹⁴

Steh auf, Frau, / aus dem Winkel, aus dem Bündel / hörst du die klingende
Stimme / wo dich die Frau von Welt ruft / dass du dich erhebst, dass du kämpfst
/ für die Freiheit des Menschengeschlechts und für die Rettung / [...] Deine
Hand möge stark sein / lass den Feind nicht voranrücken / dass er dir mit einer
Bombe das Land zerstört / im Herd das Feuer löscht / dass er im Krieg deine
Kinder dahinrafft / und dein Volk vernichtet. //

Eine der emanzipatorischen Charakteristika der österreichisch-ungarischen Epoche in Bosnien und Herzegowina war in jedem Fall der Einbezug der Frauen in öffentliche Vereinigungen, was diesen die Möglichkeit bot, in der öffentlichen Sphäre sichtbar zu werden. Widerstand gegen die patriarchalen Kanonisierungen der Literatur leisteten auch Zeitschriften wie *Bosanska vila*, *Zora*, *Biser*, *Nada*, *Gajret* oder *Zeman*, in denen Schriftstellerinnen ihre Arbeiten veröffentlichten und auch als

Herausgeberinnen fungierten. Dazu gehörte zum Beispiel *Milena Mrazović Preindlsberger* (1863–1927), die Literatin, Ethnologin, Journalistin und Mitbegründerin des Landesmuseums von Bosnien und Herzegowina in Sarajevo war (das erste Museum im jugoslawischen Kultur- und Sprachraum) sowie Chefredakteurin, später auch Eigentümerin, des Organs *Bosnische Post*. Diese Zeitschrift wurde 1884 in Sarajevo gegründet und erschien nur auf Deutsch mit dem Zweck, die übrigen europäischen Völker über Bosnien und Herzegowina zu informieren. Milena Mrazović war zu diesem Zeitpunkt auch eine der ersten verantwortlichen Redakteurinnen in Europa. Neben Milena Mrazović Preindlsberger war *Stoja Kašiković* (1865–1940) für eine kurze Zeit inoffizielle Redakteurin der Zeitschrift *Bosanska vila*, Organ der serbischen Kultur- und Bildungsgesellschaft *Prosvjeta* in Bosnien und Herzegowina. Kašiković war die Ehefrau von Nikola Kašiković, Chefredakteur der Zeitschrift, und eine Zeit lang übernahm sie Redaktionsaufgaben im Namen ihres Mannes, denn dieser war schwer krank. Die Zeitschrift *Bosanska vila* wurde 1885 gegründet und existiert bis heute in Sarajevo als Organ der genannten Gesellschaft.

Frauen, Nation und Emanzipation

Dem hier untersuchten Fall von Nafija Sarajlić und ihrer ethnonational orientierten Rehabilitation möchte ich mich in theoretischer Hinsicht aus der Perspektive von Dekonstruktion und Poststrukturalismus nähern, denn Nation oder nationale Zugehörigkeit muss als diskursive und sprachliche Konstruktion verstanden werden. Diese Konstruktion findet auch performativ im Alltagsleben ihren Niederschlag, so dass einerseits ersichtlich wird, dass es keine Nation vor dem Diskurs oder außerhalb von Sprache gibt, und dass sich andererseits jede Geschichte über die Essentialität nationaler Zugehörigkeit als Standpunkt ohne Rückhalt erweist.¹⁵ Solche Überlegungen sind unabdingbar für den bosnisch-herzegowinischen und postjugoslawischen Kontext, der noch immer tief einem essentialistischen Denken verhaftet ist, wenn es um Praktiken des Bezeichnens geht, die das Fortbestehen der ethnonationalen oder einfach nationalen, dominanten Subjektivität bedingen. Jede Nation ist auf Praktiken der Exklusion begründet:

Frauen werden hier als Besitz gesehen, beinahe im Sinne des Landbesitzes, als Territorien und als Grenzen, die ‚verteidigt‘ (oder sogar erobert, in Abhängigkeit

von der Perspektiv) werden müssen. Ihr Körper stellt im übertragenen Sinn ein Territorium und seine Grenzen dar.¹⁶

Obwohl es den Anschein hat, als würden Frauen in den nationalen literarischen Kanons gleichberechtigt und als genuiner Teil der Geschichte nationaler Sprachen und Literaturen fungieren, ist eben dies nicht zwingend der Fall. Sie sind nicht selten ein (Zu-)Fall. Sarajlićs Texte liefern allerdings ein interessantes Material für Untersuchungen, die sich auf emanzipative – linksorientierte, feministische und post-modernistische – Zugänge stützen. *Nation* ist keinesfalls natürlich, sondern als Projekt erfunden worden, und zwar als

männliches Projekt, und Frauen sind nur die Helferinnen. [...] Die Nation ist natürlich eine Fiktion, aber eine Fiktion, die funktioniert. Sie ist eine patriarchale Gemeinschaft, welche die Frauen nur ausschließen kann, denn für die Nation ist, wie für jede andere patriarchale Struktur, die Exklusion von Frauen grundlegend: Alle Frauen sind allen Männern untergeordnet. Die Frauen selbst jedoch hören in dem Moment auf, dieses Volk zu sein, sobald sie in ihrem eigenen Namen ihre Stimme erheben.¹⁷

Nafija Sarajlić hat nie in ihrem eigenen Namen ihre Stimme erhoben, wurde aber auch nie tatsächlich in einen literarischen Kanon inkorporiert. Sie bzw. ihre Literatur blieb in den nationalen Lagern ungelesen bzw. unverstanden und ihre Stellung ist unklar, selbst innerhalb der Institution des Museums der Literatur und Theaterkunst Bosniens und Herzegowinas, an der ich tätig war.

Die vorherige Direktorin des Museums, Medhija Maglajlić, hatte im Zeitraum von 2003 bis 2011 den Großteil der bosniakischen Autoren, die während des sozialistischen Jugoslawiens vergessen worden waren, rehabilitiert, indem Ausstellungen über sie organisiert wurden. Die Art und Weise, wie die Werke dieser Autoren analysiert wurden, erfolgte nicht in jedem Fall mit zeitgemäßen literaturwissenschaftlichen Methoden, aber immerhin wurden diese Schriftsteller ausgewählt und rehabilitiert. Obwohl die Direktorin des Museums sich ideologisch am bosniakischen ethnonationalen Korpus orientierte, hat sie keine Sammlung von Exponaten oder literarischem und dokumentarischem Material über Nafija Sarajlić, ihr Leben und Werk, angestoßen. Das soeben skizzierte Beispiel, dass Autorinnen wie Nafija Sarajlić von einer Institution wie dem Museum für Literatur und Theaterkunst in Sarajevo im Rehabilitationsprozess vernachlässigt wurden, fügt sich

in die bis heute dominierende nationale Kulturpolitik in Bosnien und Herzegowina ein. Für Frauen, die wie Nafija Sarajlić durchaus auch in der öffentlichen Sphäre agierten, ist zumindest für diese gesellschaftlich aktive Rolle ihres Lebens kein Platz. Dies illustriert folgendes Zitat aus der bekannten Studie *Gender and Nation* in dem Nira Yuval-Davis diesen Standpunkt betont hat:

Frauen und/oder der weibliche Körper werden oft als Material zur Übermittlung von Botschaften über dieses nationale Projekt genutzt; Frauen verstehen sich daher als *Trägerinnen* oder als *Symbole* der Nation. Während die Männer Vertreter und Sprecher der Nation sind, welche die gemeinsamen Interessen des Volkes aufrechterhalten, sind Frauen Symbole der Nation.¹⁸

In diesem Sinne repräsentieren Frauen etwas anderes, nämlich Ideale, nach denen man streben sollte:

Frauen stellten in solchen Repräsentationen die Herkunft dar, die Familie, Nation, Rasse, Religion, in jedem Fall die Gemeinschaft, und sie hatten die Funktion, das symbolische gesellschaftliche Kapital zu sichern. Dieses Kapital gehörte natürlich nie den Frauen selbst.¹⁹

Sie funktionierten im Rahmen von Nationalismus und Geschlecht als dominantes und erwünschtes *image*, als aufopferungsvolle Mutter, Schwester und Großmutter, wie in der Traueranzeige für Nafija Sarajlić, in der Zeitung *Oslobodenje* am 15. Januar 1970 erschienen, geschrieben wurde – die Schriftstellerin wurde nicht erwähnt. Diese Tatsache war schrittweise vergessen worden, so wie das in der Geschichte ‚naturgemäß‘ passiert: und so erinnert sich niemand mehr daran, dass Sarajlić Schriftstellerin und Lehrerin war, eine der wenigen gebildeten Jugoslawinnen in der Zeit der österreich-ungarischen Okkupation von Bosnien und Herzegowina. Nicht nur wurde vergessen, dass Nafija Sarajlić Schriftstellerin war, sondern auch, worüber sie überhaupt geschrieben hatte, denn wenn ein Modell als notwendig und passend konstituiert und gepriesen wird, dann werden andere Formen des Engagements von Frauen medial nicht repräsentiert, als nicht notwendig erachtet und verblassen.

Anmerkungen

- 1 Dieser Text entstand im Rahmen des Promotionsprojekts *Klasse – Ethnizität – Geschlecht: Bosnisch-herzegowinische Schriftstellerinnen im Zwischenkriegsjugoslawien. Widerstand, Literatur und öffentliches Engagement* an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Neben Nafija Sarajlić werden auch das literarische Schaffen und öffentliche Wirken von Milena Mrazović (1863–1927), Laura Papo Bohoreta (1891–1942), Vera Obrenović Delibašić (1906–1992) und Razija Handžić (1910–1994) untersucht. Nafija Sarajlić ist die einzige unter den fünf Autorinnen, die überhaupt Teil eines literarischen Kanons wurde.
- 2 In dieser Arbeit nutze ich den Terminus *bosniakische Nation*, obwohl dieser in der Zeit der österreich-ungarischen Regierung in Bosnien und Herzegowina, als Nafija Sarajlić lebte und tätig war, nicht in derselben Bedeutung benutzt wurde wie heute. Der Begriff bezeichnete damals alle Einwohner in Bosnien und Herzegowina. Die heute aktuelle Bedeutung wurde erst nach dem Zerfall Jugoslawiens etabliert und meint Menschen mit (jugo-)slawisch-muslimischer ‚Herkunft‘ bzw. mit (jugo)slawisch-muslimischen ‚Wurzeln‘, sowohl in Bosnien und Herzegowina als auch in anderen Teilen der post-jugoslawischen Region und weltweit. Sowohl in der Zeit der österreichisch-ungarischen Regierung in Bosnien und Herzegowina als auch zwischen den beiden Weltkriegen (im Königreich Jugoslawien) hatten Menschen slawisch-muslimischer Herkunft keine (nationale) Bezeichnung. Erst nach dem Zweiten Weltkrieg wurden sie in der SFRJ offiziell *Muslime* (mit großem M im Unterschied zur religiösen Bezeichnung mit kleinem m) genannt. Ich verwende daher den postjugoslawischen Begriff *bosniakische Nation* um deutlich zu machen, dass ich mich auf die Positionierung von Sarajlićs Person und Literatur innerhalb der ethnonationalen Gemeinschaft der bosnischen Muslime fokussieren werde.
- 3 Anisa Avdagić: *Pripitomljeni diskurz*. In: *Patchwork* 1. Sarajevo 2003, S. 123–135, hier S. 123.
- 4 Ebd., S. 124.
- 5 In dieser Arbeit verwende ich den Begriff (*Zu*-)Fall (*slučaj*), da dieser am besten die Erscheinung von Autorinnen innerhalb der jugoslawischen literarischen und kulturellen Gemeinschaft beschreibt, nämlich als Fall, der in der von Männern geschaffenen Geschichte der Feder und des Verstandes als Zufall, als Exzess, aufgefasst wird. Daher denke ich, dass sogar in emanzipativen wissenschaftlichen Kreisen, denen ich als Forscher und Theoretiker angehöre und die ich in meinen Forschungen vertrete, Schriftstellerinnen als genau das, als (*Zu*-)Fall, wahrgenommen werden, obwohl das historisch nicht korrekt ist, denn Frauen haben geschrieben und zwar viele von ihnen. In epistemologischer Hinsicht werden sie jedoch auch in diesen Forschungskreisen als Ausnahmen perzipiert, die in ihren literarischen und publizistischen Texten eine emanzipierte Politik vertreten würden.
- 6 Es handelt sich um die kanonischen Anthologien des Verlags *Alef*, herausgegeben von dem Universitätsprofessor und Promoter der bosniakischen Literatur Enes Duraković. Nafija Sarajlićs Erzählungen *Kokošija pamet* (*Hühnerverstand*) und *Podvornici* (*Die Amtsdienstler*) erschienen in diesem Zusammenhang in: *Antologija bošnjačke pripovijetke XX vijeka*. Sarajevo 1995, S. 61–62 und S. 63–65.
- 7 Diese Informationen erhielt ich im Gespräch mit der Tochter der Autorin, der pensionierten Gymnasiallehrerin Nedreta Sarajlić, die mir auch im Laufe des Gesprächs eröffnete, dass ihr Vater, der Schriftsteller Šemsudin Sarajlić, von seiner Frau forderte, „dass es gut wäre, wenn sie aufhören

würde als Lehrerin zu arbeiten, um sich der Ausbildung ihrer eigenen Kinder widmen zu können, denn es mache keinen Sinn, wenn ihre Kinder von Hausangestellten unterrichtet würden, wenn ihre Mutter ausgebildete Lehrerin ist.“ Nedreta Sarajlić betonte dabei, dass ihre Mutter dieser Forderung ohne zu zögern nachgegeben sei. Sie nahm vom öffentlichen Leben Abstand und widmete sich nur noch der Erziehung und Ausbildung ihrer Kinder, so dass niemand in der Familie je diesen Entschluss in Frage gestellt hatte, weder zum damaligen Zeitpunkt noch zu einem späteren. Das Gespräch habe ich 2017 geführt, als ich Material nicht nur für mein Promotionsprojekt, sondern auch für eine Ausstellung über die Autorin zusammengetragen hatte, die am Internationalen Frauentag, am 8. März im selben Jahr, eröffnet wurde. Die Audioaufnahme ist im Besitz des Museums für Literatur und Theaterkunst Bosnien und Herzegowina in Sarajevo und ist Teil der Sammlung des Museums über Nafija Sarajlić.

- 8 Der Begriff *Bošnjak* (*Bosniake*) wird seit dem Zerfall Jugoslawiens und dem Ende des Krieges als offizielle Bezeichnung für die ethnische Gemeinschaft der jugoslawischen Muslime verwendet. Allerdings bezog sich der Begriff in seiner ursprünglichen Bedeutung auf alle Menschen, die auf dem Gebiet von Bosnien und Herzegowina leben, unabhängig von der religiösen Zugehörigkeit. Somit stellt *Bošnjak* eine archaische Version des Begriffs *Bosanac* (*Bosnier*) dar. *Dobri Bošnjanin* bezieht sich nicht nur auf den postjugoslawischen Begriff *Bošnjak* sondern indiziert einen archaischen Begriff, der alle Einwohner von Bosnien und Herzegowina umfassen soll. Er beschwört die Liebe zu Bosnien und Herzegowina unabhängig von der religiösen Zugehörigkeit, denn ein guter *Bošnjanin* ist jemand, der Bosnien liebt. In der Reihe unter diesem Titel wurden auch die Märcen einer weiteren Autorin herausgegeben, deren Werk und öffentliches Engagement ich in meiner Doktorarbeit analysiere – Milena Mrazović Preindlsberger. Auch diese Autorin wird also als guter *Bošnjanin* bezeichnet.
- 9 Alija Pirić: *Ženski glasovi u bošnjačkoj književnosti*. In: Nafija Sarajlić: *Teme*. Sarajevo 2010, S. 5–20.
- 10 Vgl. Avdagić, *Pripitomljeni diskurz* (Anm. 3) und dies.: *Narativni pregovori: bosanskohercegovačka pripovijetka u procesima evropeizacije: diskurzivni pristup reprezentaciji identiteta*. Sarajevo 2014.
- 11 Nafija Sarajlić: *Teme*. Sarajevo 2010, S. 27.
- 12 Übersetzung der literarischen Zitate von Eva Kowollik und Dušan Hajduk-Veljković.
- 13 Sarajlić, *Teme* (Anm. 11), S. 81–82.
- 14 Ebd., S. 92–93.
- 15 Vgl. die grundlegenden Texte von Benedict Anderson: *Imagined Communities* (1983) sowie Eric Hobsbawm und Terence Ranger (Hg.): *The Invention of Tradition* (1983).
- 16 Rada Iveković: *[Ne]predstavljenost ženskog u simboličkoj ekonomiji: žene, nacija i rat nakon 1989*. In: *Žene, slike, izmišljaj*. Hg. von Branka Arsić. Beograd 2000, S. 9–31, hier S. 13.
- 17 Marina Blagojević: *Patriotizam i mizoginija: mit o srpskoj muškosti*. In: *Mapiranje mizoginije u Srbiji, diskursi i prakse*. Hg. von Marina Blagojević. Beograd 2002, S. 281–313, hier S. 283.
- 18 Nira Yuval-Davis: *Rod i nacija: tradicija i tranzicija*. In: *Treća V/1–2*. Zagreb 2003, S. 208–234, hier S. 216. Orig. *Gender and Nation* (1997).
- 19 Iveković, *[Ne]predstavljenost ženskog u simboličkoj ekonomiji* (Anm. 16), S. 9.



Wer sind die Uiguren?

Welchen Beitrag hat die sowjetische Politik der Multinationalität zu ihrem *nation building* geleistet? Einige Überlegungen zur Geschichte und Symbolik des Ethnonyms

Für allgemein interessierte deutsche Leser*innen beschrieb die Schriftstellerin Ingrid Widiarto die Uiguren in ihrem Reisebuch *Im Land der Uiguren* so:

In der Gegenwart leben die Uiguren überwiegend in Xinjiang (Sin'czján-Ujgúr Avtonóm Rajón/ShUAR) im westlichen China. Größere uigurische Minderheiten gibt es auch auf dem Gebiet der ehemaligen Sowjetunion: in Kasachstan, Kirgisistan, Uzbekistan und Russland. Nennenswerte Gruppen leben außerdem in der Türkei, den USA, Deutschland, Frankreich, Schweden, Pakistan, Indonesien, Australien, Taiwan, Kanada und Saudi-Arabien. Laut der Volkszählung von 2010 leben in ganz China inzwischen ca. 11–15 Millionen Uiguren. Ungefähr 350 000 Uiguren leben heute in Kasachstan. Die uigurische Sprache gehört zu den Turksprachen. Uiguren in der Volksrepublik China benutzen arabische Schriftzeichen, während die in der ehemaligen Sowjetunion lebenden Uiguren kyrillische Schriftzeichen benutzen.¹

In diesem Aufsatz liegt der Fokus darauf, welchen Beitrag die sowjetische Kulturpolitik zum *nation building* nicht nur der damals in Kasachstan lebenden Uiguren, sondern auch zu dem der heutigen Uiguren geleistet hat. Den Ausgangspunkt des Projekts bildet die These, dass in 70 Jahren sowjetischer Kulturpolitik mithilfe der Konzepte *Nation* und *Multinationalität* nationalkulturelle Einheiten von großer Nachhaltigkeit definiert wurden, die auch in postsowjetischer Zeit die Grundlage nationaler Identifikation in den Staaten und Regionen auf dem ehemals sowjetischen Territorium bilden. Mithilfe der sowjetischen Nationalitätenpolitik und des Projekts der Multinationalität im Sowjetstaat wurden zahlreiche Nationen im Sinn des romantischen Modells der Nation als Einheit von Sprache, Kultur und Territorium geschaffen oder gefestigt und mit der sowjetischen Ideologie der Völkerfreundschaft gekoppelt. Eine dieser ‚jungen‘, in sowjetischer Zeit neu ‚erfundenen‘ Nationen

waren die auf dem Territorium der 1925 gegründeten Sowjetrepublik Kasachstan lebenden Uiguren.

Das über 70 Jahre währende russisch-sowjetische Imperium war bis zum Zusammenbruch der Sowjetunion im Jahr 1991 in vieler Hinsicht durch Multinationalisierung gekennzeichnet. Diese war kein einseitiger Prozess, der verschiedene nationale Kulturen zusammengepresst hat, sondern er hat vielmehr den kulturellen Pluralismus beschleunigt. Aus diesem Grund wurde über die Uiguren in vielen uigurischen, russischen, englischen und chinesischen Disziplinen als eine Fallstudie der Multinationalisierung der Sowjetunion geforscht.² In dieser Arbeit wird ein Vergleich des Hintergrunds für die Auswanderung und Einwanderung in das chinesische und das russische Reich durchgeführt. Die Gründe der Migration ab Ende des 19. und bis zu den Anfängen des 20. Jahrhunderts werden analysiert.

Für die Analyse werden Archivmaterialien aus China, Kasachstan, Russland, den USA und Deutschland verwendet. Durch die mehrsprachigen Materialien ergibt sich die Möglichkeit, die Geschichte des uigurischen *nation building* in sowjetischer Zeit aus verschiedenen Perspektiven zu untersuchen bzw. verschiedene zeitgenössische Perspektiven darauf zu rekonstruieren und so ein umfassendes Bild zu erhalten. Im Kontext des vorliegenden Aufsatzes geht es um einen kleinen Teilaspekt der großen Fragestellung: die Politik der Namengebung. Sie wird einerseits als wichtiger Bestandteil der sowjetischen Nationalitätenpolitik vom Zentrum Moskau aus und andererseits des uigurischen *nation building* aus regionaler Perspektive angesehen. Dabei werden folgende Fragen thematisiert:

Wie hängen Namengebung und Nationwerdung zusammen? Welche Etappen der uigurischen nationalen Namengebung können ausgemacht werden? Wie unterscheiden sie sich in Hinblick auf ihre Semantik? Wie identifizierten sich die chinesischen Uiguren im chinesischen und russischen Reich während der Migrationsbewegungen? Womit hängt die Namensvariabilität während des russischen und sowjetischen Imperiums zusammen? Was bewirkten die zahlreichen Namenswechsel? Welche Rolle spielten die uigurischen Revolutionäre für die Namengebung und Umbenennung? Welche Bedeutung erhielt der Name und welche Entwicklung nahm das *nation building* der Uiguren im Kontext der sowjetischen Politik der Multinationalität?

Uiguren – Name und Herkunft

Der Name einer Nation ist wie der Name einer Person, er hat seine Herkunft und seinen historischen Entwicklungsprozess. Er ist ein Ergebnis der vergangenen Schöpfung dieser Nation. Zugleich fungiert der Nationsname als ‚das heilige und edle Symbol‘ der historisch gewachsenen Kultur und Zivilisation.³

Der Name *Uigur* hat wie die Namen anderer Nationen eine komplexe und lange Geschichte. Nach der bisherigen Archivanalyse gibt es mehrere Versionen über die Etymologie des Ethnonyms *Uiguren*: *Uigur* als übergreifende Bezeichnung einer turksprachigen Volksgruppe wurde in chinesischen Quellen im 4. Jahrhundert nach Christus erwähnt. „Die sozialen und kulturellen Aktivitäten der Uiguren finden sich in historischen und archäologischen Materialien von bronze- und eisenzeitlichen Epochen bis zur Neuzeit wieder.“⁴ Das steht fest, über den weiteren Verlauf der Namensgeschichte gibt es jedoch unterschiedliche Theorien. Im Folgenden sollen zur Illustration europäische und asiatische Stellungnahmen vom 11. bis 20. Jahrhundert angeführt werden:

Впервые этноним «уйгур» начинает встречаться в источниках с начала н. Э., вначале как имя только одного из тюркоязычных телеских племен, во времена третьего уйгурского каганата (VII–IX вв.) среди племен, входивших в конфедерацию 19 племён, этноним «уйгур» стал общим, в этот период наряду с этим этнонимом также широко получила распространение экзоэтноним «токуз огуз»⁵.

Д. И. Тихонов, 1966 г.

Zum ersten Mal taucht das Ethnonym ‚Uigur‘ in Quellen seit Anfang unserer Zeitrechnung auf, zunächst als Name für einen der Turkstämme, während des dritten Uigurischen Kaganats (VII.–IX. Jahrhundert) unter den Stämmen, die Teil einer Konföderation von 19 Stämmen waren. In dieser Zeit war neben diesem Ethnonym auch das Exoethnonym ‚Tokkuz Oguz‘ weit verbreitet.

D. I. Tichonov, 1966

После распада Третьего уйгурского каганата и миграции древнеуйгурских племен из степей нынешней Монголии в Восточный Туркестан (IX в.) самоназвание «уйгур» продолжало употребляться группами населения Турфана, Кумула, Кучи вплоть до XVI–XVII вв., когда окончательно

завершился процесс исламизации населения Восточного Туркестана. При этом этнический состав региона менялся не раз: тюркоязычные жёлтые уйгуры, потомки древних уйгур в Ганьсу, сохранившие буддистское вероисповедование, говорят на сарыг-югурском языке, который по анализу списков Сводеша не близок (ново)уйгурскому, а ближе к хакасским и горно-алтайским языкам – более того, карахандско-уйгурское койне, образовавшееся в результате смешения древнеуйгурского и языка тюрков, пришедших в XI веке с запада (из Маверраанахра), ближе не к выпепе-речисленным языкам, а к огузским.⁶

Э. Р. Тенишев, 1984 г.

Nach dem Zusammenbruch des dritten uigurischen Kaganats und der Abwanderung der alteingesessenen Uiguren aus der heutigen Mongolei nach Ostturkestan (IX. Jahrhundert) wurde der Eigenname ‚Uigur‘ von Gruppen von Turpan, Kumul und Kuchi bis zum XVI.–XVII. Jahrhundert weiterverwendet. In der Zeit war der Prozess der Islamisierung der Bevölkerung von Ostturkestan vollständig abgeschlossen. Darüber hinaus hat sich die ethnische Zusammensetzung der Region mehr als einmal geändert: Die turksprachigen gelben Uiguren, Nachfahren der alteingesessenen alten Uiguren in Gansu (China), die die buddhistische Religion bewahrten, sprechen die Sprache Sarik-Uigurisch (Gelb-Uigurisch). Nach der Analyse der Swadesh-Liste ist das Gelb-Uigurische nicht mit dem (Neu-)Uigurischen verwandt, sondern mehr verwandt mit chakassischen und altaischen Sprachen. Darüber hinaus ist die karachan-ugurische Koine, die durch die Vermischung des Alt-Uigurischen mit den Sprachen der Turkvölker entstanden ist, die im XI. Jahrhundert aus dem Westen kamen (aus Transoxanien), weniger mit den oben genannten Sprachen verwandt, sondern eher mit den oghusischen Sprachen.

È. R. Tenišev, 1984

На востоке эта страна называется Алты-шахар/шесть городов, Уйгурстаном или Кашгар, в Европе она известна под названием Малой Бухарии, Восточной Татарии, Восточного, или Китайского Туркестана, иногда называется Кашгарией.⁷

Чокан Чингисович Валиханов, 1859 г.

Im Osten heißt dieses Land Alty-Shahar (Sechs Städte), Uygurstan oder Kašgar, in Europa ist es bekannt als Junge Buchara, Osttatarstan, Ost- oder Chinesisch-Turkestan, manchmal auch Kašgar genannt.

Čokan Čingisovič Valichanov, 1859

По версии М. Кашгари, самоназвание «уйгур» восходит ко времени Александра Македонского. Он называл всадников, противостоящих ему в Центральной Азии, «хухуранд», «подобные соколу, от которых не может ускользнуть при охоте ни один зверь». «Хухуранд» со временем сократилось до «Хухур», а последнее слово превратилось в «уйгур».⁸

М. Кашгари, 11 в.

Laut M. Kašgari geht der Eigenname ‚Uigur‘ auf die Zeit Alexanders des Großen zurück. Er nannte die Reiter, die sich ihm in Zentralasien entgegenstellten, ‚hudhurand‘, ‚wie einen Falken, dem kein Tier der Jagd entkommen kann‘. ‚Hudhurand‘ reduzierte sich schließlich zu ‚Hudhur‘, und das letzte Wort wurde zu ‚Uigur‘.

M. Kašgari, 11. Jh.

Diese Zitate zeigen die zeitlichen Unterschiede in der Darstellung und Wahrnehmung des Namens *Uiguren* sowie Unterschiede zwischen europäischen und asiatischen Ländern. „Allein in der chinesischen chronischen Aufzeichnung ‚Shi Ji‘⁹ wurden die Uiguren als ‚Di‘, ‚Chidi‘, ‚Xiongnu‘, ‚Dingling‘ und ‚Gaoche‘ benannt. Wenn man den historiographischen Quellen Shi Ji folgt, kann man die Wurzeln der uigurischen Vorfahren in Zentralasien auf das erste Jahrtausend v. Chr. zurückführen.“¹⁰

Die heutigen Uiguren sind eine Vermischung turko-mongolischer Volksgruppen mit indogermanischen Tocharern und iranischen Sogdern. „Eine altaische Substrat-Verwandtschaft sowohl uigurischer als auch alttürkischer Stämme mit den Tocharern bleibt jedoch bisher aus sprachwissenschaftlicher Perspektive aufgrund fehlender zeitlicher und komparativer Kohärenzen unbewiesen.“¹¹ Aus diesem Zitat und der wörtlichen Bedeutung des Namens *Uigur* (vereinheitlichen, vereinen, unterstützen) kann man schlussfolgern, dass die Uiguren im Laufe der Jahrhunderte aus verschiedenen Volksgruppen zu einem Volk zusammengewachsen sind, eine gemeinsame Sprache sprechen und eine eigene Kultur hervorgebracht haben.

Migration und Immigration nach Russland

In der Zeit des russischen Imperiums gab es noch keine übergreifende Bezeichnung für die Uiguren. Das könnte damit zusammenhängen, dass die Uiguren in zwei Migrationswellen aus Xinjiang (das damalige Ostturkestan) ins russische Imperium eingewandert sind. Die einen waren die aus dem südlichen Xinjiang stammenden Uiguren, die in Richtung Ferghanatal¹² umgesiedelt sind. Die ins Ferghanatal umgesiedelten Uiguren waren während und nach dem Aufstand Altishahr Khojas Mitte des 18. Jahrhunderts fortgezogen. Altishahr Khojas war ein Aufstand gegen die Qing-Dynastie Chinas, der 1757 während der Herrschaft des Kaisers Qianlong ausbrach. Wegen der Expansion der russischen und britischen Imperien in Zentralasien einerseits und der grausamen Unterdrückung und Ausbeutung der feudalen lokalen Regime der Qing-Dynastie andererseits gab es in den folgenden 100 Jahren in diesem Gebiet wiederkehrende Unruhen, so dass viele Uiguren weiter in das westliche Zentralasien umsiedeln mussten. Im Jahr 1877 folgten wegen des Aufstands der Hui (Dongan in Zentralasien) weitere Migranten aus dem Südwesten Chinas. Diese ersten Migranten wurden als Kaškaren¹³ bezeichnet. „In einer zweiten Migrationswelle gab es die ca. 80.000 Uiguren, die nach der Unterzeichnung des ‚Ili-Vertrages‘ (Petersburger Vertrag) im Jahr 1881 aus dem Gebiet Ili/Xinjiang in das Siebenstromland (Semireč'e) nach Zentralasien umgesiedelt sind. Diese Uiguren wurden als Taranchi¹⁴ bezeichnet. Die aktuell in Zentralasien lebenden Uiguren sind meist Nachfahren der aus Ili stammenden Taranchi.“¹⁵

По договору, заключенному 12 февраля 1881 года в Петербурге между Россией и маньчжурским правительством, Россия должна была передать Илийский округ маньчжурам. В договоре были согласованы особенности переселения желающих (в течение года) в Российскую часть Семиречья, а также передача маньчжурским правительством России некоторых земель, находящихся ближе к ее границе (между рекой Хоргос и Кольжат). Этот договор между двумя государствами был предан огласке (с публикацией в газете), но народ Или некоторое время оставался во власти России из-за задержки приезда чиновника маньчжурского правительства, который должен был официально принять от России Илийский округ.¹⁶

Nach dem am 12. Februar 1881 in St. Petersburg zwischen dem Russischen Imperium und der Mandschu-Regierung geschlossenen Vertrag sollte das

russische Reich das Ili-Gebiet an die Mandschurei übergeben. In dem Abkommen wurden die Einzelheiten der Umsiedlung von Antragstellern (innerhalb eines Jahres) in den russischen Teil des Siebenstromlandes (Semireč'e) sowie die Übertragung einiger Gebiete, die näher an der Grenze liegen (zwischen den Flüssen Chorgos und Kol'žat), durch die russische und Mandschurische Regierungen vereinbart. Dieser Vertrag zwischen den beiden Staaten wurde in der Zeitung veröffentlicht, das Volk aus Ili blieb jedoch einige Zeit länger unter der Macht der russischen Regierung, da sich die Ankunft eines Beamten der mandschurischen Regierung verzögerte, der offiziell das Ili-Gebiet aus Russland übernehmen sollte.

Gemäß den Vertragsbedingungen wurde ein großes Territorium des Ili-Gebiets (etwa 80%) mit einer Fläche von etwa 23.000 km² an das russische Reich übertragen. Der Vertrag löste Unruhe unter den Einwohnern (Uiguren und Dunganen) aus, aber am Ende beschlossen viele Einwohner auf die russische Seite zu ziehen.

Эти два заявления были доставлены губернатору Колпаковскому специальным посланником, который, согласовав их с генерал-губернатором Туркестана 20 июня 1881 года, разрешил переселение. Узнав о решении губернатора, таранчинцы и дунгане избрали посланников, которые должны были выехать в Россию и осмотреть земли, воды, а также подготовить материалы для постройки домов. [...] В итоге представители каждой волости распределили земли следующим образом: 1. Земли Большой и Малый Аксу, Баян-казак (ныне с. Ават) и некоторые земли левого крыла (юг) реки Или – в распоряжение 839 дворов Хонохайской волости. 2. Нижняя часть реки Чарын – 500 дворов с каждой волости. 3. Правое крыло (восток) Чилика – 2465 дворов из 3-х волостей (Каш, Борбосун, Кайнуқ). 4. Левое крыло (запад) Чилика – 2694 дворов из 4-х волостей (Каш, Арустан, Байтоқай, Арабуз). 5. Волости Карасу с нижней части Атамқула – на 1658 дворов (выходцы из Нилки, Токкузтары и некоторые городские). 6. От реки Чу до Аксу: дунганам – 1410 дворов, а таранчинцам – 3340 дворов.¹⁷

Diese beiden Verträge wurden dem Gouverneur Kolpakovski von einem Sonderbeauftragten übermittelt, der nach Abstimmung mit dem Generalgouverneur von Turkestan am 20. Juni 1881 die Wiederansiedlung ermöglichte. Als die

Taranchi und Dungan [in China ‚Hui‘] von der Entscheidung des Gouverneurs erfuhren, wählten sie Gesandte, die sie ins russische Reich schickten. Dort untersuchen sie das Land, das Wasser und bereiteten Materialien für den Bau von Häusern vor. [...] Nachfolgend verteilten Vertreter jedes Dorfs die Ländereien wie folgt: 1. Die Ländereien Große und Kleine Aksu, Bayan-Kazak (heute das Dorf Avat) und einige Ländereien des linken Flügels (südlich) des Flusses Ili stehen für 839 Haushalte des Honohajskoj Dorfes zur Verfügung. 2. Der untere Teil des Flusses Čaryn – 500 Haushalte von jedem Dorf. 3. Die rechte Seite (Osten) von Chelek – 2465 Haushalte von 3 Dörfern (Kaš, Borbosun, Kajjuk). 4. Die linke Seite (Westen) von Chelek – 2694 Haushalte von 4 Dörfern (Kaš, Arustan, Bajtokaj, Arabuz). 5. Karasu aus dem unteren Teil von Atamkul – 1658 Haushalte (Einwanderer aus Nilki, Tokkuztara und einigen Städten). 6. Vom Fluss Chu nach Aksu: Die Dungsans – 1.410 Haushalte und die Taranchi – 3.340 Haushalte.

Diese Informationen geben uns detaillierte Anhaltspunkte, wie und wo die Immigranten aus Xinjiang in Almaty verteilt wurden. Sie stammen von Iminžan Bahavudun (1897–1948), einem uigurischen Historiker und Denker, der eine Geschichte von Ili verfasst hat. Das Buch *Istorija Ili* ist eine seltene und zuverlässige Chronik über die Migration der Uiguren aus ihrer historischen Heimat. All diese Gebiete, in die die Uiguren umgesiedelt wurden, sind heute Teil der Region Almaty in Kasachstan. Die uigurischen Bezirke wurden *Rajimbek* und *Panfilovskij* genannt. Im nördlichen Abschnitt entstand eine neue Grenze entlang des Flusses Chorgos. Die uigurische Migration, die dem Abschluss des Vertrages folgte, markierte den Beginn einer großen Diaspora dieser Völker auf dem Territorium des Russischen Reiches, der UdSSR und dann der zentralasiatischen Republiken.

Bezeichnungen für die Uiguren im russischen Imperium

Vor der Gründung der Sowjetunion wurden diese immigrierten Uiguren *Kaškaren*, *Hotanren*, *Ilin*, *Taranči* oder *Sart* genannt. Es sind Personen, welche früher in den alten uigurischen Städten wie Kaškar, Hotan und Ili gelebt hatten.

Das Wort *Sart* bedeutet *Geschäftsmann*. Erste Erwähnungen des Wortes erfolgten im 11. Jahrhundert in den Büchern *Liebenswertiges Wissen (Blagodatnoe Znanie / Kutadgu Bilig)* von Yusuf Khass Hajib¹⁸ (1019–1085) sowie in der *Sammlung der Sprachen der*

Türken (*Turki Tilar Divanı*) von Mahmud al-Kašgari¹⁹ (1005–1102). Der Begründer der europäischen Turkologie Wilhelm Radloff (1837–1918) konstatierte: „Die gegenwärtigen Völker, die in Zentralasien Turk-Sprachen sprechen, sind alles Sart!“²⁰

In der Quelle *Zentralasiatische Uiguren* von dem chinesischen Zentralasienforscher Qi Li wird folgender Sachverhalt dargestellt: Nachdem der russische Zar Zentralasien erobert hatte, behaupteten einige russische Wissenschaftler, dass die Sarten, Uzbeken und Tadžiken sehr große kulturelle Unterschiede aufweisen. Das Wort *Sart* entwickelte sich so im Laufe der Zeit zu einer Bezeichnung für die Turksprachen sprechenden Völker, die ihre Stammesgruppe und ihr Heimatgebiet verloren hatten. Somit wurden die Kaškaren als *Sart* und die aus Ili stammenden Uiguren als *Taranči* bezeichnet, um die zwei Gruppen zu differenzieren. Nach der Revolution war das Wort *Sart* für die Siedler in Zentralasien sehr negativ und verachtend konnotiert. Schließlich ist das Wort in Zentralasien komplett ausgestorben.²¹

Zusammenfassend wurde vor der Revolution im russischen Imperium das Wort *Uigur* nie offiziell benutzt. In der gesamten russischen Literatur zum Thema erschienen nur *Kaškaren* und *Taranči*. Daraus ergibt sich die Schlussfolgerung, dass das Wissen über den kulturellen Zusammenhang dieser ethnischen Gruppen vor der Gründung der Sowjetunion im russischen Imperium sehr begrenzt war.

Nach der Oktoberrevolution wurde in der Sowjetunion im Kontext von Lenins deklariert ‚antimperialistischer‘ Nationalitätenpolitik eine Politik der nationalen Befreiung und Gleichberechtigung betrieben. In einer Politik der sog. ‚Einwurzelung‘ (korenizacija) sollten in den 1920er Jahre alte nationale Identitäten sowjetisch gefestigt und ‚junge Nationalitäten‘ im Prozess ihrer sowjetischen Etablierung gefördert werden. Es war der Sprachwissenschaftler Sergej Efimovič Malov²², der im Jahr 1920 die Bezeichnung *Uigur* prägte. In diesem Kontext entwickelte sich ein nationaler Diskurs unter den sowjetisch gebildeten Uiguren selbst: Sie begannen die zahlreichen Fremdbezeichnungen, die den Gruppierungen, die sich selbst als Uiguren verstanden, seit dem 18. Jahrhundert gegeben wurden, zu kritisieren. Vor allem der Name *Sart*, der als diskriminierend empfunden wurde, geriet in die Kritik.

Unter diesen uigurischen Intellektuellen ist der Revolutionär Abdulla Rozbakiev (1897–1938) zu erwähnen, der auch als Gründervater der uigurischen Nationalbewegung angesehen werden kann. Nach der Expansion neuer sowjetischer sozialistischer Regelungen in den turksprachigen Gebieten engagierte sich Rozbakiev für eine nationale Bewegung, um den uigurischen nationalen Status in der UdSSR zu verdeutlichen. Über den Namen der Uiguren sagte er:

In der Geschichte gab es keine Nationalität, die Taranči, Kaškaren, Hotanren oder Iliin heißt. Kaškar, Ili, Hotan sind Städtenamen. Diese aus Kaškar, Hotan und Ili stammenden Personen sind nicht getrennte Nationen. Sie sprechen alle eine gemeinsame Sprache, ‚Uigurisch‘, und sind eine einzige Nation, die ‚Uiguren‘. Der Versuch, die Nation auseinander zu trennen, kann nur eine vergebliche Anstrengung sein. Lieber sollte diese Kraft gespart werden und für etwas Nötigeres verwendet werden!²³

Im Juni 1921 fand in Taschkent ein *Kongress der revolutionären Organisationen des sowjetischen Turkestan* statt, an dem auch Lenin teilnahm. Es ist überliefert²⁴, dass A. Rozbakiev mit ihm direkt über die Probleme des Namens der Uiguren und noch andere Anliegen sprechen konnte. In der Folge kündigte die sowjetische Regierung an, dass die Personen, die als Kaškaren und Taranči, Hotanren, Iliin oder Sart bezeichnet wurden, ab sofort als *Uiguren* bezeichnet werden sollten.

Цель его заключалась в том, чтобы объединить созданные после Великого Октября революционные организации уйгуров, дунган и других народностей. На нем присутствовало 117 делегатов, в том числе 50 коммунистов. С отчетом о деятельности «Революционного союза уйгуров» выступил А. Розыбакнев. На съезде было решено покончить гуров на таранчей (пахарей), кашгарлыкков (уроженцев Кашгара), хотанлыкков (уроженцев Хотана) и т. п., впредь именовать всех уйгуров древним названием этого народа.²⁵

Sein Ziel [des Kongresses] war, die revolutionären Organisationen der Uiguren, Dunganer und anderer Nationalitäten zu vereinen, die nach der Großen Oktoberrevolution entstanden sind. Es nahmen 117 Delegierte teil, darunter 50 Kommunisten.

A. Rozybakiev berichtete über die Aktivitäten der ‚Revolutionären Union der Uiguren‘. Während des Kongresses wurde beschlossen, die Volksbezeichnungen wie Taranči, Kašgaren, Hotanren usw. zu beenden. Von nun an würden alle Uiguren den alten Namen dieses Volkes tragen.

Darüber hinaus hat im Juni 1921 die erste uigurische Nationalversammlung in Taschkent stattgefunden, auf der von einer Gruppe von uigurischen Aktivisten aus ganz Zentralasien ein uigurisches Zentralkomitee gewählt wurde. Am gleichen Tag

wurde auf Initiative von A. Rozbakiev ein uigurisches Nachrichtenorgan gegründet: eine in uigurischer Sprache publizierte bolschewistische Zeitung mit dem Titel *Kambagballar Avazı (Stimme der Armen)*. Es wurde 1957 in *Uigur Avazı (Stimme der Uiguren)* umbenannt. Das Nachrichtenorgan hat seine Aktivität mit dem Bericht über die erste uigurische Konferenz in Taschkent begonnen.

Am vierten Jahrestag wurde in der Zeitung *Kambagballar Avazı (Stimme der Armen)* im Juni 1925 der folgende Bericht veröffentlicht:

In den 1920er Jahren, als die Macht endlich in die Hand der Arbeiterklasse übergegangen ist, haben die Uiguren mit den anderen lokalen Nationalitäten gemeinsam den neuen Weg beschritten. Die *Stimme der Armen* ist die erste Stimme für die wahre uigurische nationale Freiheit. Aus diesem Grund steht für die nationale Revolution die *Stimme der Armen* auf dem ersten Platz und ihre Geschichte beginnt am ersten Juni 1921.²⁶

Kambagballar Avazı (Stimme der Armen) war zu der Zeit eine wichtige Plattform zum Ideenaustausch und ein Symbol der Freiheit für alle, die sich in Zentralasien als Uiguren identifizierten, geworden. Die gebildeten Uiguren, aber auch die uigurischen Arbeiter konnten durch die Zeitung lernen. Die Leser wurden rechtzeitig über die sozialen Probleme informiert. Viele Aufgaben oder noch nicht gelöste Probleme konnten auch schnell vermittelt werden. Die Leser haben selbst aktiv solche Anliegen mitgeteilt. *Kambagballar Avazı (Stimme der Armen)* diente einerseits für die nationale Identifikation und vereinigte andererseits die Uiguren als ein wichtiger Teil der sowjetischen Multinationalität.

Somit bekamen die uigurischen Medien ein nationales Fundament. Diese Ereignisse haben eine Basis geschaffen, die uigurische Divergenz in Dialekten zu beenden, und gleichzeitig haben sich die Uiguren in der multinationalen Sowjetunion wie die anderen Völker auf gleicher Ebene etabliert.

Zusammenfassend kann man also sagen, dass die Prägung des Namens *Uiguren* in frühsowjetischer Zeit einen wesentlichen Beitrag zur Herausbildung und Etablierung eines uigurischen nationalen Selbstverständnisses geleistet hat. Ein Selbstverständnis, welches ein mehrsprachiges literarisches Erbe, ein ethnisch vielfältiges städtisches Proletariat, die Fragen der religiösen und ethnischen Identitäten integrieren konnte. Diese Festlegung des Namens war aber nicht nur für das

uigurische *nation building* innerhalb der Sowjetunion ausschlaggebend, sondern auch für die Nationsbildung der Uiguren auf der anderen Seite der Grenze. Dieser Problematik werde ich in den kommenden Forschungen weiter nachgehen, denn eine umfassende Analyse der Geschichte des Ethnonyms und seiner kulturpolitischen Instrumentalisierung leistet einen wichtigen Beitrag zur Erforschung der sowjetischen Politik der Multinationalität.

Anmerkungen

- 1 Ingrid Widiarto: *Im Land der Uiguren*. Gelnhausen 2012, S. 11.
- 2 Sich darauf beziehende Fallstudien der Multinationalisierung der Sowjetunion sind die folgenden: David Brophy: *Uyghur Nation. Reform and Revolution on the Russia-China Frontier*. Cambridge 2016; Ondrej Klimesh: *The Uyghur Discourse of Nation and National Interest, c.1900–1949*. Leiden 2014; Mahmud Abdurahmanov: *Yılar Sadasi [Stimme der Jahre]*. 1999; Qi Li: *zhong ya wei wu er ren [Zentralasiatische Uiguren]*. Ürümqi 2003.
- 3 Vgl. Elçin Kürşat-Ahlers: *Zur frühen Staatenbildung von Steppenvölkern*. Berlin 1994.
- 4 Qi Li, *zhong ya wei wu er ren [Zentralasiatische Uiguren]* (Anm. 2), S. 3. Übers. aus dem Chinesischen, Uigurischen und Russischen, soweit nicht anders angegeben, Y.S.
- 5 Dmitrij Ivanovič Tichonov: *Chozjajctvo i obščestvennyj stroj Ujgurskogo gosudarstva 10–14n*. Moskva 1966, S. 29.
- 6 Ėdchjam Rachimovič Tenišev: *Sravnitel'no-istoričeskaja grammatika tjurskich jazykov*. Moskva 1984, S. 562.
- 7 Čokan Ćingisovič Valičanov: *Sobranie sočinenij*. Tom 3. Almaty 1984–1985, S. 9.
- 8 Vgl. Alahunova Buvihan und Izizova Rizvangul: *Ujgurskaja literatura*. Almaty 2016, S. 30.
- 9 Die Chronik *Shi Ji* von Sima Qian (bzw. dessen Vater Sima Tan) aus der frühen Han-Dynastie (zwischen 109 und 91 v. Chr. geschrieben) gilt als das erste bedeutende Beispiel chinesischer Geschichtsschreibung und die erste der 24 Dynastiegeschichten. Es umfasst 130 Rollen oder Bände. In dem Text wird Bezug auf den Band 110 genommen, der *Xiong Nu Zhaun (Hunnen)* genannt wird. Vgl. Qi Li, *zhong ya wei wu er ren* (Anm. 2), S. 2.
- 10 Vgl. Qi Li, *zhong ya wei wu er ren* (Anm. 2), S. 3.
- 11 Wolfgang Krause und Klaus Düwel: *Schriften zur Runologie und Sprachwissenschaft*. Band 84 des *Reallexikons der Germanischen Altertumskunde – Ergänzungsbände*. Berlin 2014, S. 444.
- 12 Das Ferghanatal befindet sich zwischen dem Tianshan- und dem Altaigebirge in Zentralasien. Es wird vom Fluss Syrdarja im Westen durchkreuzt. Mehr als zehn Millionen Menschen, das sind rund ein Fünftel der Bevölkerung Zentralasiens, leben in dieser nur 300 km langen und bis zu 110 km breiten Senke. Es gilt als das kulturelle Zentrum Zentralasiens. Das Tal erstreckt sich auf die Staatsgebiete von Uzbekistan, Tadžikistan und Kirgizistan.
- 13 Kaškaren: die Personen, die früher in der alten Stadt Kaškar und ihrer Umgebung gelebt hatten.

- Kaškar ist das alte uigurische kulturelle Zentrum. Die Stadt liegt im Westen Chinas. Vgl. Abdulla Samsakov: *Izvestnye uigury 20 veka*. Almaty 2005, S. 7.
- 14 Taranči: Es ist ursprünglich ein mongolisches Wort und bedeutet „Die sich mit Landwirtschaft beschäftigenden Menschen“. Das Wort *Taranči* bezeichnet die Uiguren, die aus Xinjiang Ili ins heutige Zentralasien, genauer ins Siebenstromland, umgesiedelt sind. Vgl. Iminžan Bahavudun: *Istorija Ili. In: Dinastija uigurskib intellektualov*. Hg. von Iminžan Bahavudun. Biškek 2012, S. 15–16.
- 15 Vgl. Qi Li, *zhong ya wei wu er ren* (Anm. 2), S. 5.
- 16 Bahavudun, *Dinastija uigurskib intellektualov* (Anm. 14), S. 7–8.
- 17 Vgl. ebd., S. 9–10.
- 18 Yusuf Khass Hajib Balasaguni (ca. 1019–1085) war ein zentralasiatischer türkischer Dichter, Staatsmann, Wesir und Philosoph aus dem 11. Jahrhundert aus Balasaghun im heutigen Xinjiang. Er schrieb das Werk *Liebenswertes Wissen*. Es ist eine taktische und didaktische sowie politisch-philosophische Abhandlung. Dafür ist er meistens bekannt. Vgl. Sir Gerard Clauson: *An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth-Century Turkish*. Oxford 1972, S. 597.
- 19 Mahmud al-Kašgari war ein türkischer Gelehrter und Lexikograph des 11. Jahrhunderts. In der *Sammlung der Sprachen der Türken (Turki Tilar Divani)* lässt sich seiner Ansicht nach ihre Herkunft auf einen Stammvater namens *Türk* zurückführen, der der Sohn Japhets und damit ein Enkel Noahs war. Die Völker des Vorderen Orients galten dagegen als Nachkommen Sems, des ältesten von Noahs Söhnen. Vgl. Mahmut Kašgari: *Turki Tilar Divani*. Almaty 2018, S. 28.
- 20 Friedrich Wilhelm Radloff (1837–1918) war ein deutsch-russischer Sprachwissenschaftler, Turkologe und Ethnograph. Radloff gilt als Begründer der Turkologie bzw. des wissenschaftlichen Studiums der Turkvölker. Vgl. Gert A. Zischka: *Biographisches Handwörterbuch zur Geschichte der Wissenschaften*. Stuttgart 1961, S. 523. Diese Aussage stammt aus dem Buch *Istorija turecko-mongol'skikh narodov* von Wassili Bartold in Taschkent 1928.
- 21 Qi Li, *zhong ya wei wu er ren* (Anm.2), S. 6.
- 22 Sergej Efimovič Malov (1880–1957) war ein russischer und sowjetischer Sprachwissenschaftler, Orientalist und Turkologe.
- 23 Shawket Ömar: *Abdulla Rozbakiev 120 yili [Abdulla Rozbakiev 120 Jahre]*. Almaty 2017, S. 334.
- 24 Vgl. I. Teljatnikov: *Za Sovetskij turkistan*. Taškent 1963, S. 257–258.
- 25 Vgl. Ömar, *Abdulla Rozbakiev 120 yili* (Anm. 23), S. 136.
- 26 Vgl. ebd., S. 55.



Autorenjournalismus und neue Medien in Russland

Von Blogs bis zu multimedialen Formaten

Das Entstehen einer großen Anzahl neuer Informations- und Kommunikationsdienste im letzten Jahrzehnt hat zur Etablierung neuer journalistischer Formate geführt. Sie sind schnell, multimedial, interaktiv. Gleichzeitig ermöglicht der digitale Raum neue Plattformen für den Longform-Journalismus, der sich unter anderem in Form des sogenannten Autorenjournalismus mit seinen Experten, Analytikern und Meinungsbildnern darstellt. Insbesondere für die russische Medienlandschaft spielen diese Veränderungen eine wichtige Rolle: Das Netz und seine Anwendungen werden vor allem von Autoren, die keine Präsenz in den vom Staat monopolisierten Medien finden, genutzt. Einerseits bieten ‚neue Medien‘ ein alternatives Forum für kritische und oppositionelle Äußerungen, andererseits helfen sie, analytische Essays und investigative Reportage im Netz umfangreicher, tiefergreifender und interaktiver zu gestalten.

Der vorliegende Beitrag beschäftigt sich mit der Entwicklung des traditionellen Autorenjournalismus im digitalen Zeitalter in Russland. Er betrachtet, inwiefern die technischen Fortschritte einerseits und die staatlichen Eingriffe in die Medien andererseits das Nutzungsverhalten beim Medienkonsum und die Entstehung der neuen Formate beeinflusst haben, und diskutiert die Konkurrenz zwischen Bloggern und Journalisten, zwischen Vertretern der ‚neuen‘ und ‚alten‘ Medien.

Longform-Journalismus und vernetzte Kommunikation

Im Jahr 2006 schrieb das britische Wochenmagazin *The Economist*: „The era of mass media is giving way to one of personal and participatory media. [...] That will profoundly change both the media industry and society as a whole.“¹ Es ging um das Internet und die sogenannten neuen Medien. Schon bald war zu beobachten, wie neue Formate und Genres im digitalen Umfeld gebildet, entwickelt und aktiv genutzt wurden, wie schnell und interaktiv die Verbreitung neuer Informationsweitergabe- und Kommunikationsformen sein kann. Informationskanäle in sozialen Netzwerken und verschiedenen Online-Anwendungen ersetzen Tageszeitungen.

Zahlreiche Webportale, die auf unterschiedliche Zielgruppen ausgerichtet sind, fungieren als eine alternative Quelle für Nachrichten und analytische Artikel aus den Bereichen Politik, Wirtschaft, Wissenschaft, Kultur etc.

Diese Vielfalt von Informationsquellen, die Geschwindigkeit ihrer Entstehung und Aktualisierung haben zu einer Veränderung der Gewohnheit des Medienkonsums des Publikums geführt. Um das Interesse dieses Publikums kämpfen Online-Medien, soziale Netzwerke und zahlreiche Communities in populären Messengern – mobilen Informations- und Kommunikationsdiensten. Eine solche Tendenz führt dazu, dass die Autoren zu viel an speziell angepassten Informationen produzieren, während die Leser den Informationsfluss nicht bewältigen und ‚verlernen‘, lange analytische Texte zu lesen. Trotz der Tatsache, dass in letzter Zeit zunehmend über den Prozess der ‚Twitterisierung‘ der Medien gesprochen wird, d.h. über die Schaffung kurzer und umfassender Nachrichten im Format des Twitter-Microblogs, verschwindet der hochwertige Journalismus mit seinen ausführlichen Beiträgen nicht. Er verändert sich unter den Bedingungen des digitalen Umfelds und entspricht den Bedürfnissen des Publikums nach einem tiefgründigen und qualitativ hochwertigen journalistischen Material.²

Die neuen Medien, wie auch traditionelle Medien in der Vergangenheit, brauchen ihre eigenen ‚Gesichter‘, analytische Texte von angesehenen Kolumnisten und Experten. Im Online-Umfeld drückt sich der Autorenjournalismus in Form von Blogs und anderen erweiterten interaktiven Formaten von Longform-Journalismus, wie Longreads (dt.: ‚langes Lesen‘, eine Form der Web-Reportage) und multi-medialen Projekten, aus. Dadurch gewinnen Online-Medien ein neues Publikum, hierbei sind traditionelle Medien (vor allem Printmedien, Radio und Fernsehen) gezwungen, mit diesem alternativen, einflussreichen und oft kritischen und mutigen Webangebot zu konkurrieren.

Kriterien des Autorenjournalismus

Da es keine klare Definition des Begriffs Autorenjournalismus gibt, wird er nach mehreren Kriterien beschrieben. Erstens ist es eine klare Position des Autors zu einem Thema oder zu einer Frage. Weiterhin spielt der Stil eines Autors eine wichtige Rolle. Die Beteiligung des Journalisten am gesamten Prozess der Inhaltserstellung, die Kontrolle des Autors über alle Produktionsphasen und die Verantwortung für das Endergebnis werden hervorgehoben. Ein weiteres notwendiges

Kriterium ist schließlich die Zielgruppe des Autors, die Reaktion der Öffentlichkeit auf seine Aussagen und das Feedback. Es geht vor allem um Qualitätsjournalismus, der die Reaktion der Experten auf aktuelle Probleme und Situationen, die Einschätzung des Geschehenen durch den Autor zum Ausdruck bringt. So erfüllt der analytische Autorenjournalismus eine der Schlüsselfunktionen der Massenmedien – er beeinflusst die öffentliche Meinung.³

Zu den klassischen Genres des Autorenjournalismus gehören die Kolumne, der Bericht (z.B. in Form von Essays oder Features), der analytische Artikel, der Kommentar, das Feuilleton und andere. Im Zuge der Entwicklung des Internets haben sich die klassischen Genres verändert und modifiziert. Heute kann man im Netz die unterschiedlichsten Erscheinungsformen des Autorenjournalismus finden, mit dem sich Blogger, Online-Publizisten und private Nutzer befassen.

Autorenjournalismus in Russland: Historischer Hintergrund

Der *Autorenjournalismus* (avtorskaja žurnalistika) hat in Russland eine lange Tradition. Seine Eigenschaften sind in verschiedenen Epochen und Formaten zu beobachten. Als eines der klassischen Beispiele für den *persönlichen Journalismus* (personal'nyj žurnalizm) Ende des 18. bis Anfang des 19. Jahrhunderts wird die satirische Zeitschrift *Počta duchov* (*Post der Geister*) des russischen Fabeldichters Ivan Krylov (1769–1844) betrachtet. Bei ihrer Entstehung fungierte der Schriftsteller gleichzeitig als Autor, Herausgeber und Verleger.⁴ Der traditionelle Autorenjournalismus der Sowjetzeit konnte auf den Seiten der sogenannten dicken Zeitschriften (tolstye žurnaly, auch: Literaturmagazine) – *Novyj mir* (*Neue Welt*), *Junost'* (*Jugend*), *Znamja* (*Banner*) und anderen – gefunden werden. Diese monatlich erscheinenden künstlerischen und gesellschaftspolitischen Zeitschriften mit einem Umfang ab 150 Seiten waren „an der literarischen Norm-, Kanon- und Geschmacksbildung maßgebend beteiligt“⁵. Ein weiterer Kanal für den alternativen Autorenjournalismus war *Samizdat* (Selbstverlag).⁶ Seine Berichterstattung beinhaltete nicht nur literarische Texte, sondern auch Analysen der kulturellen und gesellschaftlichen Situation im Lande, kritische Beiträge zu den aktuellen politischen Problemen und zur Rezeption historischer Ereignisse. Dieser Trend setzte sich im Printjournalismus in den späten 1980er und frühen 1990er Jahren – in der Zeit der politischen und gesellschaftlichen Wandlungen – fort. So bezeichnet beispielsweise der russische Medienforscher Ivan Zasurskij die Ausgaben der *Nezavisimaja gazeta* (*Unabhängige Zeitung*) aus dem Jahr

1993 als ein qualitativ hochwertiges analytisches Bulletin „s tradicionnym rossijskim personal’nym žurnalizmom“⁷ („mit traditionellem russischen persönlichen Journalismus“). In seinem Buch *Mass-media vtoroj respubliki* schreibt er:

НГ [Независимая газета] стала газетой мнений. Большинство авторов отдавало предпочтение высказыванию своих точек зрения перед выполнением задачи по информированию читателя [...]. [M]атериалы были ориентированы на просвещенную политизированную элиту.⁸

NG [Независимая газета] wurde zu einer Zeitung der Meinungen. Die meisten Autoren zogen die Darlegung ihrer Ansichten der Aufgabe vor, die Leser zu informieren [...]. [D]as Material war auf die aufgeklärte und politisierte Elite ausgerichtet.

Die Persönlichkeit der Autoren, ihre aufrichtige Meinung und ihre oft harte, kritische Art der Narration waren auch auf dem Fernsehbildschirm der frühen 1990er Jahre wichtig und äußerst gefragt. Als ein typisches Beispiel für den damaligen Autorenjournalismus können die Sendung *Vzgljad* (*Einblick*) des Fernsehkonzernes VID und einige ihrer Autoren und Moderatoren – Vladislav List’ev, Aleksandr Ljubimov, Evgenij Dodolev, Artem Borovik und andere – bezeichnet werden. Allerdings führten die politischen und wirtschaftlichen Turbulenzen der 1990er Jahre dazu, dass die zu Beginn des Jahrzehnts blühenden Medien in Schwierigkeiten gerieten. Der Anfang der 2000er Jahre war durch die Monopolisierung der Medien und ihre stärkere Kontrolle durch den Staat gekennzeichnet. Es blieb wenig Raum für kritische Diskussionen und alternative Sichtweisen in offiziellen Informationskanälen. Mit der Entwicklung des Internets im Land zogen sie allmählich in den Online-Raum.

Weblogs als eine Plattform für Meinungsjournalismus in Russland

Laut der Einschätzung des russischen Medienforschers Dmitrij Golyenko-Vol’fon hat sich das Runet (russisches oder russischsprachiges Internet) in den fast 25 Jahren seiner Existenz vom Lebensraum eher ‚elitärer‘ Kreise mit ihrer ‚Online-Literatur‘ und der so genannten ‚Bloggencija‘⁹ zu einem Diskussionsforum für alle gesellschaftlichen Gruppen, politischen Interessen und Tätigkeitsbereiche entwickelt.¹⁰

Das Runet und seine aktive publizistische und sprachliche Kultur erregten die Aufmerksamkeit der breiten Öffentlichkeit und der Forscher während der Proteste der Jahre 2011–2012, als Blogger und Nutzer sozialer Netzwerke stark auf die Ergebnisse der Staatsduma-Wahlen reagierten, Demonstrationen und Streikposten mit Hilfe verschiedener Online-Communities organisierten und Informationen von den Orten des Geschehens austauschten. Die gemütliche Atmosphäre eines ‚Festes im engen Kreis‘, der ‚Küchengespräche‘ der Sowjetzeit, mit denen die ersten russischsprachigen Blogs oft verglichen werden, gehörte endgültig der Vergangenheit an.¹¹ Die *Blogosphäre* hat begonnen, auf jegliche Veränderungen im politischen und sozialen Bereich zu reagieren.¹² Die deutsche Slavistin Henrike Schmidt bezeichnet diese Tendenz als der „neue[n] Samizdat“ oder der „politisch motivierte[n] [elektronischen, digitalen] Samizdat“.¹³ Als Gründe für diese Entwicklung nennt sie die Politik des Staates, der die Massenmedien monopolisiert, den Zugang zu Quellen einschränkt und Kontroll- und Zensurmechanismen weitgehend nutzt.¹⁴

Heute investieren unabhängige russische Online-Medien und Blogger viel Zeit und Mühe in die Erstellung ihrer Beiträge. Auf der einen Seite haben sie oft das Privileg, ohne Zensur und redaktionelle Kontrolle im klassischen Sinne dieses Phänomens zu arbeiten. Sie unterliegen in der Regel keiner Selbstzensur sowie keinen wirtschaftlichen Sanktionen seitens Werbetreibender oder Sponsoren der Ausgabe. Andererseits stehen Online-Publikationen, sobald sie im Web erscheinen, unter verstärkter Aufmerksamkeit anderer Nutzer: Unter den Bedingungen, in denen jegliche Aussagen oder Daten in kürzester Zeit überprüft werden können, spielen die Qualität der Materialvorbereitung und die Überprüfung von Informationen eine entscheidende Rolle. Es ist anzumerken, dass Blogger und Online-Journalisten, die es geschafft haben, sich einen Ruf als angesehene Experten zu machen, nicht nur bei regelmäßigen Lesern beliebt sind, sondern auch bei Usern, die Online-Medien nur gelegentlich nutzen. Der russische Journalist und Medienmanager Vasilij Gatov stellt fest:

„Персональный бренд‘ интернет-автора, ‚личный контекст‘ автора или группы авторов – будь то блог, поисковая выдача публикации в разных СМИ, аккаунт в Twitter или Facebook – все это обеспечивает отдельных наиболее успешных сетевых авторов репутацией и лояльностью, которая может прямо сравниться с бизнес-брендами [...]“¹⁵

Die ‚persönliche Marke‘ des Internetautors, der ‚persönliche Kontext‘ des Autors oder einer Gruppe von Autoren – sei es ein Blog, Ergebnisse der Online-suche nach Publikationen in unterschiedlichen Medien, Twitter- oder Facebook-Accounts – all dies verschafft einzelnen, besonders erfolgreichen Online-Autoren Reputation und Loyalität, die sich geradewegs mit Unternehmensmarken messen kann [...].

Gennadij Bakulev, russischer Forscher für Massenkommunikation, stellt ebenfalls fest, dass viele Blogs zu einem unverzichtbaren Bestandteil der ‚Mediennahrung‘ der intellektuellen Öffentlichkeit im Online-Raum geworden sind. „[Ėtot mediaracion] ěffektivno ograniĉivaet ich vybor i svodit k minimumu zatraty na poisk.“¹⁶ („[Diese Nahrung] schränkt ihre Wahlmöglichkeiten effektiv ein und minimiert die Suchkosten.“) Gleichzeitig verlassen sich die Nutzer auf persönliche Empfehlungen und Links, die in sozialen Medien veröffentlicht werden. In diesem Zusammenhang kann von einer ‚Rückkehr‘ des Autorenjournalismus in Russland gesprochen werden, der für sich neue Plattformen und Formate gefunden hat.

Als Beispiele dafür können die Online-Medien wie *Snob*, *Newtimes*, *Colta* und das Portal *Takie dela* (*So geht es*) erwähnt werden. Sie enthalten neben Nachrichten, Rezensionen und Interviews auch Blogs mit kompetenten Meinungen von Experten (das können Rubriken wie ‚Kolumnen‘, ‚Meinungen‘, ‚Blogs‘ sein). Auf den Webseiten der Redaktionen des Radiosenders *Ėcho Moskvy* (*Echo Moskaus*), der Zeitungen *Novaja Gazeta* (*Neue Zeitung*), *Kommersant*“ (*Geschäftsmann*), *Vedomosti* (*Anzeiger*) werden Texte von ‚fest angestellten‘ Bloggern veröffentlicht. Wenn man über konkrete Namen spricht, können die Politologen Gleb Pavlovskij und Ekaterina Šul‘man, die Journalisten Oleg Kašin, Sergej Parchomenko, Andrej Maľgin, Valerij Panjuškin, Julija Latynina und andere als Beispiele für beliebte politische Blogger angeführt werden. Viele dieser Experten und Analysten finden seit Jahren keinen Zugang zu staatlichen Medien. Alternative Plattformen und unabhängige Online-Medien gelten für sie als eine der wenigen Möglichkeiten für Äußerung.

Multimediale Formate und ein ‚kollektiver Autor‘

Eine weitere narrative Form im Online-Raum, die auch zur Vielfalt des Autorenjournalismus gezählt werden kann, sind die Longreads oder multimedialen Projekte. Derartige Publikationen des Longform-Journalismus werden auch als Multimedia-

Storytelling oder Web-Reportage bezeichnet. Dieses Format existiert seit Anfang der 2010er Jahre, wurde aber im Jahr 2012 nach der Veröffentlichung der Multimedia-Geschichte *Snow Fall: The Avalanche at Tunnel Creek* durch die amerikanische Zeitung *The New York Times* am weitesten verbreitet.¹⁷ Dabei handelt es sich um einen umfangreichen interaktiven Artikel über eine Gruppe von amerikanischen Skifahrern, die eine Wanderung zur Kaskadenkette (USA) unternahmen und Zeugen einer Lawine wurden, die mehrere Menschen tötete. Die Geschichte wurde auf einer separaten Webseite präsentiert und bestand aus einem langen Text (über 16.000 Wörter), Foto- und Videomaterial, Audioelementen, Infografiken, Animationen und einer Vielzahl von Zusatzinformationen. Sie war es, die das neue Format offiziell begründete und zum Paradebeispiel für konvergenten Journalismus wurde. Die Reportage zeigte, mit welchen Mitteln der Einbezug des Lesers gesteigert und durchdachte Materialien zu aktuellen politischen und sozialen Themen oder wichtigen historischen Ereignissen erstellt werden können.¹⁸ 2013 erhielt das Autorenteam für sein Werk den Pulitzer-Preis und die Anerkennung durch die professionelle Gemeinschaft. Dieses Format wurde zu einer neuen Richtung im digitalen Journalismus und bald auch in den russischsprachigen Online-Medien weit verbreitet.

Für multimediale Projekte werden in der Regel Teams von Profis aus verschiedenen kreativen Bereichen gebildet – schreibende Journalisten, Fotografen, Kameraleute, Webdesigner und Experten aus unterschiedlichen Wissensgebieten. Zusammen bilden sie ein professionelles Team, das durch ein bestimmtes Thema oder eine bestimmte Geschichte vereint ist und das bei der Vorbereitung des Materials versucht, eine einheitliche ‚Stimme‘, einen eigenen Standpunkt zu entwickeln. In der russischsprachigen Praxis wird dieses Format am häufigsten als *multimediales Projekt*, *Hauptthema* oder *Sonderprojekt* (*multimedijnyj proekt*, *glavnaja tema*, *specproekt*) bezeichnet. Manchmal fungiert ein schreibender Journalist als Organisator und Produzent des Projekts, aber es ist dennoch angebracht, von allen am Prozess Beteiligten als einem *kollektiven Autor* zu sprechen. Das heißt, dass jede solche journalistische Arbeit von der offenen Autorenposition dominiert wird, die zu einer der wichtigsten Kategorien des Autorenjournalismus gehört, unabhängig davon, auf welchem Weg Informationen übertragen werden. Vasilij Gatov betont:

Основной авторской специализацией в сетевой журналистике является мультимедиа-сторителлер, специалист по созданию ясных и востребованных многоплатформенных медиапродуктов авторства.¹⁹

Unter der Hauptspezialisierung eines Autors im Online-Journalismus versteht man einen Multimedia-Storyteller – ein Spezialist für die Entwicklung klarer und gefragter Medienprodukte der Autorschaft auf Multiplattformen.

Die ersten Beispiele für ein derartiges journalistisches Schaffen finden sich in den Projekten *Dni zhatmenija*²⁰ (2011, *Tage der Sonnenfinsternis*), das den politischen Ereignissen von 1991 in Russland gewidmet ist, und *Konec sovetov*²¹ (2013, *Ende der Sowjets*), das über den Beschuss auf das Gebäude des russischen Parlaments in Moskau im Oktober 1993 berichtet, aus der Online-Ausgabe von *Lenta.ru*. Die Longreads der Ausgabe *Kommersant*“, die unter der Leitung des Journalisten und Medienexperten Artem Galustjan entstanden sind, dienen auch als hervorragendes Beispiel für Autorenjournalismus im digitalen Raum: der Longread *Zemlja otčuzdenija*²² (2014, *Land der Entfremdung*) über die Folgen des Reaktorunfalls des Tschernobyl-Kernkraftwerks und das gegenwärtige Leben in der ‚Zone‘, die Projekte *Den', kogda načalas' vojna*²³ (2014, *Der Tag, an dem der Krieg begann*) und *Den', kogda končilas' vojna*²⁴ (2015, *Der Tag, an dem der Krieg endete*), die über den ersten und letzten Tag des Großen Vaterländischen Krieges berichten. Die nichtlinearen multimedialen Projekte der Online-Redaktion von *Novaja Gazeta – Poslednie imperatory*²⁵ (2016, *Letzte Imperatoren*) über die Generation der 25-Jährigen, die im Jahr des Zusammenbruchs der Sowjetunion geboren wurden, und *Moskviči*²⁶ (2017, *Moskauer*), das Arbeitsmigranten gewidmet ist, die im Bereich der Stadtverschönerung Moskaus arbeiten –, können auch als Beispiel für *kollektive Autorschaft* angeführt werden, da alle Beteiligten – Journalisten, Fotokorrespondenten und Webdesigner – gleichermaßen an der Schaffung einer gemeinsamen Geschichte beteiligt sind.

Die harte Konkurrenz im Online-Raum zwingt die klassischen, meist staatlichen Medien, ebenfalls aktiv an der Aneignung neuer Formate und Plattformen zu arbeiten. Sie wollen ihrem Publikum qualitativ hochwertige Inhalte und intellektuellen Autorenjournalismus in seinen besten Traditionen bieten. Dabei geht es weniger um den finanziellen Gewinn: Mit derartigen Formaten werden ‚Prestige‘- bzw. ‚Image‘-Projekte realisiert und Redaktionen versuchen, ihre Fähigkeiten und die Verfügbarkeit der notwendigen Ressourcen unter Beweis zu stellen, um eine einzigartige journalistische Arbeit zu schaffen und ein neues Publikum zu gewinnen. Ein Beispiel dafür wäre die Geschichte des Fernsehsenders *Pervyj kanal (Erster Kanal) – Vsem mirom. God spustja*²⁷ (2014, *Allzusammen. Ein Jahr danach*), in der eine Chronik der großen Überschwemmungen im russischen Fernen Osten im Jahr 2013, ein Programm der staatlichen Unterstützung und die Arbeit zahlreicher Freiwilliger in

der Region vorgestellt werden. Ein Beispiel für einen historischen Longread ist das Online-Projekt der TASS- Nachrichtenagentur *900 dnej žizni. Chroniki blokady*²⁸ (2015, *900 Lebenstage. Blockade-Chronik*) über die Geschichte des Kampfes und alltäglichen Lebens im belagerten Leningrad. Zu den russischen Medien, die sich an ein internationales Publikum richten und Materialien über Russland in mehreren Sprachen veröffentlichen, kann die Ressource *Russia Beyond the Headlines* gezählt werden. Ein konkretes Beispiel für ihre multimedialen Projekte ist *Russia, the USSR and Afghanistan* (2014)²⁹, in dem interaktiv über die Ereignisse in Afghanistan in den Jahren 1979-1989 und die aktuelle Situation in der Region berichtet wird.

Fazit

All diese Longreads und multimedialen Projekte sowie Publikationen in Blogs können nach den oben genannten Kriterien des Autorenjournalismus analysiert werden. Die klare Position des Autors (oder des Autorenkollektivs) wird durch die Wahl der Themen, seine Sichtweise des Problems, seine Argumentation und die Akzentsetzung im Material bestimmt. Der Stil eines Autors manifestiert sich in den Besonderheiten der Sprache der Publikationen, dem Einsatz zusätzlicher narrativer Mittel, der Wahl zwischen der Position eines aktiven Teilnehmers an den Geschehnissen oder der eines externen Beobachter-Analytikers. Die Beteiligung des Autors am gesamten Produktionsprozess im Online-Milieu wird unvermeidlich: Der Autor ist in allen Phasen der Entstehung seines Textes oder Projekts beschäftigt – von der Formulierung der ursprünglichen Idee bis zur unmittelbaren Veröffentlichung des fertigen Werkes im Netz. Die Reaktion der Öffentlichkeit ist im digitalen Bereich auch besonders sichtbar und das Feedback wird sehr schnell gegeben: Der Dialog zwischen dem Autor und dem Leser findet online statt, dank der Kommentarfunktion und der Möglichkeit, die Links zum Material in sozialen Netzwerken zu teilen. Darüber hinaus können alle Online-Publikationen durch Hypertextverweise auf belegende Quellen oder Materialien mit der entgegengesetzten Perspektive ergänzt werden, was ihre Qualität verbessert und das Vertrauen des Publikums erhöht.

Abschließend ist zu erwähnen, dass vor dem Hintergrund der Informationsüberflutung und einer erheblichen Menge an ‚Informationsrauschen‘ im Netz die Rolle des Autors außerordentlich zunimmt. Dutzende von Versionen und Interpretationen eines Ereignisses existieren in der digitalen Umgebung nebeneinander. Deshalb sind Qualitäts- und Meinungsjournalismus heute so notwendig und gefragt.

Vasilij Gatov betont, dass sich die akademische und professionelle Diskussion zum Thema des Autorenjournalismus in der Regel auf die Problematik ‚Blogger vs. Journalist‘ konzentriert:

Как любая профессиональная корпорация, журналистика стремится доказать и свою состоятельность, и свои претензии на особые знания и умения, которые отличают носителей профессии от ‚любителей‘.³⁰

Wie jede Berufsgruppe ist der Journalismus bestrebt, sowohl seine Fundiertheit als auch seinen Anspruch auf besondere Kenntnisse und Fähigkeiten zu eweisen, die professionelle Journalisten von ‚Amateuren‘ unterscheiden.

Dabei ist jedoch zu berücksichtigen, dass die beruflichen Merkmale des Journalismus der Vergangenheit – exklusiver Zugang zu Informationsquellen und Produktionstechnologien, die Möglichkeiten der Verbreitung von Materialien und vieles mehr – im digitalen Kommunikationsumfeld „kein Monopol und nicht mal ein Vorteil“ sind.³¹ Das Internet mit seinen Angeboten wie Online-Medien und sozialen Netzwerken steht allen Mitgliedern verschiedener politischer und sozialer Gruppen gleichermaßen offen.

In den letzten Jahren wird in den russischen Medien folgender Trend beobachtet: Der Mangel an sozialer Kommunikation ‚offline‘ und das wachsende Misstrauen gegenüber den traditionellen – vom Staat monopolisierten – Medien haben die Dynamik der Blogosphäre im Runet geprägt. In dieser Situation können viele Analytiker und Experten ihre Meinung äußern oder Kommentare nur in den Online-Medien abgeben. Auf diese Weise entstand der Begriff *professioneller Blogger* – ein Autor, der eine gewisse Autorität in der Öffentlichkeit genießt, die öffentliche Meinung bildet und einen modernen Vertreter der russischen Intelligencija darstellt, deren Kommunikationsraum das Internet wurde.

Unter diesen Wettbewerbsbedingungen sind professionelle Journalisten gezwungen, Online-Dienste und Webanwendungen in ihre Arbeit zu integrieren, mit ihren Nutzern zu interagieren und Kommunikationskanäle mit einem neuen Publikum zu suchen. In den letzten Jahren erweitern die klassischen Medien in Russland ihre Inhalte, nutzen aktiv alternative Plattformen und Formate und suchen nach interessanten Themen und ‚Gesichtern‘. Darüber hinaus wird deutlich, dass Autorenjournalismus vor allem Qualitätsjournalismus ist. Digitale Technologien ermöglichen es, journalistische Materialien umfangreicher und interaktiver zu gestalten. Sie werden

zu einzigartigen Kunstwerken eines Autors oder einer Gruppe von Autoren. Und dies kann als hervorragendes Beispiel für die Rückkehr des Autorenjournalismus in die russischen Medien in einer innovativen – interaktiven und multimedialen – Form dienen.

Anmerkungen

- 1 *Among the audience. A survey of new media.* In: *The Economist*. April 22nd 2006. www.economist.com/sites/default/files/special-reports-pdfs/6794161.pdf [16.09.2019].
- 2 Vgl. Diana Kul'čickaja und Artem Galustjan: *Longridy v onlajn-SMI: osobennosti i tehnologija sozdanija*. Moskva 2016, S. 4.
- 3 Vgl. Anton Surjapin: Igor' Jakovenko: *Avtorskaja žurnalistika ne umret pod davleniem novych cyfrovych tehnologij*. <http://mediakritika.by/article/3631/igor-yakovenko-avtorskaya-zhurnalistika-ne-umret-pod-davleniem-novyh-cifrovyh> [16.09.2019]; Evgenij Prochorov: *Vvedenie v teoriju žurnalistiki: Učebnik dlja studentov vuzov*. Moskva 2011, S. 277; Vasilij Gatov: *Buduščee žurnalistiki*. In: *Kak novye media izmenili žurnalistiku. 2012–2016*. Hg. von Aleksandr Amzin u.a. Ekaterinburg, Moskva 2016, S. 206–267, hier: S. 252.
- 4 Vgl. Prochorov, *Vvedenie v teoriju žurnalistiki* (Anm. 3), S. 37.
- 5 Lilia Antipow: *Geschichte der literarischen Kommunikation in Rußland im 19. und 20. Jahrhundert*. <https://epub.ub.uni-muenchen.de/575/1/antipov-literatur.pdf> [16.09.2019].
- 6 Unter *Samizdat* wurde in der Sowjetunion und einigen anderen osteuropäischen Staaten die Verbreitung von alternativer, nicht systemkonformer Literatur und journalistischer Publikationen über nichtoffizielle Kanäle verstanden. Exemplare wurden durch Abschreiben mit der Hand oder Abtippen auf der Schreibmaschine, später durch Fotokopie produziert und weiterverbreitet.
- 7 Ivan Zasurskij: *Mass-media vtoroj respubliki*. Moskva 1999, S. 70. Übersetzungen der Zitate hier und im Folgenden D.K.
- 8 Ebd., S. 70.
- 9 Computer-Intelligencija, für die das Netz und Blogs, insbesondere die beliebteste Ressource für Online-Tagebücher LiveJournal, den hauptsächlichen Kommunikationsraum darstellen.
- 10 Vgl. Dmitrij Golynko-Vol'fson: *Social'nye seti v nesetevom sociume (O biopolitike, istorizme i mifologii russkich social'nych setej)*. In: *Digital Icons: Studies in Russian, Eurasian and Central European New Media*. Vol. 1, No. 2 (2009), S. 101–113, hier: S. 102f.
- 11 Vgl. ebd., S. 102.
- 12 Ähnliche (aber nicht identische) Prozesse fanden in verschiedenen Phasen auch in anderen Ländern statt. So hatte beispielsweise der *New Journalism* in den USA in den 1960er und den 1970er Jahren einen großen Einfluss auf den Stil des journalistischen Schaffens. Diese Richtung verknüpfte literarische und journalistische Verfahren: In den Texten wurden die Dialoge der Helden in Form einer ‚lebendigen‘ Umgangssprache genutzt, der persönliche Standpunkt des Autors konnte deutlich er-

- kannt werden, das Pronomen ‚ich‘ wurde verwendet und die Ereignisse wurden aus der Sicht einzelner Teilnehmer bzw. Zeugen interpretiert, die als gleichwertige Informationsquellen fungierten. Auch die Hintergrundbeschreibungen waren sehr literarisch: Es wurde auf Details des Verhaltens und der Umgebung der Akteure geachtet. Erstmals wurden im amerikanischen Journalismus die Themen Popmusik, Drogen, Subkulturen, neue Jugendtrends in Kunst und Sport behandelt, die zuvor tabuisiert worden waren. Trotz der emotionalen Komponente dieser Berichte basierten sie auf Fakten; der Anlass für die Informationen war für sie wichtig. Derartige Publikationen machten die Zeitschriften *Esquire*, *New York*, *Rolling Stone*, *The Atlantic Monthly*, *Harpers* und ihre Autoren beliebt.
- 13 Henrike Schmidt: *Kreative Selbstartikulation und Verbot. RuNet und die Tradition des Samizdat*. In: *Osteuropa* 60 (2010), Heft 11, S. 85–103, hier: S. 100.
 - 14 Ebd.
 - 15 Gatov, *Budušee žurnalistiki* (Anm. 3), S. 231.
 - 16 Gennadij Bakulev: *Massovaja komunikacija. Zapadnye teorii i koncepcii*. Moskva 2016, S. 141.
 - 17 Vgl. John Branch: *Snow Fall: The Avalanche at Tunnel Creek*. Auf: *New York Times* December 20, 2012. www.nytimes.com/projects/2012/snow-fall/ [16.09.2019].
 - 18 Vgl. Kuščickaja und Galustjan, *Longridy v onlajn-SMI* (Anm. 2), S. 6f.
 - 19 Gatov, *Budušee žurnalistiki* (Anm. 3), S. 262.
 - 20 Vgl. Julia Minder u.a.: *Dni žatmenija*. Auf: *lenta.ru* 2011. <http://1991.lenta.ru/> [16.09.2019].
 - 21 Vgl. Pavel Bednjakov u.a.: *Konec sovetov*. Auf: *lenta.ru* 2013. <https://age.lenta.ru/1993/> [16.09.2019].
 - 22 Vgl. Artem Galustjan u.a.: *Zemlja otčuzdenija*. Auf: *kommersant.ru* 26.04.2014. www.kommersant.ru/projects/chernobyl [16.09.2019].
 - 23 Vgl. Tat'jana Mišanina, Artem Galustjan u.a.: *Den', kogda načalas' vojna*. Auf: *kommersant.ru* 22.06.2014. www.kommersant.ru/projects/june22 [16.09.2019].
 - 24 Vgl. Tat'jana Mišanina, Artem Galustjan u.a.: *Den', kogda končilas' vojna*. Auf: *kommersant.ru* 09.05.2015. www.kommersant.ru/projects/9may [16.09.2019].
 - 25 Vgl. Ol'ga Bobrova, Jurij Kozyrev, Anna Artem'eva u.a.: *Poslednie imperatory*. Auf: *novayagazeta.ru* 2016. <https://25.novayagazeta.ru/> [16.09.2019].
 - 26 Vgl. Anna Artem'eva u.a.: *Moskviči*. Auf: *novayagazeta.ru* 2017. <http://spec.novayagazeta.ru/moskvichi/> [16.09.2019].
 - 27 Vgl. Dar'ja Jarygina u.a. | *Vsem mirom. God spustja*. 2014. <http://vsemmirom.1tv.ru/> [16.09.2019].
 - 28 *900 dnež žizni. Chroniki blokady*. Auf: *tass.ru* 2015. <https://tass.ru/tsp/900days> [16.09.2019].
 - 29 Vgl. Nick Allen: *Russia, the USSR and Afghanistan*. Auf: *Russia Beyond the Headlines*. 2014. www.rbth.com/longreads/afghanistan/ [16.09.2019].
 - 30 Gatov, *Budušee žurnalistiki* (Anm. 3), S. 247.
 - 31 Ebd., S. 227.



Der Fluss Dnipro vor dem Hintergrund der Industrialisierung

Pavlo Tyčyna, Janka Kupala, Vladimir Majakovskij und andere
Vertreter der sowjetischen ‚Wasserbaubibliothek‘ im Vergleich

И Днипро
по проволокам-усам
электричеством
течет по корпусам.¹

Und der Dnipro
wird durch Drahtkabel fließen
durch die Wohnblocks
als elektrischer Strom.²

Vladimir Majakovskij
(1893–1930)

Die wirtschaftliche Nutzbarmachung des Dnipro (russ. Dnepr, belor. Dnjapro), aber auch vieler anderer Flüsse der Welt, ist ein Teil der Zivilisationsgeschichte des 20. Jahrhunderts. In der Sowjetunion wurde Wasserkraft als zukunftssträchtige Energiequelle angesehen, die dem rückständigen Agrarland dabei helfen sollte, sich zu einem konkurrenzfähigen Industriestaat zu entwickeln. Vor diesem Hintergrund spielten Flüsse wie der Dnipro für die Modernisierung eine zentrale Rolle.

Da die sowjetische Modernität von Beginn an in einen künstlerischen Diskurs übersetzt wurde, wurden die technischen Leistungen des Staates durch Literaten, Maler und Kinoregisseure aktiv propagiert. Der niederländische Hydrologe Frank Westerman spricht in diesem Zusammenhang von einer sowjetischen ‚Wasserbaubibliothek‘³. Ein Beispiel dafür stellt die bis dato wenig bekannte und nicht untersuchte dreisprachige Anthologie *Čolom tobi, Slavutyču: Dnipro v poeziji, prozi, istoričnych svidčennjach*⁴ (*Sei gegrüßt, Slavutyč: Der Dnipro in Dichtung, Prosa, historischen Zeugnissen*) dar – sie ist Gegenstand des vorliegenden Beitrags.

Die Anthologie erschien im Jahre 1982 im Dnipropetrovs’ker Verlag *Promin’ (Der Strahl)* in der dritten ergänzten Auflage.⁵ *Slavutyč* oder *Slavuta* (dt. ‚der Sohn des Ruhmes‘) ist ein poetischer Name des Flusses Dnipro, der in der ostslavischen

Volksdichtung und bei ukrainischen Romantikern häufig vorkommt.⁶ Der untersuchte Band enthält auf 350 Seiten über 50 Ausschnitte aus ‚klassischen‘ (*Die Nestorchronik*, Taras Ševčenko, Nikolaj Gogol' u.a.) sowie sowjetischen Texten über den Fluss.⁷ Bezeichnend ist, dass alle hier angeführten Texte in drei Sprachen veröffentlicht worden sind – Ukrainisch, Russisch und Belarussisch.

Die einleitende Passage der Anthologie legt die Schlüsselthesen der sowjetischen Mythologie dar: Die Kyjiver Rus' als Wiege dreier Brudervölker (Ukrainer, Russen, Belarussen), der Stolz auf das sozialistische Vaterland, die Ideen des Marxismus und Leninismus, die die Grundlage des Sozialistischen Realismus⁸ schufen und als Wegweiser für die Mehrheit der im Sammelband veröffentlichten Werke gelten. Hier wird auch die Quelle der kreativen Inspiration der in die Ausgabe aufgenommenen Literaten als „ein mächtiges und helles Gefühl“⁹ der Beteiligung an der kommunistischen Gesellschaft propagiert.

Sei gegrüßt, Slavutyč wird mit einem kurzen Auszug aus dem damals populären Text *Vozroždenie* (1978, *Wiedergeburt*) des Generalsekretärs des Zentralkomitees der KPdSU Leonid Brežnev (1906–1982) eröffnet, in dem das Staatsoberhaupt den Fluss Dnipro als Symbol der Industriemacht des Landes auffasst. Brežnev zitiert die Worte einer nicht genannten Studentin, die nach einer Führung zum Dniprokraftwerk folgende ‚poetische Notiz‘ hinterlassen habe:

Днепрогэс на нашей земле – это как Пушкин в литературе, как Чайковский в музыке. Какие бы гиганты ни появлялись на Волге, Ангаре, Енисее, им не затмить величия патриарха советской энергетики.¹⁰

DneproHES auf unserer Erde ist wie Puškin in der Literatur, wie Čajkovskij in der Musik. Selbst wenn solche Riesen auf der Volga, Angara, auf dem Enisej auftauchen sollten, wird durch sie die Größe des Patriarchs der sowjetischen Stromerzeugung nicht vernebelt, nicht geschmälert.

Wie wurde der Dnipro in ukrainisch-, belarussisch- und russisch-sowjetischen Texten dargestellt bzw. semantisiert? Um die zentralen Themen, Motive und Verfahren zu illustrieren und den literarischen Umgang sowjetischer Dichter mit dem Fluss Dnipro zu untersuchen, wird im Weiteren auf Texte ukrainischer (Pavlo Tyčyna, Andrij Malyško, Maksym Ryl's'kyj, Teren' Masenko und Jakiv Baš), belarussischer (Janka Kupala und Pjatus' Broŭka) und russischer (Vladimir Majakovskij) sowjetischer Autoren zurückgegriffen, die Teil der Dnipro-Anthologie *Sei gegrüßt, Slavutyč*

sind. Die acht hier exemplarisch zu betrachtenden Werke wurden zwischen den 1920er und 1960er Jahren verfasst. Der Fokus liegt dabei primär auf der Ukraine, wo der Fluss Dnipro von besonderer Bedeutung für das kulturelle Selbst- und Fremdverständnis ist.¹¹

Aufgrund der vorhandenen Quellen ist die Analyse auf eine literatur- und kulturgeschichtliche Kontextualisierung angewiesen. Somit werden zum einen literaturwissenschaftliche Aspekte berücksichtigt (Metapher, Symbol, Motiv), zum anderen kultur- und geschichtswissenschaftliche Ansätze (Kultursemiotik, Raum, Mythos, Konzept, Erinnerung). Der methodologische Schwerpunkt liegt im Bereich des Semantischen, d.h. auf kultursemantisch definierbaren Bedeutungen, die sich mit dem Fluss Dnipro verbinden.

Die Kultursemiotik macht Flüsse als Zeichen lesbar. In Anlehnung an Jurij Lotman geht diese Untersuchung von der Annahme aus, dass die Thematisierung der räumlichen Ordnungen in literarischen Texten das „Material zum Aufbau von Kulturmodellen mit keineswegs räumlichem Inhalt“¹² darstellt. Diese Vorstellung macht es möglich, von Flussräumen auf bestimmte Kulturmodelle zu schließen, da sie in einem unmittelbaren Verhältnis zu sozialen und politischen Räumen stehen und auf entsprechende Sinnbildungsprozesse verweisen.

Aus Sicht des russischen Kultursemiotikers Vladimir Papernyj symbolisiert die ‚Wasserkultur‘ die imperiale sowjetische Mythologie.¹³ Auf diese These wird im weiteren Verlauf der Studie aus verschiedenen Blickwinkeln eingegangen.

Ukrainisch-, belarussisch- und russisch-sowjetische Flussnarrative im Vergleich

Der erste zu behandelnde Autor – Pavlo Tyčyna¹⁴ – verbildlicht die Anpassung der sowjetischen Schriftsteller an das Regime. In seinem Gedicht *Nad Dnipro*¹⁵ (ca. 1957, *Am Dnipro*) fungiert der Fluss, in dem sich Sterne widerspiegeln, als Metapher für den erleuchteten Weg. Die liedhafte Rhythmomelodik des Gedichts ist erfüllt von einem intimen, zaghaften Gefühl der Freude:

Вітер колише трави шовкові,
ніч кругом...
Глянь, моя мила: зорі повисли
над Дніпром.

Der Wind schüttelt Gras wie aus Seide,
die Nacht umrandet uns...
Schau, meine Liebe: die Sterne hängen
über dem Dnipro.

Серце так б'ється, щастя ж бо з нами тут само: разом дорогою зоряно-ясною ми йдемо. ¹⁶	Das Herz schlägt, weil das Glück bei uns ist genau hier: zusammen gehen wir die Straße ent- lang, die sternenklar ist.
------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Der Sozialismus als ideologisch begründete, künstlerische Stilrichtung mit einem festgelegten Themenkanon (Aufbau der sowjetischen Gesellschaft, Industrialisierung, Arbeitsalltag der Erbauer des Kommunismus und Klassenfeindschaft) zeichnet sich durch künstliche Überhöhung aus. Der staatliche Kulturbereich wird zum Instrument der ideologischen Erziehung des Menschen im Geiste des Sozialismus und der Großteil der sowjetischen Kulturproduktion (nach Papernyj: Kultur 2 [kurz: K2], im Gegensatz zu K1 – der Avantgardekultur) trägt einen propagandistischen Charakter. Das Fehlen einer politisch-ideologischen Komponente im Werk konnte zum Publikationsverbot führen. So baut Tyčyna einige Pflichtthemen in sein Gedicht ein, etwa das der Freundschaft der Brudervölker.

Пахнуть покоси. Сядем на сіні, – пізній час. Я українець, а ти ж росіяночка – дружба в нас. ¹⁷	Die Heuernten riechen. Wir setzen uns ins Heu in der späten Stunde. Ich bin Ukrainer und du bist Russin – Freundschaft herrscht zwischen uns.
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Das Thema der Freundschaft zweier Brudervölker, die sich im Gedicht auf unumgängliche Weise in Liebe verwandelt, findet seine logische Fortsetzung im nächsten ‚obligatorischen‘ Thema: Das Glück ist ausgerechnet aus dem Osten zu erwarten.

Зорі сяють нам вдалину. На схід поглянь, кохана, – зорі світять нам путь ясну. Встає вже зоря рум'яна. ¹⁸	Die Sterne leuchten uns in der Ferne. Schau nach Osten, mein Schatz, – die Sterne leuchten uns einen klaren Weg. Der rosige Morgenstern steht schon auf.
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Die assoziative Verbindung der himmlischen Sterne mit den Kreml'sternen, dem Schlüsselsymbol des sowjetischen Imperiums und leitmotivischen Bild des sogenannten *Moskautexts*¹⁹ – vom Kinofilm bis zur Ansichtskarte millionenfach aufgelegt –, produziert eine unvermeidliche Schlussfolgerung: Ausgerechnet die Kreml'sterne „leuchten uns einen klaren Weg“. Tyčyna ergänzt subjektive lyrische Themen obligatorisch mit einigen ideologischen, wie etwa der Freundschaft der Völker, der glänzenden Zukunft unter den Sternen des Kreml' und der Führungsrolle des ‚großen Bruders‘. Auf eine funktional-semantische Ebene ausgeweitet heißt das: Die Geschichtsschreibung wird „den Dogmen der Zentrale“²⁰ unterworfen. Diese Dogmen beruhen, so der Historiker Andreas Kappeler, auf „der Führungsrolle der Russen als ältere Brüder der anderen Sowjetvölker oder der immerwährenden Völkerfreundschaft. Der ukrainischen Geschichte wurde ihr Eigenwert abgesprochen; eine Existenzberechtigung hatte sie nur im Rahmen der Geschichte Russlands“²¹.

Als weitere ‚politisch korrekte‘ Botschaft macht sich in Tyčynas *Am Dnipro* das romantisierte Thema der Überwindung von Schwierigkeiten bemerkbar: „O, jak nam harno jty proty vitru / v rannij čas“²² („Oh, wie gut tut es uns, gegen den Wind des Morgengrauens zu wandern“). Die Semantik des Dnipro-Bildes wird hier durch das Motiv der Einheit und den ideologischen Subtext bestimmt. Es ist hervorzuheben, dass die Darstellung des Dnipro in den meisten im Sammelband veröffentlichten Werken gemäß dieser Strategie entwickelt wird. Zur Verdeutlichung werden im Folgenden weitere Beispiele betrachtet.

In Andrij Malyškos²³ Gedicht *Slovo pro družbu*²⁴ (1946, *Wort von der Freundschaft*) wird die Handlung „am grauen Ufer des durch den Kampf geschlagenen Dnipro“ verortet. Erzählt wird von der mystischen Verbindung „verwandter Seelen“ anhand der Mütter zweier Dichter, des Ukrainers Andrij Malyško und des Russen Aleksandr Tvardovskij. Die Gefühle der Protagonistinnen verstärken sich unter den verheerenden Bedingungen des Zweiten Weltkrieges. Das Oxymoron „und ihr leiser Schrei“ (wo es um die Mutter des russischen Dichters geht), eingesetzt in der Metapher „tragen trübe Gewässer“, bezeichnet die Mission des Flussstroms als die Vereinigung der drei ‚Bruderrepubliken‘ – Russland: „A des' na Smolensčyni [...]“²⁵ („Und irgendwo in der Region Smolensk [...]“), Belarus (im Text mit dem Toponym „vjosky“ markiert – dem belarussischen Wort für „Dörfer“) und der Ukraine als Mutter: „[...] Moja nezabutnjaja maty, v Trypilli, na bilij hori“²⁶; („[...] Meine unvergessliche Mutter, in Tripillja, auf einem weißen Berg“).

Das bereits bei Tyčyna vorgefundene Thema der Freundschaft lässt sich auch bei Malyško feststellen und ist demnach symptomatisch. Es sei darauf hingewiesen,

dass das kurze Vorwort der Anthologie *Sei gegriřft, Slavutyč* ebenso auf den großen slavischen Einigungsfluss „dreier Brudervölker“²⁷ – des russischen, ukrainischen und belarussischen – verweist.²⁸ Das Verhältnis dieser Völker war seit dem Mittelalter asymmetrisch verflochten, wobei die Rolle des ‚großen Bruders‘ durch die Russen vereinnahmt wurde, was Kappeler im Buch *Ungleiche Brüder*²⁹ thematisiert.

Der Dnipro vereinigt aber nicht nur die Länder, sondern tritt auch als wichtiges Kommunikationsmittel auf: „I šle tvoja [maty, G.S.] zvistku Dniprom, čerez dali i luky [...]“³⁰ („Und deine [Mutter, G.S.] schickt eine Nachricht mit dem Dnipro, durch die Weiten und Wiesen [...]“). Der Vergleich einer „Nachricht“ mit einem „Kind“ sakralisiert die Kommunikation bzw. den Akt der (Völker-)Verständigung: „[...] bere tuju zvistku na ruku, / Jak v burju dniprovu bere odynoke nevkryte dytja“³¹ („[...] nimmt die Nachricht in die Hand, / Wie im Dniprosturm ein einsames schutzloses Kind genommen wird“). Das Thema der Völkerfreundschaft kommt auch in der letzten Strophe plakativ zur Sprache:

Твоя заридас – моя аж похиланься п’ярко,	Deine [Mutter] fängt an zu weinen – meine [Mutter] beugt sich
Моя зарадіє – твоя посміхнеться вві сні,	berauscht vornüber, Meine wird sich freuen – deine wird
Моя – українська, а сива твоя – росіянка.	im Schlaf lächeln, Meine ist ukrainisch und deine
Обидві, як сестри, на Волзі, Дніпрі і Десні. ³²	ergraute ist Russin. Beide wie Schwestern auf der Volga, dem Dnipro und der Desna.

Der Dnipro wird zusammen mit Volga und Desna zu einem toponymischen Orientierungspunkt, ohne Anspruch auf eine semantische Individualisierung des einzelnen Flusses. In der überwiegenden Mehrzahl der Texte aus *Sei gegriřft, Slavutyč* hat das Bild des Dnipro eine solche ideologische Funktion. Eine weitere markante Gemeinsamkeit, die die Texte verbindet, sind die einfachen sprachlich-narrativen Gestaltungsprinzipien (z.B. die Gegenüberstellungen ‚mein – dein‘, ‚ukrainisch – russisch‘, ‚Schwestern – Brüder‘, ‚einst – jetzt‘).

Im Vorgesang des Zyklus *Nad Dniprom*³³ (1953, *Am Dnipro*) eines weiteren ukrainischen Dichters, Maksym Ryl’s’kyj³⁴, ist die Funktion des Dnipro ebenso eine dienende. Überlegungen über die Freundschaft und die gemeinsame Wiege der drei Brudervölker stehen im Vordergrund: „Jak vist’ narodu do narodu, / Jak družby

čystyj zapovit, / Riku ja slavlju povnovodu, / Žyvoho svodka vmerlych lit³⁵ („Wie eine Botschaft des Volkes an das Volk, / Wie ein reines Vermächtnis der Freundschaft, / Rühme ich den Fluss, / Den lebendigen Zeugen der toten Jahre“). Auch hier steigt die Sonne über dem Kreml’ auf, was auf die Führungsrolle des sowjetischen Machtzentrums verweist: „Pohoža kupil’ tr’och narodiv, / Pid soncem, ščo zijšlo z Kremlja [...]“³⁶ („Ein freundliches Taufbecken der drei Völker, / Unter der Sonne, die vom Kreml’ aufsteigt [...]“). Die Darstellung ideologischer Geschichte folgt dem oben erläuterten Schema ‚einst – jetzt‘. Kennzeichnend ist in Ryl’s’kyjs *Am Dnipro* der Gedanke, dass die Sowjetukraine als Modell des sozialpolitischen Daseins im Stande sei, nicht nur den Menschen, sondern auch einen der größten Flüsse der Sowjetunion in die Knie zu zwingen:

Та тільки в нинішню годину,
Як за порогом зник поріг,
Тобі, Радянська Україно,
Старий Дніпро під ноги ліг.³⁷

Und erst zu dieser Stunde,
Als die Stromschnellen eine nach der
anderen verschwanden,
Dir, Sowjetische Ukraine,
Fiel der alte Dnipro zu Füßen.

Das Bild des Flusses erzeugt im Gedicht nüchterne Vorstellungen von Nutzen und Profit. Ryl’s’kyj spricht dem „alten Dnipro“ mit seinen ‚rückständigen‘ Stromschnellen den Eigenwert ab und setzt damit den fortschrittlichen ‚neuen Menschen‘ gegen die Natur.³⁸ Ryl’s’kyjs Flussdarstellung deckt sich mit der Feststellung des Historikers Klaus Gestwa, dass der Dnipro und seine Naturressourcen den wachstumsbesessenen sowjetischen Machthabern zum Opfer gefallen seien.³⁹ Als Ergebnis verschwanden nicht nur alle neun Stromschnellen – *das* Charakteristikum des Dnipro –, sondern auch die große Zahl der Flussinseln.

Die Antithese ‚einst – jetzt‘ funktioniert ebenso wirksam im *Pisnja pro Dnipro*⁴⁰ (1949, *Lied über den Dnipro*) des ukrainischen Poeten Teren’ Masenko⁴¹; ‚Einst‘: „Pam’jata narod, / Skil’ky sliz i horja / Znaly v mynulim tvoji berehy“⁴² („Das Volk erinnert sich, / Wie viele Tränen und Sorgen / Deine Ufer in der Vergangenheit kannten“) und ‚jetzt‘: „Nam vesnu prynis / Ty z rivnyn Rosiji [...]“⁴³ („Du hast uns den Frühling gebracht / Von den Ebenen Russlands [...]“). In der Entwicklung des Dnipro-Themas durch Masenko kann eine allgemeine Tendenz der sowjetischen Literatur festgestellt werden, die Geographie mit der Politik zu verbinden (Geopolitik). Die Logik dieser Darstellung, wie auch im Falle von Ryl’s’kyj, motiviert eine entsprechende Bilderreihe: „Ridnoji Moskvj / Zori zolotiji / Slavyt’ šyroka

zemlja“⁴⁴ („Die goldenen Sterne / Der Heimat Moskau / Rühmt das weite Land“). Eine derartige Propagandarhetorik, die aus Mythen eine eigene Realität erdichtet, bezeichnet Papernyj als Kultur 2: „In K2 geben die Künste einen vorgegebenen Methatext [sic!] wieder (den Mythos über das glückliche Leben des Volkes), wodurch die völlige Identität aller Texte der Künste untereinander bewirkt wurde: Sie illustrieren ein vorgegebenes Weltbild.“⁴⁵ Vor diesem Hintergrund kann Masenkos Gedicht als eine stimmige literarische Deklaration der aktuellen sowjetischen Politik angesehen werden. Der Fluss Dnipro wird dabei in ein Expansionssubjekt verwandelt.

Auch von anderen parteitreuen Literaten wird der Dnipro überwiegend als Mittel der Energiegewinnung oder als Komponente imperialer sowjetischer Mythologeme dargestellt. Ein weiteres aufschlussreiches Beispiel ist der Auszug *Dobrožođanyj ranok*⁴⁶ (*Ein langersehnter Morgen*) aus dem Roman *Harjačī počuttja* (1947, *Heiße Gefühle*) von Jakiv Baš⁴⁷, der das Fest der ‚Naturbändiger‘ nach der Errichtung des Wasserkraftwerks DniproHES⁴⁸, in den 1930er Jahren eines der größten der Welt, beschreibt. Rainer Lindner fasst das Projekt als „massenwirksames Panoramabild der sozialistischen Natureroberung“⁴⁹ auf, Klaus Gestwa versteht das DniproHES-Kraftwerk als „Bollwerk des Sozialismus“⁵⁰ und spricht von „hydraulischer Gigantomanie“⁵¹. In seinem Roman legt Baš die Bedeutung dieses Ereignisses im Kontext der sowjetischen Ideologie aus und betont dabei die *gemeinsamen* Anstrengungen von Mensch und Natur bei dem Sieg über den Dnipro: „Šyrokyj naberežnyj majdan bilja holovnoho korpusu chvyľjuvavsja, jak nyva z doridnym kolossjam“⁵² („Die breite Uferpromenade in der Nähe des Hauptgebäudes war aufgeregt, wie ein Getreidefeld mit spitzen Ähren“). Das Ergebnis des sowjetischen Fünfjahresplanes – das Wasserkraftwerk – interpretiert Baš als Meisterwerk: „Vysoko v povitri, na krylach sribljastych ščoľ, natjahlysja provody j povysly nad syvym Dniprom, mov struny veletens’koi arfy“⁵³ („Hoch in der Luft, auf den Flügeln der silbernen Masten, spannten sich Drähte und hingen über dem grauen Dnipro wie die Saiten einer riesigen Harfe“). Boris Groys sieht die Funktion der sowjetischen Großkraftwerke im Allgemeinen darin begründet, „dem utopischen Entwurf des kommunistischen Aufbaus eine bestimmte Gestalt zu geben“⁵⁴.

Einige in der Anthologie angeführten Werke der anderen Literaturen – der belarussischen und der russischen – belegen, dass der sozrealistische Kanon nicht nur die Grenzen des individuellen Schreibens, sondern auch die der nationalspezifischen Paradigmen bestimmte. So ist das Gedicht von Janka Kupala⁵⁵ *Ukraina*⁵⁶ (1935, *Die Ukraine*) ebenfalls dem gängigen sozrealistischen Narrativ unterworfen – der Gegenüberstellung von ‚jetzt‘ und ‚einst‘. ‚Jetzt‘ steht für das Feiern der Ideen

Lenins, für Glück und Freiheit: „Ukraina, cvece ljuby, / Soncam hadavany [...]“⁵⁷ („Ukraine! Das liebe Land, / Du leuchtest mit Lichtern [...]“); ‚einst‘ dagegen für die massive Dunkelheit, Knechtschaft und Hoffnungslosigkeit: „[...] U minulym kraj njavoli, / Kurhanoŭ, kajdanaŭ!“⁵⁸ („[...] Und einmal warst du machtlos, / Von Fesseln gehalten!“). Dieser Gegenüberstellung ist auch das Bild des Dnipro untergeordnet. Einst: „[...] Kroŭ cjakla tvaich ljudzinaŭ, / Jak Dnipro u mora“⁵⁹ („[...] Das Blut deiner Söhne floss, / Wie der Dnipro ins Meer“) und jetzt:

Па Дняпру тваім свабодным	Auf dem Dnipro, wo der Ruhm kreist,
У самае мора	Hin zum Meer
Плывуць горда паракходы,	Steuern stolz Segelschiffe,
Не знаючы гора. ⁶⁰	Die keinen Kummer kennen.

Kennzeichen dieser Agitationsschriften aus der sozialistischen Zeit ist das unverzichtbare Bild eines Klassenfeindes. Der Dnipro erscheint in diesem Zusammenhang als dessen Grab: „[...] U Dnipro svaim patopiš / Varožyja sily“⁶¹ („[...] Und dein Dnipro wird / Die verfluchte Stärke des Feindes begraben“). Unversöhnlichkeit im Kampf mit Gegnern und nichtsowjetischen Elementen wurden für die Kulturschaffenden jener Zeit zu Leitbegriffen.

In das für die sowjetische Literatur kanonische Semantisierungsparadigma des Dnipro-Bildes fügt sich das Gedicht über Taras Ševčenko *U Kanave*⁶² (1939, *In Kaniv*) eines weiteren belarussischen Dichters namens Pjatrus’ Broŭka⁶³ ein. Es wird nach demselben Schema von ‚jetzt – einst‘ komponiert:

Былі шляхі яго цяжкімі,	Seine Wege waren fest,
Упопеч гора з ім брыло...	Weil Trauer bei ihm war...
Глядзі ж, паэт, на край любімы,	Dichter, schau auf dein geliebtes Land,
На ўкраінскае сяло. ⁶⁴	Auf das ukrainische Dorf.

Auch Broŭka kommt am ‚Pflichtthema‘ der Völkerfreundschaft nicht vorbei, das durch einen Parallelismus verwirklicht wird: „Vos’ hetaju scjažynkaj, music’, / Chadziŭ en nočy da vidna... / I, moža byc’, na Belarusi / Takaja scežka ne adna [...]“⁶⁵ („Hier ist ein Pfad, / Wahrscheinlich ist das einer / Wo er nachts bis zum Morgengrauen ging... / Und vielleicht gibt es in Belarus / Viele solche Wege [...]“). Der Autor reiht sich in das ideologische Flusskollektiv ein und thematisiert ebenso eindimensional das ‚neue Leben‘. Der Schwerpunkt liegt dabei auf dem Aufbau der

offiziell propagierten ‚neuen – sowjetischen – Welt‘. Reminiszenzen an Ševčenko dienen der Betonung einer revolutionären Gesinnung und künden von der Erfüllung des ‚Vermächtnisses‘ des Volkssängers, des Kobzaren, durch seine dankbaren Nachkommen.

Vladimir Majakovskij⁶⁶ entwickelt das Thema im Gedicht *Dolg Ukraine* (1926, *Die Schuldverpflichtung an die Ukraine*). Im Ausschnitt *Znaete li vy ukrainskuju noč?*⁶⁷ (*Kennt ihr denn die ukrainische Nacht?*) erklärt der russische Dichter schwungvoll, aber in den Grenzen des erläuterten Schemas, das Verlangen, den Dnipro zu bezwingen, um Strom zu erzeugen:

Где горилкой,
 удалью
 и кровью
 Запорожская
 бурлила Сечь,
 проводов уздой
 смирив Днепровьё,
 Днепр
 заставят
 на турбины течь.
 И Днiпро
 по проволокам-усам
 электричеством
 течет по корпусам.⁶⁸

Wo mit Selbstgebranntem, / mit Kühnheit / und Blut / die Seč' der Zaporoger / brodelte, / wurde mit Zügeln / das Dniproland unterworfen, / der Dnepr wurde gezwungen, / auf die Turbinen zu fließen. / Und der Dnipro wird durch Drahtkabel fließen / durch die Wohnblocks / als elektrischer Strom.

Demnach ist eine für die Zeit des sozialistischen Aufbaus charakteristische Metamorphose festzustellen: Der Flussraum wird aus einem Diskurs der Natur in einen Diskurs der Politik übersetzt, sowjetisch assimiliert. Die praktische Zweckmäßigkeit des Flusswassers (als Element der Hydroelektrostationen, welche Strom produzieren) tritt in den Vordergrund. Damit wird die Eroberung des Flussraums zum Sinnbild technologischer Macht und sowjetischer Mächtigkeit.

Resümee

In diesem Beitrag, der ausgewählte Flussnarrative am Beispiel der Anthologie *Sei gegriřft, Slavutyč. Der Dnipro in Dichtung, Prosa, historischen Zeugnissen* vergleicht, rückt die Darstellung des Flusses Dnipro als Teil imperialer sowjetischer Mythologie ins Zentrum. Der dreisprachige Sammelband stellt im Grunde eine politische Auftragsarbeit dar, ein Pamphlet, das den Dnipro und seine Konzepte (Taufbecken, Handelsweg, Wiege des Kosakentums u.a.)⁶⁹ im Sinne der sowjetischen Ideologie passgenau begründet und ihm jegliche Individualität nimmt. Der sozialrealistische Schematismus, der den freien Gedanken blockiert und ihn in den Strom der vermeintlich einzig richtigen Ideen zwingt, beraubt das Dnipro-Bild einer semantischen Eigenständigkeit. Seine Funktion wird auf die imperiale Mythologie reduziert: Als Beweis der Freundschaft der ‚Brudervölker‘, Faktor der Industrialisierung, Mittel der Energiegewinnung, topologischer Markstein, Hintergrund, auf dem sich die kanonisierten Themen abspielen wie der Arbeitsalltag der Erbauer des Kommunismus, der heroische Kampf gegen den Feind, aber auch des Menschen gegen die Natur. In der überwiegenden Mehrzahl der Texte aus *Sei gegriřft, Slavutyč* werden technologische Eingriffe in den Naturraum gefeiert, wodurch der Erinnerungsort Dnipro eine ideologische Aufladung erfährt und neu – als ein sowjetisch-zivilisatorischer Fluss – konstruiert wird.

Die in der Anthologie vertretenen ukrainischen (Tyčyna, Malyřko, Ryl’s’kyj u.a.), belarussischen (Kupala, Brouka u.a.) und russischen (Majakovskij, Tvardovskij u.a.) Autoren reihen sich in das ideologische Flusskollektiv ein und propagieren eine Politik der Umgestaltung des Naturraums zum Zwecke der Modernisierung und Energiegewinnung. Der alte, gewachsene Dnipro wird durch die sowjetische Mythologie als ‚Feind‘ deklariert, der besiegt werden muss. Im ‚Kampf mit dem Dnipro‘ wird der Fluss nicht als Naturobjekt, sondern als ideologischer Begriff behandelt; der ‚verwandelte‘ Fluss wird dabei zum ‚Schauplatz‘ des Imperiums.

Die Worte des ukrainischen Dichters Mykola Vinhranovs’kyj (1936–2004) fassen das oben Illustrierte pointiert zusammen: „Der Dnipro ist weggelaufen, zurück blieb nur das Wasser“⁷⁰.

Anmerkungen

- 1 Vladimir Majakovskij: *Znaete li vy ukrainskiju noč?* [ukr. *Čy znaєте vy ukrajins'ku nič?, belor. Ci vedaece vy ukrainskiju noč?*]. In: *Čolom tobi, Slavutyč: Dnipro v poeziji, prozi, istoričnych svidčennjach*. L.M. Panasenko (uporjad.), V.I. Chvorost (chud.). 3-je vyd., dop. tekst i zahol. paral. ukr., ros., bilor. movamy. Dnipropetrovs'k 1982, S. 149–151, hier S. 150.
- 2 Alle in diesem Beitrag vorgestellten Übersetzungen aus dem Ukrainischen, Belarussischen und Russischen ins Deutsche wurden von mir angefertigt.
- 3 Frank Westerman: *Ingenieure der Seele. Schriftsteller unter Stalin – Eine Erkundungsreise*. Berlin 2003, S. 127.
- 4 *Čolom tobi, Slavutyč: Dnipro v poeziji, prozi, istoričnych svidčennjach*. L.M. Panasenko (uporjad.), V.I. Chvorost (chud.). 3-je vyd., dop. tekst i zahol. paral. ukr., ros., bilor. movamy. Dnipropetrovs'k 1982.
- 5 Die erste Auflage erschien im Jahr 1972, die zweite im Jahr 1977. Die in diesem Aufsatz analysierten Texte entstammen der dritten Auflage, vgl. ebd.
- 6 Vgl. Jaroslav Dzyra: *Nemaje druboho Dnipro*. In: *Kryms'ka Svitlycja* 39 (2013). <http://svitlytsia.crimea.ua/?section=article&artID=12348> [01.05.2019]. Das Wörterbuch von Vladimir Dal' gibt folgende Erklärung des Begriffs *slavutyn'*: schöner, begehrter und reicher Junggeselle. Vladimir Dal': *Tolkovyj slovar' živago velikoruskago jazyka Vladimira Dalja*. Tom 4. R–V. S.-Peterburg, Moskva 1882, S. 221. *Slavutyč / Slautyč* wird bereits in Jaroslavnas Klagedied aus dem *Wort von Igars Heerfahrt* (12. Jahrhundert) verwendet. Auch in den ukrainischen Dumen *Fedir, der Stammlose, der Schicksallose* oder der Duma *Über Samijlo Kiška* ist ein doppelter Name üblich. Taras Ševčenko (1814–1861), der Jaroslavnas Klagedied nachdichtet, verwendet die Form *Slovutyc'* als einen Eigennamen: „O mij Slovutycju preslavnyj! / Moje ty lado prynesy [..]“ („Oh mein herrlicher Slovutyc'! / Bringe mir meine Liebe [..]“). Taras Ševčenko: *Kobzar*. Kyjiv 1982, S. 550.
- 7 Was das Darstellungsobjekt angeht, war der Band keine Einzelercheinung. Im 1960 veröffentlichten Buch *Phyem po Dnepru (Auf dem Dnepr unterwegs)* wird dem Fluss eine militärisch-zivilisatorische und gleichzeitig existenzielle Bedeutung beigemessen; die wichtigsten Erinnerungsorte (Ševčenko, Kaniv, Zweiter Weltkrieg) und Industriestandpunkte (DniproHES, Dnipropetrovs'k, Kremenčuk u.a.) werden gezeigt und die Bedeutung der Kollektive wird dabei hervorgehoben. Es besteht kein Zweifel, dass die Sowjets in der „Schlacht mit dem Dnepr“ den Sieg erringen werden. Jakov Chalip, Lev Jušenko: *Phyem po Dnepru*. Moskva 1960, S. 58, 74, 98. 1984 erschien in Kyjiv ein weiterer ‚Fluss-Bericht‘ unter dem Titel *Molodost' sedogo Dnepra (Der Dnepr, ein ewig junger Strom)*. Dessen Autor Dmitrij Donskoj ist davon überzeugt, dass es kaum möglich ist, „einen Sowjetmenschen zu finden, der mit der Geschichte des Dneprgebiets nicht vertraut worden wäre, der den Legenden und Liedern nicht gelauscht hätte, welche an den Ufern dieses Flusses entstanden und welche dessen Schönheit sowie die heroischen Taten der Vorfahren besingen, deren Leben untrennbar mit diesem Fluß verbunden wurde“. Dmitri Donskoj: *Der Dnepr, ein ewig junger Strom*. Übers. aus d. Russ. von Ludmila Bowanenko. Kiew 1984, S. 3.
- 8 Mit dem Begriff *Sozialistischer Realismus*, auch *Sozialismus* genannt, wird die von der Sowjetmacht gelenkte, propagandistisch eingesetzte Kunst bezeichnet. Dessen Programm präsentierte Andrej Ždanov, Chefideologe der stalinistischen Kulturpolitik, auf dem ersten Schriftstellerkongress im Jahre 1934 in seiner Rede *Die Sonjalliteratur, die ideenreichste und fortschrittlichste Literatur der Welt*. Nach

der Organisation des Sowjetischen Schriftstellerverbandes 1932 war die Funktion der Kulturschaffenden als „Ingenieure der menschlichen Seelen“ (Stalins Zitat, auf das u.a. auch Ždanov zurückgriff) klar definiert: Der Kultursektor hatte den Zwecken des totalitären Staates zu dienen.

- 9 *Čolom tobi, Slavutyču* (Anm. 4), S. 5.
- 10 Leonid Brežnev: *Із книг „Vorproščenie“*. In: *Čolom tobi, Slavutyču* (Anm. 4), S. 9–13, hier S. 11. Die Umgestaltung des zweitgrößten Flusses im europäischen Teil der Sowjetunion begann mit der Errichtung des hydroenergetischen Baukomplexes DniproHES. Es wurde zwischen 1927 und 1932 in der Nähe der Stadt Zaporizžja auf Höhe der Stromschnellen, wo der Fluss besondere Kraft entfaltet, errichtet und häufig als *Dniprel'stan* und *Dneprostroj* bezeichnet.
- 11 Siehe meine Dissertation zum Thema *Dnipro – Dnepr – Dnjepr: Ein europäischer Fluss zwischen Poetik und Politik* (2018), in der zentrale Dnipro-Konzeptionen in der ostslawischen Kultur (von den altslawischen Texten bis zur Gegenwart) bestimmt und analysiert werden.
- 12 Jurij M. Lotman: *Die Struktur des künstlerischen Textes*. Frankfurt/M. 1973, S. 329.
- 13 Vladimir Papernyj: *Kul'tura Dna*. Moskva 1996, S. 176.
- 14 Pavlo Tyčyna (1891–1967): ukrainisch-sowjetischer Dichter, Übersetzer, Publizist, Politiker, Stalinpreisträger (1941), Ševčenkopreisträger (1962). Sein früher, volkstümlich impressionistisch geprägter Gedichtband *Sonjašni klarmety* (1918, *Sonnenklarinetten*) brachte ihm Ansehen; spätere Dichtungen – z.B. *Partija vede* (1933, *Die Partei führt*) – wurden im Stil des Sozialistischen Realismus verfasst und propagieren das sozialistische ideologisch-thematische Repertoire.
- 15 Pavlo Tyčyna: *Nad Dnipro* [rus. *Nad Dnepr*, belor. *Nad Dnipro*]. In: *Čolom tobi, Slavutyču* (Anm. 4), S. 39–48.
- 16 Ebd., S. 39.
- 17 Ebd. Diesem Gedicht wie auch anderen sozialistischen Stücken des Dichters ist eine kaum spürbare ironische Modalität inhärent.
- 18 Ebd.
- 19 Zwar verneint Vladimir Toporov, der den Begriff des *Petersburger Texts* einführte, die Existenz eines vergleichbaren *Moskauer Metatexts*, doch werden in mehreren Studien, die einem semiotisch-kulturwissenschaftlichen Ansatz folgen, folgende Bilder, Motive und Symbole als Konstante des *Moskautexts* benannt: Sterne, Kreml, Glocken, Kuppeln, Kreis, Mond, Wind u.a. Vgl. Christian Falk: *Moskau in lyrischen Texten des Silbernen Zeitalters. Ein Beitrag zum moskowskij tekst*. Frankfurt/M. 2005, S. 207–218; Olga Sazonchik: *Zur Problematik des Moskauer Textes der russischen Literatur*. Frankfurt/M. 2007, S. 13–18; N.M. Malygina (red.-sost.): *Moskva i „moskowskij tekst“ v russkoj literature XX veka: Materialy VIII Vinogradovskich čtenij*. Moskva 2005, S. 3–6.
- 20 Andreas Kappeler: *Kleine Geschichte der Ukraine*. München 2000, S. 13.
- 21 Ebd.
- 22 Tyčyna, *Nad Dnipro* (Anm. 15), S. 41.
- 23 Andrij Malyško (1912–1970): ukrainisch-sowjetischer Dichter, Übersetzer, zweifacher Stalinpreisträger (1947, 1951), Ševčenkopreisträger (1964).
- 24 Andrij Malyško: *Slovo pro družbu* [rus. *Slovo o družbe*, belor. *Slova pra družbu*]. In: *Čolom tobi, Slavutyču* (Anm. 4), S. 267–269.
- 25 Ebd., S. 267.

- 26 Ebd.
- 27 *Čolom tobi, Slavutyču* (Anm. 4), S. 5.
- 28 Hier wird die Rolle des Dnipro im historischen Schicksal der erwähnten Völker betont und ein „neues sowjetisches Leben“ hervorgehoben, das an den Ufern des Dnipro erblüht ist, „glücklich und frei, beleuchtet durch das Licht des Großen Oktober, durch die Ideen des unsterblichen Lenin“, ebd.
- 29 Andreas Kappeler: *Ungleiche Brüder. Russen und Ukrainer vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. München 2017.
- 30 Malyško, *Slovo pro družbu* (Anm. 23), S. 267.
- 31 Ebd.
- 32 Ebd.
- 33 Maksym Ryl's'kyj: *Nad Dniprom* [rus. *Nad Dneprom*, belor. *Nad Dnjaprom*]. In: *Čolom tobi, Slavutyču* (Anm. 4), S. 67–72.
- 34 Maksym Ryl's'kyj (1895–1964): ukrainisch-sowjetischer Dichter, Übersetzer, Publizist, Sprach- und Literaturwissenschaftler, Politiker, Leninpreisträger (1960).
- 35 Ryl's'kyj, *Nad Dniprom* (Anm. 33), S. 67.
- 36 Ebd., S. 68.
- 37 Ebd.
- 38 Das Bezwingen der neun Stromschnellen des Dnipro, die den Fluss auf ca. 70 km unschiffbar machten, galt während des ersten Fünfjahresplanes (1929–1933) als oberste Priorität. Im Mai 1933 passierten die ersten Schiffe die Schleuse, was die tausendjährige Geschichte der Schifffahrt auf dem Dnipro veränderte. Die Normannen auf dem Weg von Kyjiv nach Konstantinopel mussten ihre Boote über die Stromschnellen ziehen.
- 39 Klaus Gestwa: *Die Stalinistischen Großbauten des Kommunismus. Sowjetische Technik- und Umweltgeschichte, 1948–1967*. In: *Studien zur Ideengeschichte der Neuzeit*. Hg. von Dietrich Beyrau, Anselm Doering-Manteuffel und Lutz Raphael. Band 30. München 2010, S. 554.
- 40 Teren' Masenko: *Pisnja pro Dnipro* [rus. *Pesnja o Dnepre*, belor. *Pesnja pra Dnjapro*]. In: *Čolom tobi, Slavutyču* (Anm. 4), S. 125–127.
- 41 Teren' Masenko (1903–1970): ukrainisch-sowjetischer Dichter, Übersetzer, Journalist.
- 42 Masenko, *Pisnja pro Dnipro* (Anm. 40), S. 125.
- 43 Ebd.
- 44 Ebd.
- 45 Janina Urussowa: *Das neue Moskau. Die Stadt der Sowjets im Film 1917–1941*. Köln, Weimar, Wien 2004, S. 406.
- 46 Jakiv Baš: *Dovhoždanyj ranok* [rus. *Dolgoždanoe utro*, belor. *Doihačakany ranak*]. In: *Čolom tobi, Slavutyču* (Anm. 4), S. 195–200.
- 47 Jakiv Baš (1908–1986): ukrainisch-sowjetischer Schriftsteller; wirkte am Bau des hydroenergetischen Baukomplexes DniproHES mit, was zum Hauptthema seiner literarischen Arbeit wurde, siehe die Werke *Doba boryt'* (1932, *Die Epoche brennt*), *Dni nastupu* (1933, *Tage des Angriffs*), *Syla* (1934, *Die Kraft*), *Na berebach Slavuty* (1941, *An den Ufern des Slavuta*).
- 48 Vgl. Anm. 7. In der Wissenschaftszeitschrift *Nature* aus dem Jahr 1932 ist dem Thema ein Bericht gewidmet, aus dem die demonstrative Bedeutung der Wasserbauprojekte ersichtlich wird. *Hydroelectric Power on the Dnieper*. In: *Nature* 3283 (1932), Vol. 130, S. 503; Anne Dickason Rassweiler: *The*

- Generation of Power. The History of Dneprostroï.* New York, Oxford 1988, S. 189.
- 49 Rainer Lindner: *Einheit über beide Ufer. Der Dnjepr als nationales Symbol der Ukraine.* In: *Osteuropa* 60, 2–4 (2010), S. 33–47, hier S. 42.
- 50 Gestwa, *Die Stalinistischen Großbauten* (Anm. 39), S. 61.
- 51 Ebd., S. 68.
- 52 Baš, *Dobroždanyj ranok* (Anm. 46), S. 195.
- 53 Ebd.
- 54 Boris Groys: *Die Erfindung Rußlands.* München, Wien 1995, S. 161.
- 55 Janka Kupala (1882–1942): belarussisch-sowjetischer Schriftsteller, Übersetzer, Publizist, Klassiker der belarussischen Literatur, Stalinpreisträger (1941).
- 56 Janka Kupala: *Ukraina* [ukr. *Ukrajina*, rus. *Ukraina*]. In: *Čolom tobi, Slavutyču* (Anm. 4), S. 49–54.
- 57 Ebd., S. 53.
- 58 Ebd.
- 59 Ebd.
- 60 Ebd., S. 54.
- 61 Ebd.
- 62 Pjatus' Broūka: *U Kaneve* [ukr. *U Kanevi*, rus. *U Kaneve*]. In: *Čolom tobi, Slavutyču* (Anm. 4), S. 55–60.
- 63 Pjatus' Broūka (1905–1980): belarussisch-sowjetischer Schriftsteller, Übersetzer, Politiker, zweifacher Stalinpreisträger (1947, 1951).
- 64 Broūka, *U Kaneve* (Anm. 62), S. 60.
- 65 Ebd., S. 59.
- 66 Vladimir Majakovskij (1893–1930): russisch-sowjetischer Dichter, führender Vertreter des Futurismus.
- 67 Majakovskij, *Znaete li vy ukraïnskiju noč?* (Anm. 1), S. 149–151.
- 68 Ebd., S. 150.
- 69 Vgl. Anm. 7. Weiterhin: Galyna Spodarets: *Erinnerungsorte in der Krise. Literarische Darstellungen des Flusses Dnjepr in Umbruchszeiten.* In: *Ukraine. Krisen. Perspektiven. Interdisziplinäre Betrachtungen eines Landes im Umbruch.* Hg. von Evgeniya Bakalova, Tobias Endrich, Khrystyna Shlyakhtovska und Galyna Spodarets. Berlin 2015, S. 47–69.
- 70 „Dnipro utik, zostalas' lyš voda.“ Mykola Vinhranov'skij: *Vybrana liryka.* Kyjiv 1996, S. 47.



Interkulturalität, Exil, postkoloniale Lektüren

Elisabeth Stadlinger

Konstantin Vogak, vergessener Dichter des *Silbernen Zeitalters*

Das sogenannte *Silberne Zeitalter*¹ der russischen Kultur zählt verschiedenartige lyrische Strömungen und deren entsprechende Dichtervereinigungen. Nicht alle Biographien und Werke seiner Dichter sind wegen des Hereinbrechens der Kriegs- und Revolutionsjahre heute bekannt; dies betrifft auch den Dichter, Übersetzer und Philologen Konstantin Andreevič Vogak, welcher ab 1913 zur ersten Gruppierung des akmeistischen Dichterkreises *Cech poëtov*² (*Dichterverzunft*) gehörte³. Eine skizzierende Betrachtung von Vogaks bis dato kaum wahrgenommenem dichterischen Schaffen sowie dessen Kontextualisierung im *Silbernen Zeitalter* soll nachstehend eingebracht werden.

Biobibliographisches

1887 in St. Petersburg geboren, absolvierte Vogak dort sein Studium an der Historisch-Philologischen Universität, wo er mit später bedeutenden Philologen, Literaturwissenschaftlern und Übersetzern wie Konstantin Močul'skij oder Grigorij und Michail Lozinskij Bekanntschaft schloss.⁴

Noch bevor Vogak Mitglied des ersten *Cech poëtov* wurde, kam er mit avantgardistischen Theaterkreisen in Berührung. 1912 verfasste er gemeinsam u.a. mit dem Regisseur Vsevolod Mejerchol'd (1878–1942) eine programmatische Adaptierung des Theaterstücks *L'amore delle tre melerance* (*Die Liebe zu den drei Orangen*) von Carlo Gozzi (1720–1806), einem der letzten Verfechter der italienischen *commedia dell'arte*, dem sich Mejerchol'd in paradigmatischer Weise zuwandte.⁵ In den darauffolgenden Jahren veröffentlichte Vogak Übersetzungen aus Gozzi sowie literatur- und theaterkritische Beiträge in Mejerchol'ds Theaterzeitschrift *Ljubov' k trem apel'sinam. Žurnal Doktora Dapertutto*⁶ (*Die Liebe zu den drei Orangen. Doktor Dapertuttos Journal*). Zu einem der engsten Mitarbeiter Mejerchol'ds avanciert, leitete Vogak eine eigene Klasse im Schauspielstudio Mejerchol'ds⁷ und setzte sich mit Theaterpädagogik und -regie in der Tradition der italienischen *commedia dell'arte* auseinander.

Mit seinem Eintritt in den Kriegsdienst 1915 wurde Vogak diesem Umfeld abrupt entzogen; obwohl Vogak literarisch am *Silbernen Zeitalter* partizipiert hatte, konnte er durch das darauffolgende ländliche Exil in Finnland (Hotakka) weder hieran noch an entsprechenden neuen Kreisen anknüpfen. Es mangelte ihm aber auch an Möglichkeiten, Übersetzungen zu realisieren, während gleichzeitig in St. Petersburg und Moskau viele Übersetzungsprojekte entstanden, an denen einige seiner vormaligen Studienkollegen mitwirkten⁸ – z.B. im von Maksim Gor'kij initiierten Verlag *Vsemirnaja literatura (Weltliteratur)*. Aber auch seine wissenschaftlichen Interessen konnte Vogak in der finnischen Emigration nicht umsetzen und seine poetologischen Studien nicht weiter verfolgen; im Brief vom 27. November 1921 an G. Lozinskij schreibt Vogak:

Von Digenis ganz zu schweigen – weder hier im Dorf noch in Vyborg, das noch erreichbar ist, oder in Helsinki, das schon nicht mehr erreichbar ist, gibt es die nötigen Bücher. Aber auch zum Versbau zu arbeiten ist unmöglich: Hier könnte ich noch mit den eigenen Büchern auskommen (ich besaß eine gute Sammlung zu diesem Thema), aber alle meine Bücher starben in Russland, und hier gibt es nichts, nicht einmal die Texte der wichtigsten Dichter.⁹

Über das byzantinische Epos *Digenis Akritas*, welches vermutlich im 12. oder 13. Jahrhundert als *Devgenievo dejanie (Digenis' Heldenleben)* bereits in der russischen Literatur rezipiert wurde, hatte Vogak an der Universität St. Petersburg eine Arbeit verfasst¹⁰, die er offenbar näher auszuführen gedachte.

1922 wurde in Vyborg eine Theaterinszenierung im Stil der *commedia dell'arte* realisiert; diese stellt das letzte Zeugnis von Vogaks Wirken als Regisseur und seiner Auseinandersetzung mit der italienischen *commedia dell'arte* dar. Die Inszenierung dieses Stücks zeigt die weiterdauernde Prägung Vogaks durch seine Tätigkeit in Mejerchoľds Theaterzeitschrift¹¹; folgendermaßen resümiert er die Aufführung gegenüber G. Lozinskij:

[...] ich inszenierte dann die dreiaktige Pantomimen-Komödie *Brigbellas Gaunereien*, deren Szenario unter meinen Fittichen [...] nach den Prinzipien der italienischen Maskenkomödie des 17. Jahrhunderts verfasst wurde. Kostüme [...] und Inszenierung folgten streng dem Stile der *Commedia dell'arte*.¹²

Nach Jahren des Exils in Finnland emigrierte Vogak in den 1920er Jahren nach Nizza, wo er mit Russischunterricht seinen Lebensunterhalt verdiente.¹³ Zwar fand er hier ein entsprechenderes Umfeld der russischen Emigration vor (er hielt in literarischen Zirkeln und Gesellschaften Vorträge zur altrussischen Literatur ab, trat zu Ivan Bunin, Fedor Dostoevskij und zu Erinnerungen an Gumilev und Aleksandr Blok auf¹⁴), aber es erfolgten keine Fortsetzungen seiner bisherigen Studien. Eine Geschichte der russischen Literatur in zwei Bänden soll Vogak noch vorbereitet haben¹⁵; erschienen ist diese allerdings nicht.

Im September 1938 verstarb Vogak in Nizza; man gedachte seiner am 22. November 1938 in der *Russkaja akademičeskaja gruppā* (*Russische akademische Gruppe*) sowie ein weiteres Mal am 2. Jänner 1939¹⁶.

So sehr Vogaks übersetzerische Beiträge sowie seine Theaterarbeit bekannt sind, so wenig wurden seine Dichtungen bisher veröffentlicht oder auch besprochen¹⁷; nachfolgend wird ein analytischer Einblick in Vogaks publiziertes literarisches Vermächtnis möglich.

Ein Märchenpoem zwischen Vogaks Gegenwart und Russlands Vergangenheit

1995 erschien in den USA ein Märchenpoem Vogaks mit dem Titel *Zolotaja ptica* (*Der goldene Vogel*)¹⁸, welches Vogak vermutlich entweder bereits vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges oder Ende der 1920er Jahre in seiner französischen Emigration in Nizza verfasst hatte. Das Vorwort zu *Zolotaja ptica* kommt zu dem Schluss, Vogak habe in der Emigration nicht mehr schreiben können, während hingegen im Nachwort N. Pachomovas angedeutet wird, Vogak habe das Poem 1929, folglich in Nizza, begonnen.¹⁹ Die Entstehungszeit dieses Werks festzulegen, ist durch die inkongruente Quellenlage nicht eindeutig möglich. Im Vorwort zu *Zolotaja ptica* sprechen die Herausgeber außerdem von sechs umfangreichen Bänden mit Vogaks Gedichten, die man „nach Russland bringen“ wolle²⁰; tatsächlich aber sind (außer den hier und nachfolgend genannten) keine weiteren Publikationen aus Vogaks Schaffen jemals erschienen.

Wie aus dem zitierten Briefwechsel mit G. Lozinskij ersichtlich wird, kreisten die fachlichen Interessen Vogaks auch in der Emigration um dieselben Schwerpunkte wie schon zu Studienzeiten; dazu gehörten altphilologische Thematiken wie die bereits erwähnte russische Überlieferung des byzantinischen Epos zu Digenis

Akritas.²¹ Dieses könnte Vogak bei der Abfassung von *Zolotaja ptica* beeinflusst haben; im Untertitel als Märchen bezeichnet, erinnert Vogaks Poem aufgrund seiner Erzählstruktur an heroische Abenteuerfahrten, wie sie auch der Kriegsheld Digenis durchleben musste. Vogaks Protagonist, Ivan, Sohn des Bojaren, ist aber nicht auf kriegerischer Mission, sondern folgt innerlich aufgewühlt einer mystischen Berufung durch das Lied über den verheißungsvollen goldenen Vogel. Dieses Lied wird zum Rahmen der Erzählung erhoben, Vogak erweitert und verflechtet es mit der Handlung des Poems, sodass Ivan am Ende selbst als Teil dieses Liedes rezipiert wird bzw. dieses auch vollendet. Vogak entbindet das Poem von kategorischen Zeit- und Raumeinheiten (somit wird aus märchenästhetischer Sicht zusätzlich eine psychologische Deutung der Fahrten Ivans als innere Findung eines erwachsen werdenden möglich): Ivan bricht von Moskau auf, begegnet zunächst den Warägern und den Wikingern, wendet nach Süden zum Schwarzen Meer, gerät über das Kaspische Meer hinaus bis nach Indien und kehrt schlussendlich nach Moskau zurück. Dieser Ablauf erinnert an Perioden der mittelalterlichen Geschichte Russlands, wobei Vogak eine historisierende Lesart mitunter direkt einfordert: „Davno zakryt k Stambulu put? / Stambul – ne Vizantija.“²² („Lang schon versperrt ist der Weg nach Istanbul./ Istanbul – nicht Byzanz.“)

Vogaks philologische Fachkenntnisse werden in *Zolotaja ptica* nicht nur an der inhaltlichen Aufarbeitung ersichtlich, sondern kommen auch sprachlich zur Anwendung; als Ivan auf die Waräger trifft, lässt Vogak diese auf Deutsch fluchen und bindet dabei auch eine ältere Schreibweise bzw. eine an das Mündliche angelehnte Wortwahl des Deutschen ein: z.B. – „*Sturm und Hagel!* Čto ty brediš' skazkami!“ („Sturm und Hagel! Was fieberst du für Märchen!“) oder – „*A, der deyvil!* Slavno parus duetsja!“²³ („Ah, zum Teufel! Ruhmreich bläht das Segel sich!“). Aber auch im Russischen verwendet Vogak Ausdrücke zeitlich lang zurückliegenden Gebrauchs bzw. aus der mittelalterlichen russischen Mythologie: „No v peskach zabytoe sokrovišče, –/ *Kamen'-latyr', elektron, – ležit.*“²⁴ („Aber im Sand ein vergessener Schatz, –/ *Alatyr, Bernstein, sich befindet*“).

Lautliches und Klangliches ist in *Zolotaja ptica* nicht nur anhand der insgesamt acht Lieder in das Poem eingebracht; Vogak bewirkt synästhetische Verschmelzungen der Beschreibungen von Lauten und Geräuschen zusammen mit dem Wortklang:

ТОЛЬКО Я ГОЛОВА БЕСТАЛАННАЯ,
 НЕ НАЙДУ СЕБЕ ПОКОЯ И ОТДЫХА:
 ВСЕ-ТО слышу зовы, звоны, рокоты,
 НЕ ЛЮДСКИЕ – лунные и звездные...²⁵

Aber ich unglückseliger Geist
 Finde weder Ruhe noch Erholung:
 Stets höre ich Rufe, Laute, Getöse,
 Nicht der Menschen – *des Mondes und
 der Sterne...*

Die in obigem Zitat gebrachten Bilder (siehe Kursiva) sind in ihrer Metabezüglichkeit durchaus dem Symbolismus entwachsen, jedoch verankert Vogak das Poem in unchiffrierten, realistisch geschilderten Handlungen, was ihn den Akmeisten näherbringt, deren Kreis er durch den *Cech poetov* angehörte. Im Nachwort N. Pachomovas zu *Zolotaja ptica* wird angedeutet, Vogaks Lyrik zitiere in Epigrammen aus Werken von Achmatova, Gumilev, Vjačeslav Ivanov, Elizaveta Kuz'mina-Karavaeva und Blok²⁶, was auf die Situierung der Lyrik Vogaks zwischen Symbolismus und Akmeismus verweist. Folgt man der Beschreibung der akmeistischen Dichtung durch Reinhard Lauer als „konkret und diesseitig sowie den angestammten Metren folgend“²⁷, so trifft dies auf *Zolotaja ptica* durchaus zu; lediglich in der Rahmen-erzählung weicht Vogak von seiner Struktur ab, konvergiert durch Auflösung der Strophen- und Reimform zur russischen Volksdichtung und erinnert gleichzeitig an Ependichtung. Die akmeistische „Empfindung der Erfahrungsrealität“²⁸ kommt bei Vogak durch Oxymora, welche als verbreitetes Stilmittel der Akmeisten beschrieben werden, zustande²⁹: „Pesn' bez slov/ [...] Cholodok ot gorjačich grudej,/ Ot uprugich i žarkich grudej.“³⁰ („Lied ohne Worte/ [...] Kühle aus heißen Herzen,/ Der starken und feurigen Herzen“).

Weitere stilistische Mittel wie Wiederholung einzelner Wortsegmente, die Vogak anschließend variiert und entwickelt, erinnern an kompositorische Motivarbeit; die entstandene Rhythmisierung und morpholexikalische Alternation bewirken klangliche Verkettungen, Synästhesien und semantische Konstanten:

А ВОДЫ ИССИНЯ-ЧЕРНЫ
 ИЛЬ ПСЧЕРНА-ЛАЗУРНЫ.
 ПРОСТОР ДЛЯ ВЕТРА И ВОЛНЫ
 НА ЭТОМ МОРЕ БУРНОМ.³¹

Das Wasser ist von bläulichem Schwarz
 Oder von schwärzlichem Blau.
 Weite für Wind und Wellen
 Auf diesem stürmischen Meer.

Die obige bewusste Verwendung abstrakter neben konkreter Farbkategorien („sinij“ – „lazur“; „Himmelblau“ – „Lasurblau“)³² geht wiederum auf die symbolistische Poetik zurück, die Vogak sicherlich beeinflusst hatte.³³ Zentral jedoch ist für Vogak

die Darstellung konkreter Wahrnehmungen, die einem ideellen, oft kulturgeschichtlichen Verlauf unterliegen und häufig durch Ambivalenzen ausgedrückt werden.³⁴

Strukturell ist das Poem an Märchen sowie an die Stilistik der *commedia dell'arte* angelehnt: Die Einrahmung der Handlung durch Auf- und Abgesang erinnert an moralisierende Apelle eines fiktiven Märchenerzählers, aber auch an Auftritte der *commedia dell'arte*-Truppen, die zu Beginn stets einen Prolog, der das Sujet des kommenden Stückes vorstellte, sowie eine Schlusswendung an das Publikum darbrachten, in der sie (zumeist nach einer epigrammatischen Zusammenfassung des Stückes) um Applaus baten. Es ist anzunehmen, dass Vogaks Tätigkeiten im experimentellen Umfeld Mejerchol'ds ihn zu dieser Ästhetik inspirierten. Zudem sind acht Liedtexte in *Zolotaja ptica* zu finden; Vogaks paratextuelle Ankündigungen der Lieder – z.B. „[...] pesnja domračaja I: [...]“ („Lied des Domraspielers I“), „[...] pesnja domračaja II: [...]“ („Lied des Domraspielers II“)³⁵ – und die oft nur zwei- oder dreisilbigen Verse, insbesondere im Lied des goldenen Vogels, suggerieren eine Inszenierung des Textes dringend und unterstützen die theatralische Lesart des Poems.³⁶

Die kulminative Formel am Ende des Poems – „I vezde-to, vezde v mire Božiem/ Krasota, krasota nesказannaja!...“³⁷ („Und überall, überall auf dieser Welt Gottes/ Schönheit, unsagbare Schönheit!...“) – darf unter der Prämisse, dass *Zolotaja ptica* in Vogaks französischer Emigration entstanden ist, als Eigenerkenntnis des Dichters ‚in der Fremde‘ gewertet werden, der das Bild der Düsternis und Isolation der nachfolgend zu besprechenden Gedichtreihe Vogaks diametral gegenübersteht.

Dunkle Träume: Vogaks Lyrik im finnischen Exil

2011 veröffentlichte Vogaks Großneffe Rostislav Evdokimov³⁸ die Gedichtreihe *Opjat' Otičžna smutno snitsja*³⁹ (*Wieder träumt dunkel das Vaterland*); diese ist dort auf den Herbst 1921 datiert, wodurch es ein Abbild des dichterischen Schaffens Vogaks aus der finnischen Emigration darstellt. Im hier bereits zitierten Briefwechsel mit G. Lozinskij schildert Vogak am 3. November 1921 seine innere Beschaffenheit der Verzweiflung und schöpferischen Lähmung in der finnischen Emigration:

Wie glückt es Ihnen, sich in Frankreich einzurichten? Schwierig ist es auch dort, aber es scheint trotzdem leichter als hier: Hier ist offensichtlich überhaupt nicht einmal an Beschäftigung, Verdienst etc. zu denken. Ich lebe hier nicht, sondern

vegetiere schon das fünfte Jahr vor mich hin, und ein Ende dieses Dahinvegetierens ist nicht abzusehen. [...] Kraft habe ich, Energie habe ich, aber ich kann sie nirgends hineinlegen.⁴⁰

Diese Grundstimmung zeigt sich in der gesamten Gedichtreihe Vogaks und wird bereits explizit im Incipit:

Не спится мне, опять не спится.
Удушье, думы и тоска.
Опять Отчизна смутно снится,
И слышен зов издалика

Но зов далек и так бесплоден,
Звучит упреком он во мне,
Я так устал и несвободен,
*Я здесь в неволе. Я в тюрьме.*⁴¹

Kein Schlaf wird mir zuteil, wieder
kein Schlaf.
Beklemmung, Sorge und Schicksal.
Das Vaterland ereilen erneut dunkle
Träume,

Und der Ruf schallt aus der Ferne.

Aber der Ruf ist fern und so vergeblich,
Er klingt voller Vorwürfe in mir.
Ich bin so müde und nicht frei,
Ich bin hier im Zwange. Ich bin im
Gefängnis.

Die geäußerten subjektiven Wahrnehmungen versieht Vogak im weiteren Verlauf der Gedichtreihe mit Assoziationen an die mittelalterliche Geschichte Russlands (eine auch im Poem *Zolotaja ptica* auszumachende Konstante); dies entspringt durchaus der akmeistischen Poetik, die die Erschließung der „vergangenen kulturellen Schichten“⁴² als dichterisches Material erkennt:

Ушли навсегда *золотые* года,
Не стало пути никуда.
И бродят голодные, злые стада,
Голодная, злая *орда*. [...]

Помолись у престола Господня
За несчастных, за *Русь*, за себя.⁴³

Für immer vergingen die goldenen
Jahre,
Nirgendwohin mehr führte ein Weg.
Und es streunen hungrige, böse
Herden,
Die hungrige, böse Horde. [...]

Man betete am Thron des Herrn,
Für die Unglückseligen, für die Rus',
für sich.

Vogak berichtet über den inneren Zustand des Dichters und erfüllt damit einen der Grundpfeiler des Akmeismus, welchen Gumilev in seinem Manifest 1913 als „innere Welt des Menschen“⁴⁴, die es zu zeigen gelte, benannte:

Давно я не писал задумчиво и нежно.	Schon lang schrieb ich nicht versonnen und sanft.
Теперь в моих стихах тревога и печаль...	Nun herrschen Sorge und Kummer in meinen Versen...
Мне даже прошлого не вспомнить безмятежно:	Sogar der Frieden im Erinnern der Vergangenheit ist verflogen:
В нем слишком многое невыразимо жаль. ⁴⁵	In ihr ist zuviel unsagbares Leid.

Wie schon in *Zolotaja ptica* feststellbar, ist Vogak auch in dieser Gedichtreihe das Lautliche wichtig; neben besonderem Augenmerk auf Alliterationen und anderen Klangwiederholungen (schon der Titel *Opjat' Otčizna smutno snitsja* ist eindeutiger Träger dieser Stilistik Vogaks) beschreibt das lyrische Ich das Gefühl der Bedrohung anhand verschleierte Wahrnehmungen:

Я не пишу о том, что вижу, Хоть шумы жизни я ловлю.	Ich schreibe nicht davon, was ich sehe, Nur die Laute des Lebens fange ich auf.
Я слишком сильно ненавижу, Я слишком пламенно люблю.	Ich hasse viel zu tief, Ich liebe viel zu flammend.
Я сквозь туман багровый чую И кровь, и дым, и крик, и плач. ⁴⁶	Ich spüre durch den roten Nebel Das Blut, den Rauch, den Schrei, das Weinen.

Farben und Schimmer des Lichts spielen nicht nur in *Opjat' Otčizna smutno snitsja*, sondern auch in *Zolotaja ptica* eine wichtige Rolle, dienen dort aber vor allem der Entstehung einer märchenhaften Atmosphäre, während sie in dieser Gedichtreihe metaphorisch eingesetzt werden. In beiden Werken Vogaks kommt dem Nebel eine toposhafte Bedeutung zu.⁴⁷

Düsternis und Hoffnungslosigkeit überwiegen in *Opjat' Otčizna smutno snitsja*; im nachfolgend behandelten Gedicht scheint der Dichter diese aber überwunden zu haben.

Frieden durch erhabene Vergangenheit

1931 wurde ein Gedicht Vogaks zum „Tag der russischen Kultur“ in einer estnischen Zeitung veröffentlicht.⁴⁸ Vogak befand sich zu diesem Zeitpunkt bereits in der französischen Emigration; unterhalb des Gedichts mit dem Titel *Ko «Dnju Russkoj Kul'tury»* (*Zum „Tag der russischen Kultur“*) wird Nizza als Entstehungsort angegeben. Schon die ersten Verse zeigen deutlich den Ursprung des Gedichts als Gelegenheitslyrik:

Тем, кто в рассеянии, и тем, кто там в неволе,	Jenen in der Diaspora und jenen, die dort unfreiwillig sind,
Всем слово братское и братский наш привет.	Allen ein brüderliches Wort und unser brüderlicher Gruß.
И в нашей тишине, и в нашей темной доле	In unserer Stille, in unserem dunklen Los
Есть тайный благовест, и есть незримый свет. ⁴⁹	Ruht ein heimliches Glockengeläut und ein unsichtbares Licht.

Erneut ermisst Vogak Lyrik als Trägerin des literarischen Gedächtnisses, eine Charakteristik, die der akmeistischen Poetik zugeschrieben wird⁵⁰; dies wird in dem odenhaften Gedicht anhand der Stilisierung der „heiligen Rus“ zum ersehnten Paradies „Uti v svjatuju Rus', i bez puti nazad'...“⁵¹ („In die heilige Rus' zu entfliehen, und ohne Weg zurück...“) sowie der Referenz zu bedeutenden Persönlichkeiten und Momenten der Geschichte Russlands (u.a. der Christianisierung durch Vladimir den Heiligen oder dem Ikonenmaler Andrej Rublëv) sichtbar.⁵²

Vogaks durchgehender Topos des Gedichts ist das Unsichtbare, aber dennoch sinnlich Wahrnehmbare „I grad nevidimyj roždaetsja pred nami“⁵³ („Und eine unsichtbare Stadt erhebt sich vor uns“), sowie erneut der Widerhall der Vergangenheit: „Čtoby zvuki prošlogo polnee prozvučali“⁵⁴ („Damit die Laute der Vergangenheit deutlicher erklingen“). Vogak evoziert die Lebendigkeit der Vergangenheit, in die man mithilfe des Gebets entfliehen könne⁵⁵; die Identität bliebe in der Diaspora durch Vergegenwärtigung der unverwundbaren kulturhistorischen Vergangenheit gewahrt.⁵⁶

Der Blick in Russlands Vergangenheit begleitete Vogak poetologisch nicht nur in den hier betrachteten literarischen Werken, sondern er vertiefte diesen in seinen Vorträgen zur altrussischen Literatur, die er ab 1931 in Nizza abhielt. Vogak eröffnete

diese mit einem allgemeinen Abriss zur altrussischen Literatur, kontextualisierte sie in ihrer frühen Verschriftlichung zu altnordischen Sagen und Zeugnissen byzantinischer und arabischer Schriftsteller, behandelte wichtige mittelalterliche Texte wie *Slovo o polku Igoreve* (*Igorlied*) vor dem Hintergrund der Ideengeschichte zur Entstehung Russlands und setzte sich mit dem Einfluss der Orthodoxie als auch der Mongolenherrschaft auf die altrussische Literatur auseinander.⁵⁷ Vogak trat zu Maksim Grek⁵⁸, dessen Wirken als frühe Brücke der mittelalterlichen Rus' zum europäischen Humanismus gilt⁵⁹, sowie zu A. V. Kol'cov⁶⁰, einem Dichter der russischen Romantik, anlässlich dessen 125. Geburtstag auf.

Obwohl Vogak seiner Epoche durch Kriegsdienst und Emigration entrissen wurde, setzt sich das philologisch-dichterische Erbe Vogaks neben den hier betrachteten Werken auch innerhalb seiner Familie fort: Die Geschwister Rostislav Evdokimov-Vogak⁶¹ und Svetlana Evdokimova⁶² (die Enkelkinder von Konstantin Vogaks Bruder Vladimir, der 1937 in der Sowjetunion erschossen worden war), wurden beide Dichter.

Noch ist eine datierte Festlegung des Schaffens von Vogak nicht vollständig möglich; selbst wenn ein Großteil von Vogaks Dichtung vermutlich in der finnischen und später französischen Emigration entstand, so ist diese zweifelsfrei symbolistisch beeinflusst, aber poetologisch doch der akmeistischen Lyrik des *Silbernen Zeitalters* zuzuordnen. Ausblickend bleibt zu hoffen, dass Konstantin Vogak anhand seiner bisher unveröffentlichten Werke einst seiner Epoche restituiert werden kann.

Anmerkungen

- 1 Der Begriff *Silbernes Zeitalter* (*Serebrjanyj vek*) ist vermutlich bereits in der bezeichneten Epoche selbst entstanden (siehe dazu Sergej Makovskij: *Na pamyat' „Serebrjanogo veka“*. Mjunchen 1962) und dient als Überbegriff innerhalb der russischen Moderne. A. Vislova beschreibt diesen folgendermaßen: „Der Beginn dieser Epoche bezieht sich auf die 90er Jahre des 19. Jahrhunderts, ohne ein genaues oder festes Geburtsdatum angeben zu können. Die Epoche der Erneuerung – so wurde sie von den Schöpfern der neuen Kunst selbst empfunden und wahrgenommen. [...] Die Poetik des *Silbernen Zeitalters* ist vor allem die Poetik des russischen Modernismus', der drei poetische Richtungen in sich vereint, welche sich zwischen 1890 und 1917 deklarieren und den Beginn einer neuen Kulturepoche verkünden: Symbolismus, Akmeismus und Futurismus.“ (A. Vislova: „*Serebrjanyj vek*“ *kak teatr. Fenomen teatral'nosti v kul'ture rubeža XIX–XX vv.* Moskva 2000, S. 12–13; Anm.: Alle in diesem Artikel gebrachten Übersetzungen stammen von der Verfasserin [E. St.] und verstehen sich als inhaltlich

- orientierte Arbeitsübersetzungen, die keinerlei Ansprüche auf stilistisch-ästhetische Äquivalenz zum Originaltext erheben. Wenn nicht anders angemerkt, wurden Kursiva in den Zitierungen ebenfalls von der Verfasserin vorgenommen).
- 2 Die akmeistischen Dichter (dazu zählen der Begründer des *Cech poetov* Nikolaj Gumilev sowie Anna Achmatova und Osip Mandel'stam) suchten eine vom Symbolismus deutlich abgegrenzte Poetik, was sie anhand ihrer Schriften unverstellt zum Ausdruck brachten (siehe Nikolaj Gumilev: *Nasledie simvolizma i akmeizym*. In: *Apollon*, № 1 [1913], S.-Peterburg, S. 42–45).
 - 3 Siehe Roman Timenčik: *Čto vdrug. Stat'i o russkoj literature prošlogo veka*. Jerusalim, Moskva 2009, S. 61. Timenčik bündelt in seiner Publikation der *Finljandskie pi's'ma Konstantina Vogaka* (ebd., S. 61–89) sämtliche zugängliche Informationen zur Biographie von Vogak, zitiert in der Einleitung zu Vogaks Briefen an den nach Paris emigrierten Philologen und Übersetzer Grigorij Lozinskij (1889–1942) aus weiteren Briefen von Zeitgenossen in Vogaks Umfeld sowie aus Vogaks publizistischen Texten.
 - 4 Konstantin Močul'skij (1892–1948) erwähnt Vogak in einem Brief als Teil der „italienischen Kompanie“ der Petersburger Universität, über die Močul'skij nach eigenen Angaben ein satirisches Poem verfasst hat (siehe dazu *Pis'ma K. V. Močul'skogo k V. M. Žirmunskomu. Vstupitel'naja stat'ja*, publikacija i primečanija A. V. Lavrova. In: *Novoe literaturnoe obozrenie* 35 [1999], S. 146). Michail Lozinskij (1886–1955) stand Gumilev und Achmatova nahe; er war wie Vogak Absolvent der Petersburger Historisch-Philologischen Fakultät und erlangte später großes Ansehen als Übersetzer. Vogak und Lozinskij trafen sich u.a. in philologisch-satirischen Zusammenkünften und dichteten Gelegenheitslyrik, siehe A. Lavrov i R. Timenčik (predisl., publik. i kommentarii): *«Ja, peterburžec». Perepiska A. A. Bloka i M. L. Ložinskogo*. In: *Literaturnoe obozrenie* № 7 (1986), S. 111 und Vladimir Pjast: *Vstreč*. Sost., vstup. st., nauč. podgot. teksta, komm. R. Timenčika. Moskva 1997, S. 367.
 - 5 Siehe dazu die Dissertation der Verfasserin, Elisabeth Stadlinger: *Studien zur russischen Rezeption der Werke Carlo Gozzis*. Wien 2017, S. 29–55.
 - 6 Diese Theaterzeitschrift erscheint trotz technischer Probleme (u.a. steigender Papiermangel) während der Kriegsjahre in St. Petersburg/Petrograd (Vsevolod Mejerchol'd [red.-izd.]: *Ljubov' k trem apel'sinam. Žurnal Doktora Dapertutto*. S.-Peterburg/Petrograd 1914–1916). Im ersten „Buch“ wurde die erwähnte Adaption aus Gozzi *Ljubov' k trem apel'sinam. Divertiment* als programmatischer Incipit publiziert (ebd., kniga 1 [1914], S. 18–47; siehe dazu auch Stadlinger, *Studien* [Anm. 5], S. 42–55). In den weiteren „Büchern“ der Zeitschrift abgedruckte Übersetzungen Vogaks stammen aus Gozzis Einleitungstext zur Publikation der Fiaben, welcher für Mejerchol'ds Theaterexperimente als begründende und offenlegende Abhandlung zu Gozzis Ästhetik von fundamentaler Bedeutung war (Karlo Gocci: *Čistoserděnoe rassuždenie i podlinnaja istorija vozniknovenij moich desjati teatral'nych skazok*. Pervod. K. Vogak. In: Mejerchol'd, *Ljubov' k trem apel'sinam* [s.o.], kniga 4–5 (1914), S. 36–55 und kniga 6–7 (1914), S. 56–65. Folgende kritische Beiträge Vogaks sind in Mejerchol'ds Zeitschrift erschienen: *Aleksandr Blok. «Roza i krest»* (ebd., kniga 1 [1914], S. 52–57), *K postanovke komedij Mol'era «Učenyje ženiščiny» i «Prodelki Skapěna» na scene Michajlonskogo teatra* (ebd., kniga 2 [1914], S. 50–53), *O teatral'nych maskach* (ebd., kniga 3 [1914], S. 11–16), *O knige G. K. Lukomskogo «Starinnye teatry»* (ebd., kniga 6–7 [1914], S. 84–91). Als Coautor neben Mejerchol'd und Solov'ev schrieb Vogak an der erwähnten Adaption (s.o.) sowie an einer Replik an den Theaterwissenschaftler und -kritiker Aleksej Gvozdev (*Otkrytoe pi's'mo avtorov divertimenta «Ljubov' k trem apel'sinam» A. A. Gvozdevu*. In: ebd., kniga 4–5

- [1914], S. 86–88).
- 7 Vogaks philologische Hauptinteressen treten auch bei dieser Tätigkeit zutage, mussten die Schauspielstudenten sich neben der Technik der lyrischen und prosaischen Rede genaueste Kenntnis verschiedener Versmaße und anderer, thematisch angrenzender Probleme aneignen (vgl. Mejerchol'd, *Ljubov' k trem apel'sinam* [Anm. 6], kniga 4–5 [1914], S. 98–99).
 - 8 In Mejerchol'ds Theaterzeitschrift wurde eine Gesamtausgabe von Gozzis Fiaben angekündigt, für die Vogak neben dem späteren Verleger Jakov Bloch als Übersetzer vorgesehen war (vgl. Mejerchol'd, *Ljubov' k trem apel'sinam* [Anm. 6], kniga 6–7 [1914], S. 117). Dieses Vorhaben konnte aber erst 1923 bei *Vsemirnaja literatura* als Auswahlband mit Übersetzungen von Jakov Bloch und dessen Schwester Raisa (Mediävistin, Übersetzerin und Dichterin) sowie von M. Lozinskij (siehe Anm. 4) verwirklicht werden (siehe dazu Stadlinger, *Studien* [Anm. 5], S. 73–84). Es kommt zu keiner Übersetzung einer Fiaba Gozzis durch Vogak, aber von den Vorbereitungen zu der erwähnten Ausgabe erfährt Vogak aus dem Briefwechsel mit G. Lozinskij (Timenčik, *Finljandskie pis'ma*, [Anm. 3], S. 70). Vogak bleibt in diesem Auswahlband aber trotzdem nicht unerwähnt, da Bloch in seinem Aufsatz über Gozzis Leben und Werk ein von Vogak übersetztes Zitat aus Gozzi mit Nennung des Übersetzers anführt (Jakov Bloch: *Karlo Gocci*. In: Karlo Gocci: *Skazki dlja teatra*. Moskva 2013, S. 883).
 - 9 Timenčik, *Finljandskie pis'ma* (Anm. 3), S. 70.
 - 10 Ebd., S. 70, 81. Das Epos *Digenis Akritas* entstand vermutlich im 10. Jahrhundert; nach Homer ist es das bedeutendste überlieferte Heldenepos in griechischer Sprache und stellt ein Zeugnis der Kultur byzantinischer Krieger dieser Zeit dar (siehe *Digenis Akrit*. Pervod, stat' i komm. A. Ja. Syrkina. Moskva 1960, S. 5; zu den russischen Überlieferungen siehe ebd., S. 173–178).
 - 11 Vgl. Stadlinger, *Studien* (Anm. 5), S. 35–41.
 - 12 Timenčik, *Finljandskie pis'ma* (Anm. 3), S. 74 (Anm.: Im Original zwischen Anführungszeichen Stehendes wurde im Zitat in Kursiva gesetzt).
 - 13 Vgl. L. Mnuchin (red.): *Rossijskoe zarubež'e vo Francii 1919–2000. Biografičeskij slovar' v trech tomach*. Tom pervyj (A–K). Moskva 2008, S. 294.
 - 14 Siehe L. A. Mnuchin (red.): *Russkoe zarubež'e. Chronika naučnoj, kul'turnoj i obščestvennoj žizni. 1920–1940, Francija*. Tom 2, 1930–1934. Moskva 1995.
 - 15 Vgl. Mnuchin, *Rossijskoe zarubež'e vo Francii* (Anm. 13), S. 294.
 - 16 Siehe L. A. Mnuchin (red.): *Russkoe zarubež'e. Chronika naučnoj, kul'turnoj i obščestvennoj žizni. 1920–1940, Francija*. Tom 3, 1935–1940. Moskva 1995, S. 514.
 - 17 Timenčik schreibt von hunderten, wenn nicht tausenden Gedichten, die er bei Vogaks Tochter in Kalifornien gesichtet habe (Timenčik, *Finljandskie pis'ma* [Anm. 3], S. 62). Zu den publizierten Übersetzungen Vogaks (neben jenen für Mejerchol'ds Theaterzeitschrift, siehe Anm. 6) zählt auch ein Buch über Yoga (siehe Vladimir Pjast: *Vstreč. Vstup. stat'ja, podg. teksta i komm. R. Timenčika*. Moskva 1997, S. 336).
 - 18 Konstantin Vogak: *Zolotaja ptica. Skazka*. Publikacija I. K. Vaginoj, V. F. Vagina i F. F. Kiseleva. S risunkami D. G. Gačevoj. Salinas (Kalifornija) 1995.
 - 19 Vgl. ebd., S. 3 vs. ebd., S. 45.
 - 20 Ebd., S. 3.
 - 21 Vgl. Anm. 10.

- 22 Vogak, *Zolotaja ptica* (Anm. 18), S. 23.
- 23 Ebd., S. 16–17.
- 24 Ebd., S. 15. Der Alatyr («kamenʹ-latyrʹ») ist ein in der altrussischen Sagenwelt vorkommender, zuweilen auch mit sakraler Bedeutung ausgestatteter Stein, dessen bisher ungeklärte Etymologie in semantischen und lexikalischen Zusammenhängen mit Bernstein gesehen wird (siehe T. Agapkina, E. Berezovič, A. Surikova: *Toponimija zagovorov Russkogo Severa. III: Kamni*. In: *Voprosy onomastiki* № 2 [2019], T. 16, S. 12–25, 27); diesen erwähnt Vogak unmittelbar danach (Vogak, *Zolotaja ptica* [Anm. 18], S. 15; zur Bedeutung von „elektron“ siehe <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/172191>, [23.08.2019]).
- 25 Vogak, *Zolotaja ptica* (Anm. 18), S. 9.
- 26 Ebd., S. 43.
- 27 Reinhard Lauer: *Russische Metrik. Theorie und Geschichte*. Köln 2019, S. 167.
- 28 Dmitrij Segal: *Počezija Michaila Lozinskogo: Simvolizm i Akmeizm*. In: *Russian/Croatian and Serbian/Czech and Slovak/Polish Literature*. Volume XIII. Amsterdam u.a. 1983, S. 346.
- 29 Vgl. ebd., S. 358. Segal nennt dort Ambivalenz und Oxymora als grundlegend für die akmeistische Dichtung, insbesondere für die Lyrik Michail Lozinskijs (vgl. Anm. 4).
- 30 Vogak, *Zolotaja ptica* (Anm. 18), S. 34.
- 31 Ebd., S. 23.
- 32 Aage Hansen-Löve benennt die Verwendung in der symbolistischen Dichtung von «lazurʹ» („Lasurblau“) als abstrakte Farbe mit symbolischen Potenzen gegenüberstehend den konkreten, „natürlichen“ Farben «sinij» („Blau“) und «goluboju» („Himmelsblau“), siehe Aage A. Chanzhen-Leve: *Russkij simvolizm. Sistema poetičeskich motivov. Mifopoetičeskij simvolizm načala veka. Kosmičeskaja simbolika*. Perekod s nemeckogo M. Ju. Nekrasova. S.-Peterburg 2003, S. 425.
- 33 Es sind auch Briefe Vogaks an Aleksandr Blok belegt, vgl. Aleksandr Blok: *Perepiska. Annotirovannyj katalog*, Tom 2: *Pisʹma k A. Bloku*. Pod red. Vl. Orlova. Moskva 1979, S. 159.
- 34 Vgl. dazu Anm. 29.
- 35 Vogak, *Zolotaja ptica* (Anm. 18), S. 10, 12. Die Domra ist ein russisches Saiteninstrument, welches hauptsächlich folkloristisch gebraucht wurde und zum Kerninstrumentarium der Skomorochen (fahrende Schauspieler und Unterhalter; siehe A. Belkin: *Russkie Skomorochi*. Moskva 1975) zählte. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts geriet die Domra durch die Unterdrückung der Skomorochen in Vergessenheit und wurde erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts wiederentdeckt (siehe T. I. Smirnova: *Domrovoe iskusstvo v različnyh kontekstach muzykalʹnogo tvorčestva*. In: *Muzykalʹnaja kulʹtura Rossii* № 3 [2016], S. 101). Als *domračej* (Domrenspieler) würde man die Instrumentalisten der ‚alten‘ Domra bezeichnen (ebd.).
- 36 Vogak, *Zolotaja ptica* (Anm. 18), S. 33–35.
- 37 Ebd., S. 40.
- 38 Rostislav Evdokimov (1950–2011) war Dissident, Schriftsteller und Dichter, der in den 1980er Jahren zu Lagerhaft verurteilt und interniert worden war (siehe dazu Rostislav Evdokimov: *Stichi*. Frankfurt/M. 1986, S. 5–6).
- 39 Konstantin Vogak: *Opjatʹ Otčezna smutno snitsja*. In: *Severnaja Avrorra* № 14 (2011), siehe www.reading-hall.ru/publication.php?id=3565 [27.01.2019].

- 40 Timenčik, *Finljandskie pis'ma* (Anm. 3), S. 69.
- 41 Vogak, *Opjat' Otčizna* (Anm. 39).
- 42 Vgl. Holt Meyer: *Der Akmeismus Mandel'stams als eine modernistische Neoklassik*. In: *Wiener Slavistischer Almanach*. Hg. von A. A. Hansen-Löve und T. Reuther, Band 28, 1991, S. 112. Meyer äußert sich zur Bedeutung der Kulturgeschichte in der Poetik der Akmeisten folgendermaßen: „Alles schon Dagewesene in der Kultur gehört für den Akmeismus [...] zu dem konkreten Material, das in der Kunst wie Ackerland gepflügt und bestellt werden muß.“ (ebd.).
- 43 Vogak, *Opjat' Otčizna* (Anm. 39).
- 44 Vgl. Gumilev, *Nasledie* (Anm. 2), S. 45.
- 45 Meyer, *Der Akmeismus* (Anm. 42), S. 112.
- 46 Vogak, *Opjat' Otčizna* (Anm. 39).
- 47 Vgl. z.B. Vogak, *Zolotaja ptica* (Anm. 18), S. 31.
- 48 Konstantin Vogak: *Ko «Dnju russskoj kul'tury»*. In: *Russkij vestnik: Bespartijnij organ russkogo men'stva v Ėstonii* № 28. Narva 1931, S. 2.
- 49 Ebd.
- 50 Siehe Segal, *Poėzija* (Anm. 28), S. 346.
- 51 Vogak, *Ko «Dnju»* (Anm. 48), S. 2.
- 52 Ebd. Zum postrevolutionären Russlandbild in der Emigration siehe A. V. Antoščenko: *«Evracija» ili «Svjataja Rus'»? (Rossijskie ėmigranty v poiskach samosoznanija na putjach istorii)*. Petrozavodsk 2003.
- 53 Vogak, *Ko «Dnju»* (Anm. 48), S. 2.
- 54 Ebd.
- 55 Ebd.
- 56 Ebd.
- 57 L. A. Mnuchin: *Russkoe zarubež'e. Chronika* (Anm. 14), S. 242, 243, 276, 292, 298, 307, 323, 326, 328, 331, 337, 337, 342, 395, 489.
- 58 Ebd., S. 403, 408. Maksim Grek (eig. Michail Tribolis, 1470–1555/56) war ein Mönch und Gelehrter, der u.a. in Florenz und Venedig studiert und danach in einem griechischen Kloster gelebt hatte, von wo er durch den Großfürsten Vasilij III. nach Moskau gerufen wurde. Maksim Grek verfasste neben zahlreichen eigenen Schriften (man geht von über 300 aus, siehe N. V. Sinicyna: *Maksim Grek v Rossii*. Moskva 1977, S. 11) auch Übersetzungen liturgischer Texte.
- 59 Siehe Reinhard Lauer: *Kleine Geschichte der russischen Literatur*. München 2005, S. 29–30, 277; außerdem <http://www.treccani.it/enciclopedia/massimo-il-greco/> [23.08.2019].
- 60 L. A. Mnuchin, *Russkoe zarubež'e. Chronika* (Anm. 14), S. 625, 642. A. V. Kol'cov (1809–1842) nähert sich in seinem lyrischen Werk den metrischen Charakteristika der russischen Volksdichtung; nach ihm ist der *kol'covskij pjatistolozhnik* benannt (siehe Lauer, *Russische Metrik* [Anm. 27], S. 154–155).
- 61 Siehe Anm. 38. Der periodisch verwendete Doppelname Evdokimov-Vogak suggeriert eine mögliche Reminiszenz Rostislavs an Konstantin Vogak.
- 62 Svetlana Evdokimova hat eine Professur für russische Literatur an der Brown University (USA) inne; sie ist Autorin zahlreicher Monographien und Artikel zu Puškin, Gogoľ, Dostoevskij, Tolstoj und Čechov. 1986 editierte sie einen Gedichtband ihres Bruders und verfasste das dortige Vorwort (vgl. Anm. 38). 2015 veröffentlichte sie erstmals eigene Gedichte (Sv. Evdokimova: *Stichi*. In: *Neva* № 3,

Stadlinger

S.-Peterburg, S. 90–94); 2020 ist ihr erster Gedichtband erschienen (Sv. Evdokimova: *Amplitudo cordis*. Moskva 2020).



Grenzgänger zwischen zwei Literaturen

Hybride Merkmale im literarischen Werk von Vladimir S. Pozner

Über Vladimir Pozners (1905–1992) Gedichte und Romane lässt sich ähnlich wie bei einem postkolonialen Text von einer sprachlichen und besonders inhaltlichen Hybridität sprechen. Denn Pozners literarisches Œuvre steht ganz im Zeichen des grenzüberschreitenden Lebens seines Autors, das zwischen zwei Ländern und ihren Sprachen und Kulturen angesiedelt war. Gleichwohl in Paris geboren, verbrachte Pozner seine Kindheit und Jugend im vorrevolutionären Russland, wohin die Familie aus der Emigration nach Frankreich zurückkehrte, als Pozner ein kaum sechs Jahre alter Junge war.¹ Zu Beginn der 1920er Jahre floh Pozner mit seiner Familie vor dem Russischen Bürgerkrieg nach Paris, wo schon vor der Revolution zahlreiche russische Emigranten lebten. Mit Frankreich fiel die Wahl somit auf ein Land, das der Familie durch eine vorherige Emigration vertraut war. Frankreich wurde Pozner eine endgültige Heimat, wohin er immer wieder zurückkehrte und wo er die längste Zeit seines Lebens verbrachte.

Dieser biografische Umstand, die Migration der Familie zwischen Frankreich und Russland, legte den Grundstein für das bilingual und transkulturell ausgerichtete Lebenswerk Pozners. Dabei beschränkt sich Pozners literarisches Schaffen nicht auf die russischsprachigen Gedichte, die in der frühen Zeit seiner Emigration entstanden sind, und die zahlreichen französischsprachigen Romane, die er seit den 1930er Jahren schrieb und die den Kern seines literarischen Œuvres bilden. Denn Pozner schrieb auch für französische Zeitungen (u.a. *Regards*, *Europe*, *Nouvelle Revue Française*), veröffentlichte eine Anthologie der jüngeren sowjetrussischen Literatur und wirkte als Übersetzer von Texten namhafter russischer Autoren sowie junger sowjetischer Literatur ins Französische. Zudem arrangierte Pozner für sowjetische Autoren Kontakte zu französischen Verlagen. Dabei handelte es sich zumeist um befreundete Schriftsteller, die nach der Revolution nicht emigriert waren und nun die neue Literatur in der Sowjetunion formten. Dies waren in erster Linie die *serapionovy brat'ja* (die Serapionsbrüder), eine Gruppe junger Autoren, die sich nach der Revolution im Dom iskusstv in Petrograd gründete und der auch Pozner als jüngstes Mitglied angehörte.² Das Ziel, welches er mit seinen journalistischen Bemühungen und seiner Tätigkeit in französischen Verlagen (beispielsweise im Verlag Kra) und insbesondere

mit seiner Vermittlungsarbeit zwischen französischen Verlagen und sowjetischen Autoren verfolgte, spricht für sein Anliegen, den Austausch zwischen der französischen und der sowjetischen Literatur zu fördern und für ein gegenseitiges kulturelles Verständnis zu werben.³

In Anbetracht des Bilingualismus seines literarischen Werks – bei dem jedoch die französischsprachigen Texte deutlich überwiegen – und angesichts seiner Bemühungen, zwischen den beiden Sprachen und Literaturen zu vermitteln, stellt sich die Frage, wo Vladimir Pozner als Schriftsteller zu verorten ist. Denn auch wenn Pozner durch den Umstand, dass er sich ab den 1930er Jahren gänzlich auf die französische Sprache verlegte, zumeist der französischen Literatur zugeordnet wird, spielen die ersten Jahre seiner Emigration in seiner literarischen Orientierung eine prägende Rolle. Pozner knüpfte dabei an seine kurze Zeit im Dom iskusstv in Petrograd an, während der er sich – unter der leitenden Hand Maksim Gor'kij's und Kornej Čukovskij's – intensiv mit der russischen Literatur auseinandersetzte und nicht nur den Kontakt zum Petrograder Literaturbetrieb aufrecht erhielt, sondern seine eigenen frühen Versuche in der russischen Lyrik startete: Dabei handelt es sich um Gedichte, die er zum Teil noch vor seiner Ankunft in Paris geschrieben hatte und deren Großteil in den ersten Jahren der Emigration entstand. Sie wurden schließlich im Gedichtband *Stichi na slučaj (Zufallsgedichte)* vollendet, der 1928 in Paris erschien. Aus diesen Gedichten lässt sich eine gewisse, nicht nur für die in Paris entstandene russische Exillyrik typische Schwerkraft herauslesen.⁴ Mit diesem populären Motiv der Exilliteratur sprang Pozner auf den Zug der jungen russischen Diasporaliteratur auf, die das Heimweh und Bedauern über die eigenen eingeschränkten schriftstellerischen Entfaltungsmöglichkeiten thematisierte. Wie groß sein Selbstverständnis als russischer Dichter war (und sein Heimweh nach Russland), zeigt sich in der Briefkorrespondenz mit Lev Lunc aus den Jahren 1923 und 1924, welcher ebenfalls der Gruppe der Serapionsbrüder angehörte und sich mit Pozner über Gedichte und über die neuesten Entwicklungen in der sowjetischen Lyrik austauschte.⁵ Lunc war zunächst in Petrograd geblieben und hielt sich zu dieser Zeit lediglich aus gesundheitlichen Gründen im Ausland auf. Anders als viele Autoren seiner Generation blieb Pozner jedoch nicht bei dieser wehmütigen Haltung, sondern suchte früh eine Synthese der beiden geografischen und kulturellen Räume, die sein Leben prägten. Erste Bemühungen hierfür zeigen sich bereits seit den späten 1920er Jahren in Pozners Funktion als Vermittler zwischen sowjetischen Autoren und französischen Verlagen sowie in seinen Übersetzungen ausgewählter russischer Literatur ins Französische und seinen Beiträgen zur russischen Literatur in französischen Zeitungen.

Damit beabsichtigte Pozner, die beiden kulturellen Kontexte, zwischen denen er sich selbst bewegte, zu ‚entgrenzen‘ und einen Austausch zu schaffen.

Diese Zwischenposition, die über den russisch-französischen Kontext hinaus auch Anknüpfungspunkte in Amerika sucht (im Journalismus und im Filmgeschäft), charakterisiert sowohl Pozners literarisches Werk als auch sein künstlerisches Wirken jenseits der Literatur (beispielsweise als Autor von Filmszenarien).

Ein Werk im Kontext seiner Zeit: transkulturelle Bezüge und schriftstellerische Verantwortung

Vor dem Hintergrund des transnationalen und transkulturellen Charakters von Pozners Œuvre bietet sich eine Betrachtung seiner Texte nach hybriden Merkmalen an. Den Ausgangspunkt bildet die These von Homi Bhabha, der in Bezug auf die postkoloniale Migration von einem „Zwischen den Kulturen“ spricht, d.h. der Auflösung einer eindeutigen kulturellen Identität.⁶ In diesem Zusammenhang ist das von Bhabha entworfene Modell der Überschneidung zweier kultureller Identitäten von Nationen und Staaten wesentlich, welche eine (post-)koloniale Vergangenheit aufweisen und in einem differierten Machtverhältnis zueinander stehen, wodurch mit ihrer Verschränkung eine neue dritte kulturelle Identität entsteht, ein Prozess, der sich in einem von Bhabha als „dritten Raum“ bezeichneten Bereich vollzieht. Das Bild lässt sich vom postkolonialen Kontext lösen und auf die Migrationsliteratur übertragen, in der die exilierte Literatur auf den kulturellen Raum der Literatur des Aufnahmelandes trifft, sich folglich zwei Literaturen und ihre Identitäten vermischen.

Die Überlagerung der russischen und französischen Sprachen und Literaturen bewirkte bei Pozner nicht nur einen Sprachwechsel, sondern brachte auch einen Wechsel des Literaturgenres mit sich. Die Verbindung dieser beiden kulturellen Räume bildet den Konsens vieler seiner Romane auf textueller und konzeptueller Ebene und prägte grundsätzlich Pozners Lebenshaltung. Ebenso wie sich Pozner in der ‚russischen Phase‘ seines literarischen Schaffens, d.h. in der Zeit unmittelbar nach seiner Emigration, der russischen Exillyrik zuwandte und der Kanon des Exils auch als Grundlage seiner eigenen Gedichte diente, orientierte sich Pozner bald an der dokumentierenden Literatur, die in den 1920er und 1930er Jahren international zu einem verbreiteten Medium wurde. Die gravierenden sozialen und politischen Einschnitte im frühen 20. Jahrhundert stärkten die politische Aktualität der Literatur und ihre revolutionären Ziele. Sie unterstrichen gleichzeitig aber auch die

Verantwortlichkeit und Verpflichtung des Autors gegenüber der Gesellschaft, was auch in der Literatur der französischen kommunistischen Autoren (später wurde von Jean-Paul Sartre der Begriff *littérature engagée* geprägt⁷) und in der politisch agitatorischen Literatur der Sowjetunion sowie der dokumentierenden Literatur der Faktographie⁸ bemerkbar wurde. Die ‚engagierten‘ Autoren machten es sich zur Aufgabe, durch die objektive Darstellung von Unterdrückung, Gewalt und Ungerechtigkeit beim Leser ein Bewusstsein für die Welt und den Menschen in der Gesellschaft zu schaffen, womit dieser handle und Verantwortung übernehme.⁹ Der Autor solle dabei jedoch lediglich in der Funktion des berichtenden Zeugen sein. Auf Basis seiner Schilderungen und der eigenen moralischen Werteprinzipien komme der Rezipient eigenständig zu einer Bewertung und werde – im Idealfall – eigenständig handeln.¹⁰ Diese neuartige objektiv-dokumentarische Literaturform, in der oftmals faktisches Material in literarische Texte aufgenommen wurde mit der Absicht, die Authentizität des Dargestellten zu untermauern, ist kennzeichnend für Pozners Prosa. Damit orientierte er sich nicht nur an der Wirklichkeitsbezeugenden Tendenz in der französischen kommunistischen Literatur, sondern suchte auch Anschluss an die sowjetische faktographische Literatur der *Levyj front iskusstv* (Linke Kunstfront, LEF bzw. Novyj LEF), welche die aktuelle Gesellschaftssituation mit nicht-fiktionalen Mitteln wie Tagebucheinträgen, Briefmaterial, Reportagen, Memoiren etc., die in den Text eingesetzt wurden, festzuschreiben gedachte.¹¹ Während die *literatura fakta* der LEF um Vladimir Majakovskij, Sergej Tret’jakov und Nikolaj Čužak noch das Ziel der „žiznestroenie“ (Lebensbau) verfolgte, sollte die sozialrealistische Literatur bald darauf größere Ziele verfolgen, nämlich die Nutzbarmachung der Literatur zur Schaffung des idealen sowjetischen Menschen.

Russland auf Französisch

Zudem kennzeichnen die frühen Romane Pozners die Verbindung der französischen Sprache mit einem Sujet, das – zumindest in den Werken, die bis zum Zweiten Weltkrieg entstanden – Bezug auf das vorrevolutionäre Russland nimmt und seinen Ausgangspunkt in der Biografie des Autors hatte. Beispiele dafür sind der Roman *Tolstoj est mort* (1935, *Flucht in die Unsterblichkeit: Tolstois letzte Tage*), der die letzten Tage im Leben Lev Tolstoj anhand von Briefen und Dokumenten rekonstruiert, die Pozner russischen Archiven und Publikationen entnommen hatte und ins Französische übersetzt dem französischen Leser zugänglich machte, sowie die Schilderungen des

Wirkens des „weißen“ Generals von Ungern-Sternberg in *Le mors aux dents* (1937, *Die Trense zwischen den Zähnen*), dessen militärische Handlungen als Kommandant der Weißen Armee in die politische und gesellschaftliche Gegenwart des russischen Bürgerkriegs fällt. Kennzeichnend ist, dass beide Romane bereits auf Französisch verfasst wurden, auch wenn ihre Handlung von einer fortbestehenden Auseinandersetzung des Autors mit der russischen Geschichte und Literatur zeugt. An dieser Stelle lassen sich auch die Publikationen *Panorama de la littérature russe* (1929, *Panorama der russischen Literatur*) und *Anthologie de la prose russe contemporaine* (1929, *Anthologie der zeitgenössischen russischen Prosa*) anführen, die jedoch keine Romane sind, sondern Sammlungen und Besprechungen ausgewählter russischer und sowjetischer Literatur. Dennoch sind die beiden Werke im Zusammenhang mit der Frage nach Hybridität in Poznors Werk interessant, da sie sein Bemühen, die russische Literatur in Frankreich auch über Fëdor Dostojewskij und Lev Tolstoj hinaus bekannt zu machen, in besonderer Weise widerspiegeln. Literarische Hybridität kann bei Pozner dementsprechend in seinem gesamten literarischen Schaffen gesucht werden, wozu auch seine Übersetzungsarbeit zählt. Neben Auszügen aus den Werken der großen Romanciers des russischen Realismus übersetzte Pozner auch die in der Sowjetunion neu erscheinende Literatur, u.a. von Isaak Babel, Viktor Šklovskij und Vsevolod Ivanov.¹²

Literarische Hybridität als Zeichen kognitiver Dissonanz: Poznors Lyrik

Dass die Anfänge in Frankreich für Pozner nicht leicht waren, zeigt sich nicht nur in seiner Briefkorrespondenz aus den ersten Jahren der Emigration, sondern lässt sich auch in seinen im Verlauf der 1920er Jahre entstandenen Gedichten nachempfinden. In diesen Gedichten, die im Gedichtband *Stichi na slučaj* versammelt und schließlich 1928 veröffentlicht wurden, wird die neue Lebenswirklichkeit des jungen Dichters zum Hintergrund seiner Lyrik und zeigt sich in der melancholischen Atmosphäre und der häufigen Verwendung von räumlichen und emotionalen Kontrasten, welche den Eindruck eines disharmonischen Gefüges hervorrufen, in dem sich das lyrische Ich befindet. An dieser Stelle kann das erste Gedicht aus dem Gedichtband als Beispiel für die melancholische Grundstimmung genannt werden, die auch in anderen Gedichten Poznors zu finden ist. Speziell in dem Gedicht *Tak odinoko, tak trevožno* (*So einsam und beängstigend*) findet sich Disharmonie, die sich auf der Opposition von Heimat und Fremde bzw. von Eigenem und Fremdem gründet:

Так одиноко, так тревожно,
Неясно, душно и темно,
Что не метаться невозможно
И не мытариться грешно.

So einsam und beängstigend,
Trüb, stickig und dunkel,
So dass man sich hin und her wirft
Und zum Leiden verdammt ist.

Встает и кружится бесцельно
Слов неразлипшая муть,
И хаос нечленораздельный
Всей тяжестью сжимает грудь.

Man steht auf und wandert ziellos umher,
Die Wörter sind hinter einer undurch-
dringlichen Trübe verborgen,
Und ein unzusammenhängendes Chaos,
Lastet schwer auf der Brust.

Природы вражеского груза
Не выдержать душе. Лучем
Ночь пронзена. Вдруг вихрь. И
Муза –
Хранительница за плечом.¹³

Die Seele erträgt die feindliche Last
Der Natur nicht weiter. Ein Lichtstrahl
Durchbohrt die Nacht. Eine plötzliche
Böe. Und die Muse
Steht wie eine Beschützerin hinter der
Schulter.

Als ein weiteres Beispiel für die Spiegelung der Emigrationssituation des Autors in seiner Lyrik lässt sich das Gedicht *Kogda nesčast'e b'et krylom* (*Wenn das Unglück mit dem Flügel schlägt*) nennen:

Когда несчастье бьет крылом,
И раздается Божий гром,
Не следует внимать надежде
Или сопротивляться, прежде
Чем жизнь свою отдать на
слоу.

Wenn das Unglück mit dem Flügel schlägt,
Und Gottes Donner ertönt,
Lohnt es sich nicht zu hoffen
Oder sich zu widersetzen, ehe
Denn dein Leben dem Untergang
freigegeben wird.

Кончат с собою неуместно:
Самоубийство – хвастовство
И бегство, а не торжество,
Бесплодное, ввиду того,
Что будущее неизвестно.

Mit sich selbst Schluss zu machen gehört
sich nicht:
Selbstmord ist Großtuererei und Flucht
zugleich,
Aber gewiss nicht ehrenhaft,
Unsinnig angesichts dessen,
Dass die Zukunft ungewiss ist.

Не следует смотреть назад.
Года давно прошли, Бог с
ними!
Раскаиваться всякий рад,
Но вымощен библейский ад
Намеренный благими.

Schau nicht zurück.
Die Jahre sind längst vorübergezogen, Gott
mit ihnen!
Zu bereuen ist jeder froh,
Die biblische Hölle ist sicherlich
Mit Segen gepflastert.

От книг и от людей уйти,
И сердце замуруй в груди,
Не пей и не целуйся больше.
Старайся спать возможно
дольше
И помощи людской не жди.

Von Büchern und Menschen entferne dich,
Und verhärtete das Herz in der Brust,
Schluss mit der Trinkerei und den Küssen.
Versuch so lange wie möglich zu schlafen
Und warte nicht auf menschliche Hilfe.

Благодари покорно за
Ниспосланное свыше время,
Сожмись в клубок, зажмурь
глаза,
И жди, пока пройдет гроза:
Тебе поможет только время.¹⁴

Sei demütig dankbar für
Die herabgesandte Zeit,
Zieh den Knoten fester, verschließ die
Augen,
Und warte, bis das Gewitter vorüber ist:
Dir wird nur die Zeit helfen.

Anders als in dem vorigen Gedicht birgt sich in diesen Versen ein emotionaler Widerspruch: das lyrische Ich ringt einerseits mit der Resignation angesichts der Bürde des Exils und zeigt sich andererseits entschlossen, für eine Verbesserung seiner Situation zu kämpfen. Diese Dissonanz im Gedicht lässt sich als innere Zerrissenheit des lyrischen Ichs interpretieren. Augenfällig ist der Bezug zum Überirdischen, an dem das lyrische Ich seine Orientierung ausrichtet (Gott, das Überirdische, die Religion), wobei es sich gleichzeitig vom Irdischen (Menschen, Bücher, auf der Welt gelebte Jahre) abkehrt.

Beide Gedichte sind vor dem Hintergrund eines kulturellen und literarischen Kompromisses entstanden, den Pozner in den ersten Jahren nach seiner Ankunft in Paris eingehen musste, um seine Position als russischer Schriftsteller zu festigen. Dabei hat er ebenso wie die anderen russischen Emigranten die Auseinandersetzung mit dem kulturellen Spannungsverhältnis gesucht, das sich im Zuge der unfreiwilligen Emigration, durch die Konfrontation der (eigenen) russischen mit der (fremden) französischen Literatur und Identität ergab.¹⁵ In beiden Gedichten lassen sich die

kulturellen Ambivalenzen erkennen, in denen sich Pozner als (russischer) Emigrant und junger (russischer) Dichter befand. Denn zweifellos identifizierte sich Pozner zu dieser Zeit mit der russischen Literaturszene in Petersburg, an die er mit seinen Gedichten anknüpfen wollte, von welcher er sich jedoch nun geografisch weit entfernt befand. Eine Verbindung zu Petersburg suchte er in der Pariser Exilliteratur. Durch die Motive der Emigration, dem melancholischen Ton der Gedichte und auch durch die schlichte stilistische Form der Verse ähneln Pozners Gedichte der Lyrik der *parižyskaja nota* (Pariser Note)¹⁶, aber auch der Lyrik Georgij Ivanovs und vieler anderer Dichter, die im Exil mit Perspektivlosigkeit und enttäuschten Hoffnungen konfrontiert waren.

Das erste Gedicht spiegelt den Wunsch des Autors, sich in der Literatur zu etablieren, worauf die Anspielungen auf die Muse hindeuten. Im zweiten Gedicht gerät das Bild als Schriftsteller jedoch ins Wanken. Zweifel kommen auf, das lyrische Ich, das sich als Schriftsteller zu erkennen gibt, wendet sich gar von den Büchern ab („Ot knig [...] ujtí“) („Von Büchern [...] entferne dich“). Die Dissonanz zwischen einerseits dem Wunsch, Schriftsteller zu werden und andererseits dem Zweifel daran, dies zu erreichen, verdeutlicht ein weiteres Mal die Komplexität der Identitätssuche, in der sich Pozner als russischer Emigrant und Schriftsteller in Paris befand.

Es wirken somit verschiedene ‚äußere Diskurse‘ auf die Entstehung der frühen Gedichte Pozners: die Emigration, der Diskurs der individuellen Persönlichkeitsfindung des Autors und ferner die französische kulturelle und literarische Moderne, welche das neue Umfeld des Autors bildet (die nicht der unmittelbare Hintergrund in den beiden genannten Gedichten ist, jedoch häufig als Handlungsort in Pozners Lyrik auszumachen ist¹⁷).

Dass die Gedichte grundsätzlich eines ablehnenden Tons gegenüber dem Leben in der französischen Metropole, d.h. gegenüber dem fremden Umfeld nicht entbehren („Prirody vražeskogo gruzá“, „žizn’ svoju otdat’ na slom“, „ot ljudej ujtí“), gibt Anlass zu vermuten, dass der Umstand der Emigration in Pozner auch an seiner Zukunft als Schriftsteller Zweifel aufkommen lassen hat.

Schreiben für eine bessere Welt: Pozners Prosa

Während die Lyrik Pozners mehr oder weniger Bezug auf die persönliche Emigrationssituation des Autors nimmt und die Fremdheitserfahrung des Autors in Paris reflektiert, bezog Pozner in seiner Prosa eine ganz andere Position. Seine Romane,

die er mit Beginn der 1930er Jahre schreibt, stehen im Kontext der politischen und gesellschaftlichen Realität und zeugen von dem Wunsch, etwas zu verändern und Spuren zu hinterlassen. Pozner bezeugte nicht nur moralisches Unrecht und Missstände in Politik und Gesellschaft seiner Lebensgegenwart. Er plädierte gleichzeitig für eine Veränderung dieser Umstände, ohne jedoch zu moralisieren. Im Gegenteil: Pozner enthielt sich in seinen Romanen einer moralischen Wertung und appellierte gerade durch die Objektivität der dargestellten Verhältnisse – seien es Schilderungen von Verfolgung, Gewalt, Antisemitismus, Rassismus oder andere Arten von Unterdrückung – an die moralische Gesinnung der Leser. Dabei bediente er sich des stilistischen Mittels der literarischen Montage oder gab seinem Text den Anschein eines Gesprächs oder eines Interviews. Durch die reale Existenz fiktiver Gesprächspartner sollte somit der Eindruck von Authentizität und Faktizität erreicht werden. So fingiert Pozner in *Le mors aux dents* ein Gespräch zwischen dem Erzähler und dem Schriftsteller Blaise Cendrars.¹⁸ Dass Pozner tatsächlich sehr gut mit Cendrars befreundet war suggeriert, dass das fiktive Treffen im Buch eine wirkliche Begegnung wiedergibt. In *Tolstoï est mort* wird die fiktionale Erzählhandlung dagegen immer wieder durch Tagebuchauszüge, Telegramme und Pressematerial unterbrochen, welche den Wahrheitsgehalt des Dargestellten untermauern sollen und wodurch die Handlung historisch überprüfbar wird.

Wie sachlich-nüchtern Pozners dokumentarische Romane gestaltet sind, lässt sich an einigen Auszügen aus *Tolstoï est mort* sehen, in denen die fiktive Rahmenhandlung, welche die letzten Tage im Leben Tolstojs rekonstruiert, mit Auszügen aus Telegrammen oder aus den Tagebüchern Tolstojs und seiner Ehefrau Sof'ja Andreevna verknüpft wird:

Le 1^{er} novembre 1910, à 10 h 10 du matin, un télégramme est remis au guichet de la petite gare d'Astapovo, sur la ligne de chemin de fer Riazan-Oural.
 „Hier suis tombé malade. Voyageurs m'ont vu, affaibli, descendre du train. Crains que la nouvelle ne se propage. Aujourd'hui, amélioration. Poursuivons voyage. Prenez mesures. Tenez-nous au courant.“¹⁹

Am 1. November 1910 um 10:10 Uhr in der Früh erreichte ein Telegramm den Schalter des kleinen Bahnhofs in Astapovo, der auf der Eisenbahnlinie Rjazan-Ural liegt.

„Gestern Abend erkrankt. Reisende sahen mich geschwächt aus dem Zug steigen. Fürchte, die Nachricht wird sich verbreiten. Heute Besserung. Wir werden

die Reise fortsetzen. Treffen Sie Vorkehrungen. Halten Sie mich auf dem Laufenden.“

Tolstoï a disparu. Tolstoï est retrouvé. Tolstoï est malade. Cela vaut une manchette, deux manchettes, des titres en 64 gras, des coups de téléphone, des télégrammes. Astapovo, où est-ce exactement?²⁰

Tolstoj ist verschwunden. Tolstoj wurde wiedergefunden. Tolstoj ist krank. Dies ist eine Schlagzeile wert, zwei Schlagzeilen, mit Überschrift in 64 fett, Telephonanrufe, Telegramme. Astapovo, wo ist das eigentlich genau?

Mon départ va te peiner, je le regrette, mais comprends-moi, et crois-moi, je ne pouvais agir autrement. [...] Je te remercie pour les quarante-huit ans de ton honnête vie avec moi, et je te prie de me pardonner si je suis coupable en quoi que ce soit à ton égard comme je te pardonne de tout mon âme tout ce dont tu as pu te rendre coupable vis-à-vis de moi. (L. Tolstoï, Lettre à sa femme, 28 X 10)²¹

Meine Abreise wird dich schmerzen, ich bedauere dies, aber versteh mich bitte und glaub mir, ich konnte nicht anders handeln. [...] Ich danke dir für die achtundvierzig Jahre deines treuen Lebens mit mir, und ich bitte dich mir zu vergeben, wenn ich in irgendeiner Weise vor dir schuldig geworden bin, wie auch ich dir von ganzer Seele alles vergebe, dessen du dich mir gegenüber schuldig gemacht hast. (L. Tolstoj, Brief an seine Frau, 28.10.1910)

Der Autor als Schöpfer des Werkes werde hierbei zwar durch seine Auswahl des in seinem Buch verarbeiteten Materials und dessen Arrangement für den Leser deutlich sichtbar, nehme sich jedoch zugleich in seiner schreibenden Funktion stark zurück, so Valérie Pozner: „[...] aucune de ces œuvres pourtant n’est aussi radicale que *Tolstoï est mort*. L’auteur est ici à la fois très présent, par le choix des extraits, par le montage, par la construction”²² („[...] keins seiner anderen Werke ist so radikal wie *Tolstoï est mort*. Der Autor ist hier gleichzeitig sehr präsent, was die Wahl der Auszüge betrifft ebenso wie die Montage und Konstruktion des Textes“). Allerdings verschwindet dies beinahe gänzlich im Schreiben: „tout en disparaissant presque complètement dans l’écriture.”²³. Mit der literarischen Montage knüpft Pozner an eine Tendenz in der Literatur an, die bereits in den 1920er Jahren populär wird und die damals als zukunftsweisend galt, und wendet darüber hinaus ein Prinzip an, das auch außerhalb

der Literatur, z.B. in der visuellen Kunst, in der Collage und speziell im Film zu dieser Zeit zu beobachten war. Durch das Zusammenfügen mehrerer Textbestandteile ergibt sich eine Vermischung unterschiedlicher Inhalte und oftmals auch verschiedener Sprachebenen, wodurch der Text multiperspektivisch wird. Dies wiederum erhöht die Objektivität des Textes und erlaubt es dem Autor, eine neutrale Position einzunehmen, die sich auf das *Zeigen* beschränkt. Pozner hat sich dieses Stilmittel für seine frühen Romane zu Nutze gemacht, die thematisch oft zwischen Russland und Frankreich angesiedelt sind²⁴ und sich mit konkreten historischen Ereignissen oder Figuren befassen (vgl. die Romane *Tolstoi est mort*, 1935; *Le mors aux dents*, 1937; *Les États-Désunis* (1938, *Die Unvereinigten Staaten*). In den späteren Romanen Pozners kommt die literarische Montage kaum noch zur Anwendung).

In alldem ist Pozners literarisches Werk jedoch keine Anpassung an ‚russische‘ oder ‚französische‘ Literaturkonzepte, sondern ein Gebilde, das mit den literarischen Ansprüchen und der ideologischen Überzeugung des Autors übereinstimmt und zielgerichtet das Anliegen seines Schöpfers verfolgt: Es deckt dort Wahrheiten auf, wo sie verschwiegen werden sollen oder unzugänglich sind. Seine Literatur ist vor allem auch ein Zeugnis seiner eigenen Sicht auf das Leben.

Die multinationale und multiperspektivische Entwicklung, die Pozners literarisches Werk vollzieht und die auch kennzeichnend für seine Biografie ist, kann somit als Ausdruck dafür gewertet werden, dass sich der Autor der Emigrations-situation gegenüber geöffnet und eine Zwischenposition bezogen hat, in der er geschickt beide kulturellen Räume miteinander verbindet. Damit kann sein Œuvre – wird die Definition Bhabhas von der kulturellen Synthese auf die Literatur übertragen – als „hybrid“ bezeichnet werden, da im Zuge der Verbindung des russischen mit dem französischen kulturellen Raum bei Pozner ein neues literarisches Gebilde entstanden ist, das Merkmale beider Literaturen aufgreift und in sich vereint.

Pozners literarisches Werk ist ein Musterbeispiel einer pluralistischen Identitätsbildung in der Literatur der ersten russischen Emigrationswelle, wobei die ‚französische‘ Identität mit der Zeit gegenüber der ‚russischen‘ Identität überwiegt, jedoch das ‚Russische‘ immer auch ein Teil des Werks und der Persönlichkeit Pozners bildet.

Anmerkungen

- 1 Pozners Eltern, die jüdischer Herkunft waren, flohen zu Beginn des 20. Jahrhunderts vor dem wachsenden antisemitischen Druck im Zarenreich und hatten einige Jahre in Frankreich verbracht, bevor sie im Jahr 1910 wieder nach Sankt Petersburg zurückkehren konnten, als es in Russland unter Zar Nikolaj II. kurzzeitig zu einer Entspannung der Repressionen gegen Juden kam.
- 2 Den *serapionovy brat'ja* (Serapionsbrüder), die sich 1921 in Petrograd gründeten, gehörten Vsevolod Ivanov, Lev Lunc, Il'ja Gruzdev, Michail Zoščenko, Venjamin Kaverin, Nikolaj Nikitin, Michail Slo-nimskij, Nikolaj Tichonov, Konstantin Fedin, Elizaveta Polonskaja und Vladimir Pozner (kaum sechzehnjährig, als jüngstes Mitglied) an. Die Serapionsbrüder einte die Epoche, in der sie lebten, und die Liebe zur Literatur. Anders als andere Schriftstellergruppen, die eine gemeinsame Definition ihrer Literatur und einen gemeinsamen Literaturstil anstrebten, vertraten sie eine literarische Vielfalt, was Lunc mit den folgenden Worten erklärte: „U každogo iz nas svoe lico i svoi literaturnye vkusy. U každogo iz vas možno najti sledy samych različnych literaturnych vlijanij.“ („Jeder von uns hat sein eigenes Gesicht und seinen eigenen Literaturgeschmack. Bei jedem von uns lassen sich Spuren der unterschiedlichsten literarischen Einflüsse finden.“) Dabei legten die Serapionsbrüder auch Wert darauf, ihre Literatur nicht in den Dienst der sozialistischen Propaganda zu stellen, sondern der Kunst wegen zu schreiben („My pišem ne dlja propagandy. Iskusstvo real'no, kak sama žizn', i, kak sama žizn', ono bez celi i bez smysla, suščestvuet potomu, čto ne možet ne suščestvovat'.“/„Wir schreiben nicht für die Propaganda. Die Kunst ist so wirklich wie das Leben selbst, und wie das Leben selbst hat sie weder Ziel noch Sinn und existiert nur deshalb, weil sie nicht *nicht* existieren kann.“). Siehe: Lev N. Lunc: *Literaturnoe nasledie*. Hg. von A. L. Evstigneeva. Moskva 2007, S. 344–346.
- 3 Ein Beispiel für eine solche Vermittlungstätigkeit ist Pozners Hilfe bei der Suche nach einem französischen Verlag, der K. Fedins Roman *Goroda i gody* (*Städte und Jahre*, 1924) veröffentlicht. Fedin hatte Pozner darüber hinaus bereits mit der Übertragung seines Romans ins Französische betraut und setzte auch auf dessen Hilfe bei der Publikation in Frankreich. Eine Veröffentlichung war schließlich in der *Nouvelle Revue française* vorgesehen. Vgl. den Briefwechsel zwischen K. Fedin und V. S. Pozner, insbesondere die Korrespondenz zwischen 1925–1926, in: Kornienko, Natal'ja V./Kabanova, Irina Ė. Kabanova (Hg.): *Konstantin Fedin i ego sovremenniki: iz literaturnogo nasledija XX veka*. Kniga 2. Moskva 2018, S. 283–335. Die Originalbriefe befinden sich im Staatlichen Museum K. A. Fedin in Saratov.
- 4 Tatsächlich empfanden viele der nach Europa geflüchteten russischen Schriftsteller ihre Existenz fernab der Heimat als Exil und gingen davon aus, dass ihr Aufenthalt nur vorläufig sei.
- 5 Vgl. Pis'ma V. S. Poznera – L. N. Luncu (07.07.1923–31.3.1924) in: Lev N. Lunc, *Literaturnoe nasledie*. Moskva 2007, S. 471f., 482f., 489f., 495f., 497–499, 501f., 516f., 523f., 527f. Vgl. insb. den Brief vom 31.03.1924 auf den Seiten 527f. Eine erste Veröffentlichung der Briefkorrespondenz zwischen Pozner und Lunc erfolgte bereits in: Lev N. Lunc: *Zaveščanie Carja. Neopublikovannyj kinoscenarij. Raszkazy. Stat'i. Recenzii. Pis'ma. Nekrologi*. Sostavlenie i predislovie Vol'fganga Šrika. Mjunchen 1983, S. 155–172. Die Originalbriefe befinden sich in der Beinecke Rare Book and Manuscript Library in Yale, Lev Lunts papers.

- 6 Vgl. Homi K. Bhabha: *The Location of Culture*. London 1994. An dieser Stelle insb. die Seiten 37f.
- 7 Jean-Paul Sartre sprach sich angesichts der Katastrophe des Krieges und des Zusammenbruchs vieler Gesellschaften für die „responsabilité“ des Schriftstellers aus. In seinem Essay *Qu'est-ce que la littérature?* heißt es: „L'écrivain « engagé » sait que la parole est action: il sait que dévoiler c'est changer et qu'on ne peut dévoiler qu'en projetant de changer.“ („Der ‚engagierte‘ Schriftsteller weiß, dass das Wort Handlung ist; er weiß, dass Enthüllen Verändern ist, und dass man nur enthüllen kann, wenn man die Absicht hat, etwas ändern zu wollen.“ Jean-Paul Sartre: *Situations, II. Qu'est-ce que la littérature?* Paris 1948, S. 73. Mit der Annahme, die Literatur sei „capable d'agir directement dans la sphère sociale“ („in der Lage, unmittelbar in der sozialen Sphäre zu handeln“), wurde der Literatur neben ihrer sozialen Verpflichtung gleichzeitig auch eine Machtstellung zugeschrieben, so Servoise. Vgl. Sylvie Servoise: *Le roman face à l'histoire. La littérature engagée en France et en Italie dans la seconde moitié du XX^e siècle*. Rennes 2011, S. 23.
- 8 Zur Faktographie siehe z.B. Lauer Reinhard: *Geschichte der russischen Literatur: von 1700 bis zur Gegenwart*. München 2000. S. 615–618. Mit ihrem Anspruch, die Wirklichkeit zu dokumentieren, brachen die Faktographen mit den Traditionen der fiktionalen Literatur, d.h. erfundene Ereignisse und ihre spannende Verknüpfung, an der sich auch die Serapionsbrüder noch orientierten (vgl. Lauer, *Geschichte der russischen Literatur*, S. 616). Damit steht Pozners Prosawerk, das sich in der Emigration entwickelt, in einem Widerspruch zum literarischen Schaffen vieler seiner ‚Mitbrüder‘.
- 9 Pozner selbst sah es als Pflicht des Autors und der Literatur, Einfluss auf die Gesellschaft zu nehmen: „De tout temps, et tout particulièrement aujourd'hui, un écrivain qui ne veut pas se réduire au rôle d'un amuseur, qui tient à faire l'inventaire de la société dans laquelle il vit, est forcé de puiser dans l'actualité.“ („Zu jeder Zeit, und besonders heute, muss ein Schriftsteller, der sich nicht bloß auf die Rolle eines Unterhalters reduzieren will sondern den Bestand der Gesellschaft, in der er lebt, erfassen möchte, aus der Aktualität schöpfen.“) Brief von Vladimir Pozner an Clifton Fadiman vom 04.06.1942. *Europe. Revue littéraire mensuelle. Vladimir Pozner – Danièle Sallenave*. № 1017–1018 (Janvier-Février 2014), S. 32.
- 10 V. Pozner: „J'évite d'interpréter, de prêcher et d'instruire, faisant confiance au lecteur pour comprendre, grâce à mon témoignage et à son expérience, le monde où nous vivons, lui et moi, en commun.“ („Ich vermeide es zu interpretieren, zu predigen und zu instruieren und habe Vertrauen auf die Fähigkeit des Lesers, dank meiner Berichte und seiner Lebenserfahrung, die Welt, in der wir leben, er und ich, zu verstehen.“) *Europe. Revue littéraire mensuelle. Vladimir Pozner – Danièle Sallenave*. № 1017–1018 (Janvier-Février 2014), S. 5. Das Ziel des auf Objektivität zielenden Inhalts und Sprache, die sich einer Kommentierung der geschilderten Situation enthielt und lediglich berichte, vertrat später auch Sartre mit den Worten: „il s'agit de nous montrer ce monde-ci, le nôtre. De le montrer seulement, sans explications ni commentaires“ („es geht darum, uns diese, unsere Welt zu zeigen. Nur darum, sie zu zeigen, ohne Erklärung und Kommentare.“). Jean-Paul Sartre: *À propos de John Dos Passos et de „1919“* [Août 1938]. In: *Critiques littéraires (Situations, I)*. Paris 1947, S. 14-25.
- 11 Zur faktographischen Literatur der 1920er und frühen 1930er Jahre (der „literatura fakta“) siehe u.a.: Nikolaj F. Čužak.: *Literatura fakta = Faktographische Literatur*. Nachdr. d. Ausg. Moskau 1929. München 1972.
- 12 Unter den von Pozner übersetzten Werken finden sich Auszüge aus dem Werk Tolstojs (u.a. *Journal*

intime, die Übersetzung erschien 1926) sowie ein bisher in französischer Sprache unveröffentlichtes Kapitel aus Tolstojs *Vojna i mir* (*Guerre et paix: Les Français à Moscou*, 1926) und Dostoevskijs *Journal de Raskolnikov* (1927), des Weiteren Erzählungen von Anton Čechov. Pozner übersetzte auch zeitgenössische sowjetische Autoren, meistens solche, zu denen er einen persönlichen Bezug hatte, darunter Šklovskij (*Voyage sentimental* und *Zoo*), Vsevolod Ivanov (*Le train blindé 14.69*), Pasternak (*L'enfance de Luvers*), N. Tichonov (*Tête brûlée*), Boris Pil'njak (*La Russie en plein vol*), einige Auszüge aus dem Werk Aleksej Tolstojs (*Les bandits mondains*, *Le rayon de la mort* und *Brevet N° 119*) sowie ein Theaterstück von Lev Lunc (*Hors la loi*). Vgl. hierzu die Angaben auf der Homepage der Association des Amis de Vladimir Pozner unter der Rubrik ‚Traductions‘: <http://pozner.fr/traductions/> [11.12.2019].

- 13 Vladimir Pozner: *Stichi na slučaj*. Paris 1928, S. 9 (Übers. aus d. Russ. von d. Verf.).
- 14 Ebd., S. 33f. (Übers. aus d. Russ. von d. Verf.).
- 15 Es stellt sich die Frage, ob im Fall Pozners in Hinblick auf seine Verbundenheit zu Frankreich durch seine Geburt und die ersten Jahre, die er in Paris verbracht hat, überhaupt von einem kulturellen Spannungsverhältnis die Rede sein kann. Dennoch zeigen die Briefe, die Pozner nach seiner Ankunft in Frankreich an Freunde und Schriftsteller in der Sowjetunion schrieb, wie fremd ihm Frankreich zu diesem Zeitpunkt war und wie sehr er sich selbst als Russe verstand. Vgl. u.a. die Korrespondenz mit L. Lunc (1923–1924) sowie mit M. Gor'kij (1924–1931).
- 16 Die *parišskaja nota* war ein literarisches Phänomen der Pariser Diaspora in den Zwischenkriegsjahren, das von Georgij Adamovič initiiert worden war. Adamovičs literarischem Konzept der sprachlichen und stilistischen Askese schlossen sich speziell die jungen russischen Dichter der Emigration an. Die Lyrik der *parišskaja nota* ging dabei über eine auf das eigene Leben fokussierte Reflexion hinaus und griff auch existentiellen Fragen auf, die den Sinn und Zweck des menschlichen Lebens hinterfragten.
- 17 Es gibt zwar in anderen Gedichten Pozners direkte Bezüge auf die Stadt Paris als Handlungshintergrund, z. B. in *Ja rođilsja odnovenno s ryžim* (*Ich bin gleichzeitig mit dem Morgengrauen geboren*, Vladimir Pozner: *Stichi na slučaj*. Paris 1928, S. 10 f.), oder indirekte Hinweise darauf, wenn von einer Großstadt die Rede ist, die jedoch nicht näher spezifiziert wird. Grundsätzlich baut Pozner in seiner Lyrik jedoch nur selten eine direkte Verbindung zu seiner persönlichen Lebensgegenwart auf und legt den Schwerpunkt auf die Herausarbeitung von räumlichen Gegensätzen (Licht – Dunkelheit, Tag – Nacht) und der Isolierung eines einzelnen Subjekts, häufig durch Motive wie Einsamkeit, Blindheit, Taubheit und Entfremdung.
- 18 Blaise Cendrars (1887–1960) war ein auf Französisch schreibender Schweizer Schriftsteller, der ab 1950 in Paris lebte.
- 19 Vladimir Pozner: *Tolstoj est mort*. Paris 1935, S. 1 (Übers. aus d. Russ. von d. Verf.).
- 20 Ebd., S. 3 (Übers. aus d. Russ. von d. Verf.).
- 21 Ebd., S. 172f. (Übers. aus d. Russ. von d. Verf.).
- 22 Valérie Pozner: *Une greffe de l'avant-garde soviétique sur les lettres françaises. Tolstoj est mort de Vladimir Pozner* [1935]. In: *Revue des études slaves. Tolstoj 1910. Échos, résonances, interprétations*. In: Tome 81 (2010) [1], S. 113–124, S. 116f.
- 23 Ebd.

24 In seinem 1938 erschienenen Roman *Les États-Désunis* befasste sich Pozner auch mit der gesellschaftlichen und ökonomischen Situation in den Vereinigten Staaten.



Postsowjetische Migrationsliteratur als *Kleine Literatur*

Die deterritorialisierte Sprache der Erinnerung

Das Gedächtnis der kleinen Nation ist nicht kleiner als das Gedächtnis einer großen, es verarbeitet daher den vorhandenen Stoff gründlicher.

Franz Kafka: *Tagebücher*, 25.12.1911¹

Die Prosa der postsowjetischen Migration in deutscher Sprache wird in diesem Beitrag als *Kleine Literatur* gelesen. Der literarischen Verarbeitung von Gedächtnissen und dem literarischen Transfer von Erinnerung und Erfahrung – im konkreten Fall anhand von Sasha Marianna Salzmanns Roman *Außer sich* (2017) – gilt hier besonderes Interesse. In der transkulturellen Prosa der Migration werden unterschiedliche Gedächtnisse aktualisiert und literarisiert und somit fiktionalisiert. Die literarischen Erinnerungskonzepte erfahren in Romanen wie *Vielleicht Esther* (2014) von Katja Petrowskaja, *Das achte Leben. Für Brilka* (2014) von Nino Haratischwili oder in der Prosa von Olga Grjasnowa eine ästhetische, poetologische und diskursive Neukonfiguration. Die Erinnerungsarbeit ist in diesen Romanen in erster Linie mit der Spracharbeit verbunden. Im Zentrum der textanalytischen Arbeit steht daher das erste Merkmal von *Kleinen Literaturen*, das sich auf den Aspekt der Sprache(n) konzentriert.

In *Kafka. Für eine kleine Literatur* arbeiten Gilles Deleuze und Félix Guattari drei Hauptmerkmale von *Kleinen Literaturen* heraus:

Eine kleine oder mindere Literatur ist nicht die Literatur einer kleinen Sprache, sondern die einer Minderheit, die sich einer großen Sprache bedient. Ihr erstes Merkmal ist daher ein starker Deterritorialisierungskoeffizient, der ihre Sprache erfaßt.²

Das zweite Merkmal umfasst ihre politische Ausrichtung, die „[...] jede individuelle Angelegenheit unmittelbar mit der Politik verknüpft.“³ Schließlich greift das dritte

Merkmal von *Kleinen Literaturen* nach Deleuze und Guattari den Aspekt des kollektiven Charakters der Literatur auf und schaut nach den Möglichkeiten, wie in kleinen Literaturen alles an kollektivem Wert gewinnen kann.⁴

Im Zentrum der folgenden Analyse steht Sasha Marianna Salzmanns Romandebüt *Außer sich* (2017). In Moskau aufgewachsen, emigrierte die Autorin in den 90ern als jüdischer Kontingentflüchtling mit ihrer Familie nach Deutschland. Überwiegend als Theaterautorin bekannt, debütiert Salzmann 2017 mit einem Roman beim Suhrkamp Verlag. Der Roman *Außer sich* drückt in deutscher Sprache migrantische Gemeinschaft(en) aus, schafft ein anderes Bewusstsein und zugleich auch eine andere Sensibilität, mit der man sich diesen Gemeinschaften nähert oder sich mit diesem Bewusstsein auseinandersetzt. Das Familiengedächtnis, das sich bei Salzmann aus verschiedenen Bruchstücken zusammensetzt und in der die Darstellung der Generationen von den Zwillingfiguren Alissa/Ali und Anton bis zu den jüdischen Ururgroßeltern aus Odessa reicht, wird durch die besondere Erfahrung der Migration aktualisiert – in der Familie Tschepanow migrieren drei Generationen nach Deutschland.

In ihrem Text *Wie man in der eigenen Sprache fremd wird* greift Christina Pareigis in Anlehnung an Deleuze und Guattari das zentrale Merkmal von *Kleinen Literaturen* auf und meint: „Grundsätzlich aber heißt »klein werden« in der Literatur: Vielsprachigkeit aus eigener Sprache hervortreiben, die eigene Sprache intensiv verwenden oder aber das Unterdrückte in der Sprache den Unterdrückern entgegenhalten.“⁵ Der Sammelband *Exophonie. Anders-Sprachigkeit (in) der Literatur*, dem der Beitrag von Pareigis entnommen wurde, fasst unter dem Begriff von *Anderssprachigkeit* das literarische Phänomen zusammen, wenn „[...] Autoren nicht – oder nicht ausschließlich – in der Sprache schreiben, die sie als erste gelernt haben.“⁶ Die *Exophonie*, die von den Herausgeber*innen als Synonym von *Anderssprachigkeit* verstanden wird, wird in der Literaturwissenschaft oft für die Charakterisierung von afrikanischen Literaturen aufgegriffen, die in europäischen Sprachen geschrieben werden.⁷ Hier stehen zwar die afrikanischen postkolonialen Kontexte stark im Zentrum der Forschungsinteressen der Autor*innen, trotzdem lassen sich bei der Frage des Sprach(en)gebrauchs und dessen Verbindung zu den wechselnden kulturellen Räumen deutliche Parallelen zum zentralen Kontext der postsowjetischen Gegenwartsliteratur in deutscher Sprache finden. In erster Linie ist es die nicht mehr aufrechtzuerhaltende Dichotomie um das Gegensatzpaar Muttersprache und Fremd- oder Zweitsprache, die hier stark im Fokus steht. Die zweite Sprache, in der die Autor*innen der postkolonialen Literatur schreiben, wäre mit dem Adjektiv *fremd*

nicht mehr zu beschreiben und die *Muttersprache* nicht das Nest, das sie literarisch stets im Visier haben.⁸ Wie am Beispiel des Dichters und Musikers nigerianischer Herkunft, Uche Nduka und seines Verhältnisses zum Englischen festgehalten wird, „[...] ist Sprache [...] das Medium einer Entortung (dislodgement), einer bewussten Verzichtserklärung auf Territorialansprüche.“⁹

Ein weiterer Aspekt, der im Hinblick auf die Sprachen der Migrationsliteratur von großer Bedeutung ist, widmet sich der Frage der Zählbarkeit von Sprachen.¹⁰ Die deutlich voneinander zu trennenden Grenzen zwischen den verschiedenen Sprachen von literarischen Texten soll an dieser Stelle in Frage gestellt werden. Der Roman von Sasha Marianna Salzmann, der hier das Fundament der textanalytischen Arbeit bildet, demonstriert dies in aller Deutlichkeit. Abgesehen von den radikalen Absage-Konzepten an Muttersprache, wie von Deleuze und Guattari als Kritik der zeitgenössischen Linguistik formuliert wurde¹¹, ist hier zunächst das Konzept „Sprache und Sprachen – jeweils und miteinander eine Gemengelage“¹² als solches von Interesse. Die translingualen Schreibweisen, die palimpsestartigen Überlagerungen von Sprachen, die sie letztlich unzählbar machen, gebrochenes, bruchstückhaftes und fragmentiertes Sprechen der Romanfiguren sind nur einige von vielen Phänomenen, die im Roman *Außer sich* auftreten.

Die Kritik von Deleuze und Guattari, die der Linguistik als einer Disziplin gilt, die konsequent am konservativen Konzept der „Fremdsprache“ festhält, leuchtet eindeutig ein, wenn man Jürgen Schiewes Text *Vom Schreiben in der Fremdsprache* liest.¹³ Schiewe zitiert hier die Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung und macht einen Raum zwischen den „zugewanderten“ Autor*innen und dem Rest auf, einen Raum zwischen einem „uns“ und einem „sie“, zwischen den „Eingezogen[en] in die Sprache, [A]ngekommenen in der Literatur.“¹⁴ Das besondere Verhältnis von „Eingewanderten“ zur Sprache, auf das hier intensiv gepocht wird, wird durch einen „’entfernere[n] Blick, der im doppelten Sinn zu einer anderen Wahrnehmung führt“¹⁵, begründet. Diese andere Wahrnehmung meint weniger den kritischen, distanzierten Blick zu konventionellen Sprachkonzepten, sondern vielmehr „ungewöhnliche“ sprachliche Formen. Seine Argumentation führt uns an dieser Stelle kaum über die Grenze von bloßen Exotisierungsmechanismen der Autor*innen der Migrationsliteratur hinaus.

Eine völlig andere Auffassung der Anderssprachigkeit vertritt Derrida, wenn er zwischen der Einsprachigkeit¹⁶ und Anderssprachigkeit den differenzierenden Raum aufhebt:

Die Einsprachigkeit ist gleichzeitig Anderssprachigkeit. Ja sie ist sogar eine ganz besonders radikale, jedenfalls besonders schmerzliche Form der Anderssprachigkeit, die Anderssprachigkeit des Einsprachigen.¹⁷

Nach Jürgen Trabant hat man es hier mit dem schizolinguistischen Konzept zu tun, das die gleichzeitige Zugehörigkeit und Nichtzugehörigkeit zur Sprache zeigt: „Die Sprache also, von der hier die Rede ist, Derridas Sprache, sie ist gleichzeitig beim Ich und woanders, sie gehört gleichzeitig dem Raum des Ich und des anderen zu.“¹⁸

Die Deterritorialisierung der Sprache, die bei Deleuze und Guattari am Beispiel von Prager Juden, insbesondere am Leben und Werk von Franz Kafka, präsentiert wird, lässt sich nicht ohne weiteres auf die deutschsprachige postsowjetische Migrationsliteratur übertragen. Die Kriterien, von denen die Autoren in ihrer Arbeit ausgehen, können im Hinblick auf die transkulturellen Gegenwartsromane der Migration nicht immer standhalten. Deleuze und Guattari gehen in ihrem Text von der Annahme aus, dass die Individuen, die nicht in ihrer Muttersprache – wie auch immer diese zu definieren ist – aufwachsen, die jeweiligen weiteren Sprachen nicht vollständig beherrschen.¹⁹ Die Perspektive, die zwischen der „eigenen Sprache“ und der „großen Sprache“ diese unüberwindbare Kluft schafft, kann nicht mehr dem Bild der gegenwärtigen migrantischen Gesellschaften und deren Umgang mit mehreren „Mutter-Sprachen“ entsprechen. Die Kategorie „eigen“ ist hier keinesfalls unproblematisch und die antagonistische Gegenüberstellung zwischen den beiden Sprachkategorien ist ebenfalls kritisch am Beispiel der Autor*innen der transkulturellen Literatur aufzufassen.

Der Schmerz oder das Trauma von Romanprotagonisten, die sich durch das Nichtsprechenkönnen oder das gebrochene/unterbrochene, bruchstückhafte, lallende Sprechen äußern, ist hier zentral, da diese Sprechakte im Folgenden als deterritorialisertes Sprechen aufgefasst werden. Über Kafkas *Verwandlung* heißt es bei Deleuze und Guattari: „Die Konnotation von Schmerz begleitet diese Verwandlung, zum Beispiel wenn die Worte bei Gregor zum ‚schmerzlichen Piepsen‘ werden [...]“²⁰ So heißt es wiederum im Kapitel *36 Stunden* bei Salzmann, das von der Ausreise Familie Tschepanow aus Russland nach Deutschland handelt:

Alissa lag im Erbrochenen neben Onkel Leonids schwarzen Turnschuhen und sah seine Schnürsenkel auf sich zukriechen. Außerhalb ihres Kopfes verlief die Zeit schneller, es bewegten sich Dinge in Blitzgeschwindigkeit, Schuhe, die wie Schlangen um sich schnappten, Ottern und riesige Insekten, die sie ansprangen,

sie schrie auf und hatte das Gefühl, geschrumpft und in ein Bild gesteckt worden zu sein, das bei McDonald's an der Wand hing.²¹

Hier schreit Alissa, weil sie nicht imstande ist, sich anderweitig zu artikulieren. Über das Trauma wird in ihrer Familie nicht gesprochen. Man kann sich höchstens noch übergeben, um nicht von diesem schmerzhaften Zustand erstickt zu werden:

Eine Pause entstand, man schaute sich an, man war so erleichtert, angekommen zu sein, egal wie, die Koffer alle unversehrt, die Taschen auch, und die Kinder, ach, das bisschen Kotze am Schnabel, na und, ‚wir sind da!‘, und sie prusteten los, die Erwachsenen lachten sich die Kehle wund [...] Sie lachten und lachten [...] Und Ali kotzte noch mal.

Und ohne Unterbrechung lachten die Eltern weiter, über das schüchterne Glucksen aus dem Rachen ihres Kindes, das fast wie ein Schluckauf klang, wie ein Ausatmen.²²

Wie wird hier durch die Sprache der Romanfiguren die Deterritorialisierung erfasst? Der Wechsel des Ortes (Russland-Deutschland) impliziert zugleich den Wechsel der Sprache und den ersten „Fremdsprachenunterricht“, der unter dem Zeichen des gewaltvollen Aktes steht. Kaum nach der sechsendreißigstündigen Reise am deutschen Bahnhof angekommen muss die Familie Tschepanow die Sprache austauschen bzw. die erste Erfahrung des Sich-Artikulierens in einer Fremdsprache machen. „Weißt du, was Entschuldigung auf Deutsch heißt?“²³ – fragt Onkel Leonid und die ganze Familie verneint es. „Entschuldigung [...], Извините heißt auf Deutsch Entschuldigung.“²⁴ Die Deterritorialisierung äußert sich in der Ankunftsszene in Deutschland zunächst in der Unmöglichkeit des Sprachwechsels. Obwohl das Sprachenlernen bei den Kindern im Vergleich zu Erwachsenen scheinbar schneller abläuft, kann Alissa – in dieser Szene noch ein Kind – das erste deutsche Wort nicht korrekt aussprechen und wird dadurch zur Witzfigur.

Im Roman *Außer sich* isst man oder lässt andere essen, um nicht sprechen zu müssen. So wird während der langen Zugreise das Essen zum Zufluchtsort für Familie Tschepanow. Die Eltern, Valja und Kostja, die Zwillinge Alissa/Ali und Anton, der Großvater Daniil schweigen während der ganzen Reise. Sie schweigen und essen. Wenn man isst, muss man oder kann man nicht sprechen. Deleuze und Guattari beschreiben das antagonistische Verhältnis zwischen Essens- und Sprechvorgängen wie folgt:

Jede Sprache, gleich ob arm oder reich, impliziert eine Deterritorialisierung des Mundes, der Zunge und der Zähne. Mund, Zunge und Zähne finden ihre ursprüngliche Territorialität in der Nahrung. Indem sie sich der Artikulation von Lauten widmen, deterritorialisieren sie sich. Es gibt also eine gewisse Disjunktion zwischen essen und sprechen [...].²⁵

In der Kurzgeschichte von Kafka, *Forschungen eines Hundes*, wird der Ich-Erzähler von anderen Hunden mit Essen vollgestopft, damit er keine weiteren Fragen stellt.²⁶ Dort sieht diese „irritierende Alternative“, wie Deleuze und Guattari es bezeichnen, konkret so aus:

Waren es also meine Fragen, über die man sich freute, die man für besonders klug ansah? Nein, man freute sich nicht und hielt sie alle für dumm. Und doch konnten es nur die Fragen sein, die mir die Aufmerksamkeit erwarben. Es war, als wollte man lieber das Ungeheuerliche tun, mir den Mund mit Essen zustopfen – man tat es nicht, aber man wollte es –, als meine Frage dulden.²⁷

So werden die Zwillinge Ali und Anton im Roman von Sasha Marianna Salzmann von den Eltern mit Hähnchenfleisch vollgestopft, damit sie keine ungewünschten Fragen stellen – keine Fragen zum Ziel der Reise, zur Auswanderung, zur noch ungewissen Zukunft. „Die Fleischstückchen rutschten ihren Rachen runter, als wären sie flüssig. Der tote Vogel lag entblößt und halb zerrupft auf dem kleinen Tisch zwischen ihnen im vierten Wagen des Zuges Moskau-Berlin.“²⁸ „Der tote Vogel“, der im Gedächtnis von Alissa/Ali noch Jahrzehnte später fest eingebrannt bleibt, übernimmt in der Erzählung über die Reise eine Funktion des trennenden/separierenden Objekts, das die Kommunikation innerhalb der Familie unmöglich macht. Die Zwillinge wissen aber schon alles, oder sie ahnen es zumindest und können die Eltern und ihre angsterfüllten Gesichter nicht ertragen:

[...] von wegen Kinder verstehen immer nur Spiel, also spielten sie und alberten herum und schauten nicht auf die Eltern, die sich vor Angst in die Hosen machten und sich darum immer mal wieder ankeiften, aber was war schon dabei, das fiel nicht weiter auf, das machten die Eltern eigentlich immer so, und die Kinder konnten ja nicht ahnen, dass die Eltern es immer so machten, weil sie immer die Hosen voll hatten.²⁹

Im Romankapitel *Ohne Zeit* ist die erwachsene Ali wieder auf einer Reise. Seit Jahren ist Anton, ihr Zwillingbruder, ohne Spur aus Deutschland verschwunden. Die letzte Postkarte kam aus Istanbul und diese Stadt ist auch Alis letzte Hoffnung, ihren Bruder zu finden. Auf dem Atatürk-Flughafen holt sie das Kindheitstrauma erneut ein. Auf den Fliesen der Flughafentoilette liegend, wie damals auf dem Boden des deutschen Bahnhofs, bekommt Ali das Gefühl, in die Vergangenheit katapultiert zu sein. Die Sprache verlässt hier den Raum und macht Platz für das Essen frei: „[...] sie hörte Stimmen, aber ohne Sprache, alle durcheinander, Durchsagen wie Hall. Ali schmeckte Hähnchen.“³⁰ Das traumatische Erlebnis von der gemeinsamen Zugreise mit ihrer Familie markiert zugleich den Anfangspunkt des neuen Lebens in der Migration. Das überwältigende Gefühl des Verlustes und zugleich der räumlichen und zeitlichen Desorientierung überkommt die Hauptfigur des Romans an den Transitorten, wie Bahnhöfen oder Flughäfen.

Die Kategorie der Zeit spielt im Roman eine zentrale Rolle. Der Verlust des zeitlichen Orientierungssinnes markiert zugleich den Punkt, an dem die Figuren die Traumata wiedererleben und deutet darauf hin, dass das Gedächtnis mit den Figuren (mit)migriert und sich an den neuen Orten neu konfiguriert. Nicht ohne Grund heißt das Kapitel, in dem Ali in Istanbul ankommt, *Ohne Zeit* und nicht zufällig stellt der Erzähler weiter im Absatz fest:

Auch wenn sie auf dem Flug keines gegessen hatte, schon seit Jahren nicht, steckte ihr ein verdorbenes Vogelvieh in der Kehle. Sie ist hier schon mal gewesen. Genau so. Genau so hatte sie schon einmal auf dem Boden gelegen, einen toten Vogel in der Kehle, und Schnürsenkel krochen auf sie zu wie Insekten. Aber wann? Wann war das?³¹

Die Erinnerungen kommen hier hoch, aber es scheint, dass das Gedächtnis bestimmte Inhalte blockiert. Geschieht dies aus dem Grund, um Ali von einem erneuten Traumaerlebnis zu schützen? Sie bewegt sich im Roman durch den Raum (Berlin-Istanbul), aber nicht durch die Zeit. Die Vergangenheit fließt hier – an einem Nicht-Ort³² – in die Gegenwart. Das Zitat von James Baldwin, das dem Roman vorangestellt wird, geht auf die Aspekte der Zeit und der Erinnerung bzw. des Gedächtnisses primär ein. In seinem Essay *Eine Straße und kein Name*, aus dem Salzmann hier zitiert, schreibt Baldwin:

Die Zeit vergeht schnell. Sie bewegt sich nach vorn und zurück und trägt dich weit fort, und keiner weiß mehr über sie als das: sie trägt dich durch ein Element, das du nicht verstehst, in ein anderes, an das du dich nicht erinnern wirst. Aber etwas erinnert sich – wenn man so will, kann man sagen, daß etwas sich rächt: die Falle des Jahrhunderts, der Gegenstand, der nun vor uns steht.³³

Die bereits von der Protagonistin Ali gestellte Frage „Wann war das?“ transportiert diesen Ansatz, der im Zitat von Baldwin widergespiegelt wird. Die Protagonistin weiß zwar nicht, auf die Frage „wann?“ zu antworten, aber sie erinnert sich an das Gefühl, an den Geschmack in ihrem Mund und an das halluzinatorische Bild vor ihren Augen. Also – „etwas erinnert sich“ hier in einer anderen Dimension. Am Ende des Kapitels *Ohne Zeit* ist Ali mit Katho, einer Tänzerin aus Odessa, in der Stadt unterwegs, als ein Straßenverkäufer mit Pilav vorbeigeht. Wieder ist da das Hähnchen und das Gefühl der Erstarrung: „Sie schaute auf die schmalzige Schicht Hähnchenfleisch, das Wasser in ihrem Mund vermengte sich mit Galle. [...] Das Hähnchen starrte sie an, Ali versuchte, dem Blick standzuhalten.“³⁴

Der metaphorische Bogen, der schon im Paratext aufgespannt wird, durchzieht den ganzen Text und findet im Abschlusskapitel mit dem Titel *15. Juli* noch einmal erneute Aktualisierung. Alissa/Ali ist nun eins mit Anton und lebt in Istanbul. Das Kapitel fängt mit einem Telefongespräch zwischen ihm – der Erzähler spricht hier über Ali konsequent mit einem „er“ – und seiner Mutter Valja an. Sie fleht ihn an, zurückzukommen. Ali schweigt und spürt erneut den bekannten Vogelgeschmack im Mund: „Cemal kam nicht aus der Küche, niemand kam, stattdessen spürte Ali, wie ihm ein kratzendes Vogelvieh die Kehle hochkroch, es biss in seine Stimmbänder, es schwitzte Fett. Sein Mund stand voll davon.“³⁵ Die Mutter möchte nichts anderes hören außer, dass Ali bald nach Hause zurückkommt. Alis Frage, „Willst du nicht wissen, was mit meiner Stimme ist, Mama?“³⁶, bleibt unbeantwortet, stattdessen antwortet Valja: „Schreib mir, wenn du in den Zug steigst, ich hole dich ab.“³⁷ Es ist kein Dialog, der hier zwischen Mutter-Tochter/Sohn stattfindet, sondern ein Aneinander-Vorbeireden. Ali legt letztendlich auf. Das Schweigen, das die Eltern und die Zwillinge schon immer verband, erreicht im Schlusskapitel seinen Höhepunkt bzw. wiederholt erneut die seit Jahren einstudierten Muster. Schon im Zug aus Alis Kindheitserinnerungen schweigt man konsequent und isst: „Mutter und Vater saßen mit zusammengepressten Lippen und zusammengepressten Knien im Waggon und schauten auf die Kinder, die an Hähnchenkeulen kauten und grinsten, und hatten ihnen nicht gesagt, dass sie für immer fahren [...]“³⁸

In der bereits zitierten Kurzgeschichte von Kafka *Forschungen eines Hundes* heißt es zum Schweigen:

Nun könnte man sagen: „Du beschwerst dich über deine Mithunde, über ihre Schweigsamkeit hinsichtlich der entscheidenden Dinge, du behauptest, sie wüßten mehr, als sie eingestehen, mehr, als sie im Leben gelten lassen wollen, und dieses Verschweigen, dessen Grund und Geheimnis sie natürlich auch noch mitverschweigen, vergifte das Leben, mache es dir unerträglich, du müßtest es ändern oder es verlassen, mag sein, aber du bist doch selbst ein Hund, hast auch das Hundewissen, nun sprich es aus, nicht nur in Form der Frage, sondern als Antwort.“³⁹

Entweder ändert man das ständige Schweigen oder man verlässt es. Ali hat sich für das Zweite entschieden, doch nicht ohne Versuch des Ersteren. Bereits der mit Essen zugestopfte Körper des Kindes Alissa lässt nicht zu, dass sich das Schweigen in ihr manifestiert:

Das Hähnchenfett zitterte ihr im Rachen, kletterte aus dem Magen wieder zurück in ihrem Mund, vielleicht war das Essen auch schlecht geworden auf dem Tisch im warmen Waggon, Anton grinste und hatte nichts, aber aus Ali wollte das Hähnchen wieder raus, auf die Schuhe des Mannes, der dem Vater gerade die Koffer abnahm.⁴⁰

Anmerkungen

- 1 Franz Kafka: *Tagebücher*. Hg. von Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley. Frankfurt/M. 1990, S. 315.
- 2 Gilles Deleuze und Félix Guattari: *Kafka. Für eine kleine Literatur*. Frankfurt/M. 1976, S. 24.
- 2 Ebd., S. 25.
- 4 Vgl. Ebd., S. 26.
- 4 Christina Paregisi: *Wie man in der eigenen Sprache fremd wird. Franz Kafka, Shimon Frug und Yitzhak Katzenelson auf den Wegen der jiddischen Überlieferung*. In: *Exopbonie. Anders-Sprachigkeit (in) der Literatur*. Hg. von Susan Arndt, Dirk Naguschewski und Robert Stockhammer. Berlin 2007, S. 35–48, hier S. 42.
- 6 Robert Stockhammer, Susan Arndt und Dirk Naguschewski: *Die Unselbstverständlichkeit der Sprache*

- (*Einleitung*). In: ders. S. 7–31, hier S. 8.
- 7 Vgl. ebd., S. 17.
- 8 Vgl. ebd., S. 10.
- 9 Ebd.
- 10 Vgl. ebd., S. 15.
- 11 Vgl. ebd., S. 14.
- 12 Ebd., S. 15.
- 13 Jürgen Schiewe: *Vom Schreiben in der Fremdsprache – Emine Sevgi Özdamar und Yoko Tawada*. In: *Sprache – Literatur – Literatursprache. Linguistische Beiträge*. Hg. von Anne Betten und Jürgen Schiewe. Berlin 2011, S. 228–242.
- 14 Ebd., S. 228.
- 15 Ebd.
- 16 „Ich bin einsprachig. Meine Einsprachigkeit bleibt, und ich nenne sie meine Bleibe, und ich empfinde sie als solche, ich ruhe in ihr und ich bewohne sie. Sie bewohnt mich. Die Einsprachigkeit, in der ich atme, ist sogar mein Element. [...] Das bin ich. Die Einsprachigkeit bin ich für mich.“ / Hier zitiert nach Jürgen Trabant: *Sprach-Passion. Derrida und die Anderssprachigkeit des Einsprachigen*. In: *Exoophonie. Anders-Sprachigkeit (in) der Literatur*. Hg. von Susan Arndt, Dirk Naguschewski und Robert Stockhammer. Berlin 2007, S. 48–66, hier S. 50.
- 17 Ebd., S. 52.
- 18 Ebd.
- 19 „Wie viele Menschen leben heutzutage in einer Sprache, die nicht ihre eigene ist? Wie viele kennen die eigene Sprache gar nicht oder noch nicht, während sie die große Sprache, die sie gebrauchen müssen, nur unzulänglich beherrschen? Das ist ein vitales Problem der ›Gastarbeiter‹, vor allem ihrer Kinder.“ Deleuze und Guattari, *Kafka. Für eine kleine Literatur* (Anm. 2), S. 28.
- 20 Ebd., S. 33.
- 21 Sasha Marianna Salzmann: *Außer sich*. Berlin 2017, S. 55.
- 22 Ebd., S. 57.
- 23 Ebd., S. 56.
- 24 Ebd.
- 25 Deleuze und Guattari, *Kafka. Für eine kleine Literatur* (Anm. 2), S. 29.
- 26 Vgl. Franz Kafka: *[Forschungen eines Hundes]*. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Frankfurt/M. 2008, S. 1166–1200.
- 27 Ebd., S. 1175.
- 28 Salzmann, *Außer sich* (Anm. 21), S. 52.
- 29 Ebd.
- 30 Ebd., S. 13.
- 31 Ebd.
- 32 Vgl. Marc Augé: *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. Frankfurt/M. 1994. Augé definiert die Nicht-Orte ebd., S. 44 wie folgt: „Zu den Nicht-Orten gehören die für den beschleunigten Verkehr von Personen und Gütern erforderlichen Einrichtungen (Schnellstraßen, Autobahnkreuze, Flughäfen) ebenso wie die Verkehrsmittel selbst oder die großen Einkaufszentren

oder die Durchgangslager, in denen man die Flüchtlinge kaserniert.“

33 Salzmann, *Außer sich* (Anm. 21), S. 5.

34 Ebd., S. 50f.

35 Ebd., S. 343.

36 Ebd.

37 Ebd.

38 Ebd., S. 52.

39 Franz Kafka: *[Forschungen eines Hundes]* (Anm. 26), S. 1176.

40 Salzmann, *Außer sich* (Anm. 21), S. 55.



Struggling for Roots

A Study of Osip Mandel'shtam's and Yuriĭ Karabchievskii's Jewish Origins from a Postcolonial Perspective

After a period of relative freedom in the Soviet Union in the early twenties characterised by the experimentation in various artistic forms,¹ the Union of Soviet Writers, founded in 1934, took a new direction in the field of literature and art. The free expression of one's literary beliefs and opinions became more difficult, while any discussion which was perceived as being damaging to the main creed of the Party was even more problematic. Themes such as the position of Jews in the Soviet Union and their status in the society, let alone antisemitism, were not common topics in the literary works. Jewish figures and motifs were permitted into the sanctuary of Soviet literature only with a thick coating of stereotypical narration.² However, this didn't stop independent thought, even though it meant also coming to terms with the Party.³ In addition, certain literary genres became vehicles for many authors to start questioning the character of the new society unfolding under the command of zealous bureaucrats.

An example of this kind of literary genre is the travelogue, which was a powerful instrument in the official literature,⁴ but which frequently assumed an equally powerful role in the hands of writers in search of answers to particular existential questions.

Two Soviet authors of Jewish origin – Osip Mandel'shtam and Yuriĭ Karabchievskii – left a significant imprint in this literary discourse. Witnesses of a long period of assimilation/Sovietisation of the Russian Jews being also in search for their own roots, these authors characterise two diverse epochs with their travel observations. In one epoch there was a progressive Russification as a means of emancipation (particularly at the end of the 19th century and at the beginning of the 20th); in the other, the increased research into the origins, supported by the Six-day War's patriotic wave.⁵ Osip Mandel'shtam's *Puteshestvie v Armeniyu* (*Journey to Armenia*, 1931–1932) finds interesting echoes in Yuriĭ Karabchievskii's *Toska po Armenii* (*Nostalgia of Armenia* written in 1978, published in 1980 in the journal *Grani*). Both authors intermittently complement each other and provide a picture of a long era

which, along with slogans of a unique and unified Soviet nation, was sliding towards the opposite endpoint, that of the dissolution of the Soviet Union.

These writers could not simply acknowledge a connection to a territory by living in it, but were trying to put together the fragments of an identity torn apart by the social and political developments in the country which their ancestors had chosen as their homeland. Indeed, the questioning of one's identity, the meaning of a homeland and the place it occupied in the lives of people with different ethnic, religious and cultural backgrounds became the characteristic feature of the travelogues written by the Soviet Jews and Russians who tried to find some meaning in the chaos created by the storm of the Revolution. This literary genre offered tools for reflections and the awakening of the self-consciousness, particularly regarding the fact that the experience or the practice of travel itself shared many common traits with the ancestral *rite of passage*, aimed at the social elevation of a person.⁶ Namely, Soviet journeys often served a similar purpose for the writers by facilitating contact with the 'others'. This 'liminal passage' helped the author to 'die' temporarily, and afterwards, to resurrect – to regain a richer identity abroad, among people who were different from what was considered familiar at home. Here lies the substantial difference between the centre, as the space in which one lived according to the state's oppressing rules, and the periphery, as the liminal space where one had a chance to find freedom.

Hence, in this short essay my aim is to analyse the strategies of exploring identity proposed by O. Mandel'shtam and Yu. Karabchievskii in their travelogues written in the 1920s and the 1970s respectively. These two decades indicate the initial and final stages of redefining Jewish identity in the Soviet Union. Considering the questions of identity raised in this discourse, Homi Bhabha's theory of *ambivalence* can help frame the main argument. This essay has been inspired by Bhabha's assertion: "The menace of mimicry is its double vision which in disclosing the ambivalence of colonial discourse also disrupts its authority".⁷ The ambivalence of mimicry of colonial discourse, which can be transplanted into the Soviet context, shows the defects of the dominant class and undermines its authority. The fetishized 'other' counteracts and questions the privileges and power of this authority. At the same time, in view of the centrality of language in the determination of one's national belonging, Mykoła Riabczuk's postcolonial perspective, especially his *process of passing for white*,⁸ will help clarify the authors' points of view regarding one's own mother tongue. The ambiguous status of the Jew as a Soviet 'other' who adopted a new

homeland will be explored together with an examination of two tendencies: the redefinition of one's origins and the attempt to locate a motherland.

The role of intellectuals in recording and defining the origins of social divisions in the USSR is essential. The travelogue becomes important among readers by means of the figure of the intellectual who defies the dominant norms and offers a truth otherwise absent from the official discourse. Both Mandel'shtam and Karabchievskii had the aura of dissidents, while their opposition to the Party appeared formally in their works. Over time, their rebellion took more certified and clear forms, particularly outside Russia. These places are defined by scholars as *intermediate* for their important role in determining the tools and objectives of the authors' intellectual mission, their acknowledgment of ties with the homeland and the detached view of the social and political scene in the country.⁹ This is why Armenia, in the heart of the Caucasus¹⁰, assumes the character of a quiet and remote corner in which intellectual activity is for a moment no longer hindered, but supported:

Жизнь на всяком острове, – будь то Мальта, Святая Елена или Мадера, – протекает в благородном ожидании. Это имеет свою прелесть и неудобство. Во всяком случае, все постоянно заняты, чуточку спадают с голоса и немного внимательнее друг к другу, чем на большой земле, с её ширококопальными дорогами и отрицательной свободой. Ушная раковина истончается и получает новый завиток.

On every island – be it Malta, Saint Helena, or Madeira – life flows past in a sort of noble expectation. This has its own charm and inconvenience. In any case, everyone is constantly busy, everyone slightly loses his voice and is a little more considerate of others than on the mainland with its fat-fingered roads and negative freedom.

The auricle becomes thin and twists a new curl.¹¹

It is, indeed, the *negative freedom* of the centre, the feeling of being continuously controlled and the urgency to say only what the Party expects to hear, that hampers the intellectuals' unrestricted analysis and writing. Once this obstacle is temporarily removed, the intellectual mission gains in strength. For a moment, the personal misfortunes caused by the mainland's deterring of any nonconformist opinion make way for unsolicited analyses of problems which are at the heart of the antagonism between the ones who hold power and those who question its legitimacy.

Despite the state's attempts to homogenise Soviet society through a unified education system and the promotion of the Russian language as a *lingua franca*, decades later Karabchievskii witnesses what Mandel'shtam didn't attest to: Soviet society remained a privileged place for ethnic Russians,¹² while the factors of assimilation and Sovietisation in reality drew a line between the ethnic Russians and a vast group of the underprivileged 'others'. That is why the question of origins becomes important for understanding the surrounding world:

Так просто был задан этот первый вопрос, главный вопрос ко мне в Армении. Сколько раз мне его будут здесь задавать, и сколько раз я буду вот так раздаиваться... Дома в России все было гораздо проще. Там если спрашивают “русский – не русский”, то это значит “еврей – не еврей”, то есть ты как все или ты не как все. И тогда ответ однозначен: конечно, другой, не как все, уж как там сумеешь произнести, смущенно потупясь, гордо, подчеркнуто просто. Но и вопрос этот устно задается редко, потому что если русский, то что ж тут такого, а если еврей, то уж лучше не надо, зачем вводить в неловкость присутствующих. У нас в России вопрос этот чисто письменный, а если предмет разговора, то в узком кругу. Вопрос, обязательный к написанию и запрещенный к произнесению.

This first and most important question in Armenia was put in such a simple way. How often will one ask it here and how many times will I be divided in two... At home in Russia, everything was much simpler. If you are asked there “are you Russian or not”, it means “are you Jewish or not”, that is, if you are like all the others or not. In this case the answer is unequivocal: of course, I am different, not like everybody and you pronounce it to the best of your abilities: embarrassed and with eyes downcast, proudly, with a pointedly simple tone of voice. However, this question is seldom put verbally, since if you are Russian, then that's fine, but if you are Jewish, then it is better not to talk about it; no need to trigger discomfort. In Russia this question is only written and it becomes object of discussion privately. The question is mandatory while writing and it is prohibited to be pronounced.¹³

In Karabchievskii's view the problem of being aware of the difference indicates the courage to face this difference as a duality. The Soviet 'other' considers this unprivileged condition habitual, and thus comfortable, while that which awaits

outside this relation is unknown and hazardous. The circumstances change, but the question remains the same: “Are you Russian or not?”, basically meaning: “are you Jewish or not?”. This separation leads to the main division of society into the dominant and privileged majority and the ousted ‘others’, therefore to the tacit truth of Soviet society, expressed in Bhabha’s words as “*the ‘national’ [that] is no longer naturalizable*”.¹⁴

Therefore, the stronger this awareness of otherness, this feeling of strangeness, the more the ‘other’ is expected to emulate Russians and to deny his or her origins. This is, indeed, Bhabha’s *ambivalence* transplanted into the Soviet reality, a system in which the declared national cohesion and the individual liberty concealed the actual social division to legitimate and ‘secondary’ citizens: Soviet society was a space in which the subject of a difference is almost the same, but not quite, a space of an irretrievable disunion. The signs of this difference are successfully used by the establishment in order to have control over people. The dominant class promulgates the stereotypes of the ‘other’ in order “to dominate it, to have authority over it. And authority here means to deny autonomy to ‘it’ [...] since we know it and it exists, in a sense, as we know it.”¹⁵ Both the ‘other’ and ‘the ethnic Russian’ are aware of their mutual responsibility in moulding and nourishing this otherness: while embarrassment is a typical response of the Jewish Russian, the Russian understands his or her responsibility inside this system of relations. Such circumstances are handled skilfully: “The question is mandatory while writing and it is prohibited to be pronounced.”¹⁶

Karabchievskii is in this respect more advantageous than Mandel’shtam. In the twilight of the Soviet Union, Karabchievskii could see thousands of Jews’ hopes being irreparably crushed: those who yearned for emancipation in the times of Russification at the beginning of the century continued to live an ambivalent life split between what was lost and what was impossible to gain – a national identity and the total and equitable fusion with the ethnic Russian society. Mandel’shtam’s fear of what he represented by his origins – being the Jew – was supposed to be abolished through his conversion to Russianness:

Весь стройный мираж Петербурга был только сон, блистательный покров, накинутый над бездной, а кругом простирался хаос иудейства, не родина, не дом, не очаг, а именно хаос, незнакомый утробный мир, откуда я вышел, которого я боялся, о котором смутно догадывался и бежал, всегда бежал.

All the elegant mirage of Petersburg was merely a dream, a brilliant covering thrown over the abyss, while round about there sprawled the chaos of Judaism – not a motherland, not a house, not a hearth, but precisely a chaos, the unknown womb world whence I had issued, which I feared, about which I made vague conjectures and fled, always fled.¹⁷

In reality, this ghost still haunted the Jewish-Russian generations with the certainty that the escape from Judaism was neither a fair price to pay nor a sufficient sacrifice. The passage taken from Mandel'shtam's *Sbum vremeni* (1923, *Noise of Time*) illustrates, on the one hand, the expectations and the mood of pre-Soviet and early Soviet Jewish-Russian generations: The Russian Jews thought it was finally possible to formalise their tottering condition as marginalised Empire subjects. They saw a possibility to challenge the *Judaic chaos* in the powerful symbol of the autocratic Russia, a symbol that was the door towards an enlightened Europe and a universal egalitarian culture – Petrograd/Petersburg. On the other hand, this passage diagnoses the Acmeist poet's sense of foreignness against which he was fighting, his *unhomeliness*¹⁸ that left an indelible sign on his career and his relation to Russia, a relation that he tried to elucidate in Armenia and in the pages of his *Journey to Armenia* through a comparison with the locals.

From this point of view, the Acmeist's youthful conversion can be traced back to Riabczuk's *process of passing for white*, a rather fortunate situation in the Soviet/white context, considering the chance to advance socially, a prospect which everybody aspired to, thus making the Soviet homogenization easier:

The process of passing for white – of assimilation into the dominant culture [...] included the rejection of the native language and language-connected identity, exposure to daily contempt (both real and imaginary) from socially and culturally advanced urbanites, recurrent feeling of embarrassment for rural, uncultured relatives, and profound, psychologically highly damaging internalization of superiority of urban whites over rural blacks.¹⁹

It provided the principal dynamic of assimilation and its subsequent effects on the person's self-perception and on his or her interrelations with the dominant members of the society.

Undoubtedly, the role of language is central in this process. It determines the level of assimilation and at the same time it transforms itself into a metaphor of the

loss of one's traditional identity. What pools together Karabchievskii and Mandel'shtam is their particular attention to the adoption of Russian as a marker of assimilation, and generally to the Sovietisation/homogenization. Mandel'shtam's local acquaintance in Armenia, Gambarov, who "speaks Armenian with a Moscow accent" and "has voluntarily and gaily Russified himself" ("Khimik Gambarov govorit po-armyanski s moskovskim akcentom. On veselo i okhotno obrusel")²⁰ is admired by Mandel'shtam, who apparently does not disapprove of Gambarov's conversion, perceptible in his Russified surname. In contrast, Karabchievskii's describes his courier Hakob with admiration, though it seems to indicate a note of incredulity:

Когда после долгого трепа с нами он кинул в сторону несколько быстрых фраз, то я подумал в первый момент, что просто не расслышал, оттого и не понял – настолько легка и чиста по-московски была его русская речь. Так нельзя говорить не на родном языке.

When after long blathers with us he hurled some quick sentences aside, I thought at first I simply didn't catch the words. That might have been why I couldn't understand what he said: his Russian, the Moscow dialect, sounded so effortless and pure. One cannot speak a language that well when it is not one's mother tongue.²¹

The stress in this passage is put on "ne na rodnom yazyke", a statement that reveals the existence of fixed and unchangeable cultural categories in Soviet society: The Russian language will remain a foreign language for the 'others', who will never become Great Russians, but assimilated people with extraordinary linguistic abilities. It is a view that Karabchievskii formulated following the ambiguous Soviet politics of *korenizatsiia* (indigenization), on the one hand, and of Russification, on the other. However, this point of view might have not crossed Mandel'shtam's mind, considering that he was convinced he was a true Russian poet, despite of his Jewish origin.²² However, during his stay with Armenians, Karabchievskii emancipates himself from his identity of an assimilated Jew to a full consciousness of his dual identity. The remoteness of Armenia and the relative independence of the country from the centre's restrictive control created another type of relationship between the metropole and the periphery and gave shape to a proud national identification by the Armenians. Through the *ensuing mirroring*,²³ Karabchievskii as the 'other' in Russia manages to borrow from these external 'others' the awareness of his origins

and his duality as an advantage and a sign of personal and cultural richness which he possesses, thanks to adapting the two identities: Russian and Jewish. Moreover, the statement below communicates the inability of non-ethnic Russians to wholeheartedly identify with the Russian language:

Мне вдруг показалось, что в этот короткий миг, на второй день моего пребывания в Армении, я понял, чего не хватает в родном языке, если он не родной тебе по крови: в нем не хватает судьбы. Какой бы вклад ни вносили в русский язык татары, евреи, немцы и прочие [...] судьба его останется судьбой русского, этого и никакого другого народа.

It appeared to me suddenly, in that short moment, on the second day of my stay in Armenia, I understood what is missing in the mother tongue if it is not yours by blood: it is lacking in destiny. Independently of the contribution to the Russian language made by Tatars, Jews, Germans and by others [...], its destiny is the destiny of the Russian people, of this and of no other nation.²⁴

And still, for Mandel'shtam it is the language that becomes a means to move towards liberation from the restrictions which hinder his path on the way to his poetic realization:

Армянский язык – неизнашиваемый – каменные сапоги. Ну, конечно, толстостепенное слово, прослойки воздуха в полугласных. Но разве все очарованье в этом? Нет! Откуда же тяга? Как объяснить? Осмыслить? Я испытал радость произносить звуки, запрещенные для русских уст, тайные, отверженные и, может, даже – на какой-то глубине постыдные.

The Armenian language cannot be worn out; its boots are made of stone. And of course, its word is thick-walled, its semivowels seamed with air. But is that all its charm? No! Then where does one's craving for it come from? How to explain it? Make sense of it? I felt joy in pronouncing sounds forbidden to Russian lips, secret sounds, outcast – and perhaps, on some deep level, shameful.²⁵

Apparently, Mandel'shtam chooses Armenia's cultural heritage through its language in the same manner as he chooses Russia's cultural heritage through the Russian language. He refuses Russia's "watermelon emptiness" ("arbuзnyу pustuтu") and

its tradition crammed with “symbols of kinship, longevity, and domestic fidelity” (“simvolami rodstva, dolgoletiya i domashnei vernosti”).²⁶ On the way towards the *kul'turosofichnost'* (nostalgia for the world culture), the poet Mandel'shtam frees himself from whatever might create obstacles and stop him. He, hence, chooses the world and his intellectual mission, refusing any concrete national belonging. The Armenian episode, therefore, is a kind of a preparation²⁷ before the last battle for social and cultural affirmation which will show him the way out of subordination.²⁸ In this sense, the interpretation of the Armenian legend of *Arshak and Shapukh* in poetic terms serves Mandel'shtam's aim to communicate the new period in his life, crowned by the re-evaluation of his Jewish roots.

In contrast, Karabchievskii attempts to reconsider the ties between the Jew as the ‘other’ and a homeland whose location is hard to outline. There is no desire to belong to a world culture or to leave the constraints behind, but the desire to determine the origin of each tradition and the roots that have shaped the identity of this twofold ‘other’:

А ее ведь и нет, Армении, вот в чем дело. Нет Армении, как нет и России. Есть любовь к Армении и тоска по Армении, как есть любовь и тоска по России. А дома и улицы и даже леса и горы – это только ориентиры, точки привязки. Любовь к родине и тоска по родине – это и есть сама родина, не предметы, на которые направлены чувства, а сами чувства – любовь и тоска. [...] Конечно, мое отношение иное. Нельзя любить чужую страну как свою. Но, скажу я, нельзя любить и свою как чужую. А нуждаемся мы и в той и в другой любви, и еще неизвестно, какая для нас важней.

You know, Armenia doesn't exist, that's it. There is no Armenia and there is no Russia. There exist love and nostalgia for Armenia and there exist love and nostalgia for Russia. The houses and the streets, even the forests and the mountains are only landmarks, anchor points. The homeland consists of love and nostalgia for homeland. It does not consist of objects, to which the feelings are directed, but it is the feeling itself – love and nostalgia. [...] Of course, my case is different. It is not possible to love the other's country as one's own. However, I would say it is not possible to love one's own country as that of another. We need both kinds of love and it is not yet clear which one is more important to us.²⁹

For Karabchievskii, Armenia is determined by nostalgia and a love for homeland. Yet, though his reflections here refer to Russia and Armenia, his non-ethnic Russian identity puts him in an ambiguous position. It is impossible not to draw parallels between this statement about Russia and Armenia and his previous conjectures about his origins. “It is not possible to love another’s country as one’s own.” He is divided between the desire and the impossibility to love the country of ‘others’ (Armenia). But does he love Russia as his own country? It seems that he is aware he will never be able to detach himself completely from a dream of his motherland. Therefore, the question about his true motherland persists, but he, as the ‘other’, is made complete by love and nostalgia for both places.

The condition of the eternal wanderer, the *unbomeliness*, guides thousands of Jews in their search for a home. Some explore the whole world, some remain divided between two places, while many others, like the Soviet Jews’ experience of the Great Aliyah shows,³⁰ remain forever strangers in the Promised Land. The duality unifies, but also divides, and sometimes deprives them of the human right to wholly belong to a single place.

Notes

- 1 Until the end of the 1920s the situation for both Jewish and Russian intellectuals and artists in Russia was one of the most liberal ever known. See Riccardo Calimani: *Passione e tragedia. La storia degli ebrei russi*. Milano 2006, pp. 145–147; Orlando Figes: *A People’s Tragedy: The Russian Revolution: 1891–1924*. London 1996, pp. 732–751.
- 2 *Sovetskaya Literatura*. In: *Kratkaya evreiskaya enciklopediya* <https://eleven.co.il/jews-of-russia/and-soviet-society/13878/> [15.08.2020].
- 3 According to Shlapentokh, the intellectuals’ distinctiveness is directly linked to the distance between the dominant classes and the masses. The greater the divide, the stronger the intellectuals’ opposition to the dominant classes; as a consequence, they transform themselves into the spokespersons of the masses. See Vladimir Shlapentokh: *Soviet Intellectuals and Political Power*. Princeton, New Jersey 1990, pp. 3–6.
- 4 The Party often used renowned authors’ travelogues to propagandize the achievements of the USSR. Prominent examples of this are A. Belyi’s *Armeniya* (1928) or V. Grossman’s *Poezdka v Kirgiziyu* (1948). V. Grossman’s more successful and more genuine work *Dobro vam! Iz putevykh zametok* (1965) was not written for propaganda purposes, though it is not hard to distinguish a tone of exaltation occasionally, which might be explained by Grossman’s desire to be published again after the hardships he had gone through.

- 5 See Klavdia Smola: *Die Erfindung des gelobten Landes. Utopische Raum- und Zeitkonzepte in der Prosa des spätsozialistischen jüdischen Dissens*. In: *Jüdische Räume und Topographien in Ost(mittel)Europa. Konstruktionen in Literatur und Kultur*. Ed. by Klavdia Smola and O. Terpitz. Wiesbaden 2014, pp. 157–190.
- 6 See Victor Turner: *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*. Ithaca, New York 1966.
- 7 Homi Bhabha: *The Location of Culture*. London, New York 1994, p. 88.
- 8 See Mykola Riabczuk: *Colonialism in Another Way. On the Applicability of Postcolonial Methodology for the Study of Postcommunist Europe*. In: *Comparisons* 13 (2013). pp. 47–59.
- 9 The exile to which a person is condemned assumes for Edward Said also a metaphysical meaning. It offers the possibility of a freer existence, marked by the pleasure of surprise and discovery. Only those who reside on the margin while in exile are open to innovation and experimentation, and hence, are totally free. Nevertheless, exile can be imagined and obtained in one's own home. This relates to the refusal to compromise, which offers a chance to see the things differently, and as complex as they are. Everything depends on one's ability to reach this *intermediate place*. See Edward Said: *Representations of the Intellectual. The 1993 Reith Lectures*. London 1996, pp. 47–65.
- 10 The Caucasus has always attracted travellers as an exotic corner to flee the anxieties of Russia. Even if it seems that Georgia holds a record here, Armenia remains another favourite destination and for some writers it has marked a turning point in their career. Mandel'shtam is sent there thanks to the intercession of powerful protectors following the accusation of plagiarism. After many years of poetic silence, he begins to compose verses in Armenia. Karabchievskii, instead, is sent to Armenia on a business trip, but he feels at home there at once, and keeps visiting the country regularly until his death in 1992. Along with the *Nostalgia of Armenia* he dedicates several essays to Armenia and becomes involved in humanitarian projects after the earthquake of Gyumri and the pogroms against the ethnic Armenians in Azerbaijan.
- 11 Osip Mandel'shtam: *Puteshestvie v Armeniju*. In: Osip Mandel'shtam: *Polnoe sobranie sochinenii*. Sankt-Peterburg 2014, p. 537. English translation: Osip Mandelstam: *Journey to Armenia*. In: Osip Mandelstam: *The Noise of Time. The Prose of Osip Mandelstam*. Translated and edited by C. Brown. San Francisco 1986, p. 195.
- 12 See Ronald Grigor Suny: *The Contradictions of Identity: Being Soviet and National in The USSR and After*. In: *Soviet and Post-Soviet Identities*. Ed. by M. Bassin and C. Kelly. Cambridge 2012, pp. 17–36.
- 13 Yurii Karabchievskii: *Toska po Armenii*. In: Yurii Karabchievskii: *Toska po domu*. Moskva 1991, p. 197. (The translation is mine (S.H.))
- 14 Bhabha: *The Location of Culture* (endnote 7), p. 87.
- 15 Edward Said: *Orientalism*. New York 1979, p. 32.
- 16 It will suffice to remind of the fifth line of the Soviet passport which listed the nationality as an identity category.
- 17 Osip Mandel'shtam: *Shum vremeni*. In: Osip Mandel'shtam: *Polnoe sobranie sochinenii* (endnote 11), p. 398. English translation from: Mandelstam: *The Noise of Time* (endnote 11), p. 77.
- 18 As per Bhabha, it is "the estranging sense of the relocation of the home and the world, the condition of extra-territorial and cross-cultural initiations, the dwelling in a state of *incredulous terror*". Homi Bhabha: *The Location of Culture* (endnote 7), p. 9.
- 19 Mykola Riabczuk: *Colonialism in Another Way* (endnote 8), pp. 48–49.

- 20 Osip Mandelstam: *Journey to Armenia* (endnote 11), p. 195. Mandel'shtam: *Puteshestvie v Armeniyu* (endnote 11), p. 537.
- 21 Yuriĭ Karabchievskii: *Toska po Armenii* (endnote 13), pp. 227–228. (The translation is mine (S.H.))
- 22 See Boris Kuzin: *Vospominaniya, proizvedeniya, perepiska*. Sankt-Peterburg 1999, p. 174.
- 23 My notion of the ensuing mirroring stems from Foucault's definition of heterotopia and his example of a mirror. In his view, the mirror is both a utopia and a heterotopia, since it provides a distorted vision of 'here' and 'there', both as realities and as unreal images. One manages to see himself in the mirror and by doing this, s/he realizes his/her absence *here* and begins to reconstitute himself *there*. In my opinion, in the ensuing mirroring the effect of the mirror is held by the Armenians as 'external others'. Karabchievskii mirrors himself in them, succeeding in revising his identity. See Michel Foucault: *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*. Milano 2002, pp. 23–24.
- 24 Yuriĭ Karabchievskii: *Toska po Armenii* (endnote 13), p. 212. (The translation is mine (S.H.))
- 25 Osip Mandelstam: *Journey to Armenia* (endnote 11), p. 220. Mandel'shtam: *Puteshestvie v Armeniyu*. (endnote 11), p. 57.
- 26 Ibid, p. 201. For the Russian text: *ibid*, pp. 545–546.
- 27 Isenberg interprets Mandel'shtam's Armenian stay in terms of healing and renewal as a neo-Lamarckian process in which the study of language is as central as the mere contemplation of the nature of the Caucasus. See Charles Isenberg: *Substantial Proofs of Being: Osip Mandelstam's Literary Prose*. Columbus (Ohio) 1987, pp. 156–160.
- 28 Taking into consideration Mandel'shtam's fortunes, he might be described as a person put into a triple chain of subordination: as a Jew, as a Soviet citizen and as a poet who went against the current.
- 29 Yuriĭ Karabchievskii: *Toska po Armenii*, (endnote 13), p. 295. (The translation is mine (S.H.))
- 30 The Great Aliyah of 1990s was a period of difficulties for the emigrants from Russia. As newcomers, Russians of Jewish origin found themselves in an unfavourable situation. Though, on the other hand, as Jews of European origin, they slowly started feeling entitled to assert their Russian background. See Kylie Moore-Gilbert: *Aliyah and Identity in Israeli-Russian Literature*. In: *Transnational Literature* 7/1 (2014), pp. 1–11.



Die ‚Kresy‘ aus einer ‚anderen‘ Perspektive

Was lehrt uns die Literatur?

Kronika wypadków miłosnych (1974)¹ ist ein bekannter Roman von Tadeusz Konwicki² und spielt sich in der Zwischenkriegszeit im Wilnaer Gebiet (sog. *Wileńszczyzna*) ab, wo der Autor geboren und aufgewachsen ist. Zu Beginn meiner Auseinandersetzung mit der Rezeption des Romans musste ich mit großer Verwunderung feststellen, dass im Prinzip alle bisherigen Interpretationen (ob direkt nach der Veröffentlichung des Romans oder erst vor Kurzem verfasst) eins übersehen: Dass es nämlich ein sehr polonozentristischer Roman ist, der Protagonist*innen anderer Nationalitäten nicht nur stereotyp, sondern schlichtweg in einem schlechten Licht und indirekt als in der Gesellschaft und im Sozialleben benachteiligt erscheinen lässt.

Es steht außer Zweifel, dass die ‚Kresy‘³ (d.h. die ehemaligen polnischen Ostgebiete, darunter die Region um Wilna) in der polnischen Kultur als besonderer, beinahe mythischer Ort konnotiert werden: relevant bereits in der Teilungszeit, prominent in der Romantik, und unwiederbringlich verloren nach dem Zweiten Weltkrieg. Für viele von dort stammende Schriftsteller*innen der Nachkriegszeit waren die ‚Kresy‘ außerdem, um es mit Jerzy Jarzębski zu sagen, „ein Land der Kindheit, der allerersten Erfahrungen und Aha-Erlebnisse, der persönliche ‚geheime Garten‘.“⁴ Die Vielzahl und die Übereinstimmung der idealisierenden Darstellungen der ‚Kresy‘ bewirkten, dass ein arkadisches Bild dieser ins polnische kollektive Gedächtnis implantiert wurde.⁵

Der vorliegende Beitrag zielt darauf ab, erstens, die ethnischen Verhältnisse im Wilnaer Gebiet anhand historischer Quellen kurz zu umreißen und zweitens, den in *Kronika wypadków miłosnych* auffindbaren Diskurs der Dominanz aufzuzeigen. Meine Perspektive ist hierbei den *postcolonial studies* verpflichtet, ohne dass ich es für notwendig halte, die dafür typischen Werkzeuge extensiv einsetzen zu müssen, um die im Roman enthaltene Hierarchie zu verdeutlichen. Drittens möchte ich eine Antwort auf die Frage versuchen, aus welchem Grund der Roman dermaßen polonozentristisch ist. Viertens schließlich wird zu zeigen sein, wie unzuverlässig Literatur als Wissensquelle ist, wofür der Einfluss des polnischen Literaturdiskurses⁶ auf die Rezeption der ‚Kresy‘ während der Volksrepublik Polen und darüber hinaus kurz geschildert werden soll.

Ethnische Verhältnisse im Wilnaer Gebiet im Licht historischer Zeugnisse

Als die Deutschen das Wilnaer Gebiet im Ersten Weltkrieg besetzten, waren sie von der Größe der dortigen polnischen Bevölkerung überrascht. Bis dahin gingen sie von einer belarussischen und litauischen Mehrheit sowie einer polnischen, sich aus dem polonisierten Adel rekrutierenden Minderheit aus. Laut einer Volkszählung, die 1916 von der Besatzungsmacht durchgeführt wurde, machten Polen inzwischen ganze 53,3 Prozent der Bevölkerung in Wilna selbst und 49,43 Prozent in dessen Umgebung aus.⁷ Jene zahlenmäßige Überlegenheit der polnischen Bevölkerung, gepaart mit ihrem Wunsch nach polnischer Staatsangehörigkeit und der Ansicht, die Region sei Teil des polnischen Kulturerbes, ließen viele polnische Politiker*innen nach dem Kriegsende für den Anschluss des Wilnaer Gebiets an den neuentstandenen polnischen Staat plädieren.⁸ Die Litauer widersprachen vehement, da sie die Gründung eines eigenen Nationalstaates mit Wilna als dessen historischer Hauptstadt anstrebten.⁹ Schlussendlich wurde die Region Polen angegliedert.¹⁰

Es scheint, dass das während der Teilungszeit deutlich gewachsene Nationalbewusstsein der Litauer*innen, der Ukrainer*innen und der Belaruss*innen damals von den Pol*innen entweder nicht wahrgenommen oder nicht für allzu wichtig gehalten wurde. Die nicht-polnischen Bewohner*innen Mittellitauens gaben offen und einmütig zu, unter der Unterdrückung seitens der polnischen Verwaltung zu leiden.¹¹ Somit machten sich der territoriale Übergreif und die Vormachtstellung der Polen gegenüber anderen dort seit Generationen ansässigen Ethnien bereits bemerkbar, bevor noch die politische Zugehörigkeit der Region festgelegt wurde.

Auch später, bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkriegs, blieb das Verhältnis der Pol*innen gegenüber anderen ethnischen Gruppen im Wilnaer Gebiet unverändert. Der litauische Historiker Rimantas Miknys stellt fest:

[In den Jahren 1920–1939] zielte die polnische Staatspolitik – die Politik der Polonisierung – deutlich darauf ab, die polnische Kultur in Wilna zu stärken; dies äußerte sich insbesondere in der offenkundigen Verfolgung vor allem der Litauer, teilweise aber auch der Belarussen, bis hin zur Negierung jener Nationalitäten (1921–1923, 1935–1939 wurden litauische Bildungs- und Kultureinrichtungen geschlossen, die Presse wurde streng zensiert, unerwünschte Personen vernichtet).¹²

Die Worte des Historikers finden Bestätigung in Archivadokumenten sowie in den Erinnerungen des ebenfalls aus dem Wilnaer Gebiet stammenden Autors Czesław Miłosz (1911–2004), gesammelt im Band *Rodzinną Europą* (1958, *West und östliches Gelände*).¹³

Die polnische Verwaltung im Wilnaer Gebiet der Zwischenkriegszeit befand sich in keiner einfachen Lage: Die historisch multikulturellen Gebiete wurden nur mit Mühe an Polen angegliedert. In dieser Hinsicht ist der gegenüber Minderheiten eingeschlagene Kurs nicht verwunderlich: Durch die Polonisierung der Region versuchte die polnische Verwaltung offensichtlich ihre Position zu festigen. Dies ändert jedoch nichts an der Tatsache, dass zu diesem Zweck eine systematische Diskriminierung von nationalen Minderheiten eingeleitet wurde und das Verhalten ihnen gegenüber des Öfteren Merkmale eines kolonialen Diskurses aufwies.¹⁴

Die ethnischen Verhältnisse in *Kronika wypadków miłosnych*

Die Handlung der *Kronika wypadków miłosnych*¹⁵ spielt im Frühjahr 1939 im Wilnaer Gebiet und ihr Hauptprotagonist ist der 18-jährige polnische Abiturient Witek. Seine zwei engsten Freunde – der Deutsche Engelbarth (Engel) Baum und der Russe Lowa Malafiejew – wohnen in derselben Gegend und besuchen dieselbe Schule. Mit ihnen befreundet ist außerdem Engels 16-jährige Schwester Greta. Obgleich sich der Roman thematisch auf Witek's Erlebnisse konzentriert, wird auch die Freundschaft – vor allem mit den beiden jungen Deutschen – als ein ebenfalls wichtiger Handlungsstrang betont.

Wenn auch Konwickis literarische Schilderung des Lebens im Wilnaer Gebiet der Zwischenkriegszeit keinen rein arkadischen Charakter hat, werden Konflikte zwischen unterschiedlichen Ethnien größtenteils verschwiegen. *Kronika wypadków miłosnych* ist in dieser Hinsicht sogar das am meisten von diesen bereinigte Werk des Autors, was aus dem übergeordneten Ziel des Plots resultiert: die Region um Wilna vor dem Zweiten Weltkrieg als einen Ort darzustellen, wo ein Pole, ein Deutscher und ein Russe beste Freunde waren – was eindeutig im Kontrast zu den Realien der Zeit während und nach dem Zweiten Weltkrieg steht. Jenes Bestreben zog eine Stereotypisierung und eine eindimensionale Charakteristik der nicht-polnischen Protagonist*innen nach sich und machte es zudem nötig, jegliche ethnische Spaltungen im Wilnaer Gebiet auszuklammern, was nicht ganz gelang.

Im Roman ist die polnische Vormachtstellung gar nicht als systemisches Problem dargestellt, das vom Erzähler explizit zur Sprache gebracht worden wäre; lediglich eine kurze Szene deutet beiläufig und anekdotisch auf die ethnischen Vorurteile hin.¹⁶ Die Annahme, polnische Kultur sei ein übergeordneter Wert, durchdringt dabei alle Ebenen des Romans: die Charakteristik der Figuren, die Schilderung ihrer Ambitionen, selbst das Schema der Begierde und der Leidenschaft. Um es mit Dariusz Skórczewski zu sagen,

dreht sich [der Diskurs um die ‚Kresy‘] um das polnische Subjekt und von dessen Standpunkt aus wird er geführt; der Stellenwert, die Bedeutungen und die Werte, die jenen Anderen zugeschrieben werden, sind von dieser Perspektive aus exakt bestimmt.¹⁷

Die Romanhandlung konzentriert sich auf das Schicksal des Polen, der noch dazu als besonders charismatisch und gutaussehend entworfen wurde, während die Nebenfiguren des Deutschen und des Russen konsequent abwertend dargestellt werden, und zwar sowohl mit Blick auf ihr Äußeres¹⁸ als auch ihr Verhalten.¹⁹ Dass beinahe jede Szene mit ihrer Beteiligung beharrlich mit den Attributen der Hässlichkeit und des Gestanks hantiert und ihre Handlungen als unbeholfen, abstoßend oder gar ekelhaft charakterisiert werden, deutet darauf hin, dass die Beschreibung der Figuren nicht neutral ist, sondern dass das Werk darauf abzielte, sie zu diskreditieren und zu verspotten.

Ähnlich offenbart das Schema der Begierde und der Leidenschaft eine deutliche Hierarchie in der Wilnaer Welt. Witek ist Gretas Liebesobjekt, ist jedoch selbst in die Polin Alina verliebt, ein Mädchen aus sogenanntem guten Hause. Der Junge versteht nicht, warum er Alina anziehend findet und Greta (von deren Liebe er weiß) nicht. Als die Deutsche erkrankt, untersucht er sie und flüstert, ihren Rücken berührend, vor sich hin: „No i co? [...] No i nic. To wszystko *obce*“ („Ja und? [...] Ja, gar nichts. Das alles ist mir *fremd*.“) (KWM, S. 68; ChdL, S. 77; Hervorhebung A. J.) Bei einer anderen Gelegenheit vergleicht er sie mit Alina: „Ona jest bardzo ładna [...]. Wcale nie brzydsza od tamtej. Ma prawie takie same piersi, prawie taki sam brzuch, prawie takie same uda. Prawie. Co się ze mną stalo?“ („Sie ist sehr hübsch [...]. Durchaus nicht häßlicher als jene andere. Sie hat fast die gleichen Brüste, fast den gleichen Bauch, fast die gleichen Schenkel. Fast. Was ist nur los mit mir?“) (KWM, S. 153; ChdL, S. 172). Beide junge Frauen sind attraktiv – rational

nimmt Witek das wahr; doch steht die fremde Greta tiefer in der Hierarchie als er – wie könnte sie also Leidenschaft in ihm wecken?

Der Roman schildert eine Welt, in der transnationale Beziehungen *de facto* unmöglich sind, weil der niedrigere Status des ‚Anderen‘ eine leidenschaftliche Liebe nicht entstehen lässt (wie in Gretas und Witeks Fall) oder weil die soziale Hürde so hoch ist, dass sie sich nicht mehr überwinden lässt (wie im Falle von Sylwek, Alinas Cousin, der sein Studium abbrechen musste und sich ‚in der Verbannung‘ in Kolonia Wileńska wiederfand, nachdem er sich in eine Jüdin verliebt hatte). Wenn eine solche Beziehung doch einmal zu Stande kommt, werden die beiden betroffenen Figuren als lächerlich und unattraktiv, ihr Verhältnis wiederum als komisch und widerwärtig dargestellt.²⁰ Gleichzeitig lässt sich ein deutlicher Klassenunterschied zwischen dem Polen und der Polin im Roman durchaus überwinden und bildet den Ausgangspunkt für eine reizvolle, jugendliche Liebesaffäre.

In *Kronika wypadków miłosnych* wird den nicht-polnischen Figuren seitens der Polen nicht offen mit Diskriminierung oder Vorurteilen begegnet. Doch ist der antideutsche Diskurs im Roman deutlich zu vernehmen und wird zudem vom Text gestützt, indem es die Deutschen selbst sind – und nicht die Polen –, die Kritik üben. Als Deutsche bezeichnet zu werden, ist für die Geschwister Baum die schlimmste Beleidigung. Um einander zu ärgern, nutzen sie die Bezeichnungen „niemiecki“ („deutsch“) und „szwabski“ („schwäbisch“ [im Polnischen: verächtlich für deutsch – Anm. d. Übers.]) als Invektiven. Voller Wut nennt Engel Greta „walkiria“ („Walküre“) (KWM, S. 69; ChdL, S. 78), „niemieckie nasienie“ („deutsches Gezücht“) (KWM, S. 67; ChdL, S. 76), er bezeichnet ihr Verhalten als „berlińskie ceregiele“ („preußisches Affentheater“) (KWM, S. 68; ChdL, S. 76; die Übersetzung entspricht nicht eins zu eins dem Original); sie wirft ihm wiederum vor: „jesteś cham, straszny niemiecki bydlak!“ („du bist ein hundsgemeiner Idiot, ein widerlicher deutscher Hornochse!“) (KWM, S. 69; ChdL, S. 78). Seinen Vater bezeichnet der Junge als „szwab przeklęty“ („der verdammte Schwab“) (KWM, S. 66; ChdL, S. 74) und rügt ihn: „Zamknij ryło, ty prusaku meklemburski. Żeby przez tyle lat nie nauczyć się ludzkiej mowy? Czyj ty chleb jesz, stary hakatysto?“ („Halt die Fresse, du Mecklenburger Preuße. Kann man denn in so vielen Jahren nicht lernen, wie ein Mensch zu reden? Wessen Brot ißt du, du alter Hakatist?“) (KWM, S. 67; ChdL, S. 75).

Engel bemüht sich unentwegt, als Pole wahrgenommen und identifiziert zu werden, während Greta trotz ähnlichen Wunsches versteht, dass ihr Status für immer liminal bleibt.²¹ Dieses Motiv weist darauf hin, dass das Polentum als

beneidenswert und folglich als übergeordneter, geschützter und schwer erreichbarer Wert dargestellt wird. Die präsentierte Hierarchisierung der im Text dargestellten Figuren und Ethnien entspricht der Definition der ethnischen Ungleichheit. Laut dem Soziologen Zbigniew Boksański entsteht sie:

wenn im Prozess der Identitätsbildung [einer Gruppe] ein anderes Phänomen, nämlich die Auswirkung der dominanten Gruppe, eine Rolle spielt. Die dominante Ethnie ist eine Gruppe, die an der Spitze der ethnischen Hierarchie steht. Sie verfügt über politische Macht. Sie kontrolliert die wirtschaftlichen Strukturen. Sie trifft bindende Entscheidungen, die das Leben der ganzen Gesellschaft betreffen. Ihre Sprache, Traditionen, Bräuche, Normen und Werte werden als selbstverständlich und für alle verbindlich betrachtet. Auf deren Basis werden Wertungen in den fundamentalen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens vorgenommen.²²

Boksańskis Argumentation folgend ist die im Roman dargestellte Neigung zum Polentum nicht selbst gewählt, sondern alternativlos. Aus dem Text jedoch kann man schlussfolgern, dass das Streben der Figuren spontan sei und der Begeisterung für die polnische Kultur entspringe.

Man kann die Frage stellen, warum der Schriftsteller Konwicki, der die ethnischen Verhältnisse im Wilnaer Gebiet aus eigener Erfahrung kannte, diese so oberflächlich schilderte und seinen Roman so polonozentristisch verfasste. Zu nennen sind dabei fünf mögliche Ursachen. Erstens suggeriert der Roman wie erwähnt einen implizierten Kontrast: die ökumenische Wilnaer Gemeinschaft versus Antagonismen und Hass des Zweiten Weltkriegs sowie die nationale Homogenität der Volksrepublik Polen. Deshalb spiegelt die erzählte Welt in *Kronika wypadków miłosnych* die Differenziertheit der dortigen Bevölkerung in geringerem Grade wider als andere sich in den ‚Kresy‘ abspielende Romane des Autors²³ und die Vertreter*innen der nationalen Minderheiten sind stark stereotypisiert.

Zweitens: Das Wilnaer Gebiet ist für Konwicki nicht nur ein ‚Paradies der Kindheit‘, sondern vielmehr ein unwiederbringlich verlorener Ort. Dies begünstigt eine Mythologisierung dieser Gegend, insbesondere wenn sie in Kontrast zur damaligen Gegenwart des Schriftstellers, als er *Kronika wypadków miłosnych* verfasste, d.h. zum Warschau der 70er Jahre, gesehen wird. Die Romantisierung des Wilnaer Gebiets ist sowohl in seiner fiktionalen Prosa als auch in Stellungnahmen des Autors ersichtlich. Konwicki sagte beispielsweise:

Wyjechalo także z tych terenów wielu Niemców, którzy się tu urodzili, uczyli, kończyli studia. Wyjechali i są teraz – pisarze, tłumacze – zieleniną rozsadzającą niemiecką skalę, bo zostało im coś z anarchicznej polskiej duszy.²⁴

Weggegangen sind von dort viele Deutsche, die dort geboren wurden, zur Schule gingen, studiert haben. Sie gingen fort und sind jetzt – als Schriftsteller, Übersetzer – das grüne Gewächs, das den deutschen Felsen zersprengt, weil ihnen stets etwas von der anarchischen polnischen Seele innewohnt.

Das Zitat verdeutlicht, wie der Autor ‚das Polentum‘ und ‚das Deutschtum‘ wahrnimmt: Er stellt den (toten, unerschütterlichen) Felsen und das (lebendige, unbändige) Grüne einander gegenüber. Der Felsen ist hart und scheinbar unzerstörbar, das Grünzeug wiederum schwächlich, doch vermag es durch seine Ausdauer und seine Lebendigkeit den Felsen zu sprengen. Die Formulierung „anarchische polnische Seele“ geht wiederum auf eine Dichotomie zurück, die häufig zur Beschreibung der beiden Nationalitäten dient. Das Stereotyp des Deutschen ist nämlich eng an das polnische Autostereotyp gekoppelt, mitunter bildet es einfach dessen Gegensatz: So wird der deutschen Kraft der polnische Widerstand gegenübergestellt, der deutschen Rechtsstaatlichkeit – die polnische Freiheit, und dem deutschen Gehorsam – die polnische blühende Phantasie.²⁵

Romantisiert werden ausschließlich das Polentum und die ihm anhaftenden Werte. Aus deutscher Perspektive fällt es womöglich schwer, sich mit dem „zersprengten Felsen“ und dem mit der polnischen Seele infizierten „grünen Gewächs“ zu identifizieren; auch fällt es nicht leicht, die beiden dadurch symbolisierten Zustände zu mythologisieren. Dementsprechend haben die nicht-polnischen Figuren in *Kronika wypadków miłosnych* kein verführerisches Potential – man kann sich doch kaum mit dem hässlichen, unterwürfigen Engel, der neurotischen, abgewiesenen Greta oder dem vulgären Lowa identifizieren. Die Rollenverteilung im Roman, das gewählte Figuren- und Phantasmen-Repertoire, sowie die Reduktion der nicht-polnischen Kulturen auf ein Ornament sind attraktiv nur aus einer – nämlich der polnischen – Perspektive.

Drittens: Konwickis Texte stehen im Kontext einer Zeit, in der schon der Verzicht auf ostentativen Patriotismus oder gar auf offenen verbalen Angriff auf Vertreter*innen anderer Nationalitäten als Zeichen der Toleranz gelesen werden konnte. Hier bietet es sich an, ein längeres Zitat aus *Kompleks polski* (1977, *Der polnische Komplex*) anzuführen – Konwickis Erstling im *drugi obieg*²⁶:

Ale ten mój zaścianek, moja Wileńszczyzna, wydaje mi się urodziwszy, lepszy, podnioślejszy, bardziej magiczny. Zresztą ja sam, w pocie czoła, pracowałem przy upiększaniu mitu tamtego pogranicza Europy i Azji [...]. Te egzotyczne środowiska narodowe i religijne żyły razem na niewielkim skrawku ziemi, ale nie darzyły się ewangeliczną miłością. Zawsze i wszędzie zatajałem wstydliwie owe konflikty, animozje, nienawiści, w których uczestniczyłem i których najdotkliwiej się wstydzilem [...]. Był taki dzień, albo taka chwila, już na samym początku wątlej kariery literackiej, kiedy powiedziałem sobie, że będę przestrzegał ściśle tylko jednego przykazania: nie użyj słowa swego przeciw obcoplemiennemu. Nie użyj metafory, paraboli emocjonalnej, tendencji moralnej przeciwko innemu człowiekowi innej religii, innego języka. [...] Z pełnym zgrozy zdumieniem przerzucałem powieści patriotyczne swoich kolegów albo nie kolegów, z politowaniem kartkowałem dziełka traktujące o uświęconej martyrologii własnego narodu, z wyniosłą przyganą przypatrywałem się spazmom nieżyczliwości albo wręcz nienawiści literackich wobec innych nacji. Ja żeglowałem wysoko. W wysterylizowanej aurze uniwersalnego obiektywizmu. Ja obcowalem z człowiekiem, z homo sapiens [...].²⁷

Meine Provinz, mein Wilnaer Gebiet, erscheint mir aber schöner, besser, erhabener, magischer. Beteiligte ich mich doch selbst, im Schweiß meines Angesichts, daran, den Mythos jenes Grenzlandes zwischen Europa und Asien zu verschönern [...]. Jene exotischen nationalen und religiösen Milieus bewohnten gemeinsam ein kleines Fleckchen Erde, empfanden jedoch keine evangelische Liebe füreinander. Immer und überall verheimlichte ich schamhaft jene Konflikte, Animositäten und Hassgefühle, an denen ich teilhatte und derer ich mich abgrundtief schämte [...]. Eines Tages, oder eines Augenblicks, gleich zu Beginn meiner armseligen literarischen Karriere, sagte ich mir, dass ich nur ein Gebot streng befolgen würde: Du sollst dein Wort gegen Stammesfremde nicht gebrauchen. Du sollst keine Metapher, emotionale Parabel, moralische Neigung gegen einen anderen Menschen anderer Religion, anderer Sprache gebrauchen. [...] Mit Entsetzen und Verwunderung durchflog ich patriotische Romane meiner Kollegen oder Nicht-Kollegen, durchblätterte bemitleidend Geschreibsel, die sich dem heiligen Martyrium der eigenen Nation widmeten, voller Hochmut und Missbilligung sah ich mir die Spasmen literarischer Unfreundlichkeit oder gar literarischen Hasses gegenüber anderen Nationen an. Ich selbst

segelte droben. In der sterilisierten Aura der universalen Objektivität. Ich selbst ging mit dem Menschen um, mit dem Homo sapiens [...].

Es ist ein überaus interessantes Zitat: Es deutet auf einen bewussten Entschluss des Autors hin, in seinen Werken in keiner Weise gegen andere Nationen aufzutreten. Diese Haltung spiegelt sich in *Kronika wypadków miłosnych* wider: Wie oben erwähnt, kommen Diskriminierung bzw. beleidigende Äußerungen gegenüber anderen Nationalitäten in der Erzählrede nicht vor und sind auch innerhalb der Beziehungen der Figuren nicht offensichtlich. Die Struktur des Werkes zeigt jedoch, dass der Roman nichtsdestotrotz polonozentristisch geschrieben wurde: Dies ist in der Charakteristik der Figuren, in ihren Bestrebungen und schließlich auch darin zu sehen, nach welchem Schema sie Paare bilden und Freundschaften schließen.²⁸

Konwickis Überzeugung, er schreibe objektiv und universalistisch, verwundert nicht, wenn man bedenkt, wie allgegenwärtig der Martyriums- und der xenophobe Diskurs damals waren, an denen sich seine Selbsteinschätzung orientierte. Dabei wurden bisweilen gar gegenteilige Einwände gegen seine Texte erhoben: Man hielt ihm vor, andere Kulturen auf Kosten der polnischen Angelegenheiten darzustellen und ein solches Bild der Vergangenheit in seinen Büchern zu fördern.²⁹ Der Wunsch, die Verhältnisse im Wilnaer Gebiet zu harmonisieren, jene „Konflikte, Animositäten und Hassgefühle“³⁰ zu verheimlichen, scheint gleichzeitig paradoxerweise dazu geführt zu haben, dass Figuren nicht-polnischer Nationalität einseitig dargestellt und ihrer Stimme beraubt wurden.

Das angeführte Zitat zeigt außerdem, dass der Autor die Dominanz der polnischen Gemeinschaft und der polnischen Verwaltung auf diesem Gebiet nicht kritisch reflektiert hatte. Explizit zur Sprache gebracht werden lediglich gegenseitige Antipathien und Animositäten sowie für reziprok befundene Konflikte. Die dabei objektiv gegebene Vormachtstellung der Pol*innen wird im Text genauso wenig erwähnt wie Verwaltungsmaßnahmen, die die Freiheit der nationalen Minderheiten einschränkten. Diese unreflektierte polonozentristische Perspektive entspricht kulturellen Narrativen, wie sie in einer postkolonialen Situation vorkommen.

Viertens: Obleich Konwicki im Wilnaer Gebiet aufwuchs, Vertreter*innen anderer Nationalitäten (als die polnische) und die Realien dort kannte, erlebte er sie als Pole. Höchstwahrscheinlich kam Konwicki selbst nicht mit nationaler Diskriminierung in Berührung (nach derartigen Erinnerungen sucht man vergebens in Interviews und Werken mit autobiographischen Zügen), was ihn sicherlich weniger für die Erfahrungen Anderer sensibilisierte. Womöglich war er sich des Ausmaßes des

Problems nicht bewusst (als das Wilnaer Gebiet in dieser Form zu existieren aufhörte, war er noch Jugendlischer) oder bemerkte die ‚sanften‘ Formen von Diskriminierung wie symbolische Gewalt³¹, Mikroaggression³² u.ä. nicht.

Für diese These spricht, dass Konwickis Romane offen Klassenunterschiede und wirtschaftlich bedingte Ausgrenzung problematisieren, von denen der Autor selbst betroffen war. Im Band *Pół wieku czyśca* (1990, *Ein halbes Jahrhundert Fegefeuer*), in dem Interviews mit Konwicki versammelt sind, erinnerte er sich: „Trotz der auf diesem Gebiet historisch herrschenden Demokratie und Toleranz, die von der nationalen Vielfalt bedingt waren, gab es gewisse ökonomische Hindernisse, deren Überwindung für mich mit Stress und Spannungen diverser Art einherging.“³³ Das Zitat veranschaulicht, wie transparent der eigene privilegierte Status sein kann, wie stark er die Realitätswahrnehmung und folglich -wiedergabe beeinflusst. Konwicki problematisierte die (in historischen Quellen überlieferte) Diskriminierung von nationalen Minderheiten nicht; wirtschaftlichen Barrieren, von denen er selbst betroffen war, widmete er sich jedoch wiederholt.

Dass die Lage der ‚Anderen‘ im Roman nicht vertieft dargestellt wird, interpretiere ich in diesem Kontext daher nicht als bewusste Feindseligkeit, sondern als fehlendes Verständnis und Interesse oder gar mangelnde Empathie Personen anderer Nationalität gegenüber, bedingt durch den eigenen privilegierten Status, der womöglich wegen der erfahrenen wirtschaftlichen Problemlage so leicht übersehen wurde. Schließlich konnte der Autor schwer ein Phänomen schildern, das für ihn selbst nicht greifbar war und welches er für sich selbst nicht problematisiert und aufgearbeitet hatte.

Fünftens: Konwicki entwarf in *Kronika wypadków miłosnych* eine fiktionale Situation, in der Deutsche und Russen als einzige Nebenfiguren nicht-polnischer Nationalität³⁴ erscheinen, was weit entfernt von den Realien im Wilnaer Gebiet ist. Dies zeigt, dass er nicht so sehr die Realität wiedergeben, sondern vielmehr ein Narrativ mit kompensatorischem Potential erschaffen wollte. *Kronika wypadków miłosnych* weist in diesem Sinne Merkmale einer Autotherapie auf. Erzählt wird nämlich eine Welt, in der Pol*innen dominieren und über volle Verwaltungsgewalt verfügen (im Gegensatz zur Volksrepublik Polen, wo sie nicht einmal im eigenen Staat autonom waren), während Deutsche und Russen nicht nur gezähmt, sondern auch ‚gebändigt‘ sind und deutlich tiefer in der Hierarchie stehen, ohne dies ändern zu können.

Kronika wypadków miłosnych stellt somit eine Welt dar, die aus der polnischen Perspektive vollkommen sicher erscheint, wo Deutsche und Russen nicht gefährlich, sondern Freunde und Nachbarn sind, die sich noch dazu bemühen, vom polnischen

Subjekt anerkannt zu werden. Dieses eskapistische, therapeutische Potential des Romans hätte nicht verwirklicht werden können, wenn der Autor versucht hätte, die Vergangenheit zu hinterfragen, die romantisierte Lesart der ‚Kresy‘ zu demythologisieren oder das Schamgefühl zu problematisieren, welches er im Kontext der lokalen Konflikte an anderer Stelle thematisiert hat. Aus der polnischen Perspektive zu schreiben und das polnische Subjekt dabei zu favorisieren, erfüllt daher die sehr konkrete Funktion eines Korrektivs.

Was lehrt uns die Literatur?

Das Bestehen ethnischer Disparität offenbart sich als eine versteckte Schicht des Diskurses um die ‚Kresy‘, die auf der Ebene der Struktur sichtbar wird. Die Vertreter*innen nationaler Minderheiten sind keine vollwertigen Figuren, sondern Teile eines multinationalen Mosaiks und als solche dem übergeordneten Ziel des Romans untergeordnet.

Die Protagonist*innen anderer Nationalitäten bilden lediglich den Hintergrund für die Lebensgeschichte des Polen; ihre Nationalität wird auf ein Ornament reduziert, während ihr Leben im multikulturellen Gebiet, in dem die polnische Kultur dominiert, unmöglich zum Ausdruck kommen kann. Aus dem Text geht somit ein Bild der Realität hervor, in der das Polentum stets den Bezugspunkt bildet, während andere Nationalitäten ihrer Stimme beraubt werden.

Gleichzeitig romantisierte Tadeusz Konwicki die ethnischen Verhältnisse im Wilnaer Gebiet der Zwischenkriegszeit – sowohl im Roman *Kronika wypadków miłosnych* als auch in anderen Werken und Interviews. Dies lag daran, dass er als Pole einen privilegierten Status genoss, sich dem verlorenen Land der Kindheit sehr anhänglich zeigte und schließlich nicht genug Aufmerksamkeit und Empathie aufbrachte, um die Lage der nationalen Minderheiten realistisch einzuschätzen. Auch der damalige Diskurs im Lande, der die multiethnischen ‚Kresy‘ meistens idealisierte und manchmal von einer unverschleierte Feindseligkeit gegenüber Minderheiten geprägt war, förderte keine vertiefte Reflexion über die dortige polnische Dominanz und das diesbezüglich polonozentristische Narrativ.

Ein*e nicht-polnische*r Leser*in wird sicherlich viel schneller als die meisten im polnischen Kulturkreis Sozialisierten den Diskurs der Dominanz in *Kronika wypadków miłosnych* wahrnehmen. In der Volksrepublik Polen war es schließlich verboten, sich zu den ‚Kresy‘ und zur polnischen Präsenz dort zu äußern oder

überhaupt den Begriff zu gebrauchen. Das Thema wurde somit nicht im politischen Diskurs, sondern ausschließlich in literarischen Texten behandelt. Dadurch blieb die Überlieferung, die das kollektive Gedächtnis der nächsten Generationen und ihre Vorstellung vom Leben in den ‚Kresy‘ prägte, auf selbsttherapeutische, eskapistische Narrative einer Generation beschränkt, die die eigenen Erfahrungen des Krieges, der Zwangsmigration und des Heimatverlustes aufzuarbeiten suchte. Tief in der idealisierenden Erzählung über die polnische Präsenz in den Ostgebieten steckend, fällt es einem viel schwerer zu bemerken, dass die ‚Kresy‘ kein Arkadien waren – und wenn schon, dann ausschließlich aus der polnischen Perspektive.

Unter diesen Umständen ist es selbst dann schwer, die Diskrepanzen und die Perspektive der ‚Anderen‘ wahrzunehmen, wenn man einer anderen bzw. einer von Rissen und Brüchen geprägten Erzählung über die jeweilige Zeit begegnet – wie eben der von *Kronika wypadków miłosnych*: Denn das vertraute Narrativ überlagert die Wahrnehmung der Leser*innen. Die Mythologisierung der ehemaligen polnischen Ostgebiete versetzte das polnische kollektive Gedächtnis somit in eine kollektive Hypnose, aus der man intentional erwachen muss, um im vertrauten ‚Kresy‘-Refrain Versprecher und Fehler zu bemerken.

Übersetzung: Aleksandra Łuczak

Anmerkungen

- 1 Im Deutschen als *Chronik der Liebesunfälle* 1978 im Aufbau-Verlag sowie 1980 im Athenäum-Verlag erschienen, jeweils in der identischen Übersetzung von Kristiane Lichtenfeld.
- 2 Tadeusz Konwicki (1926–2015) – einer der wichtigsten und bekanntesten polnischen Schriftsteller und Filmregisseure. In seinen Werken schöpfte er u.a. aus seinen Kindheits- und Jugenderlebnissen im Wilnaer Gebiet, seiner Partisanentätigkeit im Zweiten Weltkrieg sowie seinem Leben in Warschau während der Volksrepublik Polen. Außer Romanen und Filmdrehbüchern verfasste er Texte mit autobiographischen Zügen.
- 3 Als die bisherigen Lesarten der polnischen Präsenz in den Ostgebieten und der darauf bezogenen Literatur hinterfragt wurden, wurde die Bezeichnung jener Gebiete im polnischen Diskurs einer kritischen Prüfung unterzogen. Neben der traditionellen Schreibweise *Kresy*, *Kresy Wschodnie* tauchten in den letzten Jahren andere Schreibweisen wie „*Kresy*“, *kerzy*, *tzw.*[sog.] *kerzy*, *tzw. Kresy Wschodnie* auf. Jede von ihnen signalisiert eine kritische Reflexion über das mythisierende Potential der bisher verwendeten Bezeichnung.
- 4 Jerzy Jarzębski: *Exodus (ewolucja obrazu kresów po wojnie)*. In: Ders.: *W Polsce czyli wszędzie. Szkice o polskiej prozie współczesnej*. Warszawa 1992, S. 138.

- 5 Zu den Implantaten ins kollektive Gedächtnis s. Marian Golka: *Pamięć społeczna i jej implanty*. Warszawa 2009.
- 6 Gemeint ist in diesem Sinne nur der polnische Literaturdiskurs im Inland, im Exil sah die Sache anders aus.
- 7 Vgl. Mariusz Kowalski: *Wileńszczyzna jako problem geopolityczny w XX wieku*. In: *Problematyka geopolityczna ziem polskich*. Hg. von Piotr Eberhardt. Warszawa 2008, S. 267–296, hier S. 273–274.
- 8 Vgl. ebd., S. 274.
- 9 Vgl. Andrzej Garlicki: *Wilna żądają wszyscy*. In: *Tematy polsko-litewskie*. Hg. von Robert Traba. Olsztyn 1999, S. 67–83, hier S. 68–70.
- 10 Für eine detaillierte Betrachtung der historischen Prozesse, die sich damals im Wilnaer Gebiet vollzogen, siehe z.B. ebd., S. 70–80.
- 11 Vgl. *Stanowisko Białorusinów, Litwinów i Żydów wobec wyborów*. In: *Przegląd Wileński* 7–8 (1921), zit. nach Czesław Miłosz: *Wyprawa w dwudziestolecie*. Kraków 2000, S. 21–24.
- 12 Rimantas Miknys: *Wilno – miasto wielonarodowe i punkt zapalny w stosunkach polsko-litewskich*. In: *Tematy polsko-litewskie* (Anm. 9), S. 84–104, hier S. 98. Alle Zitate in eigener Übersetzung, es sei denn anders vermerkt – Anm. d. Übers.
- 13 Vgl. Czesław Miłosz: *Narodowości*. In: Ders.: *Rodzinną Europą*. Kraków 2001, S. 105–123.
- 14 Vgl. Jerzy Wyszomirski: *List z Wilna. Białoruskie „ugodki“*. In: *Wiadomości Literackie* 26 (1935), zit. nach Miłosz: *Wyprawa w dwudziestolecie* (Anm. 11), S. 252–263.
- 15 Ich beziehe mich auf die folgende Erstausgabe: Tadeusz Konwicki: *Kronika wypadków miłosnych*. Warszawa 1974, in der Folge zitiert als KWM mit Angabe der Seitenzahl. Die deutsche Übersetzung der Zitate (zitiert als ChdL mit Angabe der Seitenzahl) entnehme ich: Tadeusz Konwicki: *Chronik der Liebesunfälle*. Übers. aus d. Poln. von Kristiane Lichtenfeld. Königstein/Ts. 1980.
- 16 Herr Henryk wendet sich an Lowa: „Uch, ty jesteś nachalny – ocknął się technik drogowy. – Skąd *wy* macie taką naturę?“ („He, dieser Frechdachs.‘ Der Straßenbautechniker geriet in Bewegung, ‚Woher habt *ibr* nur diese Art?‘“) (KWM, S. 117; ChdL, S. 132; Hervorhebung A. J). Im angeführten Dialog fällt das Wort „Russen“ zwar nicht, es liegt aber außer Zweifel, dass der Straßenbautechniker Vertreter eben jener Nationalität meint, wenn er ein klares Gegensatzpaar „wir“ – „ihr“ umreißt. Das Preisgeben der ethnischen Vorurteile wird dementsprechend in doppelter Hinsicht abgemildert: durch den enigmatischen Verweis auf die Gruppe, die eigentlich gemeint ist, sowie durch Unterfütterung mit persönlichem Groll (ähnlich wie Lowa umwirbt Henryk nämlich die beiden Puciat-Schwwestern).
- 17 Dariusz Skórczewski: *Melancholia dyskursu kresoznawczego*. In: *Porównania* 11 (2012), S. 132. Die zitierten Worte des Forschers beziehen sich auf den Diskurs um die ‚Kresy‘, doch treffen sie m.E. auch auf den hier analysierten Roman zu.
- 18 Engels Äußeres wird folgendermaßen charakterisiert: „Blady Engel podrapał się w wielką jak arbuż głowę“ („Engel, blaß, kratzte sich den melonengroßen Kopf“) (KWM, S. 69; ChdL, S. 78). „Jego wielka lysiejąca głowa oblepiona pierścionkami anielskich włosów chwiała się bezradnie“ („Sein großer Kopf mit den Ansätzen zur Glatze und mit den Ringeln von Engelshaar schwankte ratlos“) (KWM, S. 187; ChdL, S. 209). Das Aussehen des Russen wird wiederum folgendermaßen dargestellt: „Lowka pochylił swoją wielką kościstą twarz pełną czarnych piegów. Z gęstych, kędzierzawych

- włosów sączył się zaduch owczej wlny“ („Ljowa beugte sein großes, knöchiges Gesicht mit den vielen schwarzen Sommersprossen herunter. Dem dichten Lockenhaar entströmte der Geruch nach Schafwolle“) (KWM, S. 247; ChdL, S. 274), „Lowka patrzył wylupiatymi oczami“ („Ljowa starrte mit geweiteten Augen“) (KWM, S. 173; ChdL, S. 193; in der Übersetzung geht die pejorative Aussage des Originals verloren – wortwörtlich hieße es: „mit Glupschaugen“).
- 19 Das Verhalten des Deutschen wird keineswegs neutral beschrieben: „walcował zajadłe z Cecylią“ („walgte verbissen mit Cecylia“) (KWM, S. 151; ChdL, S. 169), „tańczył z Olimpią walca w rytmie tanga“ („tanzte mit Olimpia Walzer nach Tango-Rhythmus“) (KWM, S. 154; ChdL, S. 172), „Engel zakrzuszył się mętym, podejrzany pływem, który ciągnął ze szczyratego kubka“ („Engel würgte an einem trüben, verdächtigen Gesöff, das er aus einem zerknabberten Becher schlürfte“) (KWM, S. 213; ChdL, S. 237). Das Verhalten des Russen wird wie folgt beschrieben: „Na schodach obok gotyckiego okienka rzezył przerażająco Lowka“ („Auf der Treppe neben dem gotischen Fensterchen röchelte herzerreißend Ljowa“) (KWM, S. 153; ChdL, S. 172), „Po drugiej stronie stołu Lowka dusił Olimpię w namiętnym tańcu. [...] włókl ją od kąta do kąta wbrew rytmowi, absolutnie poza muzyką, jak zwierzę z upolowaną zdobyczą“ („Auf der anderen Seite des Tisches hielt Ljowa Olimpia in leidenschaftsvollem Tanz an sich gepreßt. [...] er schleppte sie, wider allen Rhythmus und gänzlich außerhalb der Musik, von einer Ecke zur anderen, wie ein Raubtier mit einer guten Beute in den Zähnen“) (KWM, S. 150; ChdL, S. 169).
- 20 Lowa bemüht sich lange darum, ein Verhältnis mit Cecylia anzubahnen. Er umwirbt eine Frau, die zwar Polin ist, aber wegen ihres Alters und ihres Status als ‚alte Jungfer‘ ebenfalls tiefer in der gesellschaftlichen Hierarchie steht.
- 21 Diesem Problem gehe ich in folgendem Artikel nach: Adrianna Jakóbczyk: *Bobater liminalny. O tożsamości na skrzyżowaniu kultur*. In: *Tekstualia* 51 (2017), Heft 4, S. 111–126.
- 22 Zbigniew Bokszański: *Tożsamość etniczna w społeczeństwach wielokulturowych*. In: Ders.: *Tożsamości zbiorowe*. Warszawa 2005, S. 92–93.
- 23 Außer *Kronika wypadków miłosnych* spielen sich folgende Werke Konwickis in der Region um Wilna ab: *Dziura w niebie* (1959, *Das Himmelloch*), *Zwierzoczekoupiór* (1969) und *Bobit* (1987). Die drei ersteren Texte betrachtete der Autor als einen Romanzyklus, den er als „entspannend-melancholisch“ („rekreacyjno-smętkowy“) bezeichnete. Vgl. Stanisław Nowicki [eigentl. Stanisław Beres]: *Pół wieku czytania. Rozmowy z Tadeuszem Konwickim*. Warszawa 1990, S. 175–176.
- 24 Elżbieta Sawicka: *Nasi bracia w grzechach i świętości. Z Tadeuszem Konwickim rozmawia Elżbieta Sawicka*. In: *Odra* 12 (1987), S. 12.
- 25 Vgl. Edmund Osmańczyk: *Sprawy Polaków*. Katowice 1946, S. 94.
- 26 *Drugí obieg* (wortwörtlich: zweiter Umlauf) – inoffizielle (und damit illegale) Publikationen, die von der kommunistischen Regierung nicht akzeptiert wurden.
- 27 Tadeusz Konwicki: *Kompleks polski*. Warszawa 1977, S. 82–83. Es wäre ein Irrtum, den Romanerzähler unreflektiert mit dem Autor gleichzusetzen, doch spielen autobiographische Motive eine wichtige Rolle in Konwickis Schaffen und der zitierte Passus ist dermaßen konkret und detailliert, dass er kaum als vollständig fiktional eingestuft werden kann. Die zitierten Worte als Überlegungen des Autors und nicht nur des Erzählers zu sehen, findet gewissermaßen eine Bestätigung in einer ähnlichen Erklärung Konwickis im Interview für die Zeitschrift *Odra*, das er zehn Jahre später gab: „Mir scheint

- [...], dass das heute aktuell ist. Mein ethnischer Ökumenismus. Er folgt aus gewissen politischen Konsequenzen, aus einer gewissen eigenen Ideologie, und heute lege ich womöglich mehr Wert darauf, als es in meiner Jugend tatsächlich der Fall sein konnte.“ Sawicka, *Nasi bracia* (Anm. 24), S. 16.
- 28 Der Plot des Romans legt nahe, dass sich nur diejenigen Polen mit den ‚Anderen‘ anfreunden können, die selbst stigmatisiert werden und zu denen die eigenen Landsleute auf Distanz gehen. Alle Protagonist*innen, die im Roman einen Freundeskreis bilden, sind Außenseiter*innen, sind anders: Engel, Greta und Lowa wegen ihrer Herkunft, Witek durch den Selbstmord seines Vaters, Herr Henryk wegen seiner Androgynie und der nicht näher präzisierten ‚Abnormalität‘ seines Körperbaus, die Puciat-Schwestern wiederum wegen ihres Alters, ihres ‚Altjungferstandes‘ und ihres Interesses an jüngeren Männern.
- 29 Vgl. Ryszard Kiernowski: *Chyba „Bóbr“*. In: ders.: *Tam i wtedy. W Podweryżkach, w Wilnie i w puszczy 1939–1945*. Warszawa 2007, S. 174.
- 30 Konwicki, *Kompleks polski* (Anm. 27), S. 82.
- 31 Gemäß Pierre Bourdieu, der diesen Begriff in Zusammenarbeit mit Loïc Wacquant im Werk *Réponses: pour une anthropologie réflexive* (1992) entwickelte.
- 32 Den Begriff prägte Chester M. Pierce in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts; seitdem wurde er weiterentwickelt.
- 33 Nowicki, *Pół wieku życia* (Anm. 23), S. 32.
- 34 Deutsche machten damals 2,3 Prozent der Bevölkerung Polens aus und waren somit die viertgrößte nationale Minderheit, bewohnten aber hauptsächlich den Westen des Landes, während sie „[in] sonstigen Wojewodschaften [...] lediglich einen geringen Bruchteil der Bevölkerung ausmachten.“ Lucja Kapralska: *Pluralizm kulturowy i etniczny a odrębność regionalna Kresów południowo-wschodnich w latach 1918–1939*. Kraków 2000, S. 100. Die Angaben entstammen der Volkszählung von 1931. Russen machten diesen Angaben zufolge damals wiederum 3,4 Prozent der Bevölkerung in der Wilnaer Wojewodschaft aus. Sofern also Freundschaft zwischen einem Polen und einem Russen zwar statistisch gesehen nicht häufig, aber durchaus wahrscheinlich wäre, weicht die Einführung zweier junger Deutschen als Protagonist*innen in die Handlung wesentlich von den damaligen Realien im Wilnaer Gebiet ab.



Memory, Nostalgie, Dystopie

Zwischen Rache, Schuld und Wunschtraum

Die Zerstörung der dörflichen Gemeinschaft in Tadeusz Nowaks *A jak królem, a jak katem będziesz*

Tadeusz Nowak (1930–1991), geboren und aufgewachsen in einem Dorf 25 km nordöstlich von Tarnów, gilt als einer der herausragenden polnischen Vertreter der sog. Dorfliteratur¹ – einer literarischen Strömung, die sich in den 1930er Jahren in Polen entwickelte und insbesondere nach dem Zweiten Weltkrieg in der Volksrepublik Polen ideologisch geschützt, gefördert und unterstützt wurde. Laut Andrzej Zawada verdeutlichte die sog. Dorfliteratur symptomatisch die damaligen Prozesse der gesellschaftlichen und kulturellen Emanzipation des Dorfes.² Die dörfliche Lebenswelt als literarisches Sujet, in der polnischen Literatur vormals vor allem aus bourgeoiser Perspektive geschildert, wurde allmählich von Autor*innen bäuerlicher Herkunft erobert. In den 1960er Jahren, als Nowak debütierte, bekam die literarische Strömung durch eine neue Generation vom Dorf kommender Autor*innen wichtige Impulse (*nurt młodochłopski*). Diese Autor*innen³ hatten den Zweiten Weltkrieg zumeist als Jugendliche in der polnischen Provinz erlebt. Ihre Werke sind von einer starken Auseinandersetzung mit den Auswirkungen des Krieges auf die bäuerliche Bevölkerung und das Leben in den Dörfern gekennzeichnet. Auch die dramatischen Entwicklungen der ersten Nachkriegsjahre (Agrarreform, Umsiedlung, Urbanisierung) wurden von ihnen erstmals literarisch verarbeitet.⁴

Tadeusz Nowak war kein Nischenschriftsteller. Sein Roman *A jak królem, a jak katem będziesz* (1968, *Und wenn du König und wenn du Henker bist*)⁵ war von 1972 bis 1991 verpflichtende Schullektüre.⁶ Sowohl Nowaks Gedichte als auch seine Romane wurden in der Volksrepublik Polen breit rezipiert. In den letzten Jahren begann eine erneute Auseinandersetzung mit seinem Werk.⁷ Hervorzuheben ist jedoch, dass auch die neueren literatur- und kulturwissenschaftlichen Arbeiten bisher keine umfassenden Untersuchungen zu jüdisch-polnischen Themen, zu Fragen nach der bäuerlichen Perspektive auf die Shoah und zur Darstellung der Kriegsrealität in Nowaks Werk enthalten.⁸ Dies ist insbesondere in Bezug auf *A jak królem, a jak katem będziesz* bemerkenswert, da die diametral unterschiedlichen Kriegserfahrungen der beiden Hauptcharaktere – des Katholiken Piotr und seines jüdischen Freundes Mojżesz – die Parameter der Romanhandlung bestimmen.⁹

Die folgende Analyse nimmt sich dieses bisher in der Romanrezeption vernachlässigten Aspekts an und untersucht den Text im Hinblick auf die Frage, wie die – durch die Augenzeugenschaft der Shoah begründeten – Traumata des polnischen Dorfes in Nowaks *A jak królem, a jak katem bedźziesz* sichtbar werden.

Dorfidylle

Der Hauptprotagonist in Nowaks *A jak królem, a jak katem bedźziesz* ist der junge Bauer Piotr. Die Leserin sieht die beschriebene Welt durch seine Augen, durch seine Empfindungen, Erfahrungen und Gedanken. Der Ich-Erzähler erinnert sich, einem persönlichen Erlebnisbericht gleich, an seine Jugendjahre und die Zeit des Zweiten Weltkriegs.

Der Roman ist durchdrungen von einer umfassenden sprachlichen Stilisierung. Virtuos spielt Tadeusz Nowak mit Konventionen und Traditionen, paraphrasiert, erschafft Intertextualitäten, verweist auf Archetypen und Symbole.¹⁰ Es gelingt dem Autor mit erstaunlicher Leichtigkeit, vermeintlich diametrale Gegensätze miteinander zu verbinden: So erlebt die Leserin die erzählte Romanhandlung als Wirklichkeit, die sowohl konkret – d.h. historisch in Ort und Zeit verständlich – als auch märchenhaft und mystisch ist. Historische, gesellschaftliche und geografische Fakten bilden den realistischen Unterbau der Erzählung; bäuerliche Sitten und Bräuche, volkstümlich-traditionelle Mythen und Legenden sowie eine allgegenwärtige religiöse Metaphorik schaffen dagegen ein fantastisches Bild, das mit dem realistischen Hintergrund verschmilzt, ohne mit ihm zu kollidieren.¹¹ Eine Zuordnung des Romans zur Literatur des *Magischen Realismus* – wie sie Magdalena Bałk vorschlägt¹² – ist daher prinzipiell zulässig. Allerdings orientiert sich Bałk in ihrem Aufsatz zu stark an der lateinamerikanischen Tradition des *realismo mágico* und unterschlägt die mittel-europäischen Besonderheiten der Strömung.¹³ Da die ausschließliche Konzentration auf die magischen Elemente der Erzählung den Blick auf den spezifisch polnisch-ruralen Kriegs- und Nachkriegskontext – der die Handlung bestimmt und ihren realen Hintergrund bildet – erschwert, betrachte ich das Magische als ein Element unter vielen, die gemeinsam die allegorische Poetik des Textes bilden.

Tadeusz Nowak schöpft aus der mündlichen Erzähltradition des Dorfes und schafft Beschreibungen von hoher sinnlicher Ausstrahlung, in der er die bäuerliche Sprachvarietät eigenwillig verarbeitet. Die vormoderne, traditionelle Dorfgemeinschaft, ihre Werte und ihr Weltverständnis werden insbesondere durch die

fast lyrisch anmutenden Monologe des Hauptprotagonisten distanzlos für die Leserin erfahrbar:

Gdy zaczęliśmy rzucać tymi czerwonymi jabłkami¹⁴ do stawu, a on od nich coraz bardziej purpurowiał, zdawało mi się, że to kat obmył w wodzie miecz i kozacy po bitwie plukali w niej szablę. To jak ujrzałem to złote jabłko, pomyślałam o jabłku królewskim. A takie jabłko królewskie, złote berło, wrzucone do wody, zanurzone w niej, oczyszcza ją z ran, goi jej rozdartę tętnice, gasi w niej do płomyka tajemną siłę. Podobnie jak sól sypana okruszyna po okruszynie na język noworodka rozwiązuje jego pierwszy płacz za rajem, za rajem. I jeszcze sobie pomyślałam, wydzierając ci to jabłko, że jeśli trafię nim w gwiazdę, a ona się zakolysze i omiecie jak wiązka prosa wodę stawu, płosząc z niej cień kata i cienie kozaków, to wtedy się w niej wykapiemy. (AKAK, S. 64)

Als wir anfangen, die roten Äpfel hineinzuwurfen in den Teich, und er immer purpurner wurde von ihnen, da war mir, als hätte der Henker in dem Wasser sein Schwert reingewaschen und die Kosaken nach der Schlacht ihre Säbel darin gespült. Und wie ich diesen goldenen Apfel sah, da dachte ich an einen Königsapfel. Und solch ein Königsapfel, ein goldenes Zepter, ins Wasser geworfen, darin eingetaucht, reinigt es von seinen Wunden, schließt seine zerfetzten Pulsadern, löscht in ihm die geheime Kraft bis auf eine winzige Flamme. Ähnlich wie Salz, Krümchen für Krümchen auf die Zunge eines Neugeborenen gestreut, sein erstes Weinen auslöst nach dem Paradies, nach dem Paradies. Und dann dachte ich noch bei mir, als ich ihn dir entriß, den Apfel, wenn ich damit den Stern treffe und er zu schaukeln anfängt und wie ein Hirsebündel hinfegt über das Wasser des Teichs und den Schatten des Henkers daraus verjagt und die Schatten der Kosaken, dann würden wir darin baden. (UKUH, S. 57)

Piotr lebt in einem Dorf am Dunajec und bewirtschaftet dort den bäuerlichen Hof. Sein Alltag wird bestimmt durch die anfallenden Arbeiten auf dem Hof sowie durch den Rhythmus des Kirchenkalenders. Er ist gut in das dörfliche Leben integriert, singt mit Inbrunst im Kirchenchor, tanzt bei Dorffesten und Hochzeiten. Die Beschreibungen von Piotrs Dorf evozieren zumeist paradiesische Zustände. Harmonisch scheinen die Dorfbewohner*innen – wie eine archaische, slawische Urgesellschaft¹⁵ – mit ihren Tieren dem durch die Jahreszeiten vorgegebenen, natürlichen

Kalender zu folgen.¹⁶ Sie erinnern an Gestalten in einem Bild Chagalls¹⁷ oder im Garten Eden¹⁸:

Nigdy dawniej nie szedłem do sianokosów i do żniw z większą przyjemnością. Niemal drżałem z niecierpliwości, wchodząc z kosą w trawę podbitą rosą i w przeschnięte w porannej jutrzni zboże, czekając, kiedy w moje mięśnie osypie się szary piasek zmęczenia. [...] A gdy przychodziłem nad wodę, wybierałem najwyższy brzeg i golusieńki, odbijając się stopami od stwardniałej ziemi [...], wskakiwałem do spływającej za wieczorną zorzę wody. [...] A wracając do domu, przemykałem się po zastodolach, całych w jabłoniach i gruszach, obsypanych o tej porze roku winnymi owocami. I w żadnym z sadów nie przepuściłem choćby jednej jabłonce, gruszy lub śliwie. Potrząsałem nimi, trzymając je oburącz przy koronie, i przyjemnie mi było stać w tej lipcowej burzy słodkiego miąższu, liści i zmięzchu pomieszanego z pyłem szezugi. (AKAK, S. 14f.)

Nie zuvor war ich mit größerem Vergnügen zur Heumahd hinausgezogen und zur Ernte. Ich zitterte fast vor Ungeduld, wenn ich mit der Sense hineintrat in das taubenetzte Gras und in das Korn, das in der Morgenfrühe trocknete, und wartete, wann der graue Sand der Müdigkeit einsickern würde in meine Muskeln. [...] Und wenn ich ans Wasser ging, suchte ich mir das höchste Ufer aus, und splitterfasernackt, mich mit den Füßen abstoßend von der krustigen Erde [...], sprang ich ins Wasser, das davonfloß hinter das Abendrot. [...] Auf dem Nachhauseweg drückte ich mich hinter den Scheunen vorbei, wo überall Apfelbäume und Birnbäume standen, die um diese Jahreszeit übersät waren mit süßsauren Früchten. Und in keinem Garten ließ ich auch nur einen Apfelbaum, einen Birnbaum oder einen Pflaumenbaum aus. Ich packte mit beiden Armen ihre Krone und rüttelte sie, und es behagte mir, dazustehen in diesem Julgewitter aus süßem Fruchtfleisch und Laub, in dieser mit dem Staub des Blattwerks vermischten Dunkelheit. (UKUH, S. 13f.)

Die jüdische Familie um den Vater Abraham Judka macht Musik auf den Festen in Piotrs Dorf und ist dadurch ein integraler Bestandteil des sozialen Dorfgeschehens. Wandernd zwischen dem nahen Städtchen und den Dörfern der Umgebung sind sie ‚bekannte Fremde‘¹⁹, die seit Generationen zum dörflichen Alltag gehören, aufgrund

ihrer religiösen Andersartigkeit und ihrem außergewöhnlichen Tagewerk aber niemals Teil des dörflichen Kollektivs werden:

Muzykantów na festyn zmówiono zza lasu, z drewnianego miasteczka. Była to żydowska rodzina chodząca od pokoleń z wesela na wesela, z festynu na festyn, wracająca za las, do drewnianego miasteczka raz w tygodniu, na szabas. Dla nich, dla tych żydowskich muzykantów, żeby ich nie urazić (zresztą stało to w umowie), gotowano w specjalnie czyszczonym piaskiem garnku koszerną kure lub gęś. Na wszelki jednak wypadek ojciec tej muzykującej rodziny, prymista, nosił na plecach lniany woreczek. W woreczku było zawsze kilka cebul, parę główek czosnku, praśny chleb, chała i kawałek pieczonej koźliny. (AKAK, S. 79f.)

Die Musikanten für das Fest hatte man von drüben hinterm Wald bestellt, aus dem hölzernen Städtchen. Es war eine jüdische Familie, die seit Generationen von Hochzeit zu Hochzeit zog, von Fest zu Fest, die einmal in der Woche zurückkehrte hinter den Wald, in das hölzerne Städtchen, zum Schabbes. Für sie, für die jüdischen Musikanten wurde, um sie nicht zu kränken – im übrigen stand es auch so im Vertrag –, in einem eigens mit Sand ausgescheuerten Topf ein koscheres Huhn gekocht oder eine Gans. Für alle Fälle jedoch trug der Vater dieser musizierenden Familie, der Prümgeiger, auf dem Rücken ein Leinensäckchen. In dem Säckchen waren immer ein paar Zwiebeln, ein paar Knoblauchknollen, ungesäuertes Brot, ein Weißbrotzopf und ein Stückchen gebratenes Ziegenfleisch. (UKUH, S. 70f.)

Die Beschreibungen der jüdischen Familie und der Rolle der Jüdinnen und Juden im Sozialgefüge der polnischen Provinz besitzen zu Beginn von Nowaks Roman stereotype Züge und schreiben sich nahtlos ein in traditionelle Bilder der polnisch-jüdischen Beziehungen, die die polnische Literatur des 19. Jahrhunderts festigte.²⁰ Piotrs Beschreibungen erinnern an den Mythos vom Paradies Soplicowo: Wie Jankel, Schlüsselfigur und nach Maria Janion „emblematischer Jude“ in Mickiewiczs Epos *Pan Tadeusz*, ist der älteste Musikersohn Mojżesz der „Fremde als Anderer, mitnichten aber der Fremde, den man entweder ‚zur Besinnung bringen‘ (indem man ihm gewaltsam seinen ‚dunklen Aberglauben‘ nimmt [...]) oder als Feind betrachten muss“.²¹ Das Dorf erscheint als ein Relikt des *Paradisus Iudaeorum* aus den Zeiten der ersten *Rzeczpospolita*.²²

Der paternalistische Retter

Sobald die Protagonisten den geschützten Raum des heimatischen Dorfs verlassen, um ihrer Einberufung in die polnische Armee zu folgen, bricht dieses Paradies – einem traumatischen Erwachen gleich²³ – zusammen. Schon kurz nach der Ankunft in Tarnów, wo sich die Soldaten sammeln, wird Mojżesz das erste Mal beschimpft und angegriffen:

Idący obok mnie w chalacie, w jarmulce na głowie, w pejsach Mojżesz [...]. Dostrzeżono go z chodnika. Słyszeliśmy, jak najpierw wyrostki, a po nich kobiety i mężczyźni wrzeszczą, pokazując sobie rękami grającego Mojżesza:
 – Żyd, Żyd. Na wojnę idzie. Szpiegować idzie, Judasz.²⁴
 Kilku młodzików zbiegło z chodnika. Wcisnęli się w naszą kolumnę. Inny próbował go uderzyć. [...] Z ust Mojżesza ciekła krew. (AKAK, S. 130f.)

Neben mir, im Kaftan, das Käppchen auf dem Kopf, die Pejes darunter, marschierte Moische. [...] Man bemerkte ihn auf dem Gehsteig. Wir hörten, wie zuerst die Halbwüchsigen losbrüllten und nach ihnen die Frauen und die Männer, mit den Fingern auf den blasenden Moische zeigend: ‚Ein Jude. Ein Jude. Der zieht in den Krieg. Spionieren geht er, der Judas.‘ Mehrere Burschen liefen herunter vom Gehsteig. Zwängten sich in unsere Kolonne. [...] Ein anderer versuchte, ihn zu schlagen. [...] Aus Moisches Mund sickerte Blut. (UKUH, S. 117)

Piotr verteidigt Mojżesz in dieser Situation und nimmt im Verlauf der Erzählung die Rolle eines großen Bruders, Verteidigers und Beschützers für ihn ein. Ihren paternalistischen Höhepunkt erfährt die Beziehung beim Abschneiden von Mojżesz's Pejes: Bereits bei Kriegsausbruch wird Mojżesz geraten, seine Schläfenlocken – das einzige, was ihn in der Uniform eines polnischen Soldaten noch als Juden kennzeichnet – abzuschneiden. Als Mojżesz sich weigert, die Pejes zu entfernen, rasiert Piotr ihm gewaltsam den Kopf kahl:

Gdy podszedłem do Mojżesza, zaczął uciekać. Schwycilem go za gołą piętę i przywlokłem na wiązki siana. Bronił się zaciekle. Nie było innej rady. Uderzyłem go pięścią pod brodę. Głowa opadła mu na piersi. Zanim przyszedł do siebie, obciąłem mu pejsy. I manewrując ostrożnie nieporęczną szablą,

ścinałem garść po garści jego kędzierzawą, przypominającą mechate żelazo czuprynę. [...] Gdy ściałem mu ostatnią kępkę włosów, Mojżesz zapłakał. (AKAK, S. 178)

Als ich hintrat vor Moische, wollte er auf und davon. Ich packte ihn bei der nackten Ferse und zog ihn zurück auf das Heubündel. Er wehrte sich erbittert. Es gab keinen anderen Ausweg. Ich schlug ihm mit der Faust unters Kinn. Der Kopf sank ihm auf die Brust. Noch ehe er zu sich kam, schnitt ich ihm die Pejes herunter. Und vorsichtig mit dem unhandlichen Säbel manövrierend, beschnitt ich ihm, Handvoll um Handvoll, den an bemoostes Eisen erinnernden krausen Schopf. [...] Als ich das letzte Haarbüschel heruntergesäbelt hatte, hob Moische zu weinen an. (UKUH, S. 160)

Diese erste Schlüsselszene des Romans zeigt, wie viel Gewaltpotential vermeintlich helfenden Handlungen innewohnt. Die rettende Geste kann auch unterdrücken. Das Abschneiden der Pejes ist Piotrs Versuch, die sichtbaren Charakteristika, die Mojżeszs jüdische Abstammung bezeugen, zu verbergen.²⁵ Gleichzeitig bietet diese Szene starke Analogien zur Zwangschristianisierung²⁶ und erinnert schmerzhaft an nationalsozialistische Praktiken der Erniedrigung von Juden durch das öffentliche Abschneiden von Bart/Kopfhair/Pejes.²⁷

In dem Maße, in dem sich die ambivalente Freundschaft zwischen Piotr und Mojżesz intensiviert, wird auch das eingangs eindimensionale Bild Mojżeszs erweitert. Als patriotischer und äußerst engagierter Artillerist – ohne Frühstück und vor dem Appell steht er bereits an seinem Flakgeschütz in Stellung – schießt Mojżesz als einziger Soldat der Division ein deutsches Flugzeug vom Himmel. Die Kampfhandlungen währen allerdings nicht lange. Piotr und Mojżesz verlieren den Anschluss an ihre Division und müssen mit ansehen, wie ihr gesamter Heeresabschnitt von der deutschen Armee gefangen genommen wird. Als Zivilisten getarnt, kehren die Freunde zurück an den Dunajec; Piotr zurück in sein Dorf, Mojżesz zu seiner Familie in das nahegelegene Städtchen.

Die Wahrheit im Wahn

Zwei Jahre später treffen sich die Freunde wieder. Mojżesz ist nun ein schwer traumatisierter, fast verhungertes Mensch, der in einem Versteck im Wald lebt und

als einziges Mitglied seiner Familie noch lebt. Der Kriegsalltag von Piotr, der sich in der Zwischenzeit einer Partisanenzelle angeschlossen hat, unterscheidet sich grundlegend von dem Mojżesz und der Roman schafft es, die immense Diskrepanz zwischen ihren Erlebnissen aufzuzeigen: Trotz der räumlichen Nähe, in der sich die Freunde die letzten zwei Jahre befunden hatten, scheinen die ehemaligen Verbindungen und gemeinsamen Erfahrungsräume komplett zerstört. Mojżesz, der mit seiner Familie der Ghettoisierung, Verfolgung und Vernichtung ausgesetzt ist und nur knapp der Erschießung entrann, ist in eine Traumwelt geflüchtet, die er den Schrecken der Realität entgegensetzt. In teilweise stark allegorischen Bildern erzählt er Piotr vom Ghetto:

– Mojsze? A skądżeś się tu wziął?

– Jak to skąd? Z wesela. I to z jakiego wesela. W Kanie Galilejskiej. Chleb jadłem. I wino piłem. Powiadam ci, jeszcze nigdy nie widziałem tyle chleba. [...] I wszyscy jedli ten chleb i nie mogli go zjeść. [...] I rozkruszono ten chleb, i rozsypano kolo muru dla ptaków. Bo odkąd byliśmy za murem, nie widzieliśmy tam ani jednego ptaka. Zwierzęcia też nie widzieliśmy. Kozy, koty i psy, a nawet szczury zostały zabite i zjedzone. To jak mój stary zobaczył ten chleb, te góry białego chleba nie do przejedzenia, to powiedział, że to jego ostatni dzień, bo on jest pewien, że to Ziemia Obiecana. A zobaczył to wszystko, grzebiąc patykiem w śmietniku [...]. A gdy w parę godzin później [...] zaczęli do nas strzelać, woda miała smak żelaza i smak krwi. A jak w tej wodzie, w tym winie, w tej krwi rozlanej na bruk i na śmietnik zobaczyłem mojego starego i moją matkę i siostry moje, i braci moich, i beniaminka Izaaka, uciekłem stamtąd. [...] A dwa miesiące temu, nocą, [...] przyszedłem do naszego miasteczka. Ale w miasteczku nie było nikogo z naszych. Domów też nie było. (AKAK, S. 240f.)

„Moische? Wo kommst du denn her?“

„Wieso woher? Von einer Hochzeit. Und von was für einer. Einer im Lande Kanaan. Brot habe ich gegessen. Und Wein hab ich getrunken. Ich sage dir, noch nie hab ich so viel Brot gesehen. [...] Und alle aßen von diesem Brot und konnten es nicht aufessen. [...] Und das Brot wurde zerkrümelt und an der Mauer ausgestreut für die Vögel. Denn seit wir hinter der Mauer waren, hatten wir nicht einen einzigen Vogel dort gesehen. Tiere hatten wir auch nicht gesehen. Ziegen, Katzen und Hunde, ja sogar Ratten wurden getötet und aufgegessen. Und wie dann mein Alter dieses Brot schaute, diese Berge von weißem Brot, das

nicht aufzuessen war, da sagte er, das sei sein letzter Tag, denn er sei sicher, dies wäre das Gelobte Land. Und er sah das alles, während er mit seinem Stöckchen in einer Müllgrube wühlte [...]. Und wie sie ein paar Stunden später [...] auf uns zu schießen begannen, da schmeckte das Wasser nach Eisen, und es schmeckte nach Blut. Und wie ich in diesem Wasser, in diesem Wein, in diesem über das Pflaster und über die Müllgrube vergossenen Blut meinen Alten erblickte und meine Mutter und meine Schwestern und meine Brüder und den Jüngsten, Isaak, floh ich von dort. [...] Und vor zwei Monaten, nachts, mich durch die Felder und Wälder schleichend mit einem Brotlaib unterm Arm, kam ich in unser Städtchen. Aber im Städtchen fand ich keinen von den Unsern. Auch keine Häuser mehr.“ (UKUH, S. 213–215)

Auch die Erfahrung des ständigen Hungerns kennt Piotr im Gegensatz zu Mojżesz nicht:

– Głodnyś?

Skinął głową. Przyniosłem z pobliskiego wozu dwie kromki chleba przelożone słoniną. [...] Dławił się. Podalem mu dzbanek ze zbożową kawą. Wypił do dna. [...] I znów polykał chleb. [...]

– A ty?

– Ja już jadłem, Mojsze.

– Kiedy?

– Dzisiaj, wczoraj i przedwczoraj. Co dzień jadłem.

– I co dzień chleb?

– Chleb i wszystko, co się je. (AKAK, S. 242f.)

„Hungrig?“

Er nickte. Ich brachte ihm aus dem nahen Wagen zwei Scheiben Brot mit Speck dazwischen. [...] Er würgte. Ich reichte ihm den Krug mit Malzkaffee. Er trank ihn leer bis auf den Grund. [...] Und abermals schlang er Brot. [...]

„Und du?“

„Ich hab schon gegessen, Moische.“

„Wann?“

„Heute, gestern und vorgestern. Jeden Tag hab ich gegessen.“

„Und jeden Tag Brot?“

„Brot und alles, was man so isst.“ (UKUH, S. 216)

Dieser – nach einer zweijährigen Trennung – erste kurze Dialog zwischen den Freunden ist eine der eindringlichsten Szenen des Romans. Hier wird in kondensierter Form das jüdische Martyrium deutlich. Die Flucht Mojżeszs in eine Traumwelt und seine Wahnvorstellungen lassen den realen Wahnsinn des Kriegsalltags nur umso wirklicher erscheinen. Die Leserin erahnt die unterschiedlichen Dimensionen, die die nationalsozialistische Besatzung und der Zweite Weltkrieg für die jüdische und nicht-jüdische Bevölkerung Polens bedeutete. Jan Karski beschreibt dies in seinem berühmten Bericht lapidar mit den folgenden Worten: „Dla nas, Polaków, to była wojna i okupacja. Dla nich, Żydów – koniec świata.“ („Für uns Polen war es Krieg und Besatzung. Für sie, die Juden, war es das Ende der Welt“).²⁸

Auf Piotrs Vorschlag, aus seinem Versteck zu ihm zu ziehen, geht Mojżesz nicht ein, sodass Piotr ihm von da an regelmäßig Essen in den Wald bringt. Piotr macht Pläne, Mojżesz in seine Partisanenzelle zu integrieren,²⁹ die gegen Kollaborateure und deutsche Besatzer vorgeht. Detailreich schildert der Roman die Zerstörung der dörflichen Gemeinschaft durch polnische Verräter: Da ist der Briefträger, der die Namen der Partisanen und anderer Mitglieder des Untergrunds an die SS weitergibt; der Schulze, der Hitler verehrt und die Bauern auspresst und schließlich der Angehörige der *Blauen Polizei*,³⁰ der Mojżeszs Versteck an die SS verrät, die diesen daraufhin umbringen. Ausgerüstet mit einem richterlichen Todesurteil ermordet Piotr im Auftrag der Partisanen den Briefträger sowie den Schulzen.³¹ Aus persönlicher Rache und Verzweiflung über Mojżeszs Tod bringt Piotr auch den Polizisten um. Mit der Zeit schafft Piotr es immer weniger, die Ereignisse – die Ermordung und den Verrat seines Freundes, den Zerfall der Dorfgemeinschaft – in Korrelation miteinander und mit seiner eigenen Rolle als Liebhaber, zukünftiger Vater, Rächer und Auftragsmörder zu bringen. Er verfällt in einen schizophreneren Wahn. Neben Mojżesz, der aufgrund der erlittenen Traumata in eine Traumwelt flüchtet, erlebt auch Piotr die ‚reale Wirklichkeit‘ immer mehr im Zustand seelischer Besessenheit.

Ambivalente Katharsis

Durch die fortschreitende allegorische Prägung sowie ein Abgleiten der Erzählung ins Surreale und Groteske wird der Bruch, den der Zweite Weltkrieg und die Shoah für das traditionell-volkstümliche Leben, dem Tadeusz Nowak in *A jak królem, a jak katem bedziemy* ein Denkmal setzt, deutlich. Das paradiesische Vorkriegsidyll, das im Verlauf der Handlung mehr und mehr demontiert wird, ist mit Mojżeszs Tod

endgültig zerstört und verkehrt sich in eine Anti-Idylle.³² Die Realität des Krieges, in der Deutsche ebenso wie Kampfhandlungen nur eine nebensächliche Rolle spielen, sprengt das Dorfkollektiv. Kollaboration, Verrat und Verrohung auf Seiten der polnischen Landbevölkerung werden Teil des bäuerlichen Alltags. Der Verrat Mojżeszys macht eine Rückkehr in das eingangs gezeichnete polnische *Paradisus Iudaeorum* unmöglich.

Piotrs psychischer Zustand verschlechtert sich. Er ist verwirrt, immer wieder meint er seine ermordeten Freunde und die von ihm getöteten Kollaborateure zu sehen. Als Piotr heiratet, erlebt er das Fest in einer Gemütslage zwischen Wahn und Hoffnung, zwischen Schuld- und Rachedenken. Einen Tag nach der Befreiung des Dorfes durch die Rote Armee wird Piotr Vater. Zunächst kann er seinen Sohn aus Angst, seine Sünden übertragen sich auf das Kind, nicht annehmen:

– Nie mogę, dziadku. Nie mogę go wziąć. Skrzywdzę go. Na całe życie skrzywdzę. [...] Wiecie, o czym mówię. Wszyscy wiedzą. Nawet dzieci wiedzą. Przez wieś mi przejść nie dają. To go nie wezmę na ręce. Nie mogę. Zabilem, dziadku. Tymi rękami zabilem. (AKAK, S. 352)

„Ich kann nicht, Großvater. Ich kann ihn nicht nehmen. Ich füg ihm einen Schaden zu. Einen Schaden fürs ganze Leben. [...] Ihr wißt schon, was ich meine. Alle wissen es. Selbst die Kinder wissen es. Sie lassen mich nicht durchs Dorf gehen. Darum nehm ich ihn nicht auf den Arm. Ich kann nicht. Ich habe getötet, Großvater. Mit diesen Händen hab ich getötet.“ (UKUH, S. 311)

Der Roman endet mit einer apotropäischen Reinigungszeremonie³³ durch den Familienpatriarchen Großvater Jakub, die mit Piotrs Reinwaschung von seinen Sünden einhergeht. Nach diesem Reinigungsritual nimmt er seinen Sohn in die Arme. Die positive Auflösung der Erzählung und die vordergründig glückliche Entwicklung Piotrs zum Ehemann und Vater bleiben ambivalent. Durch die Katharsis-Szene erfährt Piotr, der als Mörder der Kollaborateure zum vermeintlichen Verräter seines Dorfes wurde, eine Re-Integration in die dörfliche Gemeinschaft. Die Gründe für Piotrs Morden und die Taten der Kollaborateure spielen keine Rolle.

Fazit

Nowaks Roman *A jak królem, a jak katem będziesz* ist geprägt durch ein ambivalentes, zwischen Wunsch- und Schuld narrativen pendelndes Erzählen. Der Protagonist verkörpert einen unbequemen Helden, der tief verwurzelt in den volkstümlichen Traditionen seiner bäuerlichen Herkunft ist. Als paternalistischer Beschützer und Rächer seines jüdischen Freundes erlebt er die Zerstörung der dörflichen Idylle. Taumelnd zwischen Rachedgedanken und Schuldgefühlen gegenüber seiner Dorfgemeinschaft verfällt Piotr dem Wahnsinn. Ein Weiterleben nach Kriegsende ist für ihn nur durch eine totale Amnesie und kathartische Wiederaufnahme in das dörfliche Kollektiv möglich.

Die Stärke von Nowaks Roman liegt nicht allein in der Rekonstruktion der polnischen volkstümlichen Kultur. Vielmehr zeigt der Roman den Versuch, die historischen und sozialen Traumata des polnischen Dorfes während der Jahre 1939–1945 – die in der direkten und unmittelbaren Augenzeugenschaft der Shoah begründet liegen – mit dem der ruralen Bevölkerung eigenen Wort-, Legenden- und Erfahrungsschatz wiederzugeben.

Anmerkungen

- 1 Der Begriff Dorfliteratur umfasst eine Reihe verschiedener polnischer Bezeichnungen (u.a. *literatura chłopska*, *nurt chłopski*, *nurt ludowy/regionalizm*, *temat wiejski*). Wie auch bei anderen literaturwissenschaftlichen Kategorisierungs- bzw. Periodisierungsversuchen sind die Definitionskriterien der Dorfliteratur umstritten. Tadeusz Nowak selbst hat sich nicht als Autor der Dorfliteratur verstanden und der Aufteilung in „dörfliche, städtische und proletarische Literatur“ widersprochen. (Stefan Jurkowski: *Między jarmarkiem a biblioteką. Rozmowa z Tadeuszem Nowakiem*. In: *Literatura* 14 (1979), S. 8).
- 2 Vgl. Andrzej Zawada: *Mił czy śniadectwo? Szkice literackie*. Wrocław 2000, S. 160.
- 3 Neben Tadeusz Nowak gehören Wiesław Myśliwski und Edward Redliński zu den bekanntesten Autor*innen dieser Generation.
- 4 Vgl. Tadeusz Drewnowski: *Literatura Polska 1944–1989. Próba Scalenia. Obiegi – Wzorce – Style*. Kraków 2004, S. 247.
- 5 Tadeusz Nowak: *A jak królem a jak katem będziesz*. Warszawa 1968. Deutsche Fassung: *Und wenn du König und wenn du Henker bist*. Übers. aus d. Poln. von Roswitha Buschmann. Berlin 1980. Alle Zitate aus dem Roman werden mit dem Kürzel AKAK (pl.) bzw. UKUH (dt.) und der betreffenden Seitenzahl direkt im Fließtext gekennzeichnet.

- 6 Vgl. Sylwia Karolak: *Doświadczenie Zagłady w literaturze polskiej 1947–1991. Kanon, który nie powstał*. Poznań 2014, S. 278.
- 7 Vgl. Dorota Siwor: *W kręgu mitu, magii i rytuału. O prozie Tadeusza Nowaka*. Kraków 2002; Malgorzata Wójcik-Dudek: *(Prze)Trwać w okolicach mitu. Funkcje mityzacji w poezji Tadeusza Nowaka*. Katowice 2007; Tadeusz Nowak: *Sponieważ wyobraźni (szkice i rozmowy)*. Hg. von Anita Jarzyna. Kraków 2014; Anita Jarzyna: *Imaginanci. Pismo wyobraźni w poezji Bolesława Leśmiana, Józefa Czechowicza, Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Tadeusza Nowaka*. Łódź u.a. 2017.
- 8 Eine Ausnahme bildet die Arbeit von Karolina Koprowska, die sich in ihren Überlegungen zur Kategorie des *bystanders* im polnischen Kontext auch mit Tadeusz Nowaks Werk auseinandersetzt: Karolina Koprowska: *Tożsamościowe rozpoznanie. Doświadczenia Zagłady na wsi*. In: *Teksty Drugie* 6 (2017), S. 250–264; Dies.: *Postronni? Zagłada w relacjach chłopskich świadków*. Kraków 2018.
- 9 Nowak selbst beschreibt seinen Roman als exemplarisches Ausdruck seiner Kriegserinnerungen und als literarisches Denkmal für die auf dem Lande ermordeten Opfer: „[P]isałem książki z myślą o ludziach wsi, którzy stopniowo ode mnie odchodzili, o wiejskich przyjacielach, towarzyszach broni z partyzantki. Pisałem dla nich i o nich. Chciałem ocalić wszystko, czego dokonali, a także ocalić moją pamięć o nich. [...] Jedna tylko z moich książek powstała z myślą o splaceniu długu pamięci wobec tych, którzy walczyli i poginęli na wojnie, w partyzance, w obozach koncentracyjnych i więzieniach.“ („Ich habe das Buch für die Menschen auf dem Lande geschrieben, die mich allmählich verließen, für die Freunde aus den Dörfern, die Waffenbrüder der Partisanen. Ich schrieb für sie und über sie. Ich wollte alles bewahren, was sie getan hatten und auch meine Erinnerung an sie retten. [...] Nur eines meiner Bücher entstand mit dem Gedanken, die Schulden des Gedenkens denjenigen gegenüber zu tilgen, die im Krieg, bei den Partisanen, in Konzentrationslagern und Gefängnissen gekämpft hatten und gestorben waren.“) (Tadeusz Nowak zit. in: Jan Zdzisław Brudnicki: *Tadeusz Nowak*. Warszawa 1978, S. 316f. Dt. Übersetzung von F. Koch.)
- 10 Vgl. Zawada, *Mit czy świadectwo?* (Anm. 2), S. 150.
- 11 Vgl. Elżbieta Szmigielska: *Folklor w prozie Tadeusza Nowaka*. Rzeszów 1980, S. 27f.
- 12 Vgl. Magdalena Bąk: *W magicznym świecie utworów Tadeusza Nowaka*. In: *Wielogłos. Pismo Wydziału Polonistyki UJ* 3 (2008), S. 97–119.
- 13 Vgl. z. B. die Dissertation von Rebekka Włpertz: *Metamorphosen, Phantastisches und Wunderbares. Zum Magischen Realismus in der russischen und polnischen Literatur*. Kiel 2015.
- 14 Rote und goldene Äpfel gehören zu den wichtigsten Symbolen in *A jak królem, a jak katem będziesz*. Verschiedene Interpretations- und Deutungsansätze bieten Jan Zdzisław Brudnicki: *Tadeusz Nowak*. Warszawa 1978, S. 136–148; Szmigielska, *Folklor w prozie Tadeusza Nowaka* (Anm. 11), S. 48–52 und Siwor, *W kręgu mitu* (Anm. 7), S. 49f.
- 15 Vgl. Brudnicki, *Tadeusz Nowak* (Anm. 14), S. 177.
- 16 Vgl. Bogusław Dopart: *Raj z dawna utracony* [1977]. In: *Tadeusz Nowak. Zbiór recenzji i szkiców o twórczości pisarza*. Hg. von Jan Zdzisław Brudnicki. Warszawa 1981, S. 267–276, hier S. 268f.
- 17 Vgl. Jan Błoński: *In illo tempore* [1967]. In: *Tadeusz Nowak. Zbiór recenzji i szkiców o twórczości pisarza*. Hg. von Jan Zdzisław Brudnicki. Warszawa 1981, S. 121–127, hier S. 125.
- 18 Vgl. Szmigielska, *Folklor w prozie Tadeusza Nowaka* (Anm. 11), S. 45; Siwor, *W kręgu mitu* (Anm. 7), S. 34–66.

- 19 Vgl. Alina Cala: *The Image of The Jew in Polish Folk Culture*. Jerusalem 1995, S. 15–52.
- 20 „The Jew could not be overlooked in [...] works that took peasant life as their subject matter. [...] [T]he Jew is depicted primarily as an innkeeper, a tavern keeper, a shopkeeper, an itinerant peddler or craftsman [...]. The Jew is always viewed from the Polish point of view – no matter whether the nobleman’s or the peasant’s – and is always a fragment of or a supplement to a picture of life in the Polish community. The life of a rural Jew within his own community is not portrayed.“ (Aleksander Hertz: *The Jew in Polish Culture*. Übers. aus d. Poln. von Richard Lourie. Evanston 1988, S. 217f.)
- 21 Maria Janion: *Die Polen und ihre Vampire. Studien zur Kritik kultureller Phantasmen*. Hg. von Magdalena Marszałek. Übers. aus d. Poln. von Bernhard Hartmann und Thomas Weiler. Berlin 2014, S. 241.
- 22 Während des 16. und 17. Jahrhunderts wurden die jüdischen Gemeinden in der Polnisch-Litauischen Union zu den größten und dynamischsten der Welt. Dieser Zeitabschnitt wird von Historiker*innen als *Goldenes Zeitalter* der polnischen Jüd*innen bezeichnet. (Vgl. Adam Teller und Igor Kałkowski: *Paradisus Iudaeorum. 1569–1648*. In: *Polin. 1000 Years History of Polish Jews*. Hg. von Barbara Kirshenblatt-Gimblett und Antony Polonsky. Warsaw 2014, S. 87–171.)
- 23 Vgl. Koprowska, *Postronni?* (Anm. 8), S. 163.
- 24 Der Vorwurf, die Jüd*innen hätten das polnische Volk als Spione der sowjetischen Armee verraten, hält sich hartnäckig als Teil des antisemitischen Mythos über die *Żydokomuna*. Joanna Tokarska-Bakir, die darüber schreibt, wie antisemitische, „spezifisch polnische ‚lebendige Bilder‘“ den polnischen Diskurs über die Shoah bestimmen, sieht das Bild eines Kaftan tragenden, „mit Brot und Salz zuerst die Russen, dann die Deutschen und schließlich wieder die Russen“ begrüßenden Juden als zentrale Assoziation, die Pol*innen mit dem Holocaust verbinden. (Joanna Tokarska-Bakir: *Unschuldbesessen*. In: *Unbequeme Wahrheiten. Polen und sein Verhältnis zu den Juden*. Hg. von Barbara Engelking und Helga Hirsch. Frankfurt/M. 2008, S. 191–205, hier S. 198f.)
- 25 Vgl. Karolak, *Doświadczenie Zagłady* (Anm. 6), S. 277.
- 26 Vgl. Anita Jarzyna: *Jedno żydowskie imię, trzy intonacje. Zanim Tadeusz Nowak mógł przeczytać „Biedni Polacy patrzą na getto“ Jana Błońskiego*. In: *Wojna i postpamięć*. Hg. von Zbigniew Majchrowski und Wojciech Owczarski. Gdańsk 2011, S. 117–132, hier S. 129.
- 27 Vgl. Koprowska, *Postronni?* (Anm. 8), S. 161.
- 28 Jan Karski: *Tajne państwo. Opowieść o polskim Podziemiu* [1944]. Warszawa 2004, S. 244.
- 29 Sich einer polnischen Partisanengruppe anzuschließen, blieb jüdischen Versteckten in der Realität meist verwehrt. Der polnische, nicht-kommunistische Untergrund nahm im Regelfall keine Kämpfer*innen auf, die unter ihrer jüdischen Identität auftraten (vgl. Alina Skibińska: *Powroty ocalałych i stosunek do nich społeczeństwa polskiego*. In: *Następstwa zagłady Żydów. Polska 1944–2010*. Hg. von Feliks Tych und Monika Adamczyk-Garbowska. Lublin 2012, S. 39–70, hier S. 61). Das Verhältnis der *Armia Krajowa* zu jüdischen Partisanengruppen und ihr lokaler Einfluss auf das Überleben von versteckten Jüd*innen beschäftigt die Forschung der letzten Jahre. Diese deckte eine Reihe von Morden an Jüd*innen in der polnischen Provinz auf, in die Partisaneneinheiten der *Armia Krajowa* verwickelt waren. Vgl. Alina Skibińska und Joanna Tokarska-Bakir: „Barabas“ i Żydzi. *Z historii oddziału AK „Wybraniecy“*. In: *Zagłada Żydów. Studia i Materiały* 7 (2011), S. 63–122; Jan Grabowski: „I have only fulfilled my duties as a soldier of the Home Army.“ *Miechów AK and the killings of Jews in Rędzyn-Borek*. In: *The Holocaust in Occupied Poland. New Findings and New Interpretations*. Hg. von Jan Tomasz

- Gross. New York 2012, S. 115–130; Joshua D. Zimmerman: *The Polish Underground and the Jews, 1939–1945*. New York 2015.
- 30 Der Terminus *Blane Polizei* bezieht sich auf die polnischen Polizeieinheiten, die während des Zweiten Weltkriegs unter deutschem Kommando im besetzten Polen agierten und blaue Uniformen trugen (offiziell: Polnische Polizei im Generalgouvernement/*Policja Polska Generalnego Gubernatorstwa*). Zur Zusammenarbeit zwischen polnischen Polizeieinheiten und der deutschen Besatzungsmacht vgl. Jan Grabowski: *Na posterunku. Udział polskiej policji granatowej i kryminalnej w zagładzie Żydów*. Wołowiec 2020 sowie ders.: *The Polish Police. Collaboration in the Holocaust. Ina Levine Annual Lecture at the United States Holocaust Memorial Museum*. Washington 2016. www.ushmm.org/m/pdfs/20170502-Grabowski_OP.pdf [11.02.2020].
- 31 Bereits 1947 erschien die Erzählung *Wyrok na Franciszka Klosa* (*Die Verurteilung des Franciszek Klos*) von Stanislaw Rembek, die die Geschichte des kollaborierenden Polizisten Franciszek Klos wiedergibt, der als liebevoller Familienvater und gläubiger Katholik die Bewohner*innen einer Kleinstadt in Angst und Schrecken versetzt, Jüd*innen verrät und ermordet sowie Pol*innen zur Zwangsarbeit ins Deutsche Reich schickt. Der Polizist wird am Ende des Romans von einem Mitglied des polnischen Untergrundstaats ermordet. Piotrs Auftragsmord am Schulzen und am Briefträger spiegeln auf eindringliche Weise die Beschreibungen Rembeks aus der Sicht des Überbringers der Todesurteile wider. Nowaks Roman kann so auch als eine Antwort oder Ergänzung zu Rembek gelesen werden.
- 32 Magdalena Marszałek verweist auf die „starke polnische Tradition der Darstellung des Dorfes in grotesken, deformierenden bzw. schockierenden Ästhetiken“ (Magdalena Marszałek: *Das Dorf als Anti-Idylle. Polnische literarische und filmische Narrative des Verdrängten*. In: *Imaginäre Dörfer. Zur Wiederkehr des Dörflichen in Literatur, Film und Lebenswelt*. Hg. von Werner Nell und Marc Weiland. Bielefeld 2014, S. 425–438, hier S. 429), die die Gegenposition zur romantischen ländlichen Idylle aus adliger Perspektive bilden. „Die ästhetischen Gegenpositionen, die im Dörflichen die Anti-Idylle – das Grausame, das Horrende, das Unheimliche – lokalisieren, entwickeln gerade vor dem Hintergrund und auf dem Nährboden des Idyllischen (als kultureller Folie) ihre Wirkung und Intensität“ (ebd.).
- 33 Vgl. Siwor, *W kręgu mitu* (Anm. 7), S. 222–243.



Heldenreise retrospektiv und intermedial

Das mythische Narrativ des bosnischen Musikdokumentarfilms *Scream for me Sarajevo*

Am 14. Dezember 1994 hatte der britische Rockmusiker Bruce Dickinson, langjähriger Frontmann der Heavy-Metal-Band *Iron Maiden*, im belagerten Sarajevo ein Konzert gespielt. Die Erinnerung an dieses Konzert ging lange Zeit über die Subkultur der Heavy-Metal-Fans nicht hinaus; dies änderte sich mit dem Musikdokumentarfilm *Scream for me Sarajevo* (2017), der über 20 Jahre später auf das Konzert, seine Hintergründe und Wirkung auf die damals jugendlichen Besucher*innen aufmerksam macht. Nach dem Erfolg des Filmes¹ rückten auch das Ereignis und der Musiker ins Zentrum des Interesses der Öffentlichkeit und Bruce Dickinson wurde am 6. April 2019 zum Ehrenbürger Sarajevos. In *Scream for me Sarajevo* erinnern sich nun ehemalige Konzertbesucher*innen, die gegenwärtig im Musik- und Kulturgeschäft tätig sind, Dickinson und seine damaligen Bandmitglieder sowie Mitarbeiter der UN und interpretieren die Bedeutung des Konzerts für ihr Leben aus rückblickender Distanz. In Kombination mit Archivaufnahmen vom Kriegsalltag in der Stadt, den Konzertfotografien des bekannter Sarajevoer Fotografen Milomir Kovačević Strašni, privaten Fotografien sowie einem Soundtrack aus Bruce Dickinsons Soloalben zwischen 1994 und 2005 liefert die Dokumentation eine sehr eindrucksvolle und ungewohnte Perspektive auf die Belagerung Sarajevos.

Im vorliegenden Beitrag möchte ich das dem Film zugrunde liegende Narrativ herausarbeiten und einerseits an den intermedialen Ansatz des Films rückbinden, andererseits aber über *Erzählen* als ein tief menschliches Grundbedürfnis nachdenken, das – wie Thorolf Lipp in *Spielarten des Dokumentarischen* ausführt – auch für das Erzählen im Dokumentarfilm gilt: „Geschichten waren von Anbeginn der wichtigste Kitt menschlicher Gesellschaften, denn sie behandeln die Sinnfrage, stiften ein gemeinsames Gedächtnis und machen Gemeinschaft und Kultur so überhaupt erst möglich.“² Um den letztgenannten Punkt zu unterstreichen, werde ich in der Analyse, insbesondere des Handlungsstrangs um Dickinson und seine Bandkollegen, auf das Modell der *Heldenreise* bzw. des *Monomythos* zurückgreifen, das der amerikanische Mythenforscher Joseph Campbell in *The Heros with a Thousand*

Faces (1949)³ entwickelt hat und das als ein universelles, Kulturen übergreifendes Erzählmuster verstanden werden will.

Dieser Zugang lässt sich zudem in zweierlei Hinsicht auf das musikalische Genre des Heavy Metal anwenden: Rockmusiker*innen greifen einerseits in ihren Konzepten und Songtexten regelmäßig auf Mythen als älteste Form menschlicher Imagination zurück.⁴ Dies spiegelt die Selbstdarstellung der Künstler*innen in ihren Performances, denn „the rock performer may project himself or herself into a heroic fantasy character, as Bruce Dickinson of Iron Maiden has done when singing of great cosmic duels“⁵. Das wiederum hat andererseits Auswirkungen auf die Wahrnehmung der Musiker*innen durch ihre Fans, da sie – und das gilt grundsätzlich für den Status von Stars in der Populärkultur – „als quasi religiös verehrte Ideale, Vorbilder und Stars [...] eine wichtige Repräsentations- und Modellfunktion“⁶ innehaben. Diese Tendenz zur Mythisierung ist McParland zufolge in Bezug auf die Bandleader besonders ausgeprägt: „The lead singer of a band, the rock music front man, is a mythical figure. That very visible figure onstage has at times been likened to a shamanic figure who casts spells.“⁷ Insbesondere das Beziehungsgefüge zwischen Star und Fangemeinde korrespondiert mit den Wechselwirkungen und Zuschreibungen im Zusammenhang mit Konzepten des Heroischen: „Held/innen müssen als personale Verdichtungen gesellschaftlicher Wertordnungen und Normengefüge, ihre Heroisierungen als komplexe, von unterschiedlichen Akteuren getragene und mediale Prozesse“⁸ verstanden werden.

Für die Analyse des an mythische Erzählmuster angelehnten Narrativs von *Scream for me Sarajevo* soll ein zentrales Kriterium von Dokumentarfilmen leitend sein, nämlich *Geschichten* über eine *vergangene Wirklichkeit* zu *erzählen*.⁹ Konkret interessieren Struktur und Funktion des Narrativs in einem Film, der sich als *plotbasierter Dokumentarfilm* kategorisieren lässt und dessen Dramaturgie „darauf abzielt, spannungsgeladene und emotionale Momente gezielt zu provozieren“.¹⁰

Krieg und Heldenreise – die Erzählstränge

Das im Folgenden skizzierte Narrativ hat die Funktion, so die hier verfolgte These, die traumatische Erfahrung des Krieges und der jahrelangen Belagerung in Bezug zu starken, positiven Gegenerfahrungen zu setzen, die sich für die interviewten Sarajevoer in dem Konzert von Dickinson bündeln. Co-Drehbuchautor Jasenko Pašić erfuhr von dem Konzert durch den 2012 auf der Seite *Metaltalk.net* publizierten

Bericht *Scream for me Sarajevo Part 1* des Bassisten Chris Dale¹¹ und regte die Umsetzung eines Dokumentarfilms an. Der Einstieg in den Film ist sein Statement, von einer völlig neuen *Geschichte* aus der Zeit der Belagerung gehört zu haben:

U ratu, bio sam previše mali da bi me zanimalo. [Godine] 2008. zaposlim se kao glumac u Sarajevskom ratnom teatru koji mi je bio užasno uzbudljiv zato što sam tada počeo otkrivati potpuno nove dimenzije života pod opsadom. A ovo je jedna od takvih priča.¹²

Im Krieg war ich zu klein, um mich dafür zu interessieren. 2008 begann ich als Schauspieler im Sarajevoer Kriegstheater zu arbeiten. Dort war es für mich schrecklich aufregend, denn ich begann damals völlig neue Dimensionen des Lebens unter der Belagerung zu entdecken. Und diese hier ist eine von diesen Geschichten.

Zu Beginn des Films dominieren die Erinnerungen der Konzertbesucher*innen, die 1994 Teenager oder junge Erwachsene waren. Rückblickend konstatieren sie, dass der Krieg mit all seiner Brutalität unerwartet über sie hereingebrochen war. Neben den persönlichen Stellungnahmen arbeitet der Film einerseits mit privaten Fotografien, die den Alltag und die Normalität der Jugendlichen in dieser Zeit visualisieren, zum anderen mit Archivaufnahmen, die das Ausmaß der Zerstörung und des Leidens der Menschen verdeutlichen. Diese Aufnahmen werden zwischen den einzelnen Äußerungen und unterlegt mit Dickinsons Musik eingeblendet. Bereits hier wird jedoch die Zeit der Belagerung rückblickend von einigen Personen, auch jenseits des Konzerterlebnisses, als positive Erfahrung erlebter Menschlichkeit beschrieben. Die folgend zitierten Erinnerungen von Vanja Nogo erscheinen unmittelbar im Anschluss an die Einblendung eines Mitschnitts der Aufführung des Musicals *Hair* im Oktober 1992 im Sarajevoer Kammertheater – eine Aufführung, die im Film exemplarisch für die Widerständigkeit und den Lebenswillen der Menschen in Sarajevo gesetzt wird:

Cijeli taj period je za mene bio toliko divan, krasan, mislim, kad se zanemari sve loše što se dešavalo, recimo, meni je cijeli period rata naj, naj, najljepši period u životu, dok je Bog još po zemlji hodao, dok su ljudi još bili normalni.¹³

Diese ganze Zeit war für mich so wunderbar, toll; ich meine, wenn man alles Schlimme, das passiert war, vernachlässigt, dann war für mich die ganze Zeit des Krieges die allerallerschönste Zeit meines Lebens, als Gott noch auf der Erde war und die Leute noch normal waren.

Nach den ersten 25 Minuten nimmt der Film eine völlig neue Dynamik an. Bruce Dickinson erscheint auf der Bildfläche und spricht über den schlichten Beginn des Unterfangens: seiner Zusage an Major Martin Morris von den UN-Friedenstruppen, in Sarajevo ein Konzert zu spielen.¹⁴ Hierauf folgt die Erzählung der Bandmitglieder über die verschiedenen Etappen der abenteuerlichen Reise, die von der Airbase der dalmatinischen Stadt Split in einem LKW der humanitären Organisation *Serious Road Trip*¹⁵ durch das umkämpfte Bosnien nach Sarajevo führte. Dieser Erzählstrang folgt einem Muster, das tiefenstrukturell an die Stationen der von Joseph Campbell herausgearbeiteten *Heldenreise* erinnert und derart Raum für die Darstellung von Persönlichkeitsentwicklung und Kontingenzbewältigung liefert.¹⁶ Campbell beschreibt 17 typische Stationen der *quest*; zu den hier relevanten gehören *die Berufung*, *die Hilfe*, *das Überschreiten der Schwelle*, *der Weg der Prüfungen*, *die Apotheose*, *die endgültige Segnung*, *die Rückkehr über die Schwelle*, *der Herr der zwei Welten* und *die Freiheit zum Leben*.¹⁷ Nach Dickinsons Zusage zum Konzert (*die Berufung*) fokussiert der Film den Entschluss der Band, die in Split festsaß, sich auf eigene Faust auf dem Landweg mitten hinein ins Kriegsgebiet zu begeben (*Überschreiten der Schwelle*). In Form von Reenactments werden Schlüsseletappen der damaligen *Heldenreise* nachgestellt, beispielsweise die bereits erwähnte Fahrt im Laderaum des Lasters von *The Serious Road Trip* (*die Hilfe* und *der Weg der Prüfungen*) durch Bosnien. Illustrierend kommen persönliche Fotografien¹⁸ zum Einsatz: so wird die in der Gegenwart nachgestellte Szene im Laster mit einem Foto der originalen Szene vor zwanzig Jahren verknüpft. Die wenigen Tage in Bosnien hatten sich Schlagzeuger Alex Elena zufolge als ein veränderter Blick auf die Welt und ein Bewusstsein für die Schutzlosigkeit von Menschen eingepreßt (*die endgültige Segnung* und *Herr der zwei Welten*). Der Film zeigt das Durchblättern eines Steckalbums mit Elenas Aufnahmen aus Bosnien und daraufhin ihn selbst, aus einem Fenster in Sarajevo blickend:

And I can't help. When I look out of the window, it happens to me every day. When I look out of this window and I look down, I see people walking around, and then in my head, I'm waiting for them to start running, seeking shelter. It's an image that I can't get out of my mind, you know.¹⁹

Parallel zu den Äußerungen der Bandmitglieder kommen die Sarajevoer zu Wort. Sie schildern die Anpassung an die Verhältnisse der Belagerung, das kulturelle Leben und das menschliche Miteinander; zunehmend rücken aber auch Resignation und Verzweiflung ob der mittlerweile drei Jahre andauernden Belagerung und der umgekommenen Freunde und Verwandten in den Vordergrund. Exemplarisch hierfür ist die Aussage des Sounddesigners Nenad Kovačević²⁰, die etwa nach der Hälfte des gesamten Films den Tiefpunkt der Erfahrungen der Sarajevoer Jugendlichen markiert: „Loše informacije su jake brzo putovale, i praktično, padali smo svaki dan jedan po jedan. I to u nekom periodu, ja mislim da smo svi bili sigurni da ćemo izginuti.“²¹ („Schlechte Informationen verbreiteten sich sehr schnell und praktisch ist jeden Tag einer von uns gefallen. Und dann irgendwann waren wir uns alle sicher, dass wir umkommen würden.“)

Die pessimistischer werdenden Stellungnahmen der interviewten Sarajevoer sind in diesem Teil mit den Erinnerungen der britischen Musiker, die erzählend ihren Weg nach Sarajevo nachverfolgen, sowie den Erinnerungen der UN-Mitarbeiter verknüpft. Für letztere Perspektive markiert Trevor Gibsons mit fotografischem Dokumentarmaterial unterlegter Bericht über den Tod des Jungen Nermin einen Tiefpunkt der Handlung. Das Archivmaterial, das zwecks Visualisierung des Terrors der Belagerung eingeblendet wird, unterliegt übrigens im gesamten Film einer strengen Anordnung nach dem Prinzip der Steigerung; zunächst werden brennende Gebäude, später verwundete Menschen, schließlich das tote Kind gezeigt.

Die Handlungsstruktur arbeitet also durch diese wechselseitige Verknüpfung auf das Konzert als eine Befreiung aus dem zermürenden Alltag in der belagerten Stadt hin. Nach einer Stunde Laufzeit ist nun das Konzert selbst im Mittelpunkt. Visuell fängt der Film die Atmosphäre mit den Konzertfotografien von Milomir Kovačević Strašni ein, die mit originalen Video-Mitschnitten des Konzerts kombiniert sind. Die eindrucksvollen Fotos von Kovačević Strašni sind nicht nur ein zentrales Medium im Konzertteil des Films und werden dort in wiederholter Schleife eingeblendet, sondern sie treten auch an weiteren markanten Stellen im Film auf, so dass sie dem Konzert nachträglich sein fotografisches Gesicht verleihen. *Scream for me Sarajevo* bringt in diesem Abschnitt die Aufregung der damals jungen Leute zum Ausdruck, für die Dickinsons Erscheinen in Sarajevo einem Wunder in der Realität des Krieges gleich (Station der *Apotheose* in Campbells Modell). Entsprechend den Vergleichen mit dem *Unmöglichen* oder dem *Wunder* sind die Rückblicke auf die damals herrschende Stimmung in eine metaphysische Rhetorik gekleidet:

Taj čovjek mene prati od moje desete godine i sada, kada je mene najteže u životu, taj čovjek dolazi u moj grad u ovakvoj situaciji, znači, nemoguće nad nemogućim. Ako je rat moguć i postao istina, zašto ne bi mogao ovo, a Bog je svemoguć.²²

Dieser Mensch begleitet mich seit meinem zehnten Lebensjahr und jetzt, in der schwersten Zeit meines Lebens, kommt dieser Mensch in meine Stadt, in so einer Situation, das heißt, absolut unmöglich. Wenn der Krieg möglich war und Realität werden konnte, warum nicht auch das. Und Gott ist allmächtig.

Die Realität des Konzerts wird von Enes Zlatar und Esad Bratović (Sänger und Gitarrist von *Sikter*, die als eine der beiden bosnischen Vorbands am Konzert beteiligt war) rückblickend mit dem Landen eines Raumschiffs verglichen²³; die überbordende Energie ist Erol Gagulas Erinnerung zufolge mit einem Licht vergleichbar, das aus dem Bosnischen Kulturzentrum, wo das Konzert stattfand, zum Himmel aufstieg²⁴. Das im Abschluss von Gagulas Statement entworfene räumliche und zeitliche Kontrastbild der im abgeschlossenen Innenraum für kurze Zeit erfahrenen friedlichen Normalität eines Rockkonzertes im Gegensatz zum andauernden Kriegsalltag draußen – „Mi *unutra* smo bili potpuno nesvijesni situacije *van*.“²⁵ („Wir *drinnen* waren uns der Situation *draußen* überhaupt nicht bewusst.“) – wird auch von anderen Interviewpartnern bestätigt: „Nije bio rat, znači, taj, taj period od nekoliko sati, za mene rata nije bilo.“²⁶ („Es gab keinen Krieg, das heißt, in dieser Zeit von wenigen Stunden gab es für mich keinen Krieg.“)

Die oben zitierten Erinnerungen der Sarajevoer Konzertbesucher*innen an ihre Eindrücke von dem Konzert und ihre euphorische Haltung gegenüber dem Rockstar hängen durchaus mit der bereits dargelegten Mythisierung insbesondere von Bandleadern in der Rockkultur zusammen. Für Erol Gagula ist Dickinson „jedini pravi ambasador tokom rata“²⁷ („der einzige wahre Botschafter während des Krieges“), Meldin Hota wiederum dankt Dickinson für seine Botschaft „Izdržite još malo, neće ovo još dugo trajati“²⁸ („Haltet noch etwas durch, das wird nicht mehr lange dauern“) und für die auf das Konzert folgende Motivation, trotz der widrigen Umstände eigene musikalische Projekte zu verfolgen: „Nakon toga, kao da smo svi dobili neki podticanje da se još više bavimo muzikom. [...] Stalno, gde god se moglo svirati, mi smo svirali.“²⁹ („Danach war es, als ob wir alle einen Anstoß bekommen hätten, noch mehr Musik zu machen. [...] Ständig, wo immer man spielen konnte, haben wir gespielt.“). Diese Wirkmechanismen werden im Film auch von Dickinson

und den Bandmitgliedern selbst reflektiert. Dickinson versteht seine Rolle im Konzert als eine Form der Verantwortung, der er sich in Sarajevo kaum gewachsen fühlt:

They look at you and they say, ‚Oh, my God,‘ it’s like God, you know. But I went out there, and I was just like... How can... How can I... ever be as... big as their lives need me to be, for them? I don’t know how I could do it. Because the need... You could have given everything, and you just felt like it wasn’t ever gonna be enough.³⁰

Alex Elena wiederum greift in einem deutlich ironischen Gedankenspiel (sichtbar an der die Äußerung begleitenden Mimik) den Mythos des ‚unangreifbaren‘ und ‚unbesiegbaren‘ Rockstars auf und bringt gleichzeitig die Unvereinbarkeit von Heldentum in der Alltagsrealität³¹ zur Sprache: „I was thinking, well, if we keep playing forever, then the Serbs will stop bombing them, you know. ‘Cause they can’t really kill Bruce Dickinson, can they? You know, really?“³²

Die Erinnerungen der Sarajevoer an das Ende des Konzerts sind von Resignation geprägt. Auch hier fällt eine in *Drinnen* und *Draußen* gegliederte Raumstruktur auf, wie die nachfolgende Aussage des Musikers Mirza Ćorić unterstreicht:

Izašao si sad u tu realnost u kojoj živiš, znaš, dakle, ono, gledam ja u nebo, i vjetar je bio, zvijezde su bile, i kontam, znaš, negdje *tamo vani*, iza ovoga gde smo mi, postoji neki normalan život, znaš.³³

Jetzt bist du in die Realität, in der du lebst, zurückgekehrt. Ich schaue also in den Himmel, es war windig und die Sterne waren da und ich begriff, weißt du, irgendwo *dort draußen*, hinter all dem wo wir sind, gibt es ein normales Leben.

Es handelt sich also um eine doppelte Raumkonstruktion: zunächst der geschützte Innenraum des Konzerts gegenüber einem bedrohlichen Außen. Diesen bedrohten Raum wiederum nehmen die Konzertbesucher im Anschluss an das Konzert und nach Verlassen der ‚Schutzzone‘ der Konzerthalle als geschlossenen Innenraum wahr, den zu verlassen ihnen nicht möglich ist, obwohl ihnen die Existenz eines friedlichen Draußen – außerhalb des umkämpften Bosnien – durchaus bewusst ist. Diese Raumkonstruktion ist für die Interpretation des Films vor dem Hintergrund der *Heldenreise* sehr interessant, denn sie zeigt, dass nicht nur für die Erzählung der von außen kommenden Rockstars das Übertreten der Schwelle³⁴ eine *Heldenreise* und

damit einhergehende Persönlichkeitsentwicklung einleitet, sondern dass dieses Modell in jedweden biographischen Narrativen zum Einsatz kommen kann, wie auch der Rückgriff auf Campbell in therapeutischen Ansätzen zeigt.³⁵ Wie die oben zitierten Aussagen belegen, interpretieren die Sarajevoer Musiker Dickinsons Erscheinen und Konzert in Sarajevo als entscheidenden biographischen Wendepunkt – auch hinsichtlich ihres eigenen musikalischen Schaffens.

Die spezifische Konfiguration der Erzählelemente in *Scream for me Sarajevo* – wozu, wie zu zeigen sein wird, neben den erinnernden Äußerungen auch das musikalische und videodokumentarische Material zählt – führt zu einer mythisch konnotierten Handlungsstruktur, die es erlaubt, das Konzert rückblickend als prägend und die eigenen Handlungen in diesem Zusammenhang als Stationen einer *quest* zu interpretieren.

Die Songs in der Handlungsstruktur

Für Musikdokumentarfilme³⁶ wie diesen stellt sich die Frage, welche Rolle dem Soundtrack in der Erzählstruktur zukommt, wobei der Musikeinsatz grundsätzlich „schöpferische und bildinterpretierende Qualitäten“³⁷ besitzen kann. Das funktionale Spektrum ist breit: „als direkter Kommentar zum Bild, als rhetorischer Verstärker eines Arguments, als klanglich-emotionalisierende Hintergrunduntermalung, als verbindendes Strukturelement mehrerer Sequenzen sowie als Assoziations- und Erinnerungsmarker“.³⁸ Im Folgenden interessieren an ausgewählten Beispielen die Integration der Songs und Songtexte in die oben skizzierten Handlungsstruktur³⁹ und funktionale Implikationen.

Wie bereits ausgeführt, berichten Dickinson und seine Bandmitglieder im Film und in anderen Stellungnahmen von der prägenden Wirkung dieses Konzerts. In seiner 2017 erschienen Autobiographie *What does this Button do?* widmete Dickinson dem Konzert in Sarajevo ein ganzes Kapitel (*Into the fire*) und verknüpft in seiner Erinnerung die Rückkehr aus Sarajevo mit einem Wendepunkt auch in seinem musikalischen Schaffen:

As I stepped out on the platform at Paddington, late at night, I decided to take a walk in the chilly London air. I tried to collect my thoughts of the previous five days. I couldn't. [...] I found a corner in what was then a smoky pub, pulled on a pen and paper with my pint, and started to write some words. 'Inertia' was the

sing about Bosnia on the next album I would do – a very different album, with a very different attitude and a very different haircut.⁴⁰

Diese Veränderung betraf auch den Zusammenhalt der Band. Bereits vor dem Konzert in Sarajevo war Dickinson nach Erscheinen seines zweiten Soloalbums *Balls to Picasso* (1994) auf der Suche nach neuen Mitstreitern mit dem Ziel, wieder „Teil einer Band zu sein“.⁴¹ Nach der Rückkehr aus Sarajevo „war sie eine stärkere Einheit geworden, als manch andere Gruppe nach zehn Jahren“⁴² und

1995 stand also fest, daß dies nicht mehr bloß Bruces Soloprojekt war – nein, statt dessen handelte es sich um eine Band, und Bruce war als Geistesbruder nur eines von vier Mitgliedern. Die Band sollte nun beginnen, neue Stücke zu schreiben, und sie hatte einen Namen: Skunkworks.⁴³

Mit dieser Band vollzog Dickinson auf dem Album *Skunkworks* (1996)⁴⁴ auch musikalisch eine Wende und distanzierte sich vom Heavy Metal⁴⁵; insgesamt sollte *Skunkworks* jedoch eine Episode bleiben, da sich die Band bereits 1996 wieder trennte, was mit den negativen Reaktionen auf das Album zusammenhängen mag:

Skunkworks was finally released to shock and horror. [...] I had the temerity to vary the sound of my output even more than the last album. [...] It is a dark, angry, sometimes magnificent but brooding album. It is one gigantic index finger elevated and pointed at the world. [...] I needed a free-thinking rock audience, not a conservative metal ghetto.⁴⁶

Lässt sich *Skunkworks* – sowohl als Band als auch als Album – mit Dickinsons oben zitierter eigener rückblickender Interpretation deutlich an die Erfahrung in Bosnien rückbinden (Station der *Freiheit zum Leben* nach Campbell), so ist der Song *Inertia* die einzige direkte Reminiszenz in einem Songtext, thematisiert doch die erste Strophe des Liedes direkt die „Bilder und Gefühle von der Frontlinie“:

Here are the pictures, these are the feelings from the frontline
Living in silence, feeling the deafness like heavy smoke
Smiling with strangers, counting the days like a spring coiled up inside
Welcome to your future, welcome to your book of lies⁴⁷

Die zwei Songs vom Album *Skunkworks* – neben *Inertia* noch *Strange Death in Paradise* – sind konsequenterweise im Film unmittelbar vor und nach der Erzählung über das Konzert platziert. *Strange Death in Paradise* verbleibt ausschließlich als dezenter Hintergrund und illustriert die Erinnerungen der Bandmitglieder an Gespräche mit den Vorbands und Fans. *Inertia* ist als eine bis dahin unveröffentlichte Live-Version zu hören, der Dickinson wenige Worte voranstellt, die seine Erfahrungen in Sarajevo umreißen. Der Song ist im Film sehr vordergründig; die parallelen Aufnahmen der Ankunft der Bandmitglieder am Flughafen von Sarajevo illustrieren in diesem Fall den Song und seinen Text.

Ebenfalls sehr strategisch – nämlich hintereinander zu Beginn des Films – sind die drei Songs vom Album *Balls to Picasso* platziert, mit dem die Band 1994 getourt ist.⁴⁸ *Change of Heart* erscheint unmittelbar zum Einstieg, mit *Tears of the Dragon* lernen die Zuschauer*innen die interviewten einstigen Konzertbesucher*innen und Musiker aus Sarajevo kennen und *Gods of War* illustriert die erste Abfolge von Archivaufnahmen, die einen Eindruck des Grauens im belagerten Sarajevo vermitteln. Die Augenzeugenberichte korrespondieren mit dem ausgewählten Archivmaterial, aber auch mit dem Song und seiner deutlichen Antikriegsthematik, die sich in Zeilen wie den folgenden ausdrückt:

When I was younger I thought
 That to kill or be killed
 Was a thing to be proud of
 [...]
 Oh, one of the damned
 Oh, part of the plan
 Cry oh oh oh the gods of war
 [...]
 Now taking both sides at a time
 On the front line
 You can join in the fear
 Share in the bloodshed
 Investing your money in guns
 The infinite fun
 Of the warlord you saved
 From the rusty grave⁴⁹

Auf diese Weise verschmelzen die Verfahren des Dokumentarischen, die einen Authentizitätsanspruch verfolgen, mit den poetischen und musikalischen Verfahren des Songs. Dies unterläuft allerdings keinesfalls den dokumentarischen Charakter des Films:

Ästhetisierungen in dokumentarischen Filmen führen deshalb nicht zwangsläufig zur Entwertung ihrer Aussagen, vielmehr ist das Gegenteil der Fall: Sie stellen audiovisuelle Entsprechungen und Versinnbildlichungen von Alltagswahrnehmungen auf der filmischen Ebene dar [...].⁵⁰

Gods of War ist zudem der einzige Song, der sich in den Konzertmitschnitten deutlich identifizieren lässt und er begleitet die Erinnerungen und starken Emotionen der Fans, die im Film gezeigt werden, als sie sich die Videoaufnahmen des Konzerts anschauen.

Von weiteren Songs von Dickinsons späteren Solo-Alben *Accident of Birth* (1997) und *Tyranny of Souls* (2005) soll aufgrund der Implikationen seiner Aussage und Platzierung im Film *Darkside of Aquarius* (1997) herausgegriffen werden. Er begleitet im Film die zweite Abfolge von Archivmaterialien, die unter anderem sehr emotionale Bilder von verwundeten Kindern zeigen. Der Songtext zeichnet sich durch apokalyptische Motive – bspw. die vier *Hellriders* als Boten der Apokalypse – aus und führt mit dem *Silver Surfer* einen Superhelden der Marvel Comics ein, der in der Handlung des Songs dazu ausersehen ist, die Welt zu retten – „From the starlit sky on a silver sea / A lonely silver surfer comes to push the wheel for me“ – ohne jedoch den Menschen selbst die Verantwortung für die Rettung der Welt abzunehmen: „I’ve gotta move the wheel of Dharma“.⁵¹ Der Song ist im Film kurz vor Dickinsons erstem Auftritt zu hören und stärkt derart die herausragende Position des Rockstars im Narrativ des Films im Einklang mit dem oben diskutierten Heldenmythos. Dennoch widersetzt sich der Film einer eindimensionalen Lesart, da exakt zwischen diesem Song und Dickinsons erstem Auftritt über widerständige kulturelle Aktivitäten von Künstler*innen Sarajevos berichtet und dies mit Mitschnitten audiovisuell illustriert wird, so die Inszenierung des Musicals *Hair* bei Kerzenlicht im Kammertheater und die öffentlichkeitswirksame Aktion *Help Bosnia*, bei der Sarajevoer Musiker*innen gemeinsam auftraten.

Trotz solcher musikalischer Exkurse im Film selbst⁵² spiegelt der Soundtrack Dickinsons Solo-Karriere zwischen 1994 und 2005 mit dem Konzert in Sarajevo als

Angelpunkt für die thematische Auswahl der Songs und für deren Konfiguration mit den anderen Erzählelementen.

Warum Helden?

Junge Menschen heute kennen diesen Krieg nur vermittelt; dies geschieht – wie der Film demonstriert – mithilfe von Geschichten, die durch verschiedene Medien erzählt werden. *Scream for me Sarajevo* zeigt die intermediale Konstruktion einer solchen Geschichte als *Heldennarrativ* und lässt die Zuschauer*innen über das Bedürfnis nach Helden in traumatischen Zeiten nachdenken. Im Film verkörpert der Schauspieler Jasenko Pašić diese rezeptive Perspektive. Dies verdeutlicht eine Szene nach den ersten zehn Minuten: Zu sehen ist zunächst ein Gespräch von Pašić mit dem bosnischen Musiker Mirza Ćorić und ein Skype-Interview mit Dickinsons Schlagzeuger Alex Elena. Anschließend ist Pašić unterwegs durch die Stadt, wobei in sehr kurzen Wechseln Archivaufnahmen aus dem Krieg eingeblendet werden.⁵³ Durch die schnellen Wechsel zwischen der gegenwärtigen Zeitebene und der vergangenen – visualisiert in Form des Archivmaterials – zeigt sich die Wirkung und Prägung der vorherigen Gespräche auf ihn als exemplarisch zuhörende Person.

Scream for me Sarajevo erzählt seine Geschichte auf eine sehr berührende Weise und sie berührt wohl deshalb, weil sie sich der Grundfesten des Erzählens bedient. Es werden aus der Sarajevoer Innenperspektive äußerst intime Geschichten erzählt, in denen wechselweise Motive des Leidens und der Hoffnung ausgeführt werden; aus der Außenperspektive der Band und der UN-Mitarbeiter ist es die – nicht minder persönliche – Geschichte eines Abenteurers, in der Mut und das Überwinden verschiedenster Hindernisse eine Rolle spielen und die hier – zumindest für die Band – mit einem Happy End schließen konnte.

Von den eigenen Erfahrungen im Krieg zu erzählen bedeutet, an die Grenzen des Erzählbaren zu gelangen. Erzählbar werden sie über Geschichten, die als Regulativ starke und positive Gegenerfahrungen speichern – in *Scream for me Sarajevo* konzentriert sich diese Geschichte im populärkulturell stark verbreiteten Heldennarrativ.

Anmerkungen

- 1 Neben zahlreichen Preisen auf regionalen Filmfestivals – allein drei Preise auf dem *Sarajevo Film Festival* – gewann *Scream for me Sarajevo* den Preis *Best Feature Documentary* auf dem *Chicago International Movies & Music Festival*.
- 2 Thorolf Lipp: *Spielarten des Dokumentarischen. Einführung in Geschichte und Theorie des Nonfiktionalen Films*. 2. überarb. Aufl. Marburg 2016, S. 36.
- 3 Vgl. Joseph Campbell: *Der Heros in tausend Gestalten*. Aus dem Amerikanischen von Karl Koehne. 6. Aufl. Berlin 2019.
- 4 Vgl. Robert McParland: *Science Fiction in Classic Rock. Musical Explorations of Space, Technology and the Imagination, 1967–1982*. Jefferson, NC 2017 (Critical Explorations in Science Fiction and Fantasy, Bd. 59), S. 45. McParland greift zur Untermauerung seiner These auf die Konzepte von James Frazer, Carl Gustav Jung, Joseph Campbell und Mircea Eliade zurück.
- 5 Ebd., S. 6.
- 6 Carsten Heinze und Laura Niebling: *Editorial*. In: *Populäre Musikkulturen im Film. Inter- und transkulturelle Perspektiven*. Hg. von Carsten Heinze und Laura Niebling. Wiesbaden 2016, S. V–XII, hier S. VI.
- 7 McParland, *Science Fiction in Classic Rock* (Anm. 4), S. 10.
- 8 Ralf von den Hoff, Ronald G. Asch, Achim Aurnhammer, Ulrich Bröckling, Barbara Korte, Jörn Leonhard, Birgit Studt: *Helden – Heroisierungen – Heroismen. Transformationen und Konjunkturen von der Antike bis zur Moderne: Konzeptionelle Ausgangspunkte des Sonderforschungsbereichs 948*. In: *Helden, Heroes, Héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen*. Bd. 1.1 (2013): *Herausforderung Helden*, S. 7–14, hier S. 8.
- 9 Vgl. Carsten Heinze: *Perspektiven des Musikdokumentarfilms*. In: *Populäre Musikkulturen im Film. Inter- und transkulturelle Perspektiven*. Hg. von Carsten Heinze und Laura Niebling. Wiesbaden 2016, S. 154–188, hier S. 171. Heinze bezieht sich auf die Kategorisierung von Bill Nichols: *Introduction to Documentary*. 2. Aufl. Bloomington 2010.
- 10 Lipp, *Spielarten des Dokumentarischen* (Anm. 2), S. 61.
- 11 Chris Dale: *Scream for me Sarajevo Part 1*. Auf: *MetalTalk.net*, 1. Juni 2012. <https://www.metaltalk.net/20100821.php> [12.10.2020].
- 12 *Scream for me Sarajevo. A Story of Hope in a Time of War*. Regie: Tarik Hodžić, Produktion: Adnan Čuhara, Drehbuch: Tarik Hodžić und Jasenko Pašić. Bosnien und Herzegowina: Prime Time, 00:01:27–00:01:53. Die Übersetzungen der bosnischen Zitate in diesem Beitrag stammen von mir, E.K.
- 13 Ebd., 00:20:53–00:21:09.
- 14 Vgl. ebd., 00:25:36–00:26:08.
- 15 Zu Selbstverständnis und Projekten aus den 1990er Jahren dieser NGO – „the world’s most rock’n’roll aid organization“ – vgl. die folgende Webseite, die sich als „memorial“ der Aktivitäten von *The Serious Road Trip* von 1991 bis 1997 versteht: <https://theseriousroadtrip.org/> [11.09.2020].
- 16 Vgl. zusammenfassend tiefenstrukturelle Konzepte aus narratologischer Perspektive in Matías Martínez und Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. 11. überarbeitete und aktualisierte Aufl. München 2019, S. 165.
- 17 Vgl. Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten* (Anm. 3), S. 63–263.

- 18 Diese stammen von Alex Elena (vgl. Angaben im Abspann), der professionell auch als Produzent und Fotograf auftritt und im Film zeitweise mit Kamera gezeigt wird.
- 19 *Scream for me Sarajevo* (Anm. 12), 00:57:44–00:58:09.
- 20 Nenad Kovačević ist für die Tongestaltung von *Scream for me Sarajevo* verantwortlich.
- 21 *Scream for me Sarajevo* (Anm. 12), 00:49:00–00:49:13.
- 22 Ebd., 01:10:06–01:10:30.
- 23 Vgl. ebd., 01:15:16–01:15:23.
- 24 Vgl. ebd., 01:15:25–01:15:47.
- 25 Ebd., 01:15:44–01:15:48. Kursiv von mir, E.K.
- 26 Ebd., 01:15:48–01:15:58.
- 27 Ebd., 01:24:51–01:24:53.
- 28 Ebd., 01:25:07–01:25:10.
- 29 Ebd., 01:25:11–01:25:30.
- 30 Ebd., 01:13:27–01:14:06. Die drei Punkte markieren Pausen in der Rede.
- 31 Zu diesem Zusammenhang vgl. Renate Hansen-Kokoruš und Dijana Simić: *Heroik und ihre Subversion. Entwicklungslinien des Antiheroischen in der bosnischen, kroatischen, montenegrinischen und serbischen Literatur*. In: *Heroes – Repräsentationen des Heroischen in Geschichte, Literatur und Alltag*. Hg. von Toni Janosch Krause, Johanna Rolshoven und Justin Winkler. Bielefeld 2018, S. 407–423, hier S. 407.
- 32 *Scream for me Sarajevo* (Anm. 12), 01:14:59–01:15:16.
- 33 Ebd., 01:19:21–01:19:40. Kursiv von mir, E.K.
- 34 Vgl. das Kapitel *Das Überschreiten der ersten Schwelle* in Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten* (Anm. 3), S. 91–103.
- 35 Zu einer ideologiekritischen Lesart dieser *mythophilen* Richtung der Biographiearbeit, die auf Campbells und C. G. Jungs Konzepte zurückgreift, vgl. Hilarion G. Petzold: *Narrative Biographiearbeit & Biographiearbeit in der Integrativen Therapie, Integrativen Poesie- & Bibliothherapie und in Schreibwerkstätten mit ‚kreativem Schreiben‘. Materialien zur Vor- und Nachbereitung biographischen Arbeitens*. In: *Polyloge. Materialien aus der Europäischen Akademie für biopsychosoziale Gesundheit* 12 (2016), S. 1–67, hier S. 3–4.
- 36 Zu Abgrenzungen der Genres vgl. Laura Niebling: *The Category of Music Film*. In: *Populäre Musikkulturen im Film. Inter- und transkulturelle Perspektiven*. Hg. von Carsten Heinze und Laura Niebling. Wiesbaden 2016, S. 29–45.
- 37 Heinze, *Perspektiven des Musikdokumentarfilms* (Anm. 9), S. 175.
- 38 Ebd.
- 39 Zum Themenfeld *Musik und Erzählen* vgl. die kritische Bestandsaufnahme (allerdings mit einem Fokus auf Instrumentalmusik) in Werner Wolf: *Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie*. In: *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Hg. von Vera Nünning und Ansgar Nünning. Trier 2002, S. 23–104, bes. Kap. 4: *Das Problem der Narrativität in Musik und Musikwissenschaft*, S. 76–94.
- 40 Bruce Dickinson: *What does this Button do? An Autobiography*. London 2018 [2017], S. 251–252.
- 41 Joe Shooman: *Bruce Dickinson. Eine Biographie*. Übersetzt von Andreas Schiffmann. Berlin 2008, S. 173.
- 42 Ebd., S. 181.
- 43 Ebd., S. 182.

- 44 Die Plattenfirma setzte Joe Shooman zufolge durch, dass das Album dennoch als Dickinsons drittes Soloalbum vermarktet wurde „und nahm dem Projekt somit etwas von seiner ursprünglichen Absicht“. Ebd., S. 187.
- 45 Ebd., S. 186.
- 46 Dickinson, *What does this Button do?* (Anm. 40), S. 257.
- 47 Bruce Dickinson: *Inertia* (Live). Auf: CD *Scream for me Sarajevo. Music from the Motion Picture*. Sanctuary Records 2018, Nr. 12.
- 48 Das Album hatte Bruce Dickinson mit *Tribe of Gypsies* aufgenommen. Auf Tour war er allerdings mit der Band von *Skunkworks*. Zu dieser Konstellation und auch den daraus resultierenden musikalischen Variationen der einzelnen Songs vgl. Shooman, *Bruce Dickinson* (Anm. 41), S. 177–178.
- 49 Bruce Dickinson: *Gods of War*. Auf: CD *Scream for me Sarajevo. Music from the Motion Picture*. Sanctuary Records 2018, Nr. 3.
- 50 Heinze, *Perspektiven des Musikdokumentarfilms* (Anm. 9), S. 170.
- 51 Bruce Dickinson: *Darkside of Aquarius*. Auf: CD *Scream for me Sarajevo. Music from the Motion Picture*. Sanctuary Records 2018, Nr. 4.
- 52 Zu solchen ‚Exkursen‘ ist auch der einzige im Film integrierte Iron-Maiden-Song zu zählen – *Run to the Hills* (1982).
- 53 *Scream for me Sarajevo* (Anm. 12), 00:09:45–00:11:15.



A Czech Vision of the Post-apocalyptic World in *Tma* by Ondřej Neff

Ondřej Neff's novel *Tma* (*The Darkness*) was published in 1998 and subsequently won the award of the Academy of Science Fiction, Fantasy and Horror. I intend to describe the novel's depiction of a Czech post-apocalyptic society after a global power failure and compare it to two other novels dealing with similar topics, but written in different countries: *Blackout*, by Marcus Rafelsberger (published under a pseudonym Marc Elsberg in 2012 in Austria)¹ and *One Second After*, by William R. Forstchen (2009, USA)². The aim of this paper is to compare the three narratives and analyse how a vision of a post-apocalyptic world is informed by the differences between the three societies – Czech, Austrian and American. I will also try to define the post-apocalyptic genre in general as well as its 'reliance upon' the reader's imagination to create possible fictional worlds.

Post-apocalyptic fiction depicts social collapse after a global catastrophe. The genre itself is very broad and diverse; it includes a whole scale of catastrophic possibilities, such as a nuclear holocaust, an environmental catastrophe, resource depletion, a pandemic or failure of modern technology such as electricity – the last being a popular topic in science fiction. The impact of electrical technology on the literary imagination can be found as early as the early 19th century when Mary Shelley published *Frankenstein: The Modern Prometheus* in 1818. Shelley used a notion of electricity as a vital force, focusing on the essential mystery of life as a motif for her novel. Later, in the 1890s, J. MacLaren Cobban and Arthur Conan Doyle followed in her footsteps by dealing with a similar topic.³

A central aspect of science fiction writing is to portray the possible progress (or a failure) of science. In the 21st century, electricity is no longer considered a mystical power; it is an invaluable tool that is part of our everyday lives. Science fiction authors find an electric power failure and the subsequent collapse intriguing and ask the question: What would our society look like without electricity?

Ondřej Neff, Marc Elsberg and William R. Forstchen offer some possible answers in their novels. While the authors all deal with the common topic of a blackout, the causes for the blackout differ. Moreover, the narratives are set against different

cultural backgrounds. The story of *Tma* is located in the Czech Republic, *One Second After* takes place in the USA, while the *Blackout* offers a more global view, since it takes place in different European states as well as in the USA.

The plot of *Tma* starts in 1998 in the Czech Republic when the electricity goes off. In the beginning, no explanation for the catastrophe is provided and human society soon falls into chaos and anarchy. The social hierarchy is changed and people from the margins of the society (such as thieves or rogues) assume the positions of leaders. The human race is threatened by diseases, plague, and famine. Only the strongest survive; in this kind of society, there is no place for diplomacy or science. “Šílený svět v rukou idiota.” (“It is a mad world in the hands of an idiot”)⁴ says one of the characters in the novel, pointing out that Jindřich, the leader of the devastated country, is a thief, criminal and rapist – a prototype of an immoral and evil character who abuses his power.

The society described in the novel descends into darkness, both literary and metaphorically. The power outage has an irreversible and permanent impact on it. The world has changed irreversibly and permanently. The state has been transformed into a monarchy and skills that had not been needed for several generations have suddenly become necessary.

Nevertheless, at some point everybody starts looking for the culprit of the electric power outage. Yet in *Tma*, a change in the magnetic poles had caused the electric death, hindering the possibility of having a person to blame. The characters in the novel turn their frustration against the intelligentsia and progress. All scientists and technicians are persecuted and eliminated, suggesting that in the age of a catastrophe somebody needs to be a scapegoat. Also, all devices, machines, photographs, old clothes, etc. are considered monuments of the past and are thus prohibited.

In 2003, Neff re-wrote the novel and published its second version. The second edition is even darker and more pessimistic than the original. The author changed the story, as he explained, due to the current situation in society; he also said that he did not believe in the good will of the Czech politicians anymore.⁵

As indicated in *Tma*, humankind will never learn its lesson. The story concludes ten years after the power outage when people have returned to a stage of medieval society and any reminder of the previous time is forbidden. Moreover, once the electricity goes on again, a majority of people find out about it only two years later. People who have gained their positions in the new society know that they cannot keep them if the electricity is returned, so they keep the information secret. The author offers no positive outcome. In this story people are only interested in

power and their own well-being, and the thought of happiness for all has been abandoned.

In the American novel *One Second After*, a long-term power outage is caused by an EMP (i.e. electromagnetic pulse) attack. Forstchen tries to maximize the authenticity of the fiction by presenting the EMP as a real-life threat, as mentioned in the afterword's epigraph: "It is not a matter of *if*, it is a matter of *when*."⁶ The links to the factual material evidence and sources summarized in the epilogue emphasize the novel's warning function. In Forstchen's novel, the US government believes that Iran, China or North Korea is responsible for launching nuclear missiles from offshore container ships that caused the power outage. This assumption, however, has never been confirmed.

One Second After shares its basic idea with the novel *Tma*: our society is spoiled, people take everything for granted and they cannot exist without modern technology, allowing a long-term power outage to cause a total collapse of social values.

The main character of the book, John Matherson, is a former army officer and a professor of history. In the story, he represents a moral compass and reminds of the catastrophic events in history. Furthermore, both in *One Second After* and in *Tma*, the apocalypse provides an opportunity for cults and false prophets to attract attention and gain followers, introducing some religious motifs into the stories.

The Austrian novel *Blackout* by Marc Elsberg deals with a collapse of the electrical grids across Europe and America caused by cyberterrorism. A group of hackers from all around the world infects the electrical grid with a virus and attacks the software. Some people and organizations have their own cogeneration power units, their own emergency power sources; damage, therefore, is not as extensive as in the two aforementioned novels.

While *Tma* describes the local situation in the Czech Republic, *Blackout* offers a more global picture of the catastrophe. The novel is a mosaic of stories about people from all around Europe and the problem is depicted from different angles – from the point of view of power station employees to various government officials and security forces, and helpless citizens who react to the catastrophe in the variety ways.

Unlike the novels *Tma* and *One Second After*, Elsberg explores industrialized agriculture and industrial cultivation. Factory farming is impossible without electricity, the animals die, and crop irrigation goes off. Moreover, Elsberg deals with another issue not included in the other two novels: when the power goes off, the nuclear power plants pose the threat of explosion and radiation.

In Elsberg's novel, a terrorist group of political activists, confronted with social inequality and injustice, want to instigate anarchy by causing the catastrophe. These terrorists believe that people need an existential threat in order for the system to change.

All of the three novels show the world without electric power and all of them have the same aim – to show us the society's 'addiction' to technologies, its vulnerability and even worthlessness without electric power. Also, in all three narratives – as in post-apocalyptic narratives in general – a violent event that destroys most of the human race, civilization, and natural environment provides the plot trigger. The catastrophe creates what Claire Curtis calls "a state of nature," a hypothetical state in which people could have lived before society came into existence.⁷

Philosophers like Plato, Hobbes or Locke tried to look backwards in order to trace 'natural' human society. Post-apocalyptic narratives do the same by looking forward. They depict a fictional catastrophe that shatters human civilization and reveals human nature in its alleged elementary form. Moreover, post-apocalyptic fiction represents a variation of the science fiction genre, which reflects the future of humanity hand-in-hand with scientific and technological developments. Yet it is a dystopian genre that shows this development as regressive. The catastrophe is used as a tangible tool to emphasize all kinds of negative consequences, intensifying the reader's emotional response. Since the authors of post-apocalyptic fiction project the current social, political and environmental issues into the sphere of the imaginary, the genre has a didactic and warning function.⁸ As Claire Curtis observes in her book *Postapocalyptic Fiction and the Social Contract*:

All hierarchies, laws and systems for organizing people have been destroyed. People are seen stripped of the restraints society has imposed upon them and these novels reveal arguments about the potential for human savagery. Yet, in the chaos of the end comes the opportunity for a new beginning.⁹

In all the three novels – *Tma*, *Blackout*, and *One Second After* – narratives portray not only the possibilities of gathering but also the ways people interact with other groups and deal with both internal and external conflicts. The catastrophe disrupts conventional principles and relations in society, allowing the new society to arise out of a 'natural' state.

The analogy to the extratextual reality enables the reader's identification with the post-apocalyptic fictional world. Authors of post-apocalyptic fiction often use real-

world places or characters to support the illusion of credibility characteristic of this fiction. It is a metaphoric projection of the environment and problems of our society into the near post-apocalyptic future. The novel *Tma* is set in Prague and other Czech cities, while fictional characters are fused with the real-world characters from the Czech political scene. Also, the links to the present suggest the urgency of the message in the text.

Hence, it seems that these works intend to make the readers reflect on reality and imagine future developments of the world as it is here and now. For the fictional worlds depicted in these works, no matter how fantastic they seem, might be a future form of the world as we know it. The post-apocalyptic and dystopic fiction undeniably draw their inspiration from the real world.¹⁰

Recently, post-apocalyptic sci-fi has achieved significant popularity among readers. But why do we want to read and think about the apocalypse? What is the use of reading about the end times? The relationship between fiction and the human perception of finality has been theorized by Frank Kermode. According to Kermode, we need to give shape to the chaotic world with the help of the principal dynamic between the beginning and the end. Also, in this interpretation, fiction depicts what is different from our common experience, but also what drives and stimulates our curiosity.¹¹

In order to explain the human need for endings, Kermode offers a very simple example: the ticking of a clock. We agree that it says tick-tock. With this fiction, we humanize it, make it talk our language. Of course, it is us who provide the fictional difference between the two sounds; tick is our word for the physical beginning, tock our word for the end. Tick is a small genesis and tock is a small apocalypse. We say the sounds differ, although, in fact, they are the same. Yet our need for beginnings and endings makes them different. We can perceive a duration only when it is organized.¹² We need the sense of structure with a beginning and an end to emphasize the duration of the existence. According to Kermode, apocalypse “depends on a concord of imaginatively recorded past and imaginatively predicted future, achieved on behalf of us, who remain in the middle.”¹³

In conclusion, post-apocalyptic fiction in general is determined by speculation and conjecture based on some prior knowledge. It compels us to ask questions about the current state of our society and environment. John Clute argues that the “significance of the firm establishment of a dystopian image of the future in literature should not be underestimated. Literary images of the future are among the

most significant expressions of the beliefs and expectations we apply in real life to the organization of our attitudes and actions”.¹⁴ It seems that post-apocalyptic stories may be essential for our efforts to improve the planetary environment, both on the local and the planetary level. Dystopian and specifically post-apocalyptic fiction have the capacity to affect the way we see our world.

Notes

- 1 Marc Elsberg: *Blackout* [2012]. Praha 2017.
- 2 William R. Forstchen: *One Second After*. New York 2009. eBook.
- 3 See Brian Stableford: *Science Fact and Science Fiction*. New York 2006, pp. 150–152.
- 4 Ondřej Neff: *Tma*. Praha 2014, p. 200.
- 5 Ondřej Neff: *Jak vznikala Tma*. http://neff.cz/knizky/02_tma_01.html [20.2.2019].
- 6 William R. Forstchen: *One Second After* (endnote 2), Afterword.
- 7 See Claire P. Curtis: *Postapocalyptic Fiction and the Social Contract: We'll Not Go Home Again* [2010]. Lanham 2012, pp. 2–11.
- 8 See Jaromír Blažejovský: *Typologie postapokalyptické sci-fi*. Brno 2005, pp. 68–69.
- 9 Curtis, *Postapocalyptic Fiction and the Social Contract* (endnote 7), p. 7.
- 10 See Tereza Dědinová: *Po divné krajině: charakteristika a vnitřní členění fantastické literatury*. Brno 2015, p. 118.
- 11 See Frank Kermode: *The Sense of an Ending* [1967]. Oxford 2000, pp. 44–45.
- 12 Ibid.
- 13 Ibid.
- 14 John Clute et al.: *The Encyclopedia of Science Fiction: Dystopias*. 2018. <http://sf-encyclopedia.com/entry/dystopias> [20.02.2019].



„[...] die Ideologie der Volksrepublik Doneck wird in der Abkürzung SSSR ihren Ausdruck finden.“

Die Rekonstruktion der Sowjetunion in Zachar Prilepins *Vsjo, čto dolžno razrešit'sja... Chronika iduščej vojny*

Kurz nach dem Zerfall der Sowjetunion im Jahr 1991 wird in der russischen Kultur eine Tendenz erkennbar, die im deutlichen Gegensatz zu dem auf den Westen gerichteten Optimismus der 1990er Jahre steht. Diese Tendenz, die die Literaturwissenschaftlerin und Literaturkritikerin Natal'ja Ivanova in Ermangelung eines besseren Terminus als *nostal'jaščee* (Nostalgegenwart) bezeichnet,¹ ist dem in Deutschland gut bekannten Phänomen der *Ostalgie* in vielerlei Hinsicht ähnlich. Die Struktur dieser Nostalgisierung des Hier und Jetzt übertrifft allerdings die deutsche *Ostalgie* an Komplexität. Während Ostalgie zumeist auf die realen, wenn auch verklärten Erfahrungen mit der DDR zurückgriff, muss man im Kontext der sogenannten „russischen Tragödie“ um 1991, wie der Kulturwissenschaftler und Anthropologe Serguei A. Oushakine zu Recht bemerkt, zwischen „experience-based trauma“ und „imaginary trauma“ unterscheiden, die allerdings in engster Wechselwirkung miteinander stehen und in einer Art „patriotism of despair“ ihren gemeinsamen Nenner finden.² *Experience-based trauma* bezieht sich generell auf die Transformationen des Alltagsraums und die Veränderungen im Bezugssystem, die mit dem Verschwinden der gewöhnlichen Realien, der Umgestaltung der Lebenspraktiken, aber auch mit den Verschiebungen in politischen und kulturellen Apriori oder in den Mechanismen wirtschaftlicher Verteilung einhergehen. Im Fall des *imaginary trauma* werden diese konkreten Umwälzungen ins Phantasmatische gesteigert. Im russischen Kontext bedeutet dies oft – oder sogar in erster Linie – eine Reaktivierung der geopolitischen Dimension. Auf diese Weise wird eine real erfahrbare Desintegration der UdSSR in ein diskursiv imaginiertes „Großmachttrauma“³ umgewendet. In dessen Zeichen wird auch der realhistorische Umbruch mit Hilfe traditioneller Topoi wie ‚territoriale Einbuße‘ oder ‚Schwächung‘ bzw. ‚Raub‘ der geopolitischen Macht seiner Konkretheit enthoben.

An dieser Stelle müssen zwei wichtige Abgrenzungen erfolgen. So werde ich des Weiteren weniger auf diskursive Ausformungen der *reflective nostalgia* eingehen, die laut der Kulturtheoretikerin, Literaturwissenschaftlerin und Anthropologin Svetlana

Boym „dwells on the ambivalences of human longing“ und daher „calls it [d.h. absolute truth, A.C.] into doubt“. Vielmehr fokussiere ich mich auf das Phänomen der *restorative nostalgia*, die sich „as truth and tradition“ wahrnimmt, „a transhistorical reconstruction of the lost home“ bezweckt und daher im Kontext geopolitischer Verlustmeldungen im postsowjetischen Russland eine viel stärkere Konjunktur erfährt.⁴ Die mit diesem zweiten Typ der Nostalgie verbundene Reaktualisierung und ggf. (virtuelle) Rekonstruktion der Sowjetunion im russischen öffentlichen, politischen und kulturellen Diskurs findet in zwei Richtungen statt, die der Unterscheidung Oushakines grob entsprechen. Die erste Richtung, die eine (virtuelle) Wiederherstellung des verloren gegangenen Alltags voraussetzt und in diesem Sinne den ostalgischen Rekonstruktionen im Stil eines *Good Bye, Lenin* (2003, Regie Wolfgang Becker) am nächsten steht, darf man wohl mit dem Soziologen Roman Abramov als „Musealisierung des Sowjetischen“ bezeichnen.⁵ Die zweite Richtung, die mich in Bezug auf Zachar Prilepins Donbass-Texte in der Folge beschäftigen wird, zielt auf die Revision des (vermeintlichen) geopolitischen Defizits.⁶ Hier finden sich verschiedene Formen des nationalen bzw. des nationalistischen Denkens. Diese reichen von der Konjunktur der zyklischen Geschichtsauffassungen, welche „defining characteristics attributed to ‘Russian civilization’“ legitimieren und paradoxerweise in den Texten liberaler Autor*innen ursprünglich entwickelt werden,⁷ bis hin zur Tätigkeit und den programmatischen Texten der sog. Nationalalbolschewisten unter Eduard Limonov, zur Aktivierung des Neostalinismus usw.⁸

Es muss darauf hingewiesen werden, dass im Fall der „national(istisch)en“ kompensatorischen Reaktionen nicht nur der als traumatisch empfundene Zerfall der Sowjetunion, sondern auch die UdSSR selbst weniger als historisch konkreter Staat, sondern vielmehr im Sinne des sog. Neotraditionalismus als das letzte Glied in einer Kette angesehen wird, die vorsowjetische und postsowjetische Perioden der *russischen* Geschichte aneinanderfügt.⁹ In diesem Kontext gewinnt der Niedergang der Sowjetunion die Bedeutung eines nicht nur geopolitischen, sondern auch imperialen Traumas, das mit verschiedenen Formen des Neoimperialismus auskuriert werden kann und muss. Während der neoimperialistische Diskurs in den 1990er Jahren eine eher marginale Erscheinung war, wird er spätestens mit dem Amtsantritt von Vladimir Putin im Jahr 2000, wie der Politologe Andreas Umland stark macht, „politisch hoffähig“, fungiert er doch als gemeinsame Basis, die „radikal antikommunistische Vertreter eines restaurativen imperialen Denkens“ und „Sowjetreaktionäre“ zusammenbringt.¹⁰ Am Beispiel der neueren Publikationen des russischen Autors Zachar Prilepin aus den Jahren 2014 bis 2019, vor allem anhand seiner ‚Chronik‘ *V sjo, što dolžno razrešit’ sja...*

(*Alles, was gelöst werden muss ...*, 2016) werde ich im Folgenden der Spezifik und der Funktionsweise eines solchen postsowjetischen (quasi)imperialen nostalgischen Diskurses in der russischen Literatur nachgehen. Dabei wird besonders danach gefragt, welchen Ort der Donbass in diesem Diskurs einnimmt, wie der Diskurs selbst mit den Realien des u.a. auch mit seiner Hilfe angezettelten Krieges korreliert und wie er von diesen nachträglich modifiziert wird. Die Figur Prilepins sowie Prilepins Texte über den Krieg im Donbass sind meines Erachtens wenigstens aus drei Gründen repräsentativ. Erstens gehört dieser als ehemaliger Nationalbolschewist und bis Dezember 2018 Mitglied der *Drugaja Rossija*-Partei (Anderes Russland) zu den prononciertesten literarischen „Vertreter[n] eines restaurativen imperialen Denkens“¹¹, aus deren Feder die überwiegende Mehrheit fiktionaler und nicht-fiktionaler russischer Literatur über den Krieg im Donbass stammt und die in ihren Texten den ‚russischen Frühling‘ (russkaja vesna) im Donbass aus verschiedenen Perspektiven mit der Sowjetunion und ihrem Niedergang in Zusammenhang bringen bzw. den Krieg im Donbass direkt aus der Zäsur 1991 ableiten. Zweitens verkörpert Prilepin durch seine hybride politische Gesinnung, die zwischen einer Rhetorik des ‚nationalen‘ Revanchismus und Beschwörungen ‚bolschewistischer‘ Ideale oszilliert, geradezu mustergültig die ambivalente Beschaffenheit der russischen UdSSR-Nostalgie, deren imperiale Ausrichtung in ein paradoxes Verhältnis zur Sowjetunion als Land der ‚nationalen Gleichheit‘ gerät. Drittens überragt Prilepins Textproduktion zum Krieg im Donbass auch innerhalb des ‚rechtslinken‘ Kreises die Produktion seiner Kollegen und Gesinnungsgenossen qualitativ wie quantitativ um Längen. Neben der *Chronik eines laufenden Krieges* (*Chronika iduščeĭ vojny*) widmen sich sein in Buchform herausgegebenes Livejournal-Tagebuch *Ne čužaja smuta. Odin den' — odin god* (*Keine fremde Revolte. Ein Tag – ein Jahr*, 2015), der Zyklus *Pis'ma s Donbassa* (*Briefe aus dem Donbass*, 2016), der literaturgeschichtliche Band *Vzvod. Oficery i opolčency russkoj literatury* (*Bereitschaftszug. Offiziere und Rebellen der russischen Literatur*, 2017), der „phantasmagorische Roman“ *Nekotorye ne popadut v ad* (*Einige werden nicht in die Hölle kommen*, 2019), der Erzählband *Opolčenskij romans* (*Die Rebellenromanze*, 2021)¹² sowie zahlreiche Essays, Kolumnen, Artikel und Weblogs dem Thema des russisch-ukrainischen Krieges. Diesen Texten und einschlägigen Fernsehauftritten, aber auch Prilepins Einsatz als Bataillonskommandeur ist sein Ruhm als ‚Sprachrohr des Donbass‘ oder, spricht man mit den Worten des Journalisten der Zeitung *Komsomol'skaja pravda*, eines „Byron des Doneck“¹³ zu verdanken.

Markant ist vor allem die Perspektive, aus der Prilepins Erzähler über die Ereignisse im und um den Donbass berichtet. Diese grenzt die *Chronik eines laufenden Krieges*

von den Donbass-Texten anderer Nationalbolschewisten ab, etwa von Aleksandr Prochanovs Roman *Ubijstvo gorodov* (*Die Ermordung der Städte*, 2015) oder von Eduard Limonovs *Kiev kaput. Jarostnaja kniga* (*Kiev kaputt. Ein furioses Buch*, 2015),¹⁴ – und führt sie zugleich auf einer anderen Ebene mit diesen wieder zusammen. Im Unterschied zu Prochanov und Limonov schreibt Prilepin nicht nur viel über den Krieg, sondern nimmt auch aktiv an ihm teil. Nicht weniger wichtig ist die konkrete Profilierung dieser ‚Zeugenperspektive‘. Diese besteht einerseits in einer fast vollkommenen Ausklammerung von Kontakten mit dem ‚einfachen Mann‘, andererseits in einer ebenso konsequenten Betonung des Blicks von oben, der sich in unzähligen Gesprächen des Erzählers mit den führenden Persönlichkeiten der sog. ‚Volksrepublik Doneck‘ (Doneckaja Narodnaja Respublika, kurz ‚DNR‘), vor allem mit ihrem damaligen Oberhaupt – und de facto Protagonisten der *Chronik* – Aleksandr Zacharčenko dokumentiert. Indem Prilepin hier die ‚Nähe zur Macht‘ und die ‚Einflussnahme auf die Macht‘ auf engem Raum der ‚DNR‘ suggeriert, setzt er wohl mit Absicht seine eigene These über die ‚diskursive Machtübernahme‘ in Russland durch die Nationalbolschewisten, also auch durch ihn selbst, als eine bereits vollzogene Handlung in Szene. Umso mehr, weil eine solche ‚Machtübernahme‘, so Prilepin in einem seiner Interviews, ausgerechnet in der Annexion der Krim und im Krieg in dem ukrainischen Donbass sowie in den diskursiven und medialen Verarbeitungen dieser ihren deutlichsten Ausdruck fand:

Проходит какие-то 10–15 лет – и вы живете в той стране, которую мы придумали. [...] Эти ребята придумали свой образ будущего, и они не взяли власть, но они навязали его всей стране. Теперь вы в этой стране живете, и ничего с этим не поделаешь.

Nach 10 bis 15 Jahren lebt ihr schon in einem Land, das wir entworfen haben. [...] Diese Leute haben ihr eigenes Zukunftsbild entworfen. Zwar haben sie nicht die politische Macht übernommen. Sie haben aber dieses Zukunftsbild dem ganzen Land aufgeredet. Jetzt lebt ihr in diesem Land, und dagegen ist nichts zu machen.¹⁵

Im Miniaturformat des Donbass wird die ‚richtige‘ Einflussnahme auf den Ablauf der Ereignisse, die „eti rebjata“ („diese Leute“) in Russland ausgeübt haben, nur noch ‚richtiger‘. Zumal gerade dort, im Donbass, nicht mehr von einer diskursiven Beeinflussung die Rede ist, sondern von der tatkräftigen und daher offenbar viel

effektiveren Lenkung des Geschehens. Diese Sichtweise ist für Prilepins Bild dieser Region ausschlaggebend. In der *Chronik* steht der Donbass nicht nur als organischer Bestandteil Russlands da. Vielmehr wird er als eine verbesserte Ausgabe, ja als „serdce Rossii“ („Herz Russlands“) [V 425] [Zacharčenko] oder gar als „avangard russkogo mira“ („Vortrupp der russischen Welt“) [V 371] [Babickij]¹⁶ gepriesen. Gerade deshalb beschränken sich die (hochstehenden) Rebellenhelden, die in der Chronik im Namen des Donbass sprechen, nicht mehr auf die Selbstpositionierung als „ruscki[e] patriot[y]“ („russische[.] Patriot[en]“) [V 36] [Gubarev], die „vsegda vosprinimali sebja kak russkie“ („sich immer als Russen gefühlt haben“) [V 39] [Zacharčenko] und ihre „kleine Heimat“ als „odna bolšaja prorossijskaja političeskaja partija“ („eine große prorussische politische Partei“) [V 362] [Babickij] wahrgenommen haben. Im Unterschied zu vielen ‚normalen Menschen‘ aus ‚Kern-russland‘, welche die „russische Welt“ gegen „Avstralija, ajfon, ajva“ („Australien, iPhone, Aiwa“) [V 111] willig austauschen, sind alle Vertreter des Donbass, wie der autobiografische Erzähler Prilepin bekundet, bereit,

за исторический выбор своей идентичности, за память о том, что ты русский, за принадлежность к величайшей культуре [V 364] [Babickij]

für die historische Wahl ihrer Identität, für das Wissen, dass du ein Russe bist, für die Zugehörigkeit zur größten Kultur

den vollen Preis zu zahlen.

Wodurch wird aber der Donbass zum ‚richtigen Russland‘? Glaubt man Prilepin, so ist die gesunde Robustheit der Region auf die bergmännische Arbeit und einen entsprechenden „psychotip“ („Psychotyp“) zurückzuführen. Dieser ließe sich nicht nur am „bergmännischen“ Kollektivgeist, sondern auch an dem „sil’n[yj], širok[ij], samouverenn[yj]“ („kräftigen, breiten, selbstbewussten“) [V 20] Doneck oder an den „temnye“ („dunklen“) Kirchenkuppeln ablesen, deren Vergoldung „budto by zamešano s uglem“ („offenbar mit Kohlenstaub vermischt wurde“) [V 11]. Der spezifische „Psychotyp“ verleiht den Ortsansässigen ihren „kamennyj charakter“ („felsenfesten Charakter“) [V 382], stellt ihren sozialen Zusammenhalt her und befähigt sie zur Selbstorganisation.

Eine nicht sonderlich originelle Rückbesinnung auf die bergmännische Vergangenheit als Grundlage für das ‚richtige‘ Russentum hat für die von Prilepin lebhaft

verfochtene, zugleich rechtsimperiale und linkssozialistische Identität einige kaum zu übersehende Folgen. Indem der Verfasser der *Chronik* den Donbass ausschließlich als einen bergmännischen Landstrich definiert, verortet er ihn in zwei keineswegs zufälligen historischen Kontexten. Kleinerenteils im Horizont des Russländischen Imperiums des 19. Jahrhunderts, in jener Zeit also, als der Steinkohlenbergbau dort aufgenommen wurde. Größereenteils aber in der sowjetischen Epoche, wo der Donbass durch den entsprechenden Mythos in seiner Rolle aufgewertet wurde. Es ist in diesem Sinne wohl kein Zufall, dass Prilepins Zacharčenko seine Definition des Donbass als eines „Herzens Russlands“ sogleich mit dem Hinweis präzisiert, er meine eigentlich „Doneck, kak risovali na plakatach v dvadcatye gody prošlogo veka“ („Doneck, wie es auf den Plakaten der 1920er Jahren dargestellt wurde“) [V 425].¹⁷

Aus der Perspektive der ‚bergmännischen‘ Reduktion erscheint der Donbass in den Grenzen der sog. ‚DNR‘ im Buch von Prilepin als Erbstück aus der Gründerzeit der Sowjetunion, ja als eine revitalisierte Frühsowjetunion. Hierdurch legitimiert der ‚Chronist‘ auch seine Hinwendung zum rhetorischen und tropischen Repertoire der sowjetischen Literatur über die Revolution, den Bürgerkrieg und den stalinistischen ‚Aufbau‘, das mit seinen eigenen stalinistischen Sympathien deutlich korrespondiert.¹⁸ In einem der von Prilepin nacherzählten Gesprächen mit Aleksandr Zacharčenko bringt das Oberhaupt der ‚DNR‘ die These über die Rekonstruktion der UdSSR en miniature – allerdings ohne das für Prilepin wichtige sozialistische Element – ohne Wenn und Aber über die Lippen:

С утра глава молодой страны сказал, что республика уже есть, а чёткой и простой идеологии у неё нет. Должна быть.

– Идеология должна находиться внутри запоминающейся аббревиатуры, чтоб люди знали её назубок и могли вспомнить в любой миг, – объяснил Захарченко. – Я думаю, что идеология Донецкой народной республики будет заключаться в этих четырёх буквах: „СССР“.

Скрывать не буду: я обрадовался [V 416].

Am Morgen sagte das Oberhaupt des jungen Staates, dass es die Republik zwar schon gebe, diese aber über keine einfache und prägnante Ideologie verfüge. Sie müsse aber über eine solche Ideologie verfügen.

„Die Ideologie muss mit einer möglichst einprägsamen Abkürzung ausgedrückt werden, damit die Menschen sie auswendig memorieren und jederzeit wiedergeben könnten“, erklärte Zacharčenko. „Ich denke, dass die Ideologie der

Volksrepublik Doneck in folgenden vier Buchstaben enthalten sein wird: SSSR [d. i. UdSSR, A.C.].“

Ich kann es nicht verleugnen: Ich freute mich.

In den Koordinaten der rekonstruierten Sowjetunion wird auch der Krieg im Donbass zum historisch belegbaren Zitat. Diesem Zitat, wie auch dem Bild des Donbass im Allgemeinen, ist eine zweifache Referenz nachzuweisen. Einerseits wird der Krieg – allerdings eher am Rande – in der *Chronik* als eine Wiederholung des Bürgerkriegs von 1917 bis 1921 (d. i. die Dimension des ukrainisch-ukrainischen Konfliktes) charakterisiert. Andererseits beschreibt der ‚Chronist‘ den Krieg im Donbass im Einvernehmen mit dem russischen medialen Mainstream nach 2014 überwiegend als Fortsetzung des sog. Großen Vaterländischen Kriegs (1941–1945) (d. i. die ‚russische‘ Dimension des Konfliktes). Dabei liegt diesem Vergleich bei Prilepin weniger das ähnlich gezeichnete Bild des ‚Feindes‘ – nämlich des deutschen bzw. des ukrainischen ‚Faschisten‘ – zugrunde. Vielmehr geht es um die Analogie im Bild des ‚Eigenen‘ – nämlich des idealen russischen bzw. sowjetischen Donbass, das im russischen ‚rechten‘ bzw. ‚rechtslinken‘ Narrativ über den Krieg in der Ostukraine sonst eine eher marginale Rolle spielt.

Eine solche Fokussierung auf das ‚Eigene‘, mittels derer das für die populäre Mythologie des ‚Großen Vaterländischen Kriegs‘ zentrale Narrativ über die ‚Verteidigung des eigenen Landes‘ in leicht modifizierter Form artikuliert wird, zieht einige wichtige materielle und symbolische Parallelen nach sich. So begibt sich „pol Donecka“ („das halbe Doneck“), indem es sich zum Kampf gegen die ukrainischen Truppen bereit erklärt, zu den eigenen Krautgärten und hebt die dort begrabenen alten Kampf Waffen aus der Erde, so dass bereits am Morgen „na uglach [...] stojali nemeckie pulemety“ („an jeder Ecke [...] die deutschen Maschinengewehre standen“) [V 67] [Zacharčenko]. Danach holen die „Rebellen“ „odin ili dva [tank], vremen Velikoj Otečestvennoj“ („einen oder zwei Panzer aus den Zeiten des Großen Vaterländischen Kriegs“) [V 126] von ihren Podesten herunter und schaffen es sogar, deren uralte Motoren laufen zu lassen. Dort, wo sie ihre Schanzen ausheben, finden sie „liniju ukreprajonov, sdelannyh v 1942–1943 godach“ („die Befestigungslinien [vor], die noch in den Jahren 1942–1943 gebaut wurden“), und graben an diesen Stellen aus ihrer „eigenen Erde“ „to nemeckie, to russkie kosti, ostanki, veščiči“ („mal deutsche, mal russische Knochen, Reste, Dinge“) aus [V 135]. In dem Kampf um die Stadt Šachtjorsk glauben die „Aufständischen“, wie Prilepin sie darstellt, „Stalingrad i Kurskuju dugu dlja Donbassa“ („Stalingrad und den

Kursker Bogen für den Donbass“) [V 153] zu erkennen. Schließlich setzen sie bei der Rekultivierung der zurückeroberten Territorien – z.B. in Ilowajsk – genauso wie damals die Sowjetunion die ‚Okkupanten‘ als Zwangsarbeiter ein:

[Prilepin] – Иловайск ведь пленные восстанавливали?
[Zacharčenko] – Да. КПД громаднейшее. [V 261]

[Prilepin] „Ilowajsk wurde doch von den Kriegsgefangenen wiederaufgebaut?“
[Zacharčenko] „Ja. Der Nutzfaktor ist immens.“ [V 261]

Indem Prilepin diese und andere Überschneidungen anführt, schafft er beim Leser den Eindruck – oder versucht dies zumindest –, dass die ‚podvigi dedov‘ (Heldentaten der Großväter), wie sie in der sowjetischen und späterhin in der russischen Kriegsmythologie gerne propagiert wurden, in den Taten ihrer Enkel wiederbelebt werden.

Die Apostrophierung des ‚Eigenen‘ geht allerdings mit dem Verlust der Feindesfigur und somit auch des Ziels der Kriegsführung einher. Mangels konkreter Gegenspieler wird der neue ‚Große Vaterländische Krieg‘ im Donbass auf einen absurden defensiven Imperativ reduziert, den Zacharčenko als „Donbass nado [...] otstojat!“ („Der Donbass muss verteidigt werden!“) [V 425] formuliert. Somit wird der Krieg im Donbass zu einem bewaffneten Konflikt ohne spürbaren Anlass, ohne absehbares Ende und ohne eine halbwegs klare Vorstellung vom ‚Sieg‘ – weder auf der Ebene der ukrainisch-ukrainischen Konfrontation, noch im Kontext der Ausdehnung der Donbass’schen Sowjetisierungserfahrungen auf andere noch nicht ‚richtig‘ gewordene russische, womöglich auch ukrainische Territorien. Dieses Defizit gehört zu den Schlüsselthemen der Gespräche zwischen dem Erzähler Prilepin und dem ‚Oberhaupt‘ Zacharčenko. Diese Gespräche kulminieren in einem äußerst verschwommenen Fazit, das entweder von Zacharčenko oder auch von Prilepin am Schluss gezogen wird und sich nicht zufällig als titelgebend erweist:

Всё бы хорошо, но война так и не прекращалась. Просто приобрела чуть иные формы: люди в форме в еждневном режиме продолжали убивать друг друга – просто чтобы не забывать, как это делается. Всё это однажды должно будет как-то разрешиться. Потому что так, как оно есть, – не устраивает никого [V 309, 534].¹⁹

Alles ging relativ gut, nur der Krieg fand kein Ende. Er nahm nur etwas andere Formen an. Die Männer in der Uniform brachten einander weiterhin täglich um, bloß um nicht zu vergessen, wie man es tut.

All das muss eines Tages irgendwie gelöst werden. Denn so, wie es ist, tut es niemandem gut.

Ein dermaßen paradoxes Verständnis vom ‚Großen Vaterländischen Krieg‘ im Donbass lässt auch das Projekt des Donbass als Sowjetunion in einem nicht minder paradoxen Licht erstrahlen. Denn in dem Punkt, wo der Donbass dank des Krieges und der durch ihn herrschenden Verhältnisse endlich zu einer perfekten Sowjetunion wird, wird auch der innere Widerspruch der ‚rechtslinken‘ Einstellung des Nationalbolschewisten Prilepin sichtbar. Wie die Logik der historischen Metaphoriken, aber auch des Kriegsverlaufs nahelegt, erweist sich der ‚reformierte‘ Donbass an keine größere geopolitische Einheit anschlussfähig, und zwar gerade wegen seiner ‚sowjetischen‘ Beschaffenheit. In die ‚nationalistische‘ Ukraine kann und darf die Region nicht zurückkehren. Ebenso unmöglich und auch unerwünscht ist die (Re-)Integration des sowjetisierten Donbass in die Russländische Föderation von heute. Da die Letztere noch kein linkes Imperium nach dem Muster der Sowjetunion geworden ist, zieht sie es vor, in einer durchaus ‚westlichen‘ Manier die ‚bergmännische‘ Region aus Leibeskraften auszubeuten, ohne auf ihre ‚sowjetische‘ Prägung zu achten. Kaum willkommen ist der Donbass schließlich in den *realen* Grenzen der ‚russischen Welt‘. Prilepins Vision des ‚sowjetisierten‘ Donbass ist vor allem durch den Topos des ‚Vortrupps‘, der ‚Avantgarde‘, maßgeblich geprägt. Dieser schreibt der Region die Bedeutung eines Territoriums zu, auf dem es allen sozialen Gesetzen zum Trotz der Mittelschicht gelang, „antimajdann[uju], antizapadn[uju], antiburzua-zn[uju] revolucij[u]“ („eine Revolution gegen den Maidan, gegen den Westen, gegen die Bourgeoisie“) [V 111] zustande zu bringen. In der im Russland von heute aufkeimenden ‚russischen Welt‘ hat aber die ‚Anomalie‘ des Donbass mit jener ‚Normalität‘ zu tun, in der die Mittelschicht, „rasčesyvaja grudi v krov’ ili, naprotiv, snischoditel’no zevaja, [...] chroničeski bole[e]t o sud’bach russkogo mira“ („ihre Brust bis aufs Blut zerkratzend oder mit Herablassung gähmend, für das Schicksal der russischen Welt chronisch mitfiebert“),²⁰ aber keineswegs bereit ist, auf „fua-gra, kruževnye trusiki, parmezan i ‚Bentli““ („foie gras, Spitzenhöschen, Parmesankäse und Bentley“) [V 110] zu verzichten. Im Endergebnis erweist sich der Donbass, wie Prilepin ihn kennt, nicht nur als erste, sondern auch als einzige Baustelle zur Rekonstruktion der Sowjetunion; als Miniaturmodell des ‚wahren Russland‘, bei dessen

Erstellung auch „mnogoe pošlo ne tak, kak zadumyvalos“ („vieles anders kam, als man dachte“).²¹ Auch deswegen hat diese ‚Miniatur‘ wohl keine Chance, ein lebensgroßes Modell zu werden; mehr noch: Sie steht gerade wegen ihrer problematischen Integrierbarkeit einer weitreichenden imperialen Kolonisierung in Richtung Westen im Wege.

Die einzige Perspektive, die der ‚Chronist‘ Prilepin dem sowjetisierten, aber in jeder Hinsicht überflüssigen Donbass in Aussicht stellt, ist eine weitere Perpetuierung des Kriegs – ohne Hoffnung, aus dem Russland von heute das Russland von morgen zu machen, das ganze Novorossija zu erobern oder gar nur die Frontlinie westwärts zu bewegen; und auch ohne Hoffnung auf Frieden. Eine zentrale Rolle spielt dabei der von Prilepin festgestellte Mangel an „voploščenn[yj] v slovo revoljucionn[yj] drajv“ („dem ins Wort gefassten revolutionären Drive“), das Fehlen der eigenen „Majakovsk[ij] i Esenin[], Mejerhol’d[] i Pasternak“ („Majakovskij und Esenin, Mejerhol’d und Pasternak“), des im Donbass gebürtigen Hemingway oder wenigstens eines Limonov.²² Kurzum geht es Prilepin um die spürbaren Engpässe bei der Beschaffung bzw. Erschaffung von „svoj velikij poet, svoj velikij chudožnik, svoj velikij režisser“ („des eigenen großen Dichters, des eigenen großen Malers, des eigenen großen Regisseurs“), die „masštab“ („die Größe“) jeder historischen Umwälzung ausmachen [V 450].²³

Es fällt einem schwer, diese Aussage nicht als Hinweis des ‚Byron des Doneck‘ auf sich selbst zu lesen. Zugunsten dieser Interpretation spricht auch das eingangs erwähnte Buch *Vzvod. Oficery i opolčency russkoj literatury (Bereitschaftszug. Offiziere und Rebellen der russischen Literatur)*, das Prilepin seiner *Chronik* hinterherschickte. In ihm leitet der Autor seine außertextuelle Rolle als Rhapsode des Krieges implizit aus den Kriegserfahrungen von Žukovskij, Puškin und anderen Vertretern der „russischen literarischen Sondertruppe“ (*specnaz*) ab.²⁴ Es ist nicht ohne symbolische Bedeutung, dass eine solche Genealogie, die in *Vzvod* ausbuchstabiert wird, aber in einigen Interviews Prilepins zeitgleich mit dem Erscheinen der *Chronik* angedeutet wurde,²⁵ in der Koda jenes Textes wiederauftaucht, der als performativer Versuch gelesen werden darf, den bislang fehlenden hochkarätigen Text über „osvoboditel’n[aj]a] vojn[a] na Donbasse“ („den Freiheitskrieg im Donbass“) [V 449] vorzulegen. Im Hinblick darauf gewinnt die sinnlose Perpetuierung des Krieges einen gewissen Sinn. Denn durch eine solche Engführung der Literatur und des Krieges in seiner eigenen Person denkt der Autor des *Vsjo, čto dolžno razrešit’sja...* (*Alles, was gelöst werden muss ...*) den Krieg im Donbass als Rohmaterial für den neuen Hemingway, den neuen Babel’ – oder eben für den real existierenden Prilepin um. Die durch den Krieg Verletzten

und die Umgekommenen verwandelt er – neben Zacharčenko & Co. – dabei zu seinen Marionetten, welche ihre Daseinsberechtigung erst als Figuren eines Lehrstücks für das imperfekte Russland bekommen.

Anmerkungen

- 1 Natal'ja Ivanova: *Nostal'jaščee. Sobranie nabljudenij* [Nostalgegenwart. Eine Sammlung von Beobachtungen]. Moskau 2002.
- 2 Serguei A. Oushakine: *The patriotism of despair. Nation, war, and loss in Russia*. Ithaca, London 2009, insb. S. 259–262.
- 3 Klaus-Helge Donath: *Der Kreml-Syndikat*. Berlin 2008, S. 74.
- 4 Svetlana Boym: *Nostalgia and its discontents*. In: *The Hedgehog Review*, 9 (2007), Heft 2, S. 7–18, hier S. 13.
- 5 Roman Abramov: *Muzeifikacija sovetskogo: istoričeskaja travma ili nostalgija* [Die Musealisierung des Sowjetischen: ein historisches Trauma oder Nostalgie]. In: *Gefter*, 22.01.2014. <http://gefter.ru/archive/11132> [26.06.2019].
- 6 Die Analyse verschiedener Spielarten einer solchen Revision vgl. in Ulrich Schmid: *Technologien der Seele. Vom Verfertigen der Wahrheit in der russischen Gegenwartskultur*. Berlin 2015, S. 117–187.
- 7 Kåre Johan Mjør: *Smuta: cyclical visions of history in contemporary Russian thought and the question of hegemony*. In: *Studies in East European Thought* 70 (2018), Heft 1, S. 19–40, insb. S. 23, 38.
- 8 Vgl. dazu Veljko Vujacic: *Stalinism and Russian nationalism: a reconceptualization*. In: *Post-Soviet Affairs*. 23 (2007), Heft 2, S. 156–183; Konstantin Kaminskij: *Stalin-Kult 2.0. Stalin-Kult in russischen Medien des 21. Jahrhunderts*. In: *Forum für osteuropäische Ideen- und Zeitgeschichte* (2012), Heft 16, S. 165–188.
- 9 Vgl. u.a. Boris Dubin: *Annaly povtorenija. Populjarnyj istoriko-patriotičeskij roman 90-ih godov* [Annalen der Wiederholung. Der populäre historisch-patriotische Roman der 90er Jahre]. In: *Indeks*. (2001), Heft 14, S. 119–131.
- 10 Andreas Umland: *Restauratives versus revolutionäres imperiales Denken im Elitendiskurs des postsovjetschen Rußlands. Eine spektralanalytische Interpretation der antiwestlichen Wende in der Putinschen Außenpolitik*. In: *Forum für osteuropäische Ideen- und Zeitgeschichte* 13 (2009), Heft 2, S. 101–125, hier S. 104, 110.
- 11 Ebd., S. 109.
- 12 Vgl. Zachar Prilepin: *Ne čužaja smuta. Odin den' – odin god*. Moskau 2015. Ders.: *Vzvod. Oficery i opolčency russkoj literatury*. Moskau 2017. Ders.: *Nekotorye ne popadut v ad. Roman-fantasmagorija*. Moskau 2019. Ders.: *Opolčenskij romans: novaja proza*. Moskau 2021.
- 13 Zit. nach Julie Fedor: *Spinning Russia's 21st century wars. Zakhar Prilepin and his "Literary Spetsnaz"*. In: *The RUSI Journal*. 163(2018), Heft 6, S. 18–27, hier S. 23.
- 14 Vgl. Aleksandr Prochanov: *Ubištvo gorodov*. Moskau 2015. Eduard Limonov: *Kiev kaput. Jarostnaja kniga*. Moskau 2015.
- 15 Prilepin in der Fernsehsendung „A pogovorit?“ („Plaudern wir!“), 01.09.2018. <https://www.youtube.com/watch?v=DUx3fYsXnoI>; 87:10f. [26.06.2019] [Übersetzung des Verfassers.]
- 16 Hier und des Weiteren wird das Buch (2016) nach der erweiterten Ausgabe aus dem Jahr 2017 in der

Übersetzung des Verfassers zitiert: Zachar Prilepin: *Pis'ma s Donbassa. V sjo, što dolžno razrešitsja... Chronika iduškej vojny*. Moskau 2017. Die genannte Ausgabe beinhaltet neben *V sjo, što dolžno razrešitsja...* auch die bereits erwähnten *Pis'ma s Donbassa (Briefe aus dem Donbass)* sowie zwei Essaykollate, *Žensčiny Donbassa (Die Frauen des Donbass)* und *Mužčiny Donbassa (Die Männer des Donbass)*, die somit nachträglich als Bestandteile der *Chronik* positioniert werden. Die Seitennummern werden im laufenden Text in eckigen Klammern nach der Sigle V angeführt. Da es bei der Analyse der *Chronik* wichtig ist, in wessen Namen konkrete Aussagen gemacht werden, werden die Namen der jeweiligen ‚Redner‘, solange es nicht um den autobiografischen Erzähler selbst geht, im laufenden Text ebenso in eckigen Klammern angegeben.

- 17 Die Entscheidung, die kürzeren russischsprachigen Originalzitate in lateinischer Transkription und nicht in kyrillischer Originalschrift im fließenden Text anzuführen, wurde von den Herausgeberinnen des Bandes getroffen. Für die eventuellen Missverständnisse bitte ich an dieser Stelle um Entschuldigung.
- 18 Programmatisch hat Prilepin seine Zuneigung zur Figur Stalins in dem *Brief an Stalin* formuliert. Vgl. Zachar Prilepin: *Pis'mo Stalinu*. In: *Svobodnja Pressa*, 30.07.2012. <https://svpressa.ru/all/article/57411> [27.06.2019].
- 19 Diese Passage, mit der in der ersten Fassung das 2. Kapitel endete, wird in der 2. Fassung in zwei Teile geteilt, wobei der zweite Absatz nun den Epilog abschließt und mit einem optimistischen „Rabotaem, brat'ja!“ („Nun an die Arbeit, Brüder!“) vervollständigt wird.
- 20 Zachar Prilepin: *Pis'ma iz Donbassa. Pis'mo šestoe: Sil'nye ljudi i slabye ljudi* [Briefe aus dem Donbass. Der sechste Brief: Starke Menschen und schwache Menschen]. <https://russian.rt.com/article/313093-pismo-shestoe-silnye-lyudi-i-slabye-lyudi> [28.06.2019] [Übersetzung des Verfassers]. In der Druckfassung der „Briefe“ ist dieser „Brief“ – wie auch einige andere tagesaktuelle Aussagen – nicht enthalten.
- 21 Ebd. [Übersetzung des Verfassers].
- 22 Dieses Fragment wurde in der zweiten Fassung ausgelassen und wird hier nach der elektronischen Ausgabe der ersten Fassung (2016) in der Übersetzung des Verfassers zitiert.
- 23 In der 2. Fassung fehlt in dem zitierten Satz der ursprüngliche Hinweis auf den „Dichter“.
- 24 Vgl. Galina Juzefovič: *Čto ne tak s knigoj Zachara Prilepina „Vzvod. Oficery i opolčency russkoj literatury“* [Was stimmt nicht mit Zachar Prilepins Buch *Bereitschaftszug, Offiziere und Rebellen der russischen Literatur*]. <https://meduza.io/feature/2017/02/20/čto-ne-tak-s-knigoj-zachara-prilepina-vzvod-ofitsery-i-opolčentsy-russkoj-literatury> [28.06.2019].
- 25 Vgl. z.B. Zachar Prilepin: *Russkaja literatura – ne obščestvo gumanistov* [Die russische Literatur ist keine humanistische Gemeinschaft]. <https://ria.ru/20160616/1448723647.html> [28.06.2019].



Tijana Matijević

Ein Versuch über *Chernobyl*

Das Ende der Utopie im Fernsehen

I think my favourite emotion is melancholy and some sort of bittersweet darkness [...]. I don't think you can say exactly why, I suppose it is about light or weather conditions or something like that. Melancholy is a great feeling and if you feel a little bit it's very easy to dial it up by putting on a piece of music or whatever it is you do. – Johan Renck, Regisseur der Serie *Chernobyl*¹

Nostalgia might appear somewhat kitschy. – Svetlana Boym²

Noch vor Beginn der postsozialistischen ‚Transition‘ bestimmte eine spezifische theoretische Sicht die Art und Weise, wie wir in der akademischen und alltäglichen, also auch in der künstlerischen Vorstellung begonnen haben, die gegenwärtige Welt, aber auch diejenige, die ihr unmittelbar vorausgegangen war, zu verstehen. Diese Sicht lenkt die Aufmerksamkeit auf den Blick der Nostalgie bzw. des Nostalgikers und dessen Versuch, durch unterschiedliche Formen des Sammelns einen Zeitraum zu speichern, der ‚auf der anderen Seite‘ verblieben war. Svetlana Boym beschrieb dieses künstlerische und kulturelle Projekt gegen Ende der UdSSR, indem sie den Begriff der Nostalgie in ihrer wegweisenden Studie *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia* (1994) theoretisch elaborierte.³ Eine weitere wichtige Autorin der postsozialistischen Nostalgie und zudem auch Historikerin und Theoretikerin der russischen Avantgarde, Dubravka Ugrešić, verortet die Vergangenheit im Diskurs der nostalgischen Musealisierung oder Archäologie. Obwohl sie aus der südslawischen, genauer postjugoslawischen, Perspektive schreibt, greift diese Autorin in ihrer Prosa und Essayistik, vor allem aber in ihrem Roman *Muzej bezunjetne predaje* (1997, *Das Museum der bedingungslosen Kapitulation*), explizit auf Muster der spätsowjetischen und postsowjetischen Kunstszene zurück.⁴ Beide Autorinnen

fokussierten sich neben zahlreichen anderen Autorenstimmen auf den Künstler Il'ja Kabakov und sein Wirken, das auf dem Sammeln von Banalitäten, den Details und dem Ephemeren des sowjetischen Alltags beruht. Einerseits ist also ein starker Wunsch zu konstatieren, diese Vergangenheit zu konservieren, andererseits aber auch die Auflösung ästhetischer und sonstiger Wertekriterien, weshalb Kabakov und andere Künstler mit Ugrešićs Worten zu „Archäologen der Gegenwart“ und „Philosophen der Müllhaufen“⁵ werden. Auf dieselbe Weise beschreibt Boym einen solchen amateurhaften Versuch des Sammlertums: „Obviously she did not choose them to match; she simply collected what she could get and tried to imbue it all with warmth and vitality“.⁶

Ein Effekt dieser Sichtweise bzw. der Re-Konstruktion der Vergangenheit ist auch das Auftauchen der utopischen Konturen dieser Vergangenheit. Boym schreibt in ihrer Studie folgerichtig über *utopische Nostalgie*, die im Unterschied zur *ironischen Nostalgie* kollektiver Natur ist und „tries to remedy the temporal gap by reconstructing the home“⁷. Der entscheidende Schnittpunkt dieser Konzepte und der amerikanisch-britischen Mini-TV-Serie *Chernobyl*, die erstmals im Mai und Juni 2019 ausgestrahlt wurde, liegt neben den bereits genannten Aspekten – dem Sammeln und der Nostalgie – eben in der Hinwendung zur kollektiven Erfahrung der Vergangenheit und zum Trost bzw. zur ‚Medizin‘, die der ideale Ort in der Vergangenheit bietet. Obwohl auf einschlägigen Internetseiten hinsichtlich des Genres als historisches Drama bezeichnet,⁸ weist diese Serie dieselbe nostalgisch-kollektionaristische Geste der Schaffung einer Utopie auf, die sich nun nach dreißig Jahren wiederholt, und zwar nicht nur durch einen Blick von ‚außen‘, sondern auch aus der Perspektive der Unterhaltungsindustrie, die auf äußerst effektive Weise diese Schlüsselaspekte des postsozialistischen ‚Zustands‘ nutzt. Analog zu den russischen alternativen Künstlern seit Ende der achtziger Jahre, die sich der Aufgabe des Sammelns verschrieben hatten, „als die Sowjetepoche zu Ende ging“⁹, haben die Autoren dieser Serie den ‚Blick zurück‘ reproduziert und aus diesem künstlerischen und ästhetischen Potenzial die ganze utopische Welt der Serie entwickelt. Diese ‚Fernseh‘-Utopie ist allerdings untrennbar verbunden mit einem dystopischen Ambiente, dessen Auslöser die Katastrophe von Černobyl¹⁰ war. Daher wiederholt sich auch in dieser Serie die übliche Kombination utopischer und dystopischer Motive und Sujets. Allein der enorme Zuspruch und die guten Kritiken sind schon Grund genug, um *Chernobyl* zum Gegenstand von *cultural* und *media studies* aber auch *memory studies* werden zu lassen. Ich werde mich jedoch spezifischen Verfahren zuwenden, die zusammenfassend – und erneut im Einklang mit dem postsowjetischen

‚Kollektionismus‘ – als eklektisch bezeichnet werden können. Zu diesen Verfahren zählt auch die bereits erwähnte Hybridität hinsichtlich des Genres, indem verschiedene Genres der *suspense* und *speculative fiction* aufgegriffen werden, vor allem aber Muster der utopischen und dystopischen Fiktion. Indem gerade diese Muster ein Spekulieren über politische bzw. ideologische Aspekte bestimmter, gesellschaftlich relevanter Themen ermöglichen, kann das gesamte Narrativ der Serie im Kontext einstiger, aber offenbar weiterhin virulenter ideologischer Antagonismen interpretiert werden. Da diese Antagonismen auch in das Narrativ der Serie inkorporiert sind, kann uns die Rezeption von *Chernobyl*, die zu einem integralen Teil dieses kulturellen Phänomens geworden ist, unsere Gegenwart einschließlich derjenigen Debatten erhellen, die mit der Deklaration vom *Ende der Geschichte* verschwunden zu sein schienen.¹¹

Die utopisch-dystopische sowjetische Welt von *Chernobyl*

Die fünfteilige Serie (Episodentitel: *1:23:45; Please Remain Calm; Open Wide, O Earth; The Happiness of All Mankind; Vichnaya Pamyat*) zeigt die Ereignisse nach, aber auch unmittelbar vor der nuklearen Katastrophe in der Sowjetunion am 26. April 1986 im vierten Reaktor des Kernkraftwerks Černobyl nahe der ukrainischen Stadt Prypjat, an der ukrainisch-weißrussischen Grenze. Černobyl gilt als eine der schwersten nuklearen Katastrophen in der Geschichte¹²; das Interesse von Film- und Fernsehautoren, sie auf den Bildschirm zu bringen, ist also verständlich. Obwohl dies nicht der erste Versuch ist, ist die Tatsache paradox, dass es lange kein Narrativ über Černobyl gab.¹³ Vor allem dank dieses Umstandes ist es der Serie gelungen, ein eigenes, streckenweise problematisches, aber überzeugendes Narrativ zu konstruieren.¹⁴

Zu Beginn muss auf einen grundlegenden strukturellen Widerspruch hingewiesen werden: Trotz der nostalgisch-utopischen Stilisierung, die aus den erwähnten eklektischen Verfahren resultiert, ist eine programmatische Neigung der Autoren zur *Wahrheit* zu konstatieren. Drehbuchautor Craig Mazin beruft sich auf die Authentizität als kreativen Imperativ: „The lesson of *Chernobyl* isn’t that modern nuclear power is dangerous. The lesson is that lying, arrogance, and suppression of criticism are dangerous.“¹⁵ Es war den Autoren ein Anliegen zu zeigen, was hinter den Kulissen eines (scheinbar) mächtigen politischen und ökonomischen Systems passiert war, so dass sich das Narrativ über Černobyl als Folge eines verlogenen und korrupten politisch-ideologischen Apparats präsentiert. Und während die Mängel in

der sowjetischen Reaktorkonstruktion, die zur Katastrophe in Černobyl geführt hatten, eine bestätigte Tatsache sind, eröffnet die Universalisierung dieses konkreten Falls und seine Ausweitung auf sämtliche gesellschaftliche Verhältnisse eine Perspektive, die von Glaubwürdigkeit weit entfernt ist. Die Überzeugungskraft des Narrativs von *Chernobyl* ist offenbar umgekehrt proportional zum *Wahrheitsstreben* der Autoren.

Die Forderung nach Wahrheit ist im Versuch dieser Ekranisierung der Geschichte nicht nur begleitet, sondern überhaupt erst realisierbar durch verschiedene Formen der ‚Falsifizierung‘. Das Narrativ über Černobyl beginnt an seinem Ende, mit dem Selbstmord von Valery Legasov (Jared Harris), einem der Wissenschaftler, der für die Behebung der Katastrophe zuständig war. Enttäuscht und machtlos entschließt er sich zu diesem Schritt und stellt dabei ebenfalls die Frage der Wahrheit ins Zentrum seines (eigenen) Narrativs: „What is the cost of lies? It’s not that we’ll mistake them for the truth. The real danger is that if we hear enough lies, then we no longer recognize the truth at all.“¹⁶ Mit derselben Frage schließt die Serie auch, so dass derart das ganze Narrativ von der Erzählung eines verlogenen Systems gerahmt wird, das durch die Katastrophe von Černobyl sichtbar wurde. Trotz oder aufgrund von Falsifizierung und stereotyper Darstellung ist es den Autoren gelungen, das historische Ereignis in einer medial – hier bezogen auf das Fernsehen – attraktiven Form zu erzählen. Damit ließe sich ein völlig neues Analysefeld eröffnen, das sich mit der Produktions- und kommerziellen Seite der Serie auseinandersetzen könnte sowie mit bestimmten künstlerischen Verfahren (und Zugeständnissen). Wenn wir uns die Biographien und Portfolios der Autoren der Serie anschauen, finden wir genug Argumente für einen solchen Ansatz.¹⁷ Dass schließlich die utopische Imagination über die mehr oder weniger zugänglichen Tatsachen den Sieg davongetragen hat, können wir auch mit der Natur der utopischen Nostalgie erklären, nämlich „nostalgia for the Common Place, which is both a memory place and a rhetorical topos (the two intimately connected)“¹⁸. Dies erklärt die Hybridität des in der Serie entworfenen Bildes der Sowjetunion, das sowohl historische als auch utopische Konturen aufweist.

Die Post-Černobyl-Dystopie, von der ausgehend die Geschichte der Serie erzählt wird, rahmt die sowjetische Utopie, diesen unmöglichen, guten Ort, der bis zur Explosion existiert hatte. Nach der einführenden Szene mit dem Wissenschaftler Legasov werden die Zuschauer*innen ins räumliche und zeitliche Zentrum der Geschichte geführt, in die kleine Stadt Prypjat zum Zeitpunkt der Explosion – dem eponymischen Zeitpunkt 1:23:45 Uhr nach Mitternacht. Die Explosion wird

unmittelbar aus der Wohnung zweier Einwohner beobachtet, die zugleich Protagonisten der Serie sind: der Feuerwehrmann Vasily Ignatenko und seine Frau Lyudmila. Aus dem Fenster ihrer typischen sowjetischen Wohnung heraus – und das ist in diesem epochalen Moment eine visuelle Information, die ebenso wichtig ist wie die Explosion selbst – sehen die Explosion zu Beginn nur die Zuschauer*innen. Aus der privaten Sphäre einer sowjetischen Wohnung werden wir zu Zeugen eines historischen Ereignisses, das derart zugleich zur historisch objektiven Tatsache wird (entscheidend ist, dass sich die Katastrophe zunächst ohne die Fokalisierung durch einen Helden abspielt) sowie zur authentischen, erlebten Erfahrung (aufgrund der Intimität der Wohnung, mit der wir uns leicht identifizieren können).¹⁹

Zu Beginn wird ein Bild von Prypjat als *locus amoenus* entworfen – eigentlich das Bild eines typischen sowjetischen Städtchens, errichtet als Teil eines Industrialisierungsprojektes und damit als Lebensraum für die Arbeiter und ihre Familien. Es wird der Eindruck erweckt, als sei alles an diesem Ort optimal, angefangen bei der Architektur und dem Grün der Natur, der Mode, den Alltagsdetails, den Geräten, die benutzt werden, bis hin zu einem harmonischen und hochgradig geordneten Leben (die Schüler, die in ihren Uniformen zur Schule gehen, die lachenden Frauen, die spazieren gehen und schwatzen, die Freizeit im Schwimmbad, die Arbeiter des Kernkraftwerks im Vorbeigehen). Die hohe Ästhetisierung aller visuellen Elemente der Serie ist somit ein Verfahren, durch das diese Gesellschaft, die historisch existiert hatte, aus einer utopischen Perspektive heraus imaginiert wird: Alles, was gezeigt wird, hat eine zusätzliche ästhetische Dimension, die beispielsweise Alltagskleidung oder eine banale Handlung wie Einkaufen nicht aufweisen müssten. Und während die Wärme und Lebendigkeit, womit die Amateursammlungen aus den zu Beginn angeführten Zitaten gefüllt sind, das ist, was die dort rekonstruierte sowjetische Welt belebt, wird das dominierende Ambiente und Gefühl, das die Serie auslöst – eine zarte *bittersweet* Melancholie –, gerade durch die dystopische Korrosion der sowjetischen Idylle möglich.

Durch die visuellen Details, das Kolorit, die Mise-en-Scène-Patina und die evozierte Stimmung ist die visuelle Dimension dieser utopisch-dystopischen Welt derart dominant, dass das Ambiente der Ereignisse oft eindrucksvoller ist und mehr Bedeutung trägt als die Geschichte selbst. Ein Beispiel dieses Verfahrens ist die Darstellung des lokalen Hotels, in dem Legasov das erste Mal auf zwei verdeckte Agenten trifft, die für seine Beschattung zuständig sind, oder der Moment, als der Geheimdienst Legasov in einer stillgelegten Großküche einsperrt, wobei uns die auffälligen Wandfliesen dieser provisorischen Zelle fesseln.²⁰ Die Einrichtung, im

weiteren Sinne das Ambiente und die Atmosphäre in dieser Serie sind in der Regel wirkmächtiger als die Handlung und gerade durch diese Form der Darstellung ist die Serie so ansprechend und eine Identifikation mit der dargestellten Welt fällt nicht schwer. Abgesehen von diesen größeren visuellen Einheiten wird die Aufmerksamkeit auf zahlreiche weitere Details gelenkt: auf das Design des Sofas und der Vorhänge, die Brillenform, den Hängeschrank in der Küche, den Kronleuchter im Hotelzimmer, das orangefarbene Plastiktelefon mit Wählscheibe, den Anzugstoff, die Kioskarchitektur, die Karteikarten im Katalog der Lomonosov-Bibliothek. Diese Details machen die materielle Welt einer vergangenen Epoche so gut wie greifbar und sind Marker eines nicht mehr existenten Alltags. Darüber hinaus wird in der Serie den Referenzen der sowjetischen Kunstproduktion viel Aufmerksamkeit gewidmet: von der avantgardistischen und revolutionären bis hin zur Agit-Prop- und sozialistischen Kunst.²¹ Die standardisierten ‚Legitimatoren‘ der sowjetischen Ära wie Lenin- und Marxdenkmäler und -bilder oder fünfzackige Sterne und Reliefs mit einer Arbeiterthematik nehmen immer einen prädestinierten Platz im Filmkader ein. Auch wenn sie einen standardisierten Teil des damaligen Interieurs darstellen, erhalten sie so eine zusätzliche meta-szenographische Funktion. Was Svetlana Boym über die von ihr untersuchten Kollektionen schreibt, trifft auch auf diese szenographische ‚Kollektion‘ zu: „many of the objects themselves are ideological artifacts and products of cultural myths.“²²

Der Beginn der zweiten Episode wird mit einem monumentalen Ausschnitt des Mosaiks *Kuznecy sovremennosti* (*Schmiede der Modernität*) im Institut für Nuklearforschung in Kiev eröffnet (obwohl in der Serie das Wandbild dem weißrussischen Institut für Nuklearenergie in Minsk zugeschrieben wird, wo die Protagonistin Khomyuk arbeitet)²³, begleitet von der Rezitation des Gedichtes *Rodina* (1941, *Heimat*) von Kostantin Simonov im Off. Nicht weniger eindrucksvoll ist die Aufschrift *Naša cel' – šast'e vsego čelovečestva* (*Unser Ziel ist das Glück der ganzen Menschheit*) in der vorletzten Episode, vor allem, da sie zerrissen an einem Gebäude hängt, ironisch in die postapokalyptische Post-Černobyl-Landschaft integriert ist und dadurch eine *Mise en abyme* Konnotation aufweist. Die Autoren bleiben nicht bei visuellen Effekten stehen, sondern vervollständigen das Weltbild mit der bereits erwähnten sowjetischen Poesie oder russischen Volksliedern, z.B. *Černyj Voron* (*Schwarzer Rabe*). Die sehr minuziöse und kreative Arbeit der visuellen Designer, Szenographen und Kostümographen, Komponisten und anderen Mitarbeiter hat diese detaillierte und fast greifbare utopisch-dystopische Welt geschaffen. Alles ist auf die Herstellung eines, für das vorn erwähnte Sammlertum charakteristischen,

tröstlichen Effektes von Perfektion und Zweckdienlichkeit in allen Details der Serie hin ausgerichtet, weswegen die Materialität der Serie ausschlaggebend ist – solche Verfahren ermöglichen die „Erhaltung“, so Boym, der sowjetischen Welt:

In Russia one can only speak about nostalgia for a still life, for a sustaining everyday materiality in the face of continuing crises. Liuba's collection of Soviet ready-mades, objects of trivial private utopias and of mass aesthetics, [...] is a kind of monument to that desire for a still life.²⁴

Diese Materialität, welche die Utopie als einen *Ort* definiert, hat jedoch einen zusätzlichen Wert, der über die räumliche Komponente hinausgeht. Im Unterschied zum Asyl oder Zufluchtsort stellt die Utopie eine gesellschaftliche Ordnung dar, errichtet auf den Maximen von Gleichheit und Gerechtigkeit, einer idealen Gesellschaft. Diese ideale Gesellschaft repräsentiert in dieser Serie das Proletariat, die Arbeiterklasse, die vielleicht nicht herrscht, aber die Ordnung der sowjetischen Gesellschaft aufbaut: Kraftwerksarbeiter, Bergarbeiter, die Armee, Krankenhauspersonal, Feuerwehrleute und Ingenieure erscheinen in der Serie immer kollektiv und symbolisieren so deutlich eine Gesellschaft, die auf Arbeit und der Arbeiterklasse beruht. Die Rolle der einzelnen Gruppen bei bestimmten Aufgaben im Zuge der Behebung der Katastrophe (Episoden mit Bergleuten, Soldaten, Ärzten) zeigt ebenfalls die Effizienz und Kompetenz der Kader dieser Klassen.

Utopie und Dystopie sind in dieser Serie zeitlich, in einer chronologischen, sukzessiven Abfolge, gestaltet: der Zeitraum vor der Katastrophe als eine ungetrübte Idylle und die postapokalyptische ‚Fortsetzung‘ nach der Katastrophe. Das Ende des einen und der Beginn des anderen Zeitraums ist durch das drastische und unzweideutige Bild vom Sturz der toten Vögel auf den Bürgersteig des paradiesischen Prypjat am Ende der ersten Episode markiert, dem *long shots* der Natur, des Waldes und der Stadt vorausgehen, die, obwohl sie den Bildausschnitten zu Beginn sehr ähneln, jetzt eine verhängnisvolle Botschaft über die unsichtbare radioaktive Verschmutzung transportieren. Indem auf dieser Unsichtbarkeit des totalen, alles durchdringenden Giftes, das absolut alles angreift, die Spannung in der Serie aufgebaut wird, wirken die Bilder der verlassenen Geisterstadt nach den idyllischen Bildern des sowjetischen Prä-Černobyl-Alltags als optimale Szenographie der beginnenden Dystopie. Ein bereits verrostetes Fahrrad auf einer Wiese, das einen Raum ohne Menschen suggeriert, ist ein Detail in einer Reihe postapokalyptischer Landschaften, in denen nur noch Spezialeinheiten anwesend sind, deren Aufgabe es ist, die

Intensität der Strahlung zu messen, und das Geräusch der Zählrohre wird zum Lautbild der neuen Welt.

Das postapokalyptische Ambiente ist nuanciert: die dritte Episode endet mit der Bestattung der Feuerwehrleute, die an den Folgen von Verbrennungen und Radioaktivität gestorben waren, in zugeschweißten Bleisärgen, auf die dann Beton geschüttet wird. Die vierte Episode ist eine dystopische Musterepisode, die Soldaten zeigt, die für die Behebung der Folgen verantwortlich sind und die in einer improvisierten Siedlung in Zelten leben, in einer Gegend, die an eine Wüste erinnert. Die Gruppe, die von den Zuschauer*innen begleitet wird, hat die Aufgabe, Tiere zu liquidieren. Die schweren Szenen, in denen die Tiere getötet und begraben werden, enden mit einem Bild von den drei Liquidatoren, desillusionierten Soldaten, die unter der Aufschrift *Náša cel' – ščast'e vsego čelovečestva* sitzen. Den Schluss der Episode bildet die Totgeburt des Kindes der Protagonistin Lyudmila Ignatenko in einem Krankenhaus in Kiev; dies steht als Metapher für das ultimative Ende der menschlichen Art.

Die fünfte Episode wird mit utopischen Bildern von Prypjat vor der Katastrophe eröffnet, als alle Protagonisten noch lebten und als sich der Alltag der sowjetischen Arbeiterklasse ungestört abspielen konnte. Die Menschen schwimmen und schwatzen sorglos in einer Schwimmhalle, was gleichzeitig als Bild des utopistischen sowjetischen konstruktivistischen Designs fungiert, von der Architektur bis zum dekorativen Mosaik an den Wänden der Schwimmhalle. Die Helden der Serie kaufen dann im Kurzwarengeschäft ein, ein neugeborenes Baby liegt im Kinderwagen, die ganze Idylle ist in Erwartung der Zukunft, die kurz bevorsteht. Dann aber erscheint im Schaufenster des Geschäftes, wie von der anderen Seite des Spiegels, die Gestalt des stellvertretenden Chefingeneurs Anatoly Dyatlov (Paul Ritter), der um 12 Uhr – wenige Stunden vor der Explosion – auf dem Weg zur Arbeit ist. Da wir schon über seinen Anteil an der Katastrophe Bescheid wissen, ist das Auftauchen seines Spiegelbildes wie die Rückseite der Utopie, der Beginn der Dystopie, die die andere Seite der utopischen Wirklichkeit – ihr Ende – darstellt.

Über Černobyl durch Genre und Fakten

Funktioniert die Handlung in den Konventionen des Genres gut, so tauchen im Zusammenhang mit dem Anspruch an Glaubwürdigkeit und den historischen Fakten Probleme und Kontroversen auf. Obwohl sich die Autoren an das Credo der

Wahrheit hielten, geriet *Chernobyl* ins Fadenkreuz der ideologischen und akademischen Kritik, gerade aufgrund der *Wahrhaftigkeit*. In der Presse wurde eine Diskussion um die Fähigkeit der ‚Westler‘ geführt, die sowjetische Gesellschaft zu verstehen; Beweise über die stereotype Repräsentation wurden erbracht (insbesondere im bereits zitierten Text von Masha Gessen), bis hin zur Anschuldigung, die Serie sei nur die verlängerte Hand ideologischer amerikanischer Unterstellungen nach dem Muster des Kalten Krieges.²⁵ Auch dem weniger ‚ideologisch involvierten‘ Zuschauer fallen *ideologische Motive* auf, wie zum Beispiel die überbetonte und daher wohl auch groteske Metapher der erwähnten Aufschrift *Naša cel’ – sčast’e vsego čelovečestva*, als endgültiger und empirischer Beleg der Delegitimisierung des Kommunismus.

Die Politiker werden in der Serie deutlich und fast ausschließlich als stereotype Apparatschiks dargestellt, und ihre Rolle ist diejenige der Nemesis. So besteht das Narrativ über Černobyl aus dem konventionellen Konflikt einer kleinen Gruppe der Gerechten – in diesem Fall zwei sowjetische Wissenschaftler*innen und ein nicht konformistischer Politiker – mit einem brutalen autoritären System, das die Hegemonie von Macht und Wahrheit besitzt. Dieser stereotype Konflikt, der die Realität der komplexen gesellschaftlich-politischen Beziehungen in der Sowjetunion missachtet, gewinnt an Effekt durch die Einführung der fiktionalen Figur der weißrussischen Wissenschaftlerin Ulana Khomyuk. Khomyuk ist zweifellos, auch dank der Darstellung von Emily Watson, eine der beeindruckendsten Heldinnen, vor allem durch ihre Eigenschaften eines typischen Protagonisten: sie ist gerecht, klug und proaktiv, sie treibt die Handlung voran und – wie Masha Gessen ironisch schlussfolgert – „Khomyuk appears to embody every possible Hollywood fantasy.“²⁶

Diese Phantasie jedoch ist auch für die Effekte verantwortlich, der die Serie ihre Popularität verdankt. Das erwähnte Spiegelbild von Anatoly Dyatlov im Schaufenster des Geschäfts markiert den Anfang des Endes, aber, was noch wichtiger ist, es treibt erneut die für den *thrill* unumgängliche Spannung voran. Die persönlichen Ambitionen von drei Personen der Leitungsebene des Kraftwerks hatten eigentlich zur Katastrophe geführt – diese wollten nämlich einen Sicherheitstest durchführen, wodurch ihnen allen Beförderung bzw. Auszeichnungen in Aussicht standen. Die Katastrophe hätte sich der Serienhandlung zufolge jedoch nicht ereignet, wenn den verantwortlichen Managern und Wissenschaftlern die unter Verschluss gehaltene Information über ein Funktionsdetail des Reaktortyps in Černobyl bekannt gewesen wäre. Mithilfe dieser geheimen Information lässt sich also die Imagination eines *political thriller* verwenden, zu dessen regulärem Repertoire eine mystische Wahrheit

hinter dem Paravent der Wirklichkeit gehört, die üblicherweise erst am Ende aufgedeckt wird. Durch die Integration eines weiteren beliebten Genres – des *courtroom drama* – wird diese Wahrheit in der spektakulären – und in Wirklichkeit niemals gehaltenen – Abschlussrede von Legasov während der Verhandlung der drei für die Katastrophe angeklagten Verantwortlichen aufgedeckt.

Durch die Akzentuierung der visuellen Identität der Serie ist *Chernobyl* zweifellos in der Nähe des *costume drama* zu verorten; sein Potenzial zum *thriller* lässt sich weiterhin im so genannten *disaster thriller* oder auch *spy film* konkretisieren, der gerade in der Zeit des Kalten Krieges Konjunktur hatte. Erregung, Überraschung, Erwartung und Angst als Schlüsselaeffekte, die das Genre des *thriller* provozieren will, werden mit dem Genre-Imaginarium von *Science fiction* und *Dystopie* kombiniert. Verschiedene Schritte in der Behebung der Katastrophe werden als Auslöser des *thrill* verwendet: die erste Episode endet mit dem verzweifelten Versuch der Ingenieure, die in dem Kraftwerk angestellt sind, durch die manuelle Öffnung der Wasserpumpen eine Verschlimmerung der Katastrophe zu verhindern; die zweite Episode wiederum endet mit einer spiegelbildlichen Sequenz, in der drei Arbeiter zu einer speziellen Mission aufbrechen, um in dem bereits hoch kontaminierten Keller, der mit radioaktivem Wasser überflutet ist, dieselben Rohre zu verschließen und so eine Explosion zu verhindern, die mehrere Tausend Quadratkilometer Land zersprengen würde (was Forschungen zufolge ebenfalls eine Übertreibung darstellt). Beide historisch bestätigten Ereignisse werden durch ikonische Filmbilder visualisiert, wobei vor allem *Stalker* (1979) von Andrej Tarkovskij evoziert wird. Und während einerseits beide Episoden in einer hochgradigen Spannung aufgrund der Ungewissheit hinsichtlich der Lösung des jeweiligen Problems enden, produzieren sie gleichzeitig einen sehr intensiven dystopischen cineastischen Effekt.

Der Poetik von Il'ja Kabakov folgend, dessen Kunst „the stage for a clash of styles, alien and cross-cultural encounters, and reflections on utopias“²⁷ eröffnet hat, gelang es der Serie *Chernobyl* gerade durch die Mischung der Stile, der kulturologischen und imagologischen Perspektiven und schließlich der Variationen zum Thema der Utopie, eine unikate Fernsehwelt der sowjetischen Utopie und ihres dystopischen Doppelgängers zu schaffen. Kritisch betrachtet, wären die grundlegenden künstlerischen Verfahren und Produktionsschritte genau das, was Boym als Kitsch und utopischen Eklektizismus bezüglich der Sammlernostalgie theoretisiert hat: „the stylistic elements that characterize kitsch and shape the structure of bad taste – the propensity toward ornamentation, eclecticism, and sentimentality.“²⁸ Außerdem steht die ‚Wiederbelebung‘ des archäologischen Kunstprojekts der

sowjetischen Konzeptkünstler, die in der Serie gewissermaßen verfolgt wird, und die Aufmerksamkeit, die dem Effekt gewidmet ist, ebenfalls im Einklang mit Boym's Definition von Kitsch: „Kitsch manipulates through objectification of the effects of art, and through readymade formulas that function like premodern magical incantations known to trigger specific emotional responses.“²⁹ Dennoch wird aufgrund des hybriden und heterogenen Genres der Serie und durch das Fernsehen als Medium diese Aura des Kitsches erfolgreich durch die alles durchdringende Melancholie und Dynamik der Handlung absorbiert.

Nach *Chernobyl*

Obwohl es sich um ein Falsifikat handelt, da Legasov bei der Gerichtsverhandlung nicht anwesend war und da die Wissenschaftler*innen in der UdSSR keinesfalls in Unwissenheit über die Grundlagen der Funktionsweise eines Systems lebten, für deren Arbeit sie verantwortlich waren, erfüllt sich in seiner Rede während der Verhandlung Legasov's heroische Rolle im Konflikt des edelmütigen Individuums mit dem negativen System. Die Heldin Khomyuk eröffnet die Frage der Wahrheit als notwendig, delegiert dann aber ihre heroische Rolle an Legasov. Indem sie sich auf das tote Kind der Protagonistin Ignatenko beruft, sagt Ulana Khomyuk den Kollegen, die um ihre Leben fürchten, als sie die Wahrheit über das Unglück erfahren: „We live in a country where children have to die to save their mothers. The hell with our names and the hell with your deals. Someone has to start telling the truth.“³⁰ Und dann, in der letzten Episode, geht sie zu Legasov nach Hause und konfrontiert seine Zweifel mit dem Argument der Wahrheit, dem man sich nicht widersetzen könne: „[Legasov:] I went willingly to an open reactor. I've also given my life. Is that not enough? [Khomyuk:] Im sorry. But it is not.“³¹ Die heroische Matrix wird in der Serie *Chernobyl* also durch die Frage der Wahrheit strukturiert, die, wie zu Beginn dargelegt wurde, die Handlung der Serie rahmt. Die letzten Worte der Serie – „What is the cost of lies?“ – werden jetzt wiederholt und verstärkt (durch die Technik „cut to black“, d.h. nur der Ton von Legasov's Stimme erscheint auf dem dunklen Bildschirm).

Daher lohnt es sich, noch einmal zum Anfang der Rahmenhandlung zurückzukehren, als Legasov resigniert zusammenfasst: „What else is left but to abandon even the hope of truth, and content ourselves instead... with stories.“³² Es scheint, dass die Autoren trotz ihres Strebens nach Wahrheit den Kreis geschlossen haben, gerade

indem sie eine neue Geschichte erzählt haben, ein neues Narrativ über Černobyl: „And so it goes: one wishes to cure nostalgia through history, but ends up by simply historicizing one’s own nostalgia.“³³ Diese TV-Historisierung der Nostalgie hat in der Wirklichkeit unter anderem den Anstieg des *dark tourism* beeinflusst, nicht nur im historischen Prypjat sondern auch an den verschiedenen Drehorten in Litauen, die als Kulisse für die Serie dienen.³⁴ Neben dieser Kommodifizierung der sowjetischen Vergangenheit hat die Serie jedoch auch durch die dystopische Wende der sowjetischen Idylle das katastrophische, epochale Ende eines ganzen Systems dargestellt, das Ende jener Alternative, die mit der ‚Kapitulation‘ im Kalten Krieg als gesellschaftliche und politische Wirklichkeit verschwunden war. So kann die Hinwendung des Produktionsteams der Serie zur sowjetischen Vergangenheit als eine melancholische Sehnsucht der Serienmacher nach dieser ‚anderen Seite‘ des Kalten Krieges gesehen werden, die durch ein derartiges „dial up“³⁵ seitens der Kulturindustrie jedoch zu einer kulturellen Tatsache wird, einer kulturellen Wirklichkeit

Anmerkungen

- 1 *Travel: Johan Renck, Q & A*, CNN, 04.10. 2006, <http://edition.cnn.com/2006/TRAVEL/02/23/stockholm.qa/> [05.10.2020].
- 2 Svetlana Boym: *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia*. Cambridge, Massachusetts, London 1994, S. 285.
- 3 In ihrem folgenden Buch *The Future of Nostalgia* (New York 2001) entwickelt Boym ihre Theorie über die Formen der Nostalgie weiter. Diese und die vorherige Studie gelten bereits als Klassiker der Nostalgie-Forschung, auch die dort theoretisierten Konzepte sind weiterhin Gegenstand akademischer Forschung. Vgl. Marina Balina und Evgeny Dobrenko (Hg.): *Petrified Utopia: Happiness Soviet Style*. London, New York, Delhi 2009; Otto Boele, Boris Noordenbos und Ksenia Robbe (Hg.): *Post-Soviet Nostalgia: Confronting the Empire’s Legacies*. London 2020; Mikhail Suslov: *Geopolitical Imagination: Ideology and Utopia in Post-Soviet Russia*. Stuttgart 2020. Auch Zygmunt Bauman schreibt in seinem letzten Buch *Retrotopia* (Cambridge, Malden 2017) über die Utopie unserer Zeit als einer, die sich, im Unterschied zu modernistischen Utopien, der Vergangenheit zuwendet.
- 4 Vgl. die deutsche Ausgabe des Romans: Dubravka Ugrešić: *Das Museum der bedingungslosen Kapitulation*. Frankfurt am Main 1998, S. 49–55.
- 5 Ebd., S. 49.
- 6 Boym, *Common Places* (Anm. 2), S. 154.
- 7 Ebd., S. 285.

- 8 Die Serie wird außerdem auch als Drama, sogar als Tragödie, oder als *thriller* definiert; diese Stichwörter sind weder falsch noch ganz präzise, denn es handelt sich um einen Hybrid, der im Prinzip viel mehr als diese paar Genres kombiniert, wie im Folgenden gezeigt werden soll.
- 9 Ugrešić: *Das Museum* (Anm. 4), S. 50.
- 10 Die korrekte Schreibweise von Namen und Bezeichnungen stellte eine Herausforderung dar. Originale Personen- und Ortsnamen werden entsprechend der DIN-Norm transliteriert, sofern sie sich nicht direkt auf die Serie beziehen. In letzterem Fall wird jedoch, im Einklang mit dem englischsprachigen Original, die in der Serie verwendete englische Schreibweise übernommen. Daher werden auch die Namen der Figuren und die Toponyme, obwohl historisch verbürgt, immer dann in der englischen Schreibweise der Serie wiedergegeben, wenn sie sich konkret auf die Serie beziehen, da es sich in diesem Fall gleichzeitig auch um die Namen fiktionalisierter historischer Personen bzw. Lokationen handelt.
- 11 Das ist eine Allusion an die berühmte Studie von Francis Fukuyama *The End of History and the Last Man* (New York, Toronto 1992), die das Ende der Sowjetunion und den ‚Sieg‘ des Westens im Kalten Krieg als das Ende ideologischer Kämpfe und als Universalisierung des westlichen Modells der liberalen Demokratie deklariert.
- 12 Vgl. *Desjat' let posle Černobylja: Čto my dejstvitel'no znaem?* / *Ten Years After Chernobyl: What Do We Really Know?* (Based on the proceedings of the IAEA/WHO/EC International Conference, Vienna, April 1996); auf: *International Atomic Energy Agency*. <https://www.iaea.org/ru/publications/7074/ten-years-after-chernobyl-what-do-we-really-know> [14.10.2020].
- 13 Masha Gessen: *What HBO's ‚Chernobyl‘ Got Right, and What It Got Terribly Wrong*. Auf: *The New Yorker*, 04.06.2019, <https://www.newyorker.com/news/our-columnists/what-hbos-chernobyl-got-right-and-what-it-got-terribly-wrong> [16.10.2020].
- 14 Die Serie übernimmt einige Motive und Teile der Handlung aus dem Buch dokumentarischer Prosa von Svetlana Aleksievič: *Černobyľ'skaja molitva. Chronika buduščego*. Moskau 1997. (*Tschernobyl. Eine Chronik der Zukunft*. Berlin 1997).
- 15 Craig Mazin in: Jessica R. Towhey: *Will HBO's ‚Chernobyl‘ Miniseries Impact Perceptions of Nuclear Power?*, 23.06.2019, auf: <https://www.insidesources.com/will-hbos-chernobyl-miniseries-impact-perceptions-of-nuclear-power/> [16.10.2020].
- 16 *Chernobyl*. Drehbuch: Craig Mazin. Regie: Johan Renck. Vereinigte Staaten, Vereinigtes Königreich: Sister Pictures, The Mighty Mint, Folge 1, 00:00:33–00:00:45.
- 17 Die beiden wichtigsten Akteure der Serie sind in der Unterhaltungsindustrie etabliert: der Drehbuchautor der Serie Craig Mazin hat die Drehbücher für Blockbuster wie *Scary Movie 3* und *4*, *Hangover 2* und *3* geschrieben und an einigen SF-Komödien gearbeitet, während er zur Zeit an Serienadaptionen von Videospiele arbeitet (*Borderlands*, *The Last of Us*). Der Regisseur Johan Renck hat neben der Arbeit an den sehr populären Serien *Breaking Bad*, *The Walking Dead* und *The Last Panthers* Reputation in der Regie der Videospots von Stars wie David Bowie, Beyoncé, Kylie Minogue und der Gruppe *The Knife* erlangt. Momentan arbeitet er mit Mazin an der erwähnten Serie *The Last of Us*. Vielleicht ist es interessant, noch die Komponistin der Serienmusik zu erwähnen, Hildur Guðnadóttir, Gewinnerin von Emmy, BAFTA, Grammy und anderen Preisen für ihre *Chernobyl*-Partitur, aber auch des Oscar, unter anderen sehr wichtigen Preisen, für die Originalmusik zum Film *Joker*

- 2019.
- 18 Boym, *Common Places* (Anm. 2), S. 285.
- 19 *Chernobyl* (Anm. 16), Folge 1, 00:06:23–00:07:36.
- 20 Ebd., Folge 2, 00:30:24–00:31:56; Folge 5, 00:53:28–00:58:30.
- 21 Das sehr populäre Projekt *Soviet Visuals*, das vor allem im Internet zugänglich ist – von Facebook bis Twitter –, aber auch kürzlich als Printausgabe publiziert wurde (Varia Bortsova: *Soviet Visuals*. London, New York et. al 2020) stützt sich auf dieselbe Ästhetik der sowjetischen ‚visuellen Nostalgie‘.
- 22 Boym, *Common Places* (Anm. 2), S. 154.
- 23 Die Künstler des Mosaiks von 1974 sind Grigorij Prišedko und Galina Zubčenko.
- 24 Boym, *Common Places* (Anm. 2), S. 154.
- 25 Wie *The Moscow Times* über diese Rhetorik schreibt, wurde diese Serie in Russland eine Sensation, wo Kreml-treue Medien gegen sie einen richtigen Kleinkrieg anfangen: „Russia’s NTV channel has already announced that it is shooting its own ‚Chernobyl‘ series based on the premise that the CIA sent an agent to the Chernobyl zone to carry out acts of sabotage.“ (Ilya Shepelin: *Putin’s Media Struggle to Deal With HBO’s Chernobyl*, 04.06.2019, <https://www.themoscowtimes.com/2019/06/04/putins-media-struggle-to-deal-with-hbos-chernobyl-a65866>) [25. 10. 2020].
- 26 Gessen: *What HBO’s ‚Chernobyl‘ Got Right* (Anm. 13).
- 27 Boym, *Common Places* (Anm. 2), S. 162.
- 28 Ebd., S. 16.
- 29 Ebd.
- 30 *Chernobyl* (Anm. 16), Folge 4, 00:57:27–00:57:42.
- 31 Ebd., Folge 5, 00:12:16–00:12:27.
- 32 Ebd., Folge 1, 00:00:49–00:00:55.
- 33 Boym, *Common Places* (Anm. 2), S. 291.
- 34 Fabijoniškės, ein Stadtteil der litauischen Hauptstadt Vilnius, stellt in der Serie die Kulisse von Prypjat dar. Auf verschiedenen Internetseiten kann eine „Chernobyl series tour Vilnius“ gebucht werden. Vgl. https://feelzcity.com/st_tour/chernobyl-series-tour-vilnius/ [16.10.2020].
- 35 Eine Allusion an das eingangs zitierte Motto von J. Renck.



Kurzbiographien der Autor*innen und Herausgeberinnen

Marie-Luise Alpermann, Literaturübersetzerin und Lektorin; Abschluss des Masterstudiums *Slavische Sprachen, Literaturen und Kulturen im Europäischen Kontext* an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Forschungsinteressen: Erinnerung, Zeitgeschichte und feministische Perspektiven in den südslavischen Gegenwartsliteraturen. Übersetzungen von u.a. Lejla Kalamujić, Dragoslava Barzut, Saša Ilić und Jasminka Petrović ins Deutsche.

Annelie Bachmaier, Post-Doc am Institut für Slavistik der TU Dresden; Promotion an der Universität Regensburg im Bereich Literatur- und Kulturwissenschaft zu Aleksandr Grin. Schwerpunkte in Forschung und Lehre: Identität und Alienität/Alterität, Migration, Transkulturalität und jüdisch-slavische Phänomene v.a. in der russischen und polnischen, aber auch der tschechischen, ukrainischen und jiddischen Literatur und Kultur.

Iris Bauer, Promotionsstudentin am Aleksander Brückner Zentrum (Halle/Jena) mit aktuellem Forschungsprojekt zu Transgressionen von Geschlechterrollen in der polnischen Gegenwartsliteratur. Forschungsinteressen: Narratologie, *postcolonial* und *gender studies*, sowie tschechische und polnische Literatur über den Holocaust.

Irine Beridze, wissenschaftliche Mitarbeiterin am Osteuropa-Institut der Freien Universität Berlin im Arbeitsbereich Kultur; Promotion zum Thema „Transferprozesse von Erinnerung in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur postsowjetischer Autor*innen“. Studium der Germanistik, Neueren Deutschen Literatur und Slavistik in Tbilissi, Potsdam und in Berlin. Forschungsschwerpunkte: sowjetisch-georgische Filmkulturen, jüdische Kultur im Südkaukasus und Theorien der Transkulturalität /Transnationalität. Mitherausgeberin von *Family Affairs – Filmische Beziehungen zwischen Georgien und dem Arsenal* (2018, gemeinsam mit Gesa Knolle und Annette Lingg).

Alexander Chertenko, wissenschaftlicher Mitarbeiter (Postdoc) am Institut für Slavistik der Justus-Liebig-Universität Gießen. Promotion zum Prosawerk von Max Frisch (2006); aktuelles Habilitationsprojekt zu den literarischen Aufarbeitungen des

Krieges im Donbass. Forschungsinteressen: Kriege und Identitätskonflikte im post-sozialistischen Raum, postkoloniale Osteuropaforschung, Medizin und Literatur.

Zlatan Delić, seit 2013 wissenschaftlicher Mitarbeiter und Kurator im Museum für Literatur und Theaterkunst in Sarajevo, aktuell Doktorand an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg mit einem Thema zu marginalisierten Schriftstellerinnen zwischen den beiden Weltkriegen in Jugoslawien. Forschungsschwerpunkte: feministische Literaturtheorie, emanzipatorische Politiken der Frauenliteratur, Museumsforschung. Mitglied der Redaktion von *Patchwork* (Zeitschrift für Geschlechterstudien) und *Baština* (Jahrbuch des Museums für Literatur und Theaterkunst).

Yvonne Drosihn, wissenschaftliche Mitarbeiterin am Seminar für Slavistik der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Promotion zur Literatur der Transformationszeit (2018 publiziert unter dem Titel *Literarische Russlandbilder: Konstruktion von Selbst- und Fremdbildern in der russischen und russlandbezogenen Literatur der Transformationszeit*). Mitherausgeberin von *Trauma – Generationen – Erzählen. Transgenerationale Narrative zum ost-, ostmittel- und südosteuropäischen Raum* (2020, mit Ingeborg Jandl und Eva Kowollik). Forschungsinteressen: russische und polnische Gegenwartsliteratur, Alteritätsdiskurse, komparatistische Imagologie und Postmemory.

Sofi Hakobyan, Doktorandin an der Humboldt Universität Berlin mit einem Forschungsprojekt zu dem russischen Autor jüdischer Herkunft Jurij Karabčievskij und zur jüdischen Selbstrealisierung in der Sowjetunion. Forschungsinteressen: *post-colonial studies*, sowjetisches Dissidententum, Identität und Zugehörigkeit in der sowjetisch-russischen Literatur. Übersetzungen aus dem Russischen ins Italienische (als Kollektiv Ulyanov) von: Aleksandr Bogdanov, Aleksandr Beljaev, Aleksej Tolstoj.

Kateřina Houfková, Doktorandin der tschechischen Literaturwissenschaft an der Masaryk Universität in Brno; Abschluss eines Bachelorstudiums der Journalistik und Medienwissenschaften und eines Masterstudiums in tschechischer Sprache und Literatur (Fokus: tschechische Postmoderne und Genderforschung) an der Masaryk Universität. Forschungsinteressen: *science fiction* und postapokalyptische Fiktion.

Adrianna Jakóbczyk, Absolventin des Studiums der Polnischen Philologie und Kulturwissenschaft, Doktorandin am Institut für Polnische Literatur an der Universität Warschau. Promotionsprojekt: *Die Figur des Deutschen, der zum Polentum tendiert, in der fiktionalen Prosa der Volksrepublik Polen*. Forschungsinteressen: deutsch-polnische Beziehungen in der Literatur, Stereotype, transkulturelle Identitäten, Liminalität.

Daria Khrushcheva, Studium des Journalismus, der Politikwissenschaften und Osteuropastudien in Moskau und Köln. Seit 2016 wissenschaftliche Mitarbeiterin und Doktorandin am Seminar für Slavistik / Lotman-Institut für Russische Kultur der Ruhr-Universität Bochum. Promotionsprojekt: *Politische, mediale und kommunikative Dimensionen der Weblogs in Russland*. Forschungsinteressen: Geschichte der russischen Medien, soziale Netzwerke und neue Medien, Zivilgesellschaft und der Dritte Sektor im heutigen Russland.

Franziska Koch, wissenschaftliche Mitarbeiterin und Promotionsstudentin am Lehrstuhl für Slavische Literatur- und Kulturwissenschaft (Schwerpunkt Polonistik) am Institut für Slavistik der Universität Potsdam. Dissertationsprojekt: *Verstörende „Gerechte“: Nicht-jüdische Retter*innen im polnischen Diskurs über die Shoah*. Forschungsinteressen: polnisch-jüdische Kulturgeschichte, ihre memorialen Debatten und musealen Repräsentationen.

Eva Kowollik, wissenschaftliche Mitarbeiterin am Seminar für Slavistik der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Promotion: *Geschichte und Narration. Fiktionalisierungsstrategien bei Radoslav Petković, David Albahari und Dragan Velikić* (publ. 2013), Mitherausgeberin u.a. von *Schwimmen gegen den Strom? Diskurse weiblicher Autorschaft im postjugoslawischen Kontext* (2018, mit Angela Richter und Tijana Matijević) und *Trauma – Generationen – Erzählen. Transgenerationale Narrative zum ost-, ostmittel- und südosteuropäischen Raum* (2020, mit Yvonne Drosihn und Ingeborg Jandl). Forschungsinteressen: Trauma in den südslavischen Literaturen, Kinder- und Jugendliteratur.

Slata Kozakova, wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Slavische Philologie der Ludwig-Maximilians-Universität München, mit aktuellem Promotionsprojekt *Der Mann im Untergrund. Zu einem Männlichkeitstypus in der russischen Literatur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Forschungsinteressen: Russische Literatur, Narratologie, Männlichkeitsforschung, Psychoanalyse.

Goran Lazičić, DOC-Stipendiat der Österreichischen Akademie der Wissenschaften am Institut für Slavistik der Karl-Franzens-Universität Graz. Promotionsprojekt zu satirischen und politisch subversiven Aspekten der postjugoslawischen Prosa und Essayistik. Studium der serbischen Literatur und Literaturtheorie (Belgrad) und der vergleichenden Literaturwissenschaft (Wien). Forschungsinteressen: bosnische, kroatische und serbische Literaturen und Filme des 20. und 21. Jahrhunderts, das postjugoslawische literarische Feld im Kontext der Nationalismen, sowie die jugoslawische Postmoderne im internationalen Kontext. Herausgeberschaft: *Restart. Panorama nove poezije u Srbiji* (Beograd 2014).

Tijana Matijević, freie Wissenschaftlerin und Sprachlehrerin für BKMS. Promotion: *From Post-Yugoslavia to the Female Continent: A Feminist Reading of Post-Yugoslav Literature* (publ. 2020); Monographie: *Post-Yugoslav Film and Literature Production: An Alternative to Mainstream Political and Cultural Discourse* (2014); Mitherausgeberin von *Schwimmen gegen den Strom? Diskurse weiblicher Autorschaft im postjugoslawischen Kontext* (2018, mit Angela Richter und Eva Kowollik). Forschungsinteressen: Feminismus, die literarische Linke, jugoslawische und postjugoslawische Literatur und Kultur.

Angelika Salzer, Studium der Slavistik und Politikwissenschaft in Mainz und Moskau; 2019 Promotion am Lehrstuhl der Slavistik an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz zur russischen Exilliteratur in Paris in den Zwischenkriegsjahren. Forschungsinteressen: Emigrationsliteratur und Erinnerungskultur.

Yultuz Savrova, Promotionsstudentin an der Humboldt Universität zu Berlin, Promotionsprojekt: *Die Konstruktion der uigurischen Literatur im Kontext der sowjetischen Politik der „Multinationalität“*. Forschungsinteressen: (post)sowjetische Literatur, *nation building*, Transnationalisierung und Sozialismus an der Schnittstelle der sino-sowjetischen Welt.

Christiane Schäfer, wissenschaftliche Mitarbeiterin am Peter-Szondi-Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Freien Universität Berlin. Aktuelles Promotionsprojekt zu Abenteuer und Arbeit. Mitherausgeberin von *Literatur und Arbeit* (2018, mit Maria Fixemer, Elisa Purschke und Vid Stevanović). Forschungsinteressen: Arbeitskonzepte und -erzählungen, Zeichensetzung, Abenteuerliteratur.

Angelika Schmitt, wissenschaftliche Mitarbeiterin in der DFG-Kolleg-Forschungsgruppe *Russischsprachige Lyrik in Transition. Poetische Formen des Umgangs mit Grenzen der Gattung, Sprache, Kultur und Gesellschaft zwischen Europa, Asien und Amerika* an der Universität Trier. Promotion: *Hermetischer Symbolismus. Andrej Belyjs „Istorija stanovlenija samosoznajusšej duši“*. Forschungsinteressen: Russischer Symbolismus, Gegenwartslyrik, Spiritualität transkulturell.

Galyna Spodarets, wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Slavische Literaturen und Kulturen (2016–2019) der Universität Passau. Promotion: *Dnipro – Dnepr – Dnjepr. Ein europäischer Fluss zwischen Poetik und Politik* (2019). Mitherausgeberin: *Ukraine. Krisen. Perspektiven. Interdisziplinäre Betrachtungen eines Landes im Umbruch* (2015). Forschungsinteressen: Poetik der Naturräume, europäische Flussforschung, ostslavische Folklore, ukrainische Erinnerungskultur, Ästhetik des Sozialismus, sowjetische Untergrundkultur, Essayistik der Postmoderne und Kinderliteratur.

Elisabeth Stadlinger, Studium der Russistik und Italianistik an den Universitäten Wien und Bologna; 2017 Promotion am Institut für Slavistik der Universität Wien: *Studien zur russischen Rezeption der Werke Carlo Gozzis*. (voraussichtliche Drucklegung 2021, Arbeitstitel: *Carlo Gozzi in Russland. Intermedialität, Poetologische Aspekte und neue Archivmaterialien*); Forschungsschwerpunkte: Rezeption italienischer Literatur in Theater und Lyrik des Silbernen Zeitalters der russischen Kultur, Thematiken der Mittelmeerliteratur, werkbezogen biographische Arbeiten zu Dichterinnen und Dichtern sowie Übersetzerinnen und Übersetzern der russischsprachigen Slavia.

Joanna Sulikowska-Fajfer, Studium der Ethnolinguistik an der Adam-Mickiewicz-Universität in Poznań (2002–2006), MA-Studium Sprache und Kommunikation an der Ernst-Moritz-Arndt-Universität in Greifswald (Stipendiatin des Landes Mecklenburg-Vorpommern 2006–2008), Aufbaustudiengang im Bereich Ausbildung von Übersetzern der Deutschen Sprache an der Adam-Mickiewicz-Universität in Poznań. Promotionsprojekt zu *Tabu(bruch) als Strategie. Dorota Masłowska's Roman Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną und seine deutsche Übersetzung* (Promotionsstipendium der Deutsch-Polnischen-Wissenschaftsstiftung).

Alexandra Tretakov, Doktorandin und wissenschaftliche Mitarbeiterin in der DFG-Kolleg-Forschungsgruppe *Russischsprachige Lyrik in Transition* (Universität Trier).

Close Reading – Distant Reading

Dissertationsprojekt zu russischsprachigen Übersetzungen von Paul Celans Werk (Arbeitstitel: *Paul Celan in Russland: Rezeption – Übersetzung – Wirkung*). Forschungsinteressen: Lyrik Paul Celans, Möglichkeiten und Grenzen der Lyrikübersetzung, Mehrfachübersetzung sowie russisch- und deutschsprachige Gegenwartslirik.



In der Reihe ›Reflexionen des Gesellschaftlichen in Sprache und Literatur. Hallesche Beiträge‹ sind im open access bisher erschienen:

Band 1: Zwischen autobiographischem Stil und Autofiktion. Narrative Funktionen und Identitätskonstruktionen der Figur des Ich-Erzählers in der Gegenwartsliteratur. Hg. von Johannes Brambora, Franziska Hoffmann-Preisler, Andrea Jäger, Anett Krause und Gudrun Lörincz. Halle 2012. urn:nbn:de:gbv:3:2-13019

Band 2: Aussprache und Sprechen im interkulturellen, medien-vermittelten und pädagogischen Kontext. Beiträge zum 1. Doktorandentag der Halleschen Sprechwissenschaft. Hg. von Alexandra Ebel. Halle 2014. urn:nbn:de:gbv:3:2-24373

Band 3: Lena Höft: Karl Aloys Schenzingers „Anilin“ als ‚durchgesehene und ergänzte Neuauflage‘. Ein national-sozialistischer Sachbuchbestseller und seine Transformation in die Frühphase der Bundesrepublik. Halle 2014. urn:nbn:de:gbv:3:2-30039

Band 4: Interculturalism and space in literature and media. 8th International Colloquium in Romance and Comperative Literature (Universities of Brno, Halle und Szeged). Hg. von Thomas Bremer und Susanne Schütz. Halle 2016. urn:nbn:de:gbv:3:2-46845

Band 5: Sprechen in unterschiedlichen Kontexten: Radio, Wirtschaft, Theater, Fremdsprachenunterricht. Beiträge zum 2. Doktorandentag der Halleschen Sprechwissenschaft. Hg. von Angela Unger. Halle 2016. urn:nbn:de:gbv:3:2-55805

Band 6: Literatur und Revolution. Rückblicke auf 100 Jahre Oktoberrevolution. Hg. von Tatjana Petzer. Halle 2018. urn:nbn:de:gbv:3:2-97603

Band 7: Anwendungsbeispiele neuer und etablierter Analyseverfahren in der sprechwissenschaftlichen Phonetik und Rhetorik. Beiträge zum 5. Doktorandentag der Halleschen Sprechwissenschaft Halle 2020. urn:nbn:de:gbv: 3:2-109356

Band 8: Literature in a globalized context. 11th International Colloquium in Romance and Comparative Literature (Universities of Brno, Halle and Szeged). Hg. von Carmen González Menéndez, Daniel Santana Jügler and Daniel Hofferer. Halle 2020. urn:nbn:de:gbv:3:2-116766

Aktuelle Informationen zu Reihe und Einzelbänden siehe: <https://massenphaenomene.philfak2.uni-halle.de/>