

Jakob Wunderwald

„Das sind sie, und das – wir.“ Die Pronomina der belarussischen Protestlyrik 2020–2022

Abstract: After the 2020 Belarusian presidential elections and during the subsequent protests, poetry was the literary genre most frequently used by Belarusian writers to process the events. This article attempts to map the development of such poetry by examining the works of important Belarusian lyricists written shortly before, during and after the protests. The focus is on the concepts of “I”, “you”, “we” and “they” to be found in the poems. The article seeks answers to questions such as: To what extent does each lyrical “I” project itself as a subject? Is this subject a collective one? Who is its opponent? Does it have friends? – It is postulated that the poems describe how a collective political subject that could only be *imagined* before the protests, could also be *experienced* as a concrete reality during the demonstrations. After the protests, this changes again – the new political subject falls into crisis, and poems written in exile express a deep ambivalence concerning the protests. Tracing these processes raises questions about how literature imagines the transformation of 2020, and how this imagination lives on today, even after the protests suffered a political loss.

Keywords: Belarus, 2020 protests, poetry, exile, Al'gerd Bakharëvich

Die belarussischen Proteste nach den gefälschten Präsidentschaftswahlen im Sommer 2020 stellen einen fundamentalen Bruch in den Biographien vieler, vielleicht der meisten Menschen in dem Land dar. Das gilt, obwohl oder gerade weil das politische Ergebnis der Proteste keine der Hoffnungen erfüllen konnte, welche hunderttausende Belaruss*innen damals auf die Straßen von Minsk und anderer Städte trieben: Fünf Jahre später ist Aljaksandr Lukašenka immer noch Präsident des Landes, infolge der die Proteste schließlich beendenden Repressionen wurden tausende Menschen zu politischen Gefangenen, hunderttausende in die Emigration gezwungen. Aus heutiger Sicht reihen sich die Proteste ein in eine Abfolge erfolgloser Ausbruchsversuche aus der seit

1994 bestehenden Diktatur, stehen als nächste Episode in einer schon langen Geschichte staatlich organisierter, siegreicher politischer Gewalt gegen die Opposition, zu der Episoden wie das ‚Verschwinden‘ von Oppositionsführern 1999 und die Niederschlagung der „Ploščá“-Proteste nach den Präsidentschaftswahlen 2006 und 2010 gehören.

Dabei hatte 2020 alles zunächst sehr anders gewirkt: Der Beginn der Proteste kam unerwartet, sie nahmen in überraschender Geschwindigkeit einen Massencharakter an, den es in dieser Form in Lukašenka-Belarus noch nicht gegeben hatte. Die Hoffnungen flogen über einen längeren Zeitpunkt hoch – und versanken dann umso umfassender in der Repressionswelle, die 2021/22 richtig an Fahrt gewann; für viele der an den Protesten Beteiligten folgten Gefängnis und Emigration. Ein unerwartetes, rasantes Auf, dann ein sehr langes Ab der Hoffnungen und Gefühle, die sich auch in der sich in die Protestbewegung involvierenden unabhängigen Literaturproduktion des Landes widerspiegelt. Der folgende Artikel stellt sich die Aufgabe, nachzuzeichnen, welchen Ausdruck die Episoden und Verlaufslinien des Protests in der Lyrik fanden. Leitend dabei ist eine Feststellung des Dichters Andrej Chadanovič in einem Interview mit dem belarussischen Dienst des *Polskie radio*: „Паэзія – гэта сподак хуткага рэагавання“¹ (Vjažbicki 2020): Eine Beschäftigung mit der Lyrik der Zeit erlaubt dementsprechend Einblicke in die *modi* des Reagierens, zu denen Lyrikschaffende im Zuge der Proteste griffen. Dafür wird im Folgenden zunächst eine kurze historische Einordnung der Proteste unternommen, aus der heraus sich bereits Begriffe ergeben, anhand derer mit Lyrik gearbeitet werden kann: Diese Begriffe drehen sich um das Gefühl einer neuen Kollektivität, die sich in den Protesten herausgebildet hat, das Gefühl eines neuen „Wir“. Dieses „Wir“ wird dann in ausgewählten Gedichten der Lyriker*innen Julja Cimafeeva, Al’herd Bacharëvič und Hanna Komar nachverfolgt und in seinen Kollisionen mit anderen Pronomina dargestellt: „ich“, „du“, „wir“, „sie“. Aus diesen Kollisionen ergeben sich Erkenntnisse über das Selbstbild der belarussischen Proteste: einerseits darüber, wie sie sich selbst in ihrem Gange betrachteten, viel mehr noch aber darüber, wie man heute auf sie blicken kann.

1 „Poesie ist ein Mittel des schnellen Reagierens“. Falls nicht anders angegeben, stammen die interlinearen Übersetzungen von mir. – J. W.

1. Die belarussischen Proteste 2020 – Von der neuen Einheit in die Zersplitterung

Was waren die belarussischen Proteste 2020? Welche Rolle spielte Lyrik in ihnen? Wie werden sie heute reflektiert? Um diese Fragen zu beantworten, folgt an dieser Stelle ein knapper Rückblick², beginnend im Frühjahr 2020. Zu Beginn des Wahlkampfes für die Präsidentschaftswahl am 9. August hatte sich nämlich in diesem Frühjahr ein so von niemandem erwartetes Potential oppositioneller Mobilisierung bemerkbar gemacht: Nachdem der Staat gegen die Corona-Pandemie eine vom Rest Europas unterschiedliche, sehr zurückhaltende Strategie ohne Lockdowns gewählt hatte, bildete sich eine Protestbewegung rund um die Oppositionskandidaten Sjarhej Cichanoŭski, Viktor Babaryka und Valeryj Capkala heraus, der die Coronapolitik als weiteres Exempel für die schon lange währende gesellschaftliche Verwahrlosung unter Lukašenka galt. So war Cichanoŭskis Slogan nicht von ungefähr die Forderung nach einem „Land für das Leben“³. Bereits die Unterschriftensammlungen für die Zulassung der Kandidaten zur Wahl wuchsen sich zu Demonstrationen aus – lange Schlangen zogen sich straßenblöckeweise durch die Innenstädte. Jenseits der etablierten Strukturen der (oft nationalistischen) Anti-Lukašenka-Opposition bildete sich eine Protestbewegung heraus, die sich hauptsächlich durch eine Forderung auszeichnete: den Abtritt des Präsidenten, der als „Saša 3%“ oder gleich als „tarakan“ („Kakerlake“) geschmäht wurde. Die Nichtzulassung der drei ursprünglichen (männlichen) Kandidaten sowie die Festnahme von Cichanoŭski und Babaryka brechen diese Protestdynamik nicht, stattdessen wird die staatlicherseits wohl wegen ihres Geschlechts für ungefährlich befundene und deshalb als Kandidatin zugelassene Frau Cichanoŭskis, Svjatlana Cichanoŭskaja, zur einenden Figur der Opposition. Sie tritt zur Wahl an, als Führungsfigur einer weiblichen Trias, der neben ihr Babarykas ehemalige Kampagnenmanagerin Maryja Kalesnikava und Veranika Capkala, Ehefrau von Valeryj, angehören. Zu den Wahlkampfveranstaltungen der drei kommen in ganz Belarus große Menschenmengen – die Stimmung im Lande scheint darauf hinzudeuten, dass bei diesen Wahlen

2 Die folgende skizzenhafte Abhandlung der Vorgeschichte der belarussischen Proteste folgt den Grundzügen, die sich in vielen den Protesten mit Sympathie gegenüberstehenden Rekonstruktionen der Ereignisse finden, vgl. z. B. Dryndova 2021; Petz 2025; insb. 19–42; Sahn 2020.

3 „Strana dlja žisni“.

tatsächlich eine Veränderung möglich sein könnte. Eine Hoffnung, die sich zunächst nicht bewahrheitet – die Wahlkommission schreibt Lukašenka am Abend des 9. August ein Ergebnis von über achtzig Prozent zu, was in der Protestbewegung als (krasser) Wahlbetrug gewertet wird. Es folgen erste, gewaltvolle Nächte der Straßenproteste, auf die das alte Schema schneller und heftiger staatlicher Repression zu folgen scheint.

Entscheidender für die Rückschau sind aber die nun folgenden Wochen und Monate: In diesen treten an die Stelle der gewaltvollen ersten Nächte friedliche Massenproteste untertags, Protestmärsche mit hunderttausenden Teilnehmern durchs Stadtzentrum an den Sonntagen, eine allgemeine Überformung des öffentlichen Raumes durch die Protestbewegung. In Wohnblockhöfen versammeln sich die Anwohner zu Konzerten, Workshops und Gedichtlesungen, Telegramchats verbinden lokale *communities* miteinander. Die Linguistin Julia Mazurkiewicz-Sułkowska beschreibt dies als eine neue, „karnevaleske“ Form der Lebenswelt mit einer neuen Sprache und Topographie:

The Belarusian protests were clearly carnival-like in nature [...]. Similarly to all such social protests, they aimed to provide a sense of a real enclave of freedom in the surrounding reality. This form of opposition always seems like a vital force that cannot be fully predicted or controlled. It cannot be contained in a safe area and aims to take over the representational spaces [...] In Minsk, a grassroots action to rename streets, squares and parks was adopted on a mass scale. The inhabitants designed plates with new toponyms, most often in Belarusian (плошча Пераможцаў, плошча Праўды, плошча Купалаўцаў [...]). These names have already been widely accepted in society and function as unofficial urban toponyms which mostly name residential backyards, colloquially called protest backyards (протестныя дворы). Above all, these new toponyms refer to the values declared by the protesters or to important events from their lives. They integrate the local community of people with anti-government views.

(Mazurkiewicz-Sułkowska 2022: 2)

Diese von Mazurkiewicz-Sułkowska beschriebene Überformung der Lebenswelt, in der ein Hof zur Enklave einer neuen Freiheit proklamiert werden kann, ist aus zwei Gründen für die folgende Auseinandersetzung mit der im Kontext der Proteste entstandenen Lyrik zentral: Zum einen teilt die lyrische

Reflexion der Proteste die von Mazurkiewicz-Sułkowska benannte Erfahrung einer neuen, integrierten Gemeinschaft. Die Erfahrung einer allgemeinen Einheit als Gemeinschaft der Protestierenden wird als neu erlebt und als ein Neues beschrieben. Zum anderen wird Lyrik in diesen neuen sozialen Räumen, den Höfen und den dort stattfindenden Events, zur wichtigsten literarischen Gattung der Proteste. Lyrik wird einerseits durch Social-Media-Kanäle zwischen den Akteuren der neuen Lebenswelt verteilt – andererseits wird sie live gelesen, findet auf den Höfen statt, neben Protestmusik treten Protestgedichte als kollektiv Erlebtes. Aus der Sicht des Slawisten Simon Lewis unterscheidet diese neue Rolle der Lyrik die 2020er Proteste von denen 2010, vor allem hinsichtlich ihrer Gemeinschaft stiftenden Funktion:

Ten years later, however, in a much more consolidated social media environment, poetry and music are a crucial instrument for cementing a sense of collective identity among protestors, establishing transnational solidarity, and affecting the emotional regime of Belarusian society.

(Lewis 2021: 17)

Lyrik wird in den Protesten zum kollektivstiftenden Moment – wird in der von Mazurkiewicz-Sułkowska beschriebenen neuen Einheit zum verbindenden Moment, das dem Kollektiv Identität verleihen kann. In den Monaten nach der Wahl wird der öffentliche Raum in Belarus von den Protesten übernommen – und hierdurch spielt auch oppositionelle Kultur plötzlich eine neue Rolle.

Durch eine sich stetig steigende Repressionswelle von staatlicher Seite wird diese Protestbewegung dann aber in den folgenden Monaten und Jahren langsam, aber sicher gewaltvoll zerschlagen. Tausende von Menschen landen in Gefängnissen (zum Zeitpunkt der Vollendung dieses Artikels im Mai 2025 gibt es in Belarus nach Angaben der Menschenrechtsorganisation *Vjasna* immer noch 1187 politische Gefangene, die Dunkelziffer ist wohl deutlich höher, vgl. *Vjasna* 2025). Einige der an den Protesten beteiligten Lyriker*innen werden hierbei ebenfalls inhaftiert, u. a. die später noch behandelte Hanna Komar, auch weitere wichtige Figuren der unabhängigen Kulturszene wie z. B. der Verleger Andrej Januškevič. Ein umfassender Überblick über die Repressionen würde hier den Rahmen sprengen – wichtig ist aber: Die Repressionen betreffen diverse Bereiche des gesellschaftlichen Lebens, insbesondere aber

den der oppositionellen Kultur – die vom Autor Al’herd Bacharevič in seiner Rede bei der Verleihung des Leipziger Buchpreises zur europäischen Verständigung 2025 erzählte eigene Erfahrung steht hier *pars pro toto*:

So wurde der Roman „Europas Hunde“ als erstes belletristisches Werk in der Geschichte des unabhängigen Belarus offiziell vom Lukaschenka-Regime verboten. Später wurde der Verleger des Romans Andrej Januškievič für seine verlegerische Arbeit verhaftet, er verbrachte 28 Tage im Gefängnis. Inzwischen wurde „Das letzte Buch von Herrn A.“, ein weiterer Roman von mir, auf Antrag der Geheimpolizei als extremistisch eingestuft und verboten. Zur Zeit sind alle meine Werke in Belarus verboten, ebenso die Werke weiterer unerwünschter Autoren. Weder mein Verleger noch ich wurden gerichtlich vorgeladen. Das Verfahren war geheim, schnell, anonym und muss wie Schmierentheater ausgesehen haben – wie im Finale von Kafkas Roman.
(Bacharevič 2025)

An die Stelle der Einheit des belarussischen kulturellen Schaffens mit einer neuen Protestwelt, mit Lyrik als zentralem Vorreitergenre, tritt eine kafkaeske Verbannung kulturellen Schaffens aus dem öffentlichen Raum, es wird gerichtlich als „extremistisch“ gebrandmarkt. Viele Schreibende werden gezwungenermaßen Teil der immer größere Ausmaße annehmenden Massenemigration aus Belarus, welche bis 2023 nach Schätzungen bis zu 170000 Belaruss*innen allein nach Polen, Deutschland und in die baltischen Staaten führt (vgl. Kazakevich 2023: 17⁴). Die Opposition verlagert sich ins Ausland, das politische Projekt der Proteste scheitert – und spätestens nach der volumfänglichen Invasion der Ukraine vonseiten Russlands 2022, die belarussisches Staatsgebiet für die erste Angriffswelle nutzt, wirkt die Möglichkeit eines Erfolges ferner denn je, ist Belarus doch nunmehr fest im Klammergriff der Russischen Föderation, scheint die Möglichkeit jedweder oppositioneller Aktivität im Land selbst zweifelhaft.⁵

4 Kazakevichs Studie umfasst mit Georgien ein weiteres Hauptland der Emigration nicht, sodass die Zahlen in realiter noch deutlich höher liegen dürften.

5 An dieser Stelle sei jedoch auf die Proteste hingewiesen, die unter hohem Risiko nach Beginn der Invasion auf den Straßen Minsk stattfanden. Belarus ist selbstredend immer noch kein Monolith.

Trotzdem findet sich in Rückblicken auf die Ereignisse des Protestsommers seltener die Diagnose eines Bruchs, eines Scheiterns – viel häufiger trifft man auf die Feststellung einer vollzogenen positiven Transformation. Verortet wird diese jenseits der realen Ergebnisse und auch jenseits des direkt Politischen. Sie findet sich in Termini einer vollzogenen Nationsfindung formuliert, einer Selbstwerdung, der Entstehung eines neuen *Wir*. – Was sich bei Mazurkiewicz-Sułkowska noch unter relativ direktem Eindruck der Proteste mehr konstatiert als theoretisch reflektiert findet, wird in mit größerem Abstand verfassten Reflexionswerken zum zentralen Wesensmoment von 2020 erhoben. So schreibt etwa die prominente Philosophin Taccjana Ščytova (die als Beraterin für Bildung und Wissenschaft auch Teil des Teams um die exilierte Svjatłana Cichanoŭskaja ist) in ihren 2024 unter dem Titel *Solidarnost' pot-rjasënnych* („Die Solidarität der Erschütterten“) erschienenen Protestreflexionen:

2020 прынёс адчуванне, што мы – нашы зносіны і ўзаемадзеянне, камунікацыя і ўзаемадапамога – і ёсць краіна. Менавіта таму мы нібыта адкрылі для сябе краіну нанова, яна перастала быць абстрактным паняткам – уцялеснілася ў людзях навокал, якія перасталі быць «староннімі».

(Ščitcova 2024: 6)

2020 brachte uns das Gefühl, dass eben wir – unsere Beziehungen und unser Zusammenwirken, unser Kommunizieren und gegenseitiges Helfen – das Land ausmachen. Genau deshalb haben wir das Land auf gewisse Weise neu entdeckt, es hat aufgehört, eine abstrakte Kategorie zu sein – hat sich in den Menschen um uns herum verkörpert, die aufhörten, „Fremde“ zu sein.

Ščytova markiert die Transformation der Proteste also als eine, die sich jenseits der direkt üblichen „politischen“ Kategorien abgespielt habe. Vielmehr habe sich zwischen den Leuten, die auf die Straßen gingen, etwas in ihrem Verhältnis zueinander geändert: Das, was sie im Verborgenen vielleicht vorher schon ausgemacht hatte, Zusammenwirken, Kommunizieren und gegenseitige Hilfe, trat im Protestkontext als das *Eigentliche* des Landes erlebbar hervor: Ein zweites, besseres Belarus, das immer schon da war, nur unbemerkt, das noch keine Form gefunden hatte. Was von Mazurkiewicz-Sułkowska noch

als etwas Neues postuliert wurde, die Transformation der Lebenswelt, wird hier als das eigentlich Wesentlich der alten Welt deklariert, das bisher nur seiner Entdeckung harnte.

In Ščytcovas Formulierung finden sich Gedanken gespiegelt, die vielerorts im belarussischen Nachdenken über die Proteste zu lesen sind. Beispielhaft auch bei dem Schriftsteller Bacharëvič in einem Interview mit der Journalistin Marija Melëchina vom Portal *kyky.by* 2021, das auf Deutsch noch im selben Jahr als Teil eines Bandes mit dem sprechenden Titel *Sie haben schon verloren* erschien, welcher verschiedene kurze Texte des Autors zu den Protesten versammelt. Bacharëvič gibt dort einen Einblick in die Weltsicht, die der Überraschung über das neue *Wir* zugrunde lag:

А еще недавно она <Светлана Тихановская, Я. В.> и не представляла, что есть та, вторая Беларусь. И таких людей сотни тысяч. А, например, я и такие, как я, еще весной считали, что мы – последние из могикиан.
(Melëchina 2021)

Dabei wusste sie <Svjatlana Cichanoŭskaja, J. W.> bis vor kurzem gar nicht, dass es dieses zweite Belarus überhaupt gibt. Von diesen Leuten gibt es Hunderttausende. Ich und meinesgleichen haben noch im Frühling gedacht, wir seien die letzten Mohikaner.
(Bacharevič 2021: 60)

Bacharëvič als Angehöriger einer alten Intelligenz, als langjähriger oppositioneller Künstler, hielt diese Intelligenz für eine Insel im eigentlich feindlichen Meer der belarussischen Bevölkerung – ein „Wir“ gegen die „Anderen“. Der Sommer 2020 wendet dies: Das „zweite Belarus“ zeigt sich, und plötzlich kann er zu allen in seiner Umgebung eine Verbindung spüren – man kann hier an Mazurkiewicz-Sułkowskas Formulierung von Protestorten als Enklaven denken, die überall auftauchten. Bislang dachte Bacharëvič, es gäbe nur die eine Enklave von ihm und seinesgleichen, doch plötzlich waren diese Enklaven überall, wurden verallgemeinerter Zustand. Bacharëvič, der 2020 selbst ins Exil gehen musste, hebt damit dasselbe Moment an den Protesten wie Ščytcova als deren zentrales hervor – eben deshalb, wegen der Entdeckung des „Wirs“, haben „sie“ (und das meint jetzt nur noch die Staatsorgane) schon

verloren, obwohl sie doch politisch scheinbar ‚gewonnen‘ haben.⁶ Die Proteste sind für Bacharëvič ein gegenseitiges Kennenlernen ihrer Teilnehmer als kollektives Subjekt – als *das* Subjekt, das im Namen von Belarus sprechen dürfte, müsste.

Der Slawist Heinrich Kirschbaum bezeichnet diese Transformation als „belarussische [...] Subjektivierung“ (Kirschbaum 2022: 11). Für den Prozess, der diese Subjektivierung im Sommer 2020 in Gang setzte, findet er ein ähnliches Bild wie Bacharëvič: „<N>un wachte man 2020 wirklich, endlich im eigenen Land auf und wollte sein Dasein zeigen und bezeugen“ (ebd.: 89). Die Erfahrung der Straßenproteste macht das Land zum *eigenen*, begründet eine aktive Identifikation damit. Dies zieht Verantwortung nach sich: Über dieses neue, in der kollektiven Erfahrung entstandene Eigene muss gesprochen werden, es muss weiter mit Leben erfüllt werden. Auch die belarussische Philosophin Ol’ga Šparaga erkennt einen solchen Subjektivierungsprozess. In ihren Protestreflexionen *Die Revolution hat ein weibliches Gesicht* von 2021 heißt es: „Es geht vor allem um Protest und den Prozess der Solidarisierung, nicht um die Übernahme von bestimmten Strukturen. In diesem Sinne verstehe ich Subjektivierung als Übernahme von Verantwortung für die Verwaltung des kollektiven Lebens“ (Šparaga 2021: 186). Subjektivierung heißt Solidarisierung, drückt sich dementsprechend nur im Hinblick auf eine neue Kollektivität, das Bewusstsein für eine Zugehörigkeit, aus.⁷

6 Nicht alle belarussischen Intellektuellen teilen dabei eine derartige Euphorie – z. B. ist das Protesttagebuch des Künstlers und Schriftstellers Artur Klinaŭ, 2021 in deutscher Erstauflage als *Acht Tage Revolution* erschienen, von einer tiefen Skepsis durchzogen, pointiert ausgedrückt in einer dort abgebildeten Konfrontation mit seiner Tochter: „Ich hatte versucht, ihr zu erklären, dass das Szenario von 2010 sich wiederholen könnte, dass die Zeit für einen Aufstand noch nicht gekommen und jede Destabilisierung zum jetzigen Zeitpunkt riskant sei. Aber sie wollte nicht auf mich hören. [...] Wahrscheinlich hatte ich mich ans Warten gewöhnt. Doch ihre Generation wollte nicht mehr warten“ (Klinaŭ 2021: 44). Man sieht, dass Klinaŭ die Proteste umgekehrt denkt, nicht als etwas grundsätzlich Neues und dadurch schon als Sieg, sondern im Gegenteil: als mögliche Fortsetzung alter Niederlagen.

7 Eine nüchternere, aber in den selben Termini arbeitende Beschreibung dieser Prozesse findet sich bei der Soziologin Elena Gapova, welche die Proteste als Ausdruck eines neuen *bürgerlichen Individualismus* liest: „<C>овершая мирные, но публичные акты сопротивления, протестующие становились кем-то, кем хотели себя видеть“ (Gapova 2021: 86; „In ihren friedlichen, aber öffentlichen Widerstandsakten wurden die Protestierenden zu denjenigen, als die sie sich gerne sehen würden“). Interessant ist hier, dass Gapova die Gerichtetheit des Prozesses wendet: Hier wird nicht in der Außenwelt ein „zweites Belarus“ entdeckt, das schon

Wir sehen: In Reflexionen über die belarussischen Proteste 2020 wird die *Erfahrung* der Straßenproteste als zentral gelesen, weil in ihr eine neue Form des *Wir* auftauchte, eine *Kollektivität*, die *subjektivierend* wirkt. Im Weiteren wird nun untersucht, wie diese Erfahrung lyrischen Ausdruck fand und lyrisch formuliert wurde. Dabei wird eine diachrone Verlaufslinie berücksichtigt: Wie stellt sich die Erfahrung vor den Protesten dar, wie während der Proteste – und wie wird sie schließlich nach den Protesten reflektiert, wenn bereits aus dem Exil auf diese geblickt wird?

Lyrik spielte, wie bereits angeführt, während der Proteste eine zentrale Rolle, war in gewisser Weise *die* Literatur der Proteste, als kurze Form, die schnell auf die Ereignisse reagierte, einfach über soziale Medien publizierbar war, das protestierende Publikum dadurch schnell erreichte und eine identitätsstiftende Rolle im öffentlichen Raum einnahm.⁸ Natalia Rusiecka nennt in einem der wenigen bislang erschienen Artikel zur belarussischen Protestlyrik das Jahr 2020 den „pivotal moment“ (Rusiecka 2024: 83) für das Schaffen mehrerer Generationen von Lyriker*innen in Belarus. Im Folgenden zeichne ich die Etappen dieser „Subjektivierung“ nach: Zunächst Julja Cimafevas „My European Poem“, kurz vor den Protesten geschrieben, also kurz vor der Erfahrung des neuen „Wir“. Mit „Vos’ jany, a vos’ – my“ („Das sind sie, und das – wir“) von Al’herd Bacharëvič folgt ein im Sommer 2020 verfasstes Gedicht von einem Dichter, der selbst an den Protesten teilnimmt und dies im Gedicht thematisiert. Und schließlich mehrere Gedichte aus Hanna Komars 2022 erschienenem Gedichtband *My vernemsja* („Wir werden zurückkehren“); diese Gedichte blicken aus der Emigration zurück auf die Proteste, im vollen Wissen um die auf sie gefolgten Repressionen. Die Analyse der Gedichte orientiert sich an den Pronomina, die sich auch schon prominent in den Titeln der Gedichte und des Bandes wiederfinden („ich“, „wir“, „sie“, plus das in den Titeln noch unerwähnte „Du“) – in ihrem Verhältnis tritt heraus, wie sich die Beziehung zwischen Selbst und Kollektiv über die Monate der Proteste und im Nachhinein entwickelt. Am Ende dieses Durchgangs könnte dann die Frage stehen: Gilt wirklich, wie Kirschbaum es fasst: „Belarus ist unumkehr-

immer da war, sondern andersherum: Die Protestierenden werden zu Agenten einer Veränderung, mit der sie dieses Belarus erst kreieren.

8 Für eine grundlegende Chronologisierung der Protestlyrik von 2020 bis heute vgl. Rusiecka 2024.

bar“ (Kirschbaum 2022: 11)? Hat also die Erfahrung der Proteste sich in eine neue Form der Subjektivität gegossen, die auch nach den Protesten fortlebt? Und wenn ja – wie bildet sich dies in Lyrik ab?

2. „Ich und Du“ – Julja Cimafeevas „My European Poem“

Das erste Gedicht widmet sich der Beziehung zwischen einem „Ich“ und einem „Du“. Es stammt von kurz vor Beginn der großen Straßendemonstrationen in Minsk: Am 5. August 2020, vier Tage vor den Präsidentschaftswahlen in ihrem Heimatland, veröffentlicht die Lyrikerin Julja Cimafeeva auf Facebook ein Gedicht mit dem Titel „My European Poem“⁹. Cimafeeva, 1982 geboren und bis 2020 Autorin dreier Gedichtbände, *Kniha Pamylak* („Das Buch der Fehler“, 2014), *Cyrk (Zirkus)*, 2016) und *ROT* (2020), gleichzeitig als Mitbegründerin des Literaturmagazins *PrajdziSvet* („Der Glücksritter“) eine zentrale Figur der unabhängigen belarussischen Literaturszene, schreibt mit „My European Poem“ ihr erstes Gedicht auf Englisch.

Die belarussische Opposition befindet sich in diesen Tagen kurz vor der Wahl in einem aufgeregten Zwischenstadium, unklar, ob vor einem ungeahnten Erfolg oder einer neuen Repressionswelle. Das Straßenbild von Minsk hat sich bereits verändert, der Unmut in der Bevölkerung wurde sichtbar: stundenlanges Schlangestehen bei oppositionellen Unterschriftensammlungen für die Zulassung der Kandidat*innen, solidarische Menschenketten an den Hauptstraßen der Städte nach deren Festnahmen, Viktor Cojs Lied „Peremen“ („Veränderung“) aus geöffneten Autofenstern.¹⁰ Andererseits deuten erste Wellen staatlicher Repression gegen die Protestbewegung bereits ein Gewaltpotential an, das sich dann nach der Wahl auch Bahn brechen würde: Bislang

9 Für die Erstpublikation vgl. Cimafeeva 2020, die weitere Zitation erfolgt der besseren Nachvollziehbarkeit halber aus der unveränderten Publikation im Band *Belarus! Das weibliche Gesicht der Revolution*.

10 Cojs Lied steht hier nur exemplarisch für eine Reihe von Liedern, die während der Proteste zu deren Hymnen wurden. Die Slawistin Yaraslava Ananka schlägt es der Kategorie Revolutionssongs zu, „die aus anderen Revolutionen und Befreiungsbewegungen ‚entlehnt‘ wurden.“ (Ananka 2021: 76), hier der Perestroika; Grund für die Rolle des Liedes in den Protesten war sein „partisanisches“ Abspielen durch die DJs einer Staatsveranstaltung im Vorfeld der Wahl (vgl. Mazurkiewicz-Sulkowska 2022: 3). Die Dichterin Cimafeeva selbst schreibt in *Minsk. Tagebuch* unter dem Eintrag für den 7. August davon, nach „My European Poem“ nun ein Gedicht über Coj schreiben zu wollen (vgl. Cimafejeva 2021b: 15).

wurden nur vereinzelte Aktivisten verhaftet, wurden nur einige Demonstrationen gewaltvoll auseinandergetrieben; in diesen Akten deutet sich aber bereits an, dass selbst im Falle eines klaren Wahlsiegs der Oppositionskandidatin Cichanouškaja nicht mit einem einfachen *transfer of power* zu rechnen sein würde. Cimafeeva selbst schreibt in dem auf Deutsch veröffentlichten, ursprünglich ebenfalls auf Englisch verfassten *Minsk. Tagebuch* (Cimafeeva 2021b) von einer Begegnung im Park, welche die doppeldeutige Stimmung kurz vor der Wahl versinnbildlicht:

Ohne meinen Blick von dem Blatt zu nehmen, folge ich dem Gespräch zwischen einem Mann und einer Frau, die sich offenbar streiten. Er will den Radfahren, die zu Dutzenden die Hauptstraßen entlangfahren, das Victory-Zeichen zeigen, aber sie möchte das lieber nicht. Sie hat Angst, dass er verhaftet werden könnte.

(Ebd.: 15)

In diesen Kontext interveniert Cimafeeva mit einem Gedicht, das sich bereits qua Titel – „My European Poem“ – mit einem spezifischen Verhältnis beschäftigt: Dem zwischen einem belarussischen lyrischen „Ich“ (hier durchaus auch das Ich der Dichterin beanspruchend, „My“) und etwas, das man „Europa“ nennt. Es geht darin, so viel soll hier vorausgenommen werden, um das Abstecken dessen, was das Ich hoffen darf: Ob es nun, im Moment der Proteste, eine Möglichkeit gibt, in Europa gleichberechtigt zu sprechen – oder ab es für Europa auch weiterhin ein Anderes bleiben muss.

Sein Titel weist das Gedicht konkret als eines aus, das sich Cimafeevas Verhältnis zu Europa widmet: Es ist *ihr* europäisches Gedicht. Gleichwohl deutet die Setzung „Mein europäisches Gedicht“ auch in die entgegengesetzte Richtung: ist dieses Gedicht Cimafeevas *europäisches*, so sind es ihre anderen anscheinend nicht. In „My European Poem“ scheint es um etwas Spezifisches zu gehen, das vorher in der Lyrik der Dichterin keine Beachtung gefunden hat – die Beschäftigung mit Europa als etwas, das im Moment kurz vor den Protesten neu und akut auftritt. Das wirft Fragen auf: Was macht ein „europäisches Gedicht“ überhaupt aus? Warum empfindet eine Autorin, die doch aus einem geographisch in Europa zu verortenden Land kommt, die Notwendigkeit, ein konkretes Gedicht als ‚europäisch‘ zu markieren? Und, allgemeiner: Warum scheint die Beziehung zwischen dem belarussischen *Ich* und dem europäischen

Anderen überhaupt im Moment der Proteste 2020 auf? Um diese Aspekte soll es in der folgenden Lektüre des Gedichts gehen.

Die Eröffnungstrophe des Gedichts liefert eine erste Bestimmung des Problems, das sich da zwischen dem lyrischen Ich und „Europa“ auftut, einem Sprachproblem. Das lyrische Ich stellt seinen weiteren Versen eine Reflektion darüber voraus, in welcher Sprache es jetzt gerade überhaupt lyrisch sprechen kann:

This poem should be written in English.
 This poem should be written in German.
 This poem should be written in French,
 In Swedish, in Spanish, in my adorable Norwegian,
 Maybe in Finnish, Danish and Dutch.
 Baltic languages should decide for themselves.
 No Belarusian version for the poem,
 No Russian version for the poem,
 No Ukrainian version for the poem.
 The rest are your choice.
 This poem should be written in the languages
 Of human rights organizations,
 Of those multiple expressed concerns
 by European politicians
 (Cimafeeva 2021a: 6)

Das „European Poem“ kann nicht in der Muttersprache des lyrischen Ichs, muss in einer *anderen*, einer *europäischen* Sprache geschrieben sein – es kann nicht auf Russisch erklingen, nicht auf Belarussisch, auch nicht auf Ukrainisch; geschrieben ist es eben auf Englisch. Andere Versionen, die sich anbieten würden, wären wie Englisch in Westeuropa zu verorten: Französisch, Spanisch, skandinavische Sprachen. Ein kompliziertes Muster einander widerstrebender Prozesse von Identifikation und Othering: Das Ich identifiziert sein Gedicht als eines, das so sprechen muss, wie „human rights organizations“ bzw. „European politicians“ sprechen würden. Die Vorbilder der Gedichtssprache sind keine literarischen, sondern institutionelle. Es sind, im Vergleich zur Muttersprache des lyrischen Ichs, Fremd-Sprachen, Sprachen von ‚europäischen‘, nicht-belarussischen politischen Institutionen und NGOs. Diese Player von europäischer Politik und Menschenrechtsdiskurs mit ihren – hier klingt eine

bittere Ironie bei – “multiple expressed concerns” – werden zu dem Anderen, zu dem das Gedicht sprechen soll. Einerseits will es so sprechen wie diese – andererseits weiß das lyrische Ich gerade um seine eigene Andersartigkeit, darum, dass es anders sprechen muss als gewöhnlich, will es die Sprache der von ihm Angesprochenen sprechen; es muss sich selbst fremd werden, um eine Stimme in der Fremde zu bekommen. Eine prekäre Situation, denn das Englische und die Englischsprechenden sehen in dem sie ansprechenden belarussischen Ich keineswegs ein ebenbürtiges – dazu aber später mehr.

Die Notwendigkeit einer sprachlichen Selbstentfremdung in Richtung des Englischen fließt für “My European Poem” zunächst einmal aus dem defizitären Charakter der zu nah an der belarussischen Realität liegenden Sprachen. Als solche nennt das lyrische Ich die drei ostslawischen Sprachen – Belarussisch, Russisch und Ukrainisch. Das Defizit dieser Sprachen bemesse sich an deren Unfähigkeit, im Zuge der Proteste Gefühltes auszudrücken, konkret die in der Zeit empfundene Angst:

I can't say that in Belarusian,
 I can't say that in Russian,
 I can't say that in Ukrainian,
 Only in English: I am afraid,
 Only in German: Ich habe Angst,
 Only in Norwegian: Jeg er redd.
 (Ebd.: 7)

Angst kann nur auf Englisch, Deutsch oder Norwegisch ausgesprochen werden, nicht auf Belarussisch, Russisch oder Ukrainisch. Der Punkt, an dem das Selbst und das europäisch-institutionalisierte Außen zueinanderkommen, läge dort, wo die Sprachen der Institutionen dem lyrischen Ich den Ausdruck der eigenen Gefühle ermöglichen. Belarussisch, Russisch, Ukrainisch gestatten das nicht – erst in der Selbstentfremdung kann das lyrische Ich über ein ihm ureigenes Gefühl Kenntnis geben. Die Sprachen der europäischen Institutionen wären unter diesem Blickwinkel solche, in denen das unmittelbar Gefühlte sagbar würde, das Gefühl der Angst kann sich nur in den Sprachen ausdrücken, in denen Politiker und Menschenrechtsorganisationen sprechen – Angst kann nur verbal existieren, wenn sie dem konkret europäischen Außen zugewiesen wird. Diese sehr spezifische Setzung bedarf weiterer Interpreta-

tion. Was an dem europäischen Außen befähigt es, das gedichteschreibende belarussische lyrische Ich auszudrücken?

Eine grundsätzliche Antwort auf diese Frage taucht auf, wenn das lyrische Dichterinnen-Ich im Folgenden eine weitere Komplikation hinzufügt: Von der gewünschten Identifikation mit Europa geht es über zum Dialog mit diesem. Wo Europa zunächst als Sprachmodus auftaucht, der dem Ich seinen Ausdruck erst ermöglichen würde, wird es nun zum Gesprächspartner, der mit einem solchen Selbstausdruck konfrontiert wird. Hierdurch ergibt sich ein weiteres Spannungsfeld: Es geht nicht nur um den Ausdruck der Angst des Ichs durch die Sprache des institutionalisierten Europas, sondern gleichzeitig auch um die Beziehung ebendieses Ichs zu dem ihm äußerlichen Europa und die Möglichkeit und Notwendigkeit, ein Gedicht zu schreiben, um mit diesem Europa in Kontakt zu treten. Europa wird zum „Du“, an welches sich das Gedicht richtet – diesem Du will das lyrische Ich jene Angst erklären, für deren Ausdruck es die Sprache des Du benötigt:

I'm afraid
Like you would be in my place,
If you lived in a country that is not free
Where they've had the same president
For 26 (!) years.
(Ebd.: 8)

In diesen Zeilen nimmt das lyrische Ich die Operation vor, die es eingangs angekündigt hat, wir sind bei dem Grund angelangt, warum es von seiner Angst nur in den Sprachen europäischer Institutionen sprechen kann: Diese Angst kann nur als eine ausgedrückt werden, die auch alle anderen fühlen würden (konkret: das europäische Andere), wären sie in dieselbe Situation geworfen. Das schreibende Ich setzt sich einem europäischen „Du“ gleich, lässt seine spezifische, auf Belarussisch nicht kommunizierbare Angst zu einer allgemeinen werden, universalisiert diese. Englisch erlaubt der Angst einen Ausdruck, der über die konkrete belarussische Situation des Sommer 2020 hinausweist: Was das Ich fühlt, wird kommunizierbar als Erfahrung, die auch das europäische Du haben würde. Es ist nur als potentiell teilbare, universalisierbare Erfahrung beschreibbar; deshalb muss das Gedicht auf Englisch

geschrieben werden, dafür braucht es die Sprache der “human rights organizations”. Selbstentfremdung wird zu Selbstuniversalisierung.

Problematisch bleibt hieran allerdings, dass diese universelle Dimension des eigenen Empfindens gegenüber dem Anderen zunächst einmal nur behauptet ist. Die Selbstuniversalisierung durch Sprachwechsel funktioniert dementsprechend für das lyrische Ich nicht automatisch – es weiß, inwiefern es für sein europäisches Anderes selbst das Andere ist, exotisiert bereits in seiner Sprache – so beschreibt es den Unterschied der europäischen zu den ostslawischen Sprachen weiter:

These are not
Those strange East European languages
With their funny Cyrillic letters.
(Ebd.: 7)

Die osteuropäischen Sprachen – sie werden für seltsam gefunden, ihre Buchstaben für komisch. Mit der eigenen Sprache des lyrischen Ichs scheint ein Moment einherzugehen, das der Universalisierung seines Angstgefühls potentiell entgegenwirken würde – dieses Moment ist dem angesprochenen europäischen „Du“ an sich fremd. Das „Du“ vermutet hinter den “funny Cyrillic letters” etwas ihm fundamental Äußerliches. Und dieses Äußerlichsein – es ist ebenfalls Teil der vom lyrischen Ich erlebten Realität, selbst dann, wenn es keine kyrillische Sprache spricht, sondern Englisch:

And when I come to the literary festivals abroad,
And when I speak English
I try to tell the complicated history of my country
(When I am asked)
As if I am another person,
As if I am like all those European poets and writers,
Who do not have to get used to the thought
That they could be arrested and beaten
For the sake of their country's freedom.
As if I my ugly history is just a harsh story
That I can easily put out from the Anthology of
Modern European short stories because

It's too long,
And too dull.
(Ebd.: 8)

Die beschriebene unangenehme Literaturfestivalerfahrung geht den Ereignissen von 2020 voraus, als Urerfahrung mit dem Englischen im Kommunikationszusammenhang mit dem europäischen Außen steht eine *negative* Selbstentfremdung: Wenn das Dichterinnen-Ich mit anderen, europäischen Dichter*innen-Ichs zusammenkommt und über seine Erfahrungen in der osteuropäischen Diktatur spricht, dann kann es dies nur in der ihm fremden Sprache tun, auf Englisch, sprechend wie eine Andere. Es wird „like all those European poets and writers“. Gleichwohl entsteht eine Lücke: Entfremdet zu einer englischsprachigen „story“, verliert die Erzählung des lyrischen Ichs ihren Wahrheitsgehalt, ist seine Erfahrung doch gerade nicht wie die der anderen europäischen Schreibenden, die nicht fürchten müssen, im Freiheitskampf „arrested and beaten“ zu werden. In dieser Urerfahrung erfüllt die Selbstentfremdung also gerade nicht ihren eingangs ausgewiesenen Zweck: Sie widerstrebt dem Kommunizieren einer Erfahrung, die zu „long“ und „dull“ wäre, um sie in eine „modern European short story“ zu packen. Die Zusammengehörigkeit des „My“ und des „European“ im Gedichttitel – sie ist keineswegs selbstevident, nur potentiell herstellbar.

Es ist der Moment der Angst als das im Gedicht zu kommunizierende universalisierende Moment, das hierfür entscheidend wäre. Sollte die Angst des lyrischen Ichs als eine allgemeinmenschliche kommuniziert werden können, dann wird die belarussische Situation europäisch; die „human rights organizations“, die „European politicians“, all diese Fremden, sie würden dem lyrischen Ich eigen. In der Selbstentfremdung liegt nunmehr eine neue Hoffnung: Die Vorgänge in Belarus können kommuniziert, können nachempfunden werden. Die weiter oben bereits zitierte Formel „I'm afraid / Like you would be in my place“ weist somit einen Hoffnungsraum aus: Die in der sprachlichen Anderswerdung formulierte Erfahrung ist nicht mehr „dull“ – im Gegenteil, sie übernimmt das Gegenüber emotional. Die Selbstentfremdung erhält ihre Potentialität konkret im 2020er-Moment: In ihm kann das lyrische Dichterinnen-Ich sein „European Poem“ schreiben.

Das lyrische Ich weiß also darum, dass es hier zunächst einmal eine Hoffnung formuliert – es gilt ihm nicht als gesichert, dass es mithilfe der englischsprachigen Maske auch wirklich Europa gleich werden kann:

When I tell it in English,
 I want to pretend that I am you,
 That I don't have that painful experience
 Of constant protesting and constant failing,
 That nasty feeling of frustration and dismay.
 (Ebd.: 9)

Das lyrische Ich will so tun, als ob – es will das Andere werden, um als dieses losgelöst zu sein von der eigenen Geschichte des Scheiterns, also der Geschichte, die es zuvor als zu "dull" für europäische Literatur befunden hat. In das erhoffte, neue Ich von 2020 gehen beide Seiten der Gleichung mit ein: Von dem belarussischen Dichterinnen-Ich kommt seine universell spürbare Angst, von der anderen Seite die Sicherheit, auch wirklich etwas Interessantes, Hoffnungsvolles zu sein. Das neue Universelle wäre beides: Belarussisch und Europäisch, zwischen europäischen Politikern, Menschenrechtlern, Schriftstellern und dem belarussischen Ich stünde ein Gleichheitszeichen. Es besteht aber als solches noch nicht – wird vom lyrischen Ich gerade erst projiziert, ausgewiesen und zum Leben erweckt. Die Selbstentfremdung gibt es bislang nur als Hoffnung und Behauptung. Gleichwohl, und das ist die Pointe des Gedichts, hinge von ihrer Wahrwerdung alles ab:

I want to pretend that I have hope,
 Because when I tell it in Belarussian
 I realize, we all realize, there is none
 We can look forward to.
 (Ebd: 9)

Das lyrische Ich will *so tun, als ob* es Hoffnung habe – weil nur in diesem *pretending* auch wirklich Hoffnung liegen könnte. Außerhalb davon gibt es sie nicht, die Möglichkeit einer Hoffnung würde einzig und allein darauf beruhen, dass die Operation der Selbstentfremdung gelingt, dass sich aus der Angsterfahrung des lyrischen Ichs auch wirklich ein universelles Moment ergibt.

Hoffnung hat das belarussische Ich nur als ein ‚europäisches‘. Die Hoffnung des lyrischen Ichs basiert ausschließlich darauf, dass es sich mit Europa zu einem Ganzen machen kann – und hierdurch als „wir“ / „we“ von Hoffnung sprechen darf. Der Titel „My European Poem“ ist in diesem Sinne eine spekulative Forderung: Er geht davon aus, dass die Kommunikation durch das Gedicht eine Einheit herstellen kann, sodass der Text wirklich „mein“ europäisches Gedicht wird, als Einheit zwischen „mir“ und Europa. Europa würde dabei das lyrische Ich genauso transformieren wie das lyrische Ich Europa. Hierin liegt die Fähigkeit der europäischen Sprachen, die ureigensten Gefühle des lyrischen Ichs auszudrücken: Nun sind diese Gefühle hoffnungsvoll kommunizierbar.

Um an dieser Stelle noch einmal zu den eingangs dieses Abschnitts gestellten Fragen zurückzukommen: Ja, laut „My European Poem“ ist es wirklich das erste „europäische Gedicht“ der sich in ihm ausdrückenden schreibenden Instanz. Es ist dies nicht an sich, sondern als Hoffnung: Der 2020er Moment macht dem lyrischen Ich schon zu Protestbeginn eine Form des *pretending* möglich, in welcher es sich glaubhaft zu Europa selbstentfremden kann. Zuvor ging das nicht – es konnte sich zwar verstellen, seine Erfahrung aber trotzdem nicht mit der europäischen Tradition auf einen gemeinsamen Nenner bringen. Jetzt geht das – durch das universalisierende Moment der Angst, die es in diesem Sommer empfindet und die beschreibbar und übertragbar ist. In dieser Angst wird das „Du“ zum „Ich“ und andersherum. Wenn das lyrische Ich sich europäisiert und sich dadurch gleichzeitig Europas bemächtigt, wird es zum Subjekt – ein erster Schritt zu Subjektivierung. In Cimafeevas Gedicht behauptet sich ein belarussisches Ich wortwörtlich, markiert sich selbst auf der europäischen Landkarte. Hier endet das Gedicht – durch die Selbstentfremdung hindurchgegangen, fordert das lyrische Ich nun für sich ein, in seiner eigenen Sprache von der Hoffnung singen zu können:

I still want to have a hope,
 I still believe I have a right for a hope,
 That hope could build its nest
 On my roof and sing its songs
 In Belarusian
 (Not in Russian).
 (Ebd.)

Am Vorabend der großen belarussischen Proteste hören wir in “My European Poem” eine Subjektivität aufscheinen, die sich selbst kreativ erschafft – sie macht sich selbst möglich, indem sie sich zu einer anderen macht. Noch ist diese Subjektivität nicht in den Straßen von Minsk sichtbar, ist nur über den Umweg der Selbstentfremdung hin zu ‚Europa‘ denkbar. In dieser Form drängt sie aber zur Realität.

3. „Sie und wir“ – Al’herd Bacharëvičs „Vos’ jany, a vos’ – my“

Al’herd Bacharëvičs Gedicht trägt Pronomina schon im Titel – „Vos’ jany, a vos’ – my“ („Das sind sie, und das – wir“). Der Autor dieses Gedichts, Jahrgang 1975, ist unter den hier behandelten sicher der prominenteste, gilt allgemein als der wohl wichtigste zeitgenössische Prosaschriftsteller aus Belarus, sein Monumentalroman *Sabaki Eŭropy* (*Europas Hunde*) war sowohl der erste nicht-russische Roman auf der Shortlist des „Bol’saja Kniga“-Preises in Russland als auch der erste belarussischsprachige Roman, der den Leipziger Buchpreis für europäische Verständigung erhielt. Bacharëvičs literarisches Schaffen reicht zurück in die 1990er Jahre, als er Teil der Gruppe Bum-Bam-Lit war, die an einer Erneuerung der belarussischen Literatur nach dem Fall der Sowjetunion mithilfe postmoderner Poetiken arbeitete, später reüssierte er vor allem als Autor von Romanen, die Genre- und Sprachgrenzen sprengten (z. B. durch den Einsatz von Mehrsprachigkeit). 2010 erschien mit *Die Elster auf dem Galgen* (im Orig.: *Saroka na šybenicy*) eine erste Übersetzung ins Deutsche, ein Text, der sich mit der Exilerfahrung eines Schriftstellers beschäftigt, womit er ein Thema behandelt, das sich heute für die meisten belarussischen Kulturschaffenden aktualisiert und das für Bacharëvič bereits damals aktuell war: Schon in den 2000er Jahren musste er sich für mehrere Jahre in Deutschland aufhalten. 2020 war er wiederum zur Auswanderung gezwungen, seitdem lebt er in der Emigration, mit Stationen in diversen Städten in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Schließlich ist Bacharëvič Cimafeevas Ehemann, was an dieser Stelle wichtig ist, weil diese sehr eindeutig als Teil des im Gedicht formulierten „Wir“ impliziert ist. Über seine heutige Stellung als vom Regime verfehmter „Extremist“ wurde weiter oben bereits geschrieben.

Auch Bacharëvičs hier besprochenes Gedicht fand seine Erstveröffentlichung als Post auf Facebook, gerade einmal drei Wochen nach “My European Poem”, am 26. August 2020. In die Zwischenzeit fallen aber grundlegende

Ereignisse des Sommers: Die Wahlen am 9. August selbst, die ersten, gewaltvollen Nächte nach der Wahl, schließlich die Formierung der friedlichen Protestbewegung mit Massendemonstrationen im Zentrum von Minsk, aber auch an vielen anderen Orten im Land. Eben im Zuge dieser Proteste arbeitet Bacharëvič nun an einer Neuformulierung der Beziehung zwischen den Pro-nomina in seinem Gedichttitel, denkt in gewisser Weise da weiter, wo Cima-feevas „My European Poem“ sich noch unsicher war, und wendet gleichzeitig dessen Vektor: Wo sich Cimafeevas Hoffnung auf ein „Wir“ noch im Hinblick auf ein europäisches Außen formulierte, findet Bacharëvičs lyrisches Ich dieses nun im Inneren wieder, auf den Straßen der Proteste – und im Kontrast zu dem „Sie“, das sein Gedicht bereits im Titel trägt.

Das Gedicht eröffnet mit einer Situierung der von Protesten erfüllten Stadt als Ort der Erkenntnis, mit der Protestsituation als wortwörtlichem *Einschnitt* in die belarussische Gegenwart, an dem sich etwas zeigt, was man möglicherweise vorher nicht sehen wollte, jetzt aber muss:

Гэты горад нібы хірургічны разрэз,
А вачэй не схаваць, не адвесьці.
(Bacharëvič 2020)

Diese Stadt ist wie ein chirurgischer Einschnitt,
Man kann die Augen nicht abwenden, nicht wegschauen.

Die Stadt selbst, durch welche das lyrische Ich sich bewegt, ist wie ein chirurgischer Einschnitt; von ihr, dem, was sie offenlegt, kann sich das lyrische Ich nicht abwenden. Dieses lyrische Ich bewegt sich im Folgenden quasi durch den Einschnitt hindurch zu seinem Zentrum: Es verlässt sein Haus am Stadtrand und schreitet langsam in Richtung der Proteste zu den Innenstadtboulevards:

Ты даўно на ражоны і ў жорны ня лез,
Ды застаўся за сьпінай сьмярдзючы пад'езд,
Па завулках найлепшага з тысячы мест
Ты ідзеш на апошнія шэсьце.

seinen Ausgang, den das Gedicht während der Protesterfahrung durchspielt: Einerseits ist das protestierende lyrische Ich mit seiner eigenen unerwarteten Rolle als protestierendes konfrontiert – ist sich in dieser Form fremd, „du“. Andererseits erkennt es sich selbst auf dem Weg zum Protest plötzlich doch – nicht als ein „Ich“, aber doch als Subjekt, als ein „Wir“. Es ist Teil der Leute, die sich wegbewegen von Zuhause, hin zum Protest, anders als „sie“, die wie jeden Tag pestbefallen auf der Bank vor dem Treppenhaus sitzen. Die Subjekt-konstruktion funktioniert hier noch gar nicht universalisierend, sondern im Gegenteil: partikular, in Abgrenzung zu Leuten, von denen man schon immer abgegrenzt war.

Die Vorstellungswelt, die das Gedicht in seinen ersten Strophen ausführt, ist somit gleichwohl noch Kategorien unterworfen, die das lyrische Ich selbst als „wir“ vereinzeln: Der Protestierende ist noch Elite, abgelöst von den ihn Umgebenden, ein Sonderfall in der Schlafstadt. Dabei scheint noch dieselbe Unsicherheit der Selbstfindung durch, bei welcher auch „My European Poem“ anlangt: Noch spiegelt seine Umwelt dem „Ich“ nicht zurück, was es selbst von sich zu wissen glaubt. Wir sehen eine Reflektion der zu Beginn dieses Artikels zitierten Aussage Bacharèvičs, wo er sich vor den Protesten noch als „letzter Mohikaner“ dachte: Noch sind dem lyrischen Ich die Menschen in seiner Umgebung fremd. Das erste, gegen die Nachbar*innen gerichtete „Das sind sie, und das wir“ zeugt aber trotzdem ebenfalls schon vom Geist eines *pretending*, ist Selbsterfindung im Gegensatz zu denen, die gerade diese Selbsterfindung nicht wagen. Das lyrische Ich rennt gegen die Wand, stemmt sich gegen die Geschichte, wie es das in nicht näher benannter Vorzeit schon einmal getan hat: Dieses Früher wiederholt sich in der Konfrontation mit den anderen Schlafstadtbewohnern auf unheimliche Weise, der Protest des lyrischen Ichs drückt gerade nicht die Realität seiner Umwelt aus. Es traut sich zwar, „wir“ zu sagen – aber wer dieses „Wir“ ist, ob nur das lyrische Ich selbst (zusammen mit, soweit kann man hier interpretieren, der es begleitenden Ehefrau), ob eine nur vorgestellte Gemeinschaft mit Gesinnungsgenos*innen, ob etwas Echtes, bleibt an dieser Stelle offen.

Die Selbstversicherung erfolgt dann im Moment der Konfrontation mit den Realitäten der Protestwelt – von den *vorgestellten* Gegnern vor dem Haus-eingang geht das Gedicht über zu *echten* Gegnern, als das lyrische Ich sich näher zur Innenstadt bewegt und dort Zeuge der Vorbereitungen wird, die die Miliz für die Proteste trifft:

Апусьцелыя паркі
 хаваюць за дрэвамі восень, а можа, вайну.
 І жалезныя турмы на колах бягуць на работу між белага дня.
 І нам часам здаецца, што гэта такая гульня.
 (Ebd.)

Die leeren Parks
 Verbergen hinter ihren Bäumen den Herbst, vielleicht auch den Krieg.
 Und eiserne Gefängnisse auf Rädern eilen zu Arbeit am helllichten Tag.
 Und manchmal scheint das uns wie eine Art Spiel.

Durch die Straßen am Park rasen „Gefängnisse auf Rädern“ – also Autos der Gattung „avtozak“, Gefängnistransporter der Miliz. Die Situation schwankt zwischen Karneval und Ernst: Einerseits liegt in dem Widerstreit zwischen Miliz und Protestierenden so etwas wie ein Räuber-und-Gendarm-Spiel, andererseits lauert mit dem Herbst (das Gedicht spielt Ende August) auch der Krieg (hier wird das lyrische Ich zum traurigen Propheten), mit den Gefängnistransportern als Vorboten. Ein anderes *pretending* findet statt, nun fast ungewollt: Wo vorher noch die Gegner imaginiert wurden, um selbst Subjektivität zu gewinnen, vollführt das Ich jetzt eine umgekehrte Operation – die *echten* Gegner werden aus der Position des „Wir“ zum Partner im Spiel. Damit kündigt sich eine Stärke an, die sich dann, nach endgültiger Ankunft im Demonstrationszug, wirklich erfüllt. Hier gießt sich das „Wir“ in Leben, wird echt, weil es auf andere trifft, die dasselbe „Wir“ teilen – diese sprechen eine Berechtigung dafür aus, das, was vorher noch gespielt war, als „Leben“ zu bezeichnen:

Пахаваныя ў гэтай краіне жыўцом,
 Запляваныя ўшчэнт найвышэйшым жрацом,
 Мы гадаем, нас сто або дзвесце.
 Як бы ты ні баяўся ўласнай крыві,
 Калі чуеш «Жыве», калі ласка, жыві.
 Датрывай тое «мы», нечаканае «мы»
 да другога прышэсця.
 (Ebd.)

Lebendig begraben in diesem Land,
 Vom Hohepriester bespuckt, von Kopf bis Fuß,
 Raten, werden wir hundert oder zweihundert.
 So sehr du auch das eigene Blut fürchten magst,
 Wenn du „Lebe“ hörst, dann, bitte, lebe.
 Bewahre dir das „Wir“, dieses unerwartete „Wir“
 Bis zur Wiederkunft Christi.

Die *lebendig Begrabenen* rufen einander *lebe* zu – das Gedicht rekuriert auf den Refrain der Proteste, die Formel *Žyve, Belarus!* („Es lebe Belarus!“), das lyrische Ich hört diese aber als das, was sich die Menschen, die Belarus bilden, gegenseitig anraten. Abgebildet findet dies sich im Gedicht wiederum als Selbstansprache: Das lyrische Ich weist sich an, zu leben, wenn es die Formel „Lebe“, Teil des Protestslogans, von anderen hört. Gleichzeitig geht sein Rat noch weiter: In dem „Lebe“ ist für es auch ein „Wir“ zu hören“, ein „unerwartetes“ – nicht das erwartbare also, das sich aus der Alltagssituation im Schlafviertel ergab, sondern ein neues, brüchiges; es muss „bewahrt“ werden, da zunächst einmal nur situativ in der Protestteilnahme erfahrbar. Die Ansprache des lyrischen Ichs an sich selbst hat sich nun also fundamental gedreht: Anstatt sich auf das zu beziehen, was es aus seiner Vergangenheit weiß, und sich auf Basis davon zu konstituieren und als „wir“ abzugrenzen, rät es sich selbst nun, das situativ Erfahrene ernst zu nehmen, will keine bekannten Formeln zur Einpassung des Erlebten nutzen, sondern im Gegenteil: sich dazu bringen, das, was da ist, zu leben. Das „Wir“ drängt sich ihm jetzt aus der Realität auf, muss nicht gespielt, sondern angenommen werden. Der Karneval der Minsker Straßen gibt sich als Realität zu kennen.

Gleichzeitig eröffnet sich eine zwar unsichere, aber mögliche Zukunft, das Erlebte kann bewahrt werden, im Zweifel „bis zur Wiederkunft Christi“ – wo man gerade noch lebendig begraben lag, außerhalb jedweder Subjektivität, scheint jetzt eine Möglichkeit auf: Was hier, auf den Straßen von Minsk passiert, kann ganz prinzipiell wiederholt werden, immer und immer wieder, kann vom lyrischen Ich weiterempfunden werden. Eine grundsätzliche Veränderung seiner Subjektivität kündigt sich an: Vom gespielten Ich kann es zu einem echten werden – eine Darstellungsweise von „Subjektivierung“, wie sie in der Literatur als zentrales Element der belarussischen Proteste ausgewiesen wird.

Die letzten Verse des Gedichts lassen dann die im Zuge der Proteste gefundene Subjektivität zu voller Kraft kommen und wenden die Titelphrase in dieser Form neu – und gegen ihre erste Iteration im Gedicht:

А пакуль што туды, да напружаных сьпін,
Незнаёмыя твары зьліліся ў адзін,
Насыцярожаны, напaгaтoвe.

Мы пакрочым у цэнтр, рука ў руку,
Каб уліцца ў жывую раку на рагу,
Каб сябе ў яе цeлa ўплесьці.
І кідаецца
вуліца
проста пад колы
жалезнай турмы.

Вось яны, а вось мы.
Вось яны, а вось мы.
І вачэй нам ужо не адвесьці.
(Ebd.)

Und jetzt erstmal da lang, zu den gespannten Rücken,
Unbekannte Gesichter verschwommen in eins,
Auf der Hut, wachsam.

Wir schreiten ins Zentrum, Hand in Hand,
Um am Eck in dem lebendigen Fluss aufzugehen,
Um uns in seinen Körper einzuweben.
Und es wirft sich
die Straße
direkt unter die Räder
des eisernen Gefängnisses.

Das sind sie, und das wir.
Das sind sie, und das wir.
Und wegschauen geht schon nicht mehr.

Das lyrische Ich geht nun auf in der Erfahrung der Protestsituation – in „unbekannten Gesichtern“, die „verschwimmen“, es will sich „einweben“ in den von diesen Gesichtern gebildeten „Körper“. Wo zu Beginn die Unbekannten in der Stadt noch Feind waren, noch Mittel der eigenen Konstruktion gegen sie, werden die nun im Stadtzentrum Angetroffenen zum Identifikationspunkt. Sie sind trotzdem Unbekannte, mit ihnen wird an dieser Stelle nicht gesprochen – sie treten rein körperlich auf, haben „gespannte Rücken“, ihre „Gesichter“ sind „wachsam“, der entstehende *gemeinschaftliche Körper* bildet sich im Laufen „Hand in Hand“. Wo vorher Abgrenzung auf Basis einer vorgestellten Vergangenheit als Modus der „Wir“-Werdung diente, sind solcherlei Kategorien nun egal: Die Vereinigung zum „Wir“ passiert im Präsens, sie passiert ohne Ansehen der Vergangenheit und Geschichte der sich um einen Befindenden; es reicht, „Körper“ zu sein. Die Selbstansprache „Lebe“ aus dem Protestruf *Žyve, Belarus’!* kann also auch verstanden werden als Mahnung zu Gegenwärtigkeit – das lyrische Ich will sich an die im Protest erfahrene Erkenntnis erinnern, dass es sich nicht *gegen* seine Umgebung erfinden muss, sondern umgekehrt: Seine Umgebung schwimmt mit ihm im Moment der belarussischen Proteste zu einem Ganzen, einem Körper des „Wir“. Der Gegner, vorher bereits reduziert zum Spielgefährten der ein Körper werdenden Unbekannten in den Straßen, wird in diesem Moment als Feind ersichtlich: Dem „eisernen Gefängnis“, dem Gefängnistransporter, stellt sich „die Straße“ entgegen, als weiterer Teil einer Umgebung in allgemeiner Einheit – diese Straße macht sich zum Gegner dieses Feindes, wirft sich ihm „direkt unter die Räder“. Das „Ich“ und das „Wir“, sie haben bestimmt, wer das „Sie“, ihr Gegner, ist: Die Staatsgewalt, die sich entscheidet, in dieser Szene der gegenseitigen allgemeinen Subjektivierung nur als Gefängnis zugegen zu sein. Die Bestimmung ist abgeschlossen: „Wir“ sind „wir“, weil wir einander als kollektiver Körper erschaffen, und „sie“ sind „sie“, weil sie diesem Körper Gewalt und Gefängnis entgegenstellen. Wenn man, was hier vor sich geht, als Subjektivierung beschreiben will, dann passiert eine solche also nicht im Namen einer Vergangenheit und nicht auf Abstammungsbasis – vielmehr als politische Entscheidung, sich als Kollektiv gegenseitig und gegen die Miliz „leben“ zu lassen. Das Subjekt in den Straßen erfährt sich als echt auf Basis einer solchen Entscheidung. Der Karneval der Straße hat eine neue Topographie kreiert, in der die Stadt, die Straße und die Protestierenden miteinander ein einheitlicher Körper werden.

Wenn das lyrische Ich in der letzten Strophe, nun sicherer, zweimal wiederholt: „Das sind sie, und das wir“ – dann trägt es dieser Erfahrung Rechnung. Zumindest momentan scheint die belarussische Revolution klare Kategorien der Zugehörigkeit zu schaffen. Diese, und hier wird auf den Gedichtanfang verwiesen, liegen nun offen wie ein Einschnitt – „wegschauen geht nicht mehr“, eine Hoffnung, die sich als Feststellung ausgibt. Es ist dies, was das Gedicht aus der Mitte der belarussischen Proteste heraus formuliert: Was jetzt ist, bleibt, weil es wie ein chirurgischer Einschnitt das Eigentliche anzeigt, das unter der Oberfläche liegt: „So sind wir – und so sie“, um eine andere Übersetzung des Titels anzuführen. „Wir“ sind diejenigen, die protestieren – und das lyrische Ich ist ein Teil ebendieses „Wir“, damit Teil seiner Umwelt. Es muss nicht mehr vorgeben, mit jemandem in Kommunikation zu sein, es muss sich kein europäisches Außen vorstellen, um sich selbst zu sehen, es muss nicht vorgeben, dass es existiert – im Protestmoment ist es sich selbst Beweis, weil es Teil des Kollektivs ist. Um es auf den Punkt zu bringen: In der Mitte der Proteste wurde tatsächlich in gewisser Weise so geschrieben, wie später auf die Proteste zurückgeschaut wurde; Bacharevičs Gedicht ist eines über Subjektivierung, ganz wie man sie bei Ščytcova, Kirschbaum oder Šparaga beschrieben findet: Subjektivierung als Solidarisierung, Subjektivierung als Erfahrung einer möglichen Kollektivität, die Ausdruck von etwas ist, was eigentlich schon immer für die in Belarus Lebenden konstitutiv war. Das lyrische Ich erkennt, wie es ist – und wie es darin Teil einer Umwelt ist, die angefüllt ist mit Gleichen.

Hier stellt sich nun die Frage, was mit einer solchen Erfahrung passiert, wenn sie keinen Erfolg hat – was passiert, wenn das Kollektiv, das sich in den Straßen von Minsk versammelte, sein erwartetes Ziel nicht erreicht, seine Einheit mit der Welt nicht auch politisch umsetzen kann, gar aus dem Land vertrieben wird, in dem es eine solche fundamentale Erfahrung gemacht hat? Fragen wie diese treiben die Lyrik der Emigration nach 2020 um. Also: Kann das „Wir“ der Proteste weiterexistieren, wenn es „ihnen“ mit ihren Gefängnis-transportern und Schlagstöcken unterlegen ist? Kann das „Ich“ sich weiter auf das während der Proteste Erfahrene beziehen? Und wenn ja – wie?

4. „Wir“ – Hanna Komars *My vernemsja*

Ein Pronomen findet sich auch im Titel von Hanna Komars 2022 erschienenem Gedichtband *My vernemsja* – „Wir werden zurückkehren“. Nach dem Gedicht Cimafeevas, kurz vor den Massenprotesten geschrieben, und dem

Bacharëvič'schen aus der direkten Protestzeit, entstammt Komars Buch der Zeit danach, die geprägt ist von Repression, Inhaftierungen und Exil. *My vernemsja* ist eine der ersten Erscheinungen der sich ab 2021 langsam herauskristallisierenden neuen belarussischen Exilliteratur. Seine Autorin Komar, geboren 1989, gehört einer anderen, jüngeren Generation an als Bacharëvič und Cimafeeva. Trotzdem ist sie eine etablierte Stimme der zeitgenössischen belarussischen Lyrik, hat 2016 bereits den Band *Strach vyšyni* („Höhenangst“) veröffentlicht, mit Cimafeeva zusammen Charles Bukowski ins Belarussische übersetzt, ist selbst 2020 bereits in mehrere Sprachen übersetzt. Sie ist ebenfalls bei den Protesten aktiv und wird dabei für mehrere Tage inhaftiert, worüber sie später, bereits im Londoner Exil, den Dokumentalband *Kali ja vyjdu na volju* („Wenn ich freikomme“) schreibt. Es handelt sich hierbei um einen der eindrucklichsten Versuche, eine literarische Form für die Inhaftierungserfahrung nach den Protesten zu finden. Außerdem ist es nach dem hier behandelten *My vernemsja* bereits der zweite Band, der aus dem Exil versucht, das während der Proteste Erlebte literarisch zu verarbeiten (vgl. Komar 2024).

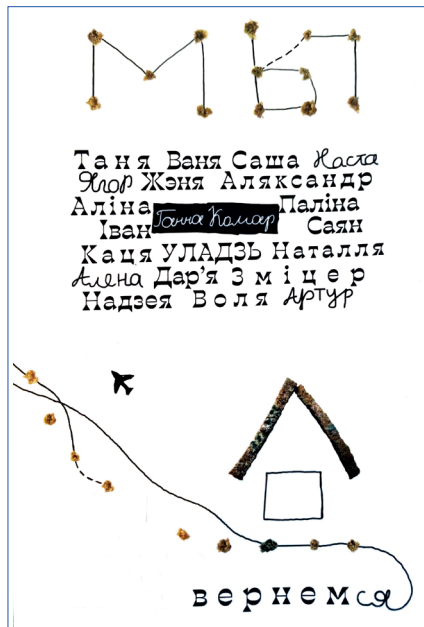


Abb. 1: Pikirënja, Kacjaryna (2022): Cover zu Hanna Komar: *My vernemsja*

Das „Wir“ im Titel von *My vernemsja* ist ein neues „Wir“ – eines, das ohne sein Gegenstück im „Sie“ auskommt, auskommen muss, hat es doch das Land verlassen, in dem es mit ‚ihnen‘ konfrontiert war. Es steht groß auf dem Titelbild des Bandes, dieses „Wir“ – über einem viereckigen Block von Vor- und Spitznamen, mittig darin ist der volle Name der Buchautorin platziert. Diese Namen bilden anscheinend das „Wir“, das im Band spricht, und die Autorin verortet sich in dessen Mitte.

Der Gedichtband sammelt in Dokumentarpoesie die Monologe von Emigrant*innen, die nach den Protesten 2020 wie die Autorin Komar Belarus den Rücken kehren mussten. *My vernemsja* ist also zunächst einmal ein Gedichtband, in dem einzelne und immer nur einzelne sprechen. Jedes der Gedichte trägt als Titel einen anderen Vornamen, dessen Trägers Rede es augenscheinlich dokumentiert. Im Band finden sich zwanzig Gedichte, elf davon auf Belarussisch, neun auf Russisch. Das Buch behauptet also sehr konkret Polyphonie – hier sprechen Menschen mit Namen in ihrer jeweiligen Sprache. Gleichzeitig spricht zumindest oberflächlich gerade kein unproblematisches „Wir“, sondern nur viele „Ichs“. Die Autorin führt das in ihrem Vorwort ein – dort scheint sie sich geradezu legitimieren zu müssen, dass sie denjenigen das Wort gibt, die Belarus hinter sich gelassen haben:

Верш пра свой досвед пераезду я не напісала. Напэўна, яшчэ не знайшла смеласці сустрэцца ў твар з балючымі перажываннямі – дазволіць іх сабе падаецца зневажальным у дачыненні да тых, хто засталіся ў Беларусі, хто сядзіць у турмах, хто страцілі сваіх блізкіх...

(Komar 2022: 5–6)

Ein Gedicht über meine Migrationserfahrung habe ich nicht geschrieben. Wahrscheinlich habe ich noch nicht den Mut in mir gefunden, den schmerzhaften Gefühlen ins Auge zu sehen – sie zuzulassen erscheint mir überheblich gegenüber jenen, die in Belarus geblieben sind, die in den Gefängnissen sitzen, die ihre Nächsten verloren haben...

In dem Buch sprechen mit den Emigrant*innen Menschen, die – vom Selbstbild der Autorin her! – eigentlich nicht mehr zu sprechen haben, die durch ihr Verlassen des Landes den Gang ins Gefängnis vermieden haben, die nicht so leiden wie andere. Die Emigrant*innen haben sich zurückgezogen aus dem

Kollektivkörper, der während der Proteste entstand, Emigrant*innen werden qua Autorinnenstimme als Menschen bezeichnet, die ein Defizit gegenüber den in Belarus verbliebenen hätten. Ihr „Ich“ ist von diesem Defizit betroffen – es darf sich nicht ausdrücken.¹¹

Im Anschluss an diese Überlegungen aber wechselt nun bereits das Vorwort den Ton, macht den Schritt vom „Ich“ zum „Wir“ zurück, wenn es über den Prozess der Entstehung des Gedichtbandes schreibt, im Zuge dessen die Autorin den Stimmen von Emigrant*innen protokollarisch ihr Ohr lieh:

Слухаючы, я бачу людзей, жывых і розных, якіх аб'ядноўвае любоў да Беларусенькі і няпростае рашэнне пакінуць яе. Я паважаю іх выбар і цаню шырасць. Я ўсё яшчэ мару жыць з імі ў новай Беларусі і спадзяюся, што мы вернемся...

(Ebd.: 6)

Beim Zuhören sehe ich Menschen, so lebendig wie unterschiedlich, die von der Liebe zu Belarus und von der schweren Entscheidung, es zu verlassen, vereint werden. Ich achte ihre Entscheidung und schätze ihre Ehrlichkeit. Ich träume immer noch davon, mit ihnen in einem neuen Belarus zu leben und habe Hoffnung, dass wir zurückkehren werden...

Im Gang zum „Wir“ wird – darum soll es im Folgenden gehen – hier ein Weg zu einer Vorstellung bewahrter Handlungsmacht eröffnet. Was in dieser ersten Formulierung noch wie eine Rechtfertigung vor dem Schuldgefühl der Autorin klingt, wird zur kollektiven Hoffnung. Beim Zuhören macht das Autorinnen-Ich eine Entdeckung: Ein „Wir“ würden die Autorin und die von ihr Interviewten in einem neuen Belarus wieder werden können – die in der Emigration verlorene Subjektivität, das verlorene Recht zu sprechen, wird aus der Positionalität einer anderen Zukunft wiederhergestellt. Das Wiederkom-

11 Dieser Topos der Nicht-Legalität emigrantischen Sprechens ist nicht nur bei Komar zu finden, er war vielmehr Thema einer Debatte innerhalb der belarussischen Kulturszene, mit einem Angriff des Schriftstellers Viktar Marcynovič auf seine emigrierten Kolleg*innen als Höhepunkt. Marcynovič: „А выснова простая: краіну робяць тыя, хто ў ёй застаецца. Нават калі вельмі страшна. Калі небяспечна. Калі чырвоны тэрор“ (Marcynovič 2020; „Und der Schluss ist einfach: Ein Land machen diejenigen, die da bleiben. Sogar, wenn es da ganz gruselig ist. Wenn es unsicher ist. Wenn roter Terror herrscht“).

men, die Rückkehr aus dem Titel des Lyrikbandes, würde zusammenfallen mit der Entstehung einer solchen Zukunft. Es spricht hier also das von Komar sogenannte „neue Belarus“, welches es noch nicht gibt, aber geben wird – im Moment der Rückkehr und Heimkehr der im Gedichtband zu Wort Kommenden: Die von Komar Interviewten sind *die, die zurückkehren werden*. Deshalb dürfen sie sprechen – nicht, weil sie gegangen sind, sondern weil sie zurückkehren werden, weil sich in ihren Stimmen die Zukunft ausdrückt. Das heißt umgekehrt auch, dass die Grundposition, von der aus gesprochen werden darf, nur eine kollektive sein darf: Nur als „Wir“, in dem sich die Zukunft, das „neue Belarus“ ausdrückt, ist ein Sprechen legal. Das Dichterinnen-Ich beantwortet seine schuldbehaftete Ausdruckskrise in folgender Form: Als emigriertes Individuum mag es nicht „ich“ sagen dürfen – als Teil einer kollektiven Zukunft aber durchaus „wir“. Dies ist die Subjektivität, die bleibt.

Interessant ist hierbei nun, dass der eigentliche Formationsmoment dieses „Wirs“ in Komars ganzem Band kaum anwesend ist – die Proteste im Sommer 2020, also der Punkt, aus dem heraus die Gedichte Cimafeevas und Bacharëvičs sprachen, sind hier oft nur negativ präsent, in ihrer Abwesenheit. Die Gedichte, die jeweils nach den in ihnen sprechenden Interviewpartnern benannt sind (also die Vornamen zum Titel haben, die auf dem Cover des Bandes einen Block um Hanna Komars Namen bilden), behandeln sie oft nur als den Moment, der später das Exil nötig gemacht hat. In dieser Form enthalten die Gedichte sich einer Wertung – und individualisieren die eigentlich kollektive Protesterfahrung. So fasst dies in etwa das sprechende „Ich“ in den ersten Zeilen des Gedichts „Volja“:

мне гэта не трэба

я хачу жыць тут дома

верыла што я баец
калі мяне не звязуць

я пайду на плошчу¹²

(Ebd.: 34)

12 Die Gedichte in *My vernemsja* arbeiten allesamt stark grafisch – die einzelnen Verse sind quer über die Druckseite verteilt, geben damit der Zerrissenheit der sprechenden Positionen

ich brauche das nicht
ich will hier zuhause leben

glaubte ich sei ein Kämpfer
solange mich keiner wegbringt
gehe ich raus demonstrieren

Zunächst spricht das Ich hier die Emigrationserfahrung an, die es zum Teil des in Komars Buch sprechenden „Wir“ macht. Diese bezeichnet „Volja“ als etwas, dass sie „nicht brauche“ – sie wolle „zuhause bleiben“; die Emigration geschieht gegen ihren Willen. Gleichzeitig, wie es die nächsten Zeilen herausstellen, durchaus durch ihre Schuld: Sie glaubte, kämpfen zu können, sie ging demonstrieren. Die heutige ungewollte Realität resultiert aus der Protestzeit, aus der Entscheidung, die das „Ich“ in dieser getroffen hat und die nun, in der traurigen Rückschau der Emigrantin, nur im Lichte eben der auf die Proteste folgenden genötigten Aufgabe der eigenen Heimat gelesen werden kann. Wenig später bricht dann aber doch noch ein „Wir“ in die Beschreibung der Vorexilzeit ein – wenn das lyrische Ich beschreibt, was es in seiner Heimat zurückgelassen hat:

мы
памерлыя бабулі і дзядуля
мы
невялікі том Бродскага
мы
плакат з жаночых маршаў
мы
майкі з Евай
мы

разам

не хацела

(Ebd. : 35)

Ausdruck, außerdem finden sich auch verschiedene Schriftfarben und -größen. Die zitierten Stellen versuchen dies grafisch nachzustellen, teils stellt das aber nur eine Annäherung dar.

wir
 tote Großmütter und Großvater
 wir
 der kleine Brodskij-Band
 wir
 das Plakat von den Frauenmärschen
 wir
 die T-Shirts mit Eva¹³
 wir

 zusammen

ich wollte nicht

Das frühere Leben des lyrischen Ichs, seine Familie, sein Lesen, all das steht in eins mit den Protestmärschen, durch die Wiederholung des „Wir“ wie durch ein Gleichheitszeichen verbunden. Von diesem „Wir“ muss sich das „Ich“ nun lösen – gleichwohl gezwungen durch das, was seine Teilnahme an den Protesten erschaffen hat, die am Ende der „Wir“-Kette als erste unter gleichen in zwei Bildern präsent sind, als „Plakat von den Frauenmärschen“ und als Shirts mit einem der zentralen Memes der Proteste, dem Gemälde *Eva* des belarussisch-französischen Expressionisten Chaim Soutine. Man war „zusammen“ – und dann folgte, was „ich“ „nicht wollte“, das Ende des „Wir“. Die Proteste sind also einerseits ein Kulminationsmoment – sind das, was das vorherige Leben eines belarussischen „Wir“ zum Ausdruck und dieses auf den Punkt bringt, durchaus parallel zu ihrer Beschreibung in „Vos’ jany, a vos’ – my“. Andererseits sind sie auch, was das alte „Wir“ abbrechen lässt und den Übergang in das andere „Wir“, das der Emigrierten, markiert. Im Moment der Emigration ist für „Volja“ kein einfacher, direkter Rückbezug auf die Protestsubjektivität möglich, die Proteste, die eigene Beteiligung an ihnen und die fremden anderen Beteiligten stehen im Zweifel:

веру ў адзінак
 але
 не веру ў народ
 (Ebd.: 36)

¹³ Chaim Soutines Gemälde, J. W.

ich glaube an die Einzelnen
 aber
 ich glaube nicht an das Volk

Die Proteste erhalten zumindest in diesem Gedicht eine Ambivalenz, die sich am Verhältnis zwischen „ich“ und „wir“ und damit an der Frage nach Subjektivierung festmachen lässt: Einerseits waren die Proteste deren Kulmination, in der Erinnerung an ein früheres „Wir“ sind sie das zentrale Element. Gleichzeitig sind sie der Ort, an dem ein tiefer Zweifel an der Möglichkeit des kollektiven Ausdrucks nicht mehr unterdrückbar ist: Das „Volk“, das sich in ihnen konstituierte, hat nicht gewonnen, allerhöchstens haben „Einzelne“ sich als würdig erwiesen. In dieser Ambivalenz sprechen viele der von Komar in ihren Gedichten befragten Emigrant*innen: In ihren Erinnerungen liegt einerseits ein Wissen davon gespeichert, dass in Belarus im Sommer 2020 eine neue Form der Selbstkenntnis und Kollektivität möglich schien, andererseits gibt es auf diese in der Emigrationsgegenwart keinen Zugriff mehr, zu tief sitzt der Zweifel jetzt, wo man von diesem „Wir“ zwanghaft losgelöst wurde. Das neue, von Komar in ihrem Vorwort angeschriebene emigrantische „Wir“ scheint zumindest nicht direkt an dessen Stelle zu treten.

Weitere der in *My vernemsja* versammelten Texte kommen auf dasselbe Moment zurück, in ihnen scheint dieselbe Ambivalenz auf: Das Jahr 2020 gab es, seine Existenz mag auf etwas in Vergangenheit und Zukunft Mögliches hindeuten; gleichzeitig ist die aus ihm generierte neue Realität eine der Abwesenheit eines solchen Möglichen. So zum Beispiel im Gedicht „Uladz“, in dem der durch Komar Sprechende zunächst die sich immer weiter verschlechternde Situation in Belarus vor seiner Ausreise zusammenfasst:

протесты уходят в подпол
 за надписи на асфальте раздают уголовки
 за флаги на окнах разносят квартиры
 меня зовут на слушание моего дела

как будто переводят в новую реальность
 (Ebd.: 42)

die Proteste gehen in den Untergrund
 für Asphaltinschriften setzt es Straftatbestände
 für Flaggen in den Fenstern werden Wohnungen zerlegt
 ich werde zur Anhörung meines Falls einbestellt

als würde man in eine neue Realität verlegt

Wenn die Proteste „in den Untergrund gehen“, wird die sichtbare Welt von ihren Gegnern dominiert. Was vorher Zeichen für die Einheit, die Verschränkung der echten Welt mit der Vision der Proteste war – die Inschriften auf dem Asphalt, die Flaggen in den Fenstern – all das verschwindet, wird im Namen der Protestunterdrückung verschwunden gemacht. Die Straße, in „Vos' jany, a vos' – my“ noch selbst Teil der Gegnerschaft zur Staatsgewalt, Teil der verallgemeinerten Einheit von Menschen und Ort als einem großen Körper, ist jetzt wieder vom alten Gegner besetzt. Etwas war einmal da, jetzt ist es weg: die Hervorhebung davon, dass jetzt eine „neue“ Realität herrscht, betont gleichzeitig, dass sie der alten nicht gleicht. Die Proteste haben stattgefunden, und diese Erinnerung ist wichtig – doch sie bietet in der Gegenwart keine Sicherheit mehr, ihre Bedeutung ist unklar, die Realität eben neu.

Den Ausbruch aus dieser neuen Realität beschreibt der Komarsche „Uladz“ dann lakonisch als Moment seiner Abtrennung von den im Land Bleibenden, zunächst ungeordnet, ohne Versbrüche, nur durch Kommata strukturiert, dann, in der ukrainischen Emigration, wieder in (freien) Versen:

Прощаюсь с родителями, целую маму, папа выходит на лестничную
 площадку, крепко жмём руки, пытаюсь запомнить этот момент...

Среда.

Я с одним чемоданом выхожу из аэропорта в Борисполе

Вечером в переходе покупаю БЧБ.

(Ebd.: 43)

Ich verabschiede mich von den Eltern, gebe Mama einen Kuss, Papa kommt mit raus auf die Treppe, wir drücken einander fest die Hand, ich versuche mir diesen Moment zu merken.

Mittwoch.

Ich komme mit einem Koffer aus dem Flughafen in Borispol.

Am Abend kaufe ich in einer Unterführung eine weiß-rot-weiße Flagge.

Die neue Realität in Belarus staucht sich auf den Verabschiedungsmoment zusammen, ausgedrückt in den gehetzten Satzreihungen zwischen den Komata – erst der Moment nach der Ausreise erlaubt dem lyrischen Ich „Uladz“ wieder, sich zu verorten, zeitlich wie örtlich: Es ist Mittwoch und sein „Ich“ verlässt den Kyjiver Flughafen. Die erste Tat in der Emigration ist dann die Reappropriation der in Belarus unterdrückten Protestrealität: „Uladz“ kauft sich eine von den weiß-rot-weiße Fahnen, wie sie in Minsk aus den Fenstern verschwinden mussten. Das „Ich“, das den Flughafen verlassen hat, kann sich die Proteste wieder aneignen. Die Ahnung einer möglichen Auflösung der Ambivalenz zu den Protesten taucht auf, ganz im Anschluss an Komars im Vorwort ausgelobte neue kollektive Subjektivität: Als Emigrierter kann „Uladz“ die Aufgabe der Proteste wiederaufnehmen.

Diese Hoffnung bestätigt sich im weiteren Verlauf – und sie drückt sich eben auf als ein Übergang zu neuer Exilkollektivität. Auch die Frau des lyrischen Ichs kommt in Kyjiv an und wird zur Exilantin, was einen Gang vom Ich zu einer neuen Form von „Wir“ erlaubt. Das Gedicht hebt dies durch ein Spiel mit der Textlesbarkeit hervor, mit Fettdruck und fast unlesbarer dunkelweißer Schrift:

горячий чай
пьем
смотрим друг на друга
улыбаемся

Точно знаем, что вернёмся.

(Ebd.: 43)

heißer Tee
wir trinken
schauen einander an
lächeln

Wir wissen genau, dass wir zurückkehren werden.

Die Schriftfarbe weist Unsicherheit aus: Fettgedruckt sehen wir, was reine sensorische und optische Erfahrung ist: Diese kann das „Ich“ erkennen, kann sich ihrer sicher sein – alles aber, was auf zwischenmenschlicher Interaktion beruhen würde und, noch mehr, auf aktiver individueller oder kollektiver Handlung, ist weniger dick gedruckt: Schon das Zusammensein mit seiner Frau, das „einander Anschauen“, ist nicht als beständig versichert – aber es ist auch da. Die Worte, die dann schließlich das Gedicht beschließen, sind fast unsichtbar: „Wir wissen es sicher, wir werden zurückkehren.“ Aber auch sie: da. Der Moment der Emigration, das einander Erkennen in dieser als Vertreter*innen eines neuen Belarus ist ein Moment der Sicherheit in der Unsicherheit: Hinter dieser Emigration liegt eine Zukunft – die ist versteckt, eben fast unsichtbar, aber präsent hinter all dem Leid. Das Gedicht schreibt fest, was dem Lyrikband seinen Titel gibt: Wir sind da, wir werden zurückkehren.

Somit steht in Hanna Komars Gedichten abschließend ein Blick auf Subjektivierung, der nicht ganz konform geht mit den großen Slogans davon, dass „sie schon verloren haben“, wie es ja der Titel eines Bacharëvič-Bandes postuliert. Bis zu einem gewissen Grad spricht aus ihren Texten sogar das Gegenteil: Hier wurde etwas rückgängig gemacht, die konkrete Subjektivität der Protestierenden existiert so in ihrer Körperlichkeit, in ihrer Einheit nicht mehr. Die Welt in Belarus ist wieder eine feindliche geworden – gleichwohl bleibt das „Wir“ der Exilierten bestehen, ein „Wir“ der Vereinzelung, aber auch der Zukunft, der Rückkehr. Diese Positionalität ist es, die Komar für das Weiterdenken der Erfahrung der Proteste vorschlägt: Immer von der Gewissheit der eigenen Rückkehr aus denken. Eine zutiefst prekäre Position, selbstredend – gleichwohl aber eine, die sich zumindest auf die Realität der Emigration fundamental einlässt.

Conclusio

Ist Belarus „unumkehrbar“ (Kirschbaum 2022: 11)? Und wenn ja, was würde das bedeuten? – Zumindest letztere Frage scheint sich aus der Lyrik der Proteste recht klar beantworten zu lassen: Es würde bedeuten, dass die Erfahrung einer politischen Subjektivität als verallgemeinerter, quasi-körperlicher Einheit, die während der Proteste zugänglich war, auch weiterhin bestehen bleibt. Diese Kollektivitätserfahrung, beschrieben in Al’herd Bacharëvičs Gedicht „Vos’ jany, a vos’ – my“, war das Neue, das 2020 schreibbar wurde – während Subjektivität in Julja Cimafeevas „My European Poem“ noch rein als *pretending* der eigenen Zugehörigkeit zu einem europäischen, außerbelarussischen „Wir“ vorstellbar war. In den Protesten verschwammen Grenzen, die vorher lange als gesetzt galten: Zwischen Opposition und Bevölkerung, zwischen schreibenden Intellektuellen und einfachem Volk, zwischen Nachbarin und Nachbar, zwischen „ich“ und „du“ – eine Erfahrung, die gleichzeitig auf die Vergangenheit zurückstrahlte, wurde sie doch als eigentlich schon immer der belarussischen Welt inhärent gelesen. Dieses Verschwimmen ist dabei nicht nur nachherige Behauptung von Reflexionen der Nachprotestzeit, sondern lässt sich an den Gedichten als momentan während der Proteste schreibbare Erfahrung nachweisen. Die Gedichte aus Hanna Komars in der Emigration entstandenen Band *My vernemsja* geben dieser Erfahrung durchaus recht – auch für sie sind die Proteste Ausdruck von etwas, das Belarus *eigentlich* ausmacht. Gleichwohl markieren sie auch einen Bruch: Eben die Protesterfahrung der allgemeinen Einheit im Straßenkarneval ist ihnen nicht mehr direkt zugänglich, das Scheitern der Proteste gibt diesen eine neue Ambivalenz bei. Diese Ambivalenz wird in den Gedichten ausgehandelt – und findet eine Antwort: In der Emigration entsteht ein neues „Wir“, ein sich an die Proteste erinnerndes, das aus einer Position der Zukünftigkeit weiter im Namen der Proteste sprechen darf – die Emigrierten werden zurückkehren, werden die Proteste noch in die Welt setzen. Sie sind eine lebendige Verkörperung dieses zukünftigen Erfolgs. Zwar wurde das in den Protesten entworfene Belarus rückgängig gemacht, war ‚umkehrbar‘ – aber nur in Belarus als geographischer Einheit, in der Emigration existiert es weiter.

Es ist diese Frage, die zukünftige Forschungen zu belarussischer Exillyrik antreiben muss: Kann eine derartige Positionalität der Zukünftigkeit weiterbehalten werden, auch wenn die Exilsituation weiter andauert? Kann die Exillyrik ihre Beziehung zu der Erfahrung von 2020 aufrechterhalten, die sie als

Teil des eigentlichen, schon immer vorhandenen Belarus ausweist? Und wenn nein: Was tritt an ihre Stelle?

Literatur

- Ananka, Yaraslava (2021): „Aber wo ist denn deine Tochter?“ Eine belarussische Gesangsstunde“, in: Rostek, Andreas / Weller, Nina / Weiler, Thomas / Wünschmann, Tina (Hgg.): *Belarus! Das weibliche Gesicht der Revolution*. Berlin: edition.fotoTAPETA, 74–82.
- Bacharevič, Al'herd (2020): „Vos' jany, a vos' – my“, in: *Facebook*. <https://www.facebook.com/alhierd.bacharevic/posts/pfbid02Mgz88xBhv-jw9a3erijSqKSAR1aJMggqgVFqPNkuDxiduHZ6RnxiDDzJ4ZbRs6ndPl> (21.03.2025).
- Bacharevič, Alhierd (2021): „Wir haben schon gesiegt – und dafür werden wir nun erschossen“, in: ders.: *Sie haben schon verloren. Repression und Revolte in Belarus*. Aus dem Russischen von Tina Wünschmann. Berlin: edition.fotoTAPETA, 53–77.
- Bacharevič, Alhierd (2025): „Nichts fürchten Tyrannen so sehr wie die Zukunft“, in: *Republik*. <https://www.republik.ch/2025/03/27/nichts-fuerchten-tyrannen-so-sehr-wie-die-zukunft> (25.05.2025).
- Cimafeeva, Julja (2020): „My European Poem“, in: *Facebook*. <https://www.facebook.com/julia.cimafejeva/posts/pfbid02RkfGo5GFWRo3sb-bADAOY17zBfgQ2fMBrFagzta2mpQL2hGDAwLAF7ydBnf9HTMEel> (21.03.2025).
- Cimafejeva, Julia (2021a): „My European Poem“, in: Rostek, Andreas / Weller, Nina / Weiler, Thomas / Wünschmann, Tina (Hgg.): *Belarus! Das weibliche Gesicht der Revolution*. Berlin: edition.fotoTAPETA, 6–9.
- Cimafejeva, Julia (2021b): *Minsk. Tagebuch*. Aus dem Englischen von Andreas Rostek. Berlin: edition.fotoTAPETA.
- Dryndova, Olga (2021): „Corona, Selbstorganisation und Politisierung“, in: Rostek, Andreas / Weller, Nina / Weiler, Thomas / Wünschmann, Tina (Hgg.): *Belarus! Das weibliche Gesicht der Revolution*. Berlin: edition.fotoTAPETA, 21–34.
- Gapova, Elena (2021): „Belaruskaja graždanskaja antiavtoritarnaja revoljucija“, in: *Topos* 2, 75–95.

- Kazakevich, Andrei (2023): *Migration from Belarus to Estonia, Germany, Latvia, Lithuania, Poland: Before and after 2020*. Berlin: austausch e. V.
- Kirschbaum, Heinrich (2022): *Revolution der Geduld. Eine belarussische Bricolage*. Berlin: Matthes & Seitz.
- Klinaŭ, Artur (2021): *Acht Tage Revolution*. Aus dem Russischen von Volker Weichsel und Thomas Weiler. Berlin: Suhrkamp.
- Komar, Hanna (2022): *My vernemsja*. Moskva: UGAR.
- Komar, Hanna (2024): *Kali ja vyjdu na volju*. London: Skaryna Press.
- Lewis, Simon (2021): “‘Tear Down These Prison Walls’ Verses of Defiance in the Belarusian Revolution”, in: *Slavic Review* 80/1, 15–26.
- Marcinovič, Viktor (2020): „Načnyja darohi‘ Hazdanava i ėmihracyja z Belarusi“, in: *Budzma Belarusami!*. https://budzma.org/news/nachnyja-daroghi-gazdanava.html?sphrase_id=392641 (08.04.2022).
- Mazurkiewicz-Sułkowska, Julia: “Some Linguistic Phenomena in Belarusian Cities during the 2020 Mass Protests in Belarus”, in: *Slavia Meridionalis* 22, 1–17.
- Melėchina, Marija (2021): „My Źe pobedili — i za ěto nas rasstreljajut‘. Bol‘šoe interv‘ju s Bacharevičem“, in: *Vremja*. <https://books.vremya.ru/main/7747-my-uzhe-pobedili-i-za-jeto-nas-rasstreljajut-bolshoe-intervju-s-baharevichem.html> (20.05.2025).
- Petz, Ingo (2025): *Rasender Stillstand. Belarus – eine Revolution und die Folgen*. Berlin: edition.fotoTAPETA.
- Rusiecka, Natalia (2024): „Protesty 2020 roku jako punkt zwrotny w twórczości poetów białoruskich“, in: *Slavia Orientalis* 23/3, 83–95.
- Sahm, Astrid (2020): „Politisches Patt in Belarus. Etappen einer Systemkrise“, in: *Osteuropa* 70/10–11, 17–33.
- Ščitcova, Tat’jana (2024): *Solidarnost’ potrjasėnnych. Ėsse o Belarusskoj revoljucii*. Vil’njus: Lohvinaŭ.
- Shparaga, Olga (2021): *Die Revolution hat ein weibliches Gesicht. Der Fall Belarus*. Aus dem Russischen von Volker Weichsel. Berlin: Suhrkamp.
- Vjasna (2025): [Website]. <https://prisoners.spring96.org/be> (25.05.2025).
- Vjaźbicki, Al’bert Eży (2020): „Paėzija – ěta srodak chutkaha rėahavannja‘ – Andrėj Chadanovič pra rolju paėzii Ź pratėstach“, in: *Polskie radio*. <https://www.polskieradio.pl/396/7811/artykul/2619976> (23.05.2025).

Verzeichnis der Abbildungen

Abb. 1: Pikirënja, Kacjaryna (2022): Cover zu Hanna Komar: *My vernemsja*. Moskva: UGAR. <https://skarynapress.com/kniharnia/my-vierniemsia/> (23.03.2025).