WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH

SONDERBÄNDE: LITERATURWISSENSCHAFTLICHE REIHE

Herausgegeben von

Ilja Kukuj, Riccardo Nicolosi, Brigitte Obermayr

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH
SONDERBAND 107

Natalia Borisova, Gesine Drews-Sylla,
Renata Makarska, Irina Wutsdorff (Hgg.)

Kulturelle Vernetzungen

Praktiken und Konzepte von Transfer, Translation und Verflechtung

Festschrift für Schamma Schahadat

Universitätsbibliothek
Ludwig-Maximilians-Universität München

Mit **Open Publishing LMU** unterstützt die Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität München alle Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler der LMU dabei, ihre Forschungsergebnisse parallel gedruckt und digital zu veröffentlichen.

Redaktion dieses Bandes:
Natalia Borisova, Gesine Drews-Sylla, Renata Makarska, Irina Wutsdorff

Redaktionelle Mitarbeit:
Moritz Fuchs, Anastassia Kostrioukova, Jakob Wunderwald

Auf dem Umschlag:
Tadeusz Kalinowski, Bez tytułu (Ohne Titel), 1968; olej na płótnie (Öl auf Leinwand), 120 × 120 cm, © Fundacja Artystyczna im. Tadeusza Kalinowskiego

Anfertigung der Druckvorlage:
Isabella Grill

Redaktionsadresse:
Wiener Slawistischer Almanach, LMU München, Slavische Philologie
Geschwister-Scholl-Platz 1, D-80539 München

Erscheinungsjahr 2026
ISSN 0258-6819, ISBN 978-3-99203-196-2, DOI 10.5282/qb34r740

Druck und Vertrieb im Auftrag der Autoren und Autorinnen, Buchschmiede von Dataform Media GmbH, Julius-Raab-Straße 8, 2203 Großebersdorf, Österreich
Kontaktadresse nach EU-Produktsicherheitsverordnung: info@buchschmiede.at

PRINTED IN AUSTRIA

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.
Diese Arbeit ist veröffentlicht unter **Creative Commons Licence BY 4.0**.
(http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).
Diese Publikation wurde begutachtet.

Tabula Gratulatoria

Veronika Ambros
Davor Beganović
Tilman Berger
Natalia Borisova
Daniel Bunčić
Edith Clowes
Claudia Dathe
Sara Dickinson
Jennifer Döring
Gesine Drews-Sylla
Wojciech Dudzik
Sandra Evans
Miriam Finkelstein
Susi Frank
Melissa Frazier
Anja Gattnar
Klaus Gestwa
Tomáš Glanc
Eckart Goebel
Samanta Gorzelniak
Nadežda Grigor'eva
Thomas Grob
Mariella Gronenthal
Rainer Grübel
Olena Haleta
Aage Hansen-Löve
Gudrun Heidemann
Ingrid Hotz-Davies
Maria Ivanytska
Miranda Jakiša
Agnieszka Jezierska-Wiśniewska
Dorothee Kimmich
Konrad Klejsa
Alfrun Kliems
Gun-Britt Kohler
Aleksandra Konarzewska
Andrzej Kopacki
Ilja Kukuj
Renate Lachmann
Ann Lounsbery
Amalija Maček
Renata Makarska
Magdalena Marszałek
Erik Martin
Alina Molisak
Jurij Murašov
Michał Mrugalski
Chrystyna Nazarkewytsch
Riccardo Nicolosi
Brigitte Obermayr
Tatiana Perevozchikova
Valentin Peschanskyi
Sylvia Sasse
Stanislav Savitskii
Anastasia Sergeeva
Igor Smirnov
Stefanie Stegmann
Bernd Stiegler
Susanne Strätling
Ilona Svetlikova
Anja Tippner
Dorothea Trottenberg
Danuta Ulicka
Margarete Wach
Ruprecht von Waldenfels
Manfred Weinberg
Annette Werberger
Monika Wingender
Alexander Wöll
Irina Wutsdorff
Štěpán Zbytovský
Tanja Žigon

Inhalt / Contents

Gesine Drews-Sylla / Renata Makarska / Irina Wutsdorff
Einleitung 1

Vernetzte Texte – Intertextualität

Aage A. Hansen-Löve
Turgenevs „Erste Liebe". Ein Nachtrag 11

Michał Mrugalski
Geste und Gender des Gedichts: Die Verkörperung in der zentral- und osteuropäischen Avantgardepoesie 23

Надежда Григорьева / Игорь Смирнов
Рождение теории на пустом месте 43

Andrzej Kopacki
Ich, Du, Er. Ein vergleichender Blick auf Jarosław Iwaszkiewiczs Gedicht „Ranek" 53

Riccardo Nicolosi
Politische Intertextualität. Andrić, Jergović, Karahasan und der „bosnische Hass" 61

Dorothee Kimmich
Lob der Unpünktlichkeit. Dževad Karahasan und das dramatische Kultursystem 77

Wojciech Dudzik
Karnawał jako widowisko kulturowe 93

Bernd Stiegler
Das wilde Denken der Kunst. Lisl Pongers “Wild Places” im Kontext. . . . 107

Gesine Drews-Sylla
Zemfira in Montana. Vogelmetaphorik, ‚going native‘ und koloniale Apologetik von „Cygany“ (1824) zu “Yellowstone” (2018–2024) 119

Vernetzte Sprachen und Kulturen – Übersetzen

Valentin Peschanskyi
Übersetzung als Form der Intertextualität, Intertextualität als Form der Übersetzung: Konzeptuelle, theoretische und theoriegeschichtliche Verwandtschaften. 139

Danuta Ulicka
„Z naszych zapomnień”. Kilka uwag o teorii i sztuce przekładu Wacława Borowego 151

Claudia Dathe
Praktiken der Übersetzung und Kontextualisierung ukrainischer Texte im Russischen Reich. Lesja Ukrajinka zu Hnat Chotkevyč. 165

Tilman Berger
Zwei Übersetzungen des „Braven Soldaten Schwejk“ ins Deutsche 175

Rainer Grübel
Sublimierte Bikulturalität bei Marica Bodrožić. Die ästhetische Transformation der Wechselwirkung von Erst- und Zweitsprache in Lyrik, Prosa und Essayistik. 187

Anja Tippner
Übersetzen als Fiktion. Translatorisches Schreiben bei Vladimir Vertlib, Olga Grjasnowa, Jan Himmelfarb, Dmitrij Kapitelman und Lena Gorelik 201

Chrystyna Nazarkewytsch
Der Drahomán-Übersetzerpreis und der neue Kanon übersetzter ukrainischer Literatur 215

Maria Ivanytska
Ukrainische Texte auf dem deutschen Buchmarkt: Was kann Literatur und ihre Übersetzung in den Zeiten des Krieges? 225

Erik Martin
Poetologisches Engagement bei Olga Tokarczuk 241

Verflochtene Literaturen und Kulturen – Weltliteratur*en und ‚kleine' Literaturen

Renate Lachmann
Bildbegriff im Islam 257

Tanja Žigon
Kulturelle Zwischenräume: Zur deutschen Bühne in Laibach im Vormärz 265

Manfred Weinberg
Max Brod und Franz Kafka über jiddische Literatur 277

Konrad Klejsa
The Kulturfilm on Kashubia in Stalinist Poland. What Went Wrong? 287

Renata Makarska
Wie dekolonisiert man eine Nationalliteratur? Mikroliteraturen in Polen und der Prozess der Übersetzung. 297

Annette Werberger
Ungleichzeitigkeiten in der literarischen Ideengeschichte Mittel- und Osteuropas. 311

Davor Beganović
Postjugoslawische Literatur als Weltliteratur? 323

Aleksandra Konarzewska
Beyond Hating War. On Reading Svetlana Aleksievich's "Tsinkovye mal'chiki" ("Boys in Zinc") in 2025. 335

Irina Wutsdorff
Poesie als Sprach-Netz jenseits aller Festschreibungen. Zu Vol'ha Hapeevas Lyrik. 347

Melissa Frazier
Metaphor in a Time of War and Climate Crisis. Halyna Kruk's "Crash Course in Molotov Cocktails" 361

Margarete Wach
Informeller Kulturtransfer. Die Amateurfilm-Bewegung in der Volksrepublik Polen und die basisorientierten Vernetzungen ihrer Akteure ins westliche Ausland. 371

Olena Saikovska
Memory through Media: The Functions of Photographs in Sofiia Andrukhovych's Novel "Amadoka" 387

Abstracts and Keywords in English for Non-English Articles 401

Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 107 (2026), 1–7
doi: 10.5282/vxxedw32

Gesine Drews-Sylla, Renata Makarska, Irina Wutsdorff

Einleitung

Intertextuelle Bezüge, Übersetzungen, Verflechtungen – sie alle sind Formen der Vernetzung. Die Beschäftigung mit kulturellen Vernetzungen zieht sich als ein Leitthema durch das wissenschaftliche Schaffen von Schamma Schahadat. Ihr ist der vorliegende Band anlässlich ihres 65. Geburtstages gewidmet.

Die Reflexion intertextueller Verbindungen bildet einen Schwerpunkt ihrer frühen Arbeiten: In ihrer Dissertation ging sie der *Intertextualität und Epochenpoetik in den Dramen Aleksandr Bloks* (1995a) nach und erläuterte das Konzept für Generationen von Studierenden in zwei viel zitierten Grundsatzartikeln (Schahadat 1995b und Lachmann/Schahadat 1995).[1]

Beispielen für grenzüberschreitende Verknüpfungen von Kunst und Leben in der russischen Kultur vom 16. bis zum 20. Jahrhundert war dann ihre Habilitationsschrift (Schahadat 2004a) gewidmet: Von der bei Ivan IV. und der Opričnina anzutreffenden „Verbindung von Lachen und Terror, wie sie in der russischen Kultur noch mehrfach auftauchen sollte" (ebd.: 146), über die Lachgemeinschaft des Arzamas (ebd.: 166–177), die aus Zeichen geschaffenen Lügenwelten z. B. bei Gogol′, die Symbolisten mit ihren Selbstinszenierungen und Mystifikationen bis hin zu den Massenspektakeln der Revolutionszeit und zur absurden Welt der Činari verfolgte sie das Ineinander von Lebenskunst und Kunstleben. Wie schon in der Dissertation, in der sie sich mit der Anwendung der Intertextualitätstheorie an der Weiterentwicklung des Dialogizitätskonzepts von Bachtin beteiligte, brachte Schamma Schahadat auch in der Habilitation slavistische Theorieangebote wie die des russischen Forma-

1 Mit der gemeinsam mit Dorothee Kimmich im Bielefelder transcript-Verlag herausgegebenen Reihe *Basis-Scripte: Reader*, in der Bände zu *Kulturtheorie* (2010), *Gender Studies* (2012), *Transkulturalität* (2015) und *Bildwissenschaft und Visiual Culture* (2014) erschienen, setzte sie diesen Grundlagen vermittelnden Strang ihrer Arbeit später fort.

lismus und der Kultursemiotik mit jüngeren ‚westlichen' v. a. der Kulturwissenschaften zusammen.[2]

Literarischen Strategien und kulturellen Praktiken, Nähe und Intimität einerseits, Abstand und Distanz andererseits zu schaffen und zu inszenieren, ging sie im Folgenden in einer Reihe von Arbeiten nach – gelungenen und misslungenen Arten der Vernetzung, wenn wir im Bild unseres Leitthemas bleiben wollen: Gaben und Gegengaben im Briefwechsel (2005), intellektuellen Wahlverwandtschaften zwischen Vätern und Söhnen am Beispiel Stanislavskijs, Mejerchol′ds und Ėjzenštejns (2006) oder Schwesternmord in der polnischen Romantik (2007). „Nachbarschaft, Räume, Emotionen" lautet der für diese Phase von Schamma Schahadats Arbeiten geradezu programmatische Titel eines Konferenzbandes (Evans/Schahadat 2011): Seien es Zwangsgemeinschaften in Lager und Gefängnis (ebd.: 153–184), Wohnraumkonzepte in der Sowjetunion (Schahadat 2004b+c) oder auch der frühen Bundesrepublik (2008) oder melodramatisch gestaltete Emotionalität (2009+2011).

Einen wichtigen Strang bildet die Beschäftigung mit Medien jenseits der Literatur, v. a. mit Film und Fotografie: Gemeinsam mit Konrad Klejsa und Margarete Wach stellte sie grundlegende Bände zum polnischen Film (2012) zusammen, auch hier lag der Fokus zunächst (2011) auf „Filmischen Grenzen und Nachbarschaften". Mit Bernd Stiegler machte sie 2011 Alexander Rodčenkos *Schriften zur Photographie* in einer kommentierten Ausgabe in deutscher Übersetzung zugänglich. Dokumentar- und Pressefotografinnen widmete sie sich im Rahmen eines Tagungsprojekts zur Fotoreportage in Polen im 20. Jahrhundert (Schahadat 2018).

Das Phänomen des Übersetzens wurde ab den 2010er Jahren zu einem der Schwerpunkte von Schamma Schahadats wissenschaftlichen Aktivitäten und Schriften. In einer Reihe von Projekten verband sie Literaturveranstaltungen, die Übersetzer*innen in den Vordergrund rückten, sowie die Aus- und Weiterbildung junger literarischer Übersetzer*innen mit der wissenschaftlichen Reflexion von Theorie und Praxis des literarischen Übersetzens (Dathe/Makarska/Schahadat 2013; Schahadat/Zbytovský 2016). Ihre Überlegungen galten dabei Übersetzungstheorien (2013) und dem Stellenwert des biogra-

2 Sie nennt „amerikanische Untersuchungen im Umfeld des *New historicism* (Greenblatt) und […] russische formalistische (Tomaševskij) und kultursemiotische (Lotman, Ginzburg) Arbeiten" (Schahadat 2004a: 12).

phischen Hintergrunds von Übersetzer*innen (2016). Den Rahmen bildeten die eine große Anzahl und Vielfalt von Akteur*innen miteinander vernetzenden Projekte „Textabdrücke", sodann „Übersetzungswürfel" und schließlich „TransStar Europa".

In thematischer Nähe hiermit steht auch ihre Auseinandersetzung mit dem erweiterten Weltliteraturen-Begriff (Schahadat/Werberger 2021). Vor diesem Hintergrund reflektierte sie noch einmal den sowjetischen Schriftstellerkongress von 1934 (Schahadat 2021). Vor allem aber machte sie sich in dem Zusammenhang für die so genannten kleinen Literaturen und deren Übersetzung stark. 2025 schließlich gab sie in der Reihe „Grundthemen der Literaturwissenschaft" des De Gruyter-Verlags gemeinsam mit Vittoria Borsò ein Handbuch zu *Weltliteratur* heraus (2025), das sich von der Vorstellung eines traditionellen Kanons verabschiedet.

Mit der mit jedem Transfer einhergehenden Transformation hat Schamma Schahadat sich nicht nur im Bezug auf literarische Texte und andere Medien beschäftigt, sondern auch auf theoretische Konzepte, so zuletzt in dem maßgeblich von ihr edierten Handbuch zur ostmitteleuropäischen Literaturtheorie in verflechtungsgeschichtlicher Perspektive *Central and Eastern European Literary Theory and the West* (Mrugalski/Schahadat/Wutsdorff 2023). Dabei bilden Verflechtung und die Akteur*innen solcher Vernetzungen einen Fokus ihrer Beiträge. So verfolgt sie in ihrem Grundlagen-Kapitel in dem Band, "Migrants of Theory" (ebd.: 59–75), exemplarisch drei Protagonist*innen akademischer Mobilität, die wesentlich zur Verflechtung der Theorieräume beigetragen haben: Roman Jakobson als Exilanten, der bis heute als einer der Gründungsväter des Strukturalismus gilt, Manfred Kridl, der als Mediator mitteleuropäischen Gedankenguts wesentlich weniger bekannt wurde, und schließlich Julia Kristeva, deren Transformation der Bachtin'schen Dialogizitätstheorie in eine dem Theoriemilieu, in das hinein sie migrierte – dem französischen poststrukturalistischen –, entsprechende Intertextualitätskonzeption Theoriegeschichte schrieb.

Vernetzung war und ist für Schamma Schahadat aber nicht allein ein Thema wissenschaftlicher Auseinandersetzung, sondern auch gelebte Praxis. Immer wieder hat sie aktive Vernetzungsarbeit geleistet, in den vergangenen Jahren insbesondere mit dem Fokus Ukraine. Nach dem 24. Februar 2022 konnte sie mehreren geflüchteten Wissenschaftlerinnen dabei behilflich sein, mittels verschiedener Förderprogramme ihre Arbeit in Tübingen fortzuset-

zen. Auch für uns als ihre Schülerinnen bedeutete die Offenheit, mit der sie immer von Neuem auf Themenvorschläge reagierte – auch wenn sie weit von ihren eigenen Interessensgebieten oder gar den von ihr beforschten Kontinenten entfernt lagen – einen unschätzbaren Gewinn: Stets fand und findet sie passende Förderprogramme, unterstützt Antragsvorhaben mit Rat und Tat oder stiftet Kontakte in allen erdenklichen Formen. Nach wie vor ist sie von vielen Projektmitarbeiter*innen umgeben und kann auf eine imposante Anzahl unter ihrer Betreuung erfolgreich absolvierter Promotionen und Habilitationen zurückschauen. Forschungs- und Projektreisen führten Schamma Schahadat regelmäßig an ausländische Universitäten und wissenschaftliche Zentren, mehrfach nach Russland, Polen und Nordamerika, wo sie längere Forschungsaufenthalte in Toronto und New York absolvierte, aber auch nach Kyjiv, Prag und Ljubljana. Dieses Netzwerk ihrer „wissenschaftlichen Geografie" wird auch in diesem Band sichtbar: Die Autor*innen der Beiträge sind an Forschungszentren weltweit tätig.

Ein Wort zum Genre Festschrift: Wir mussten im Verlauf der Redaktionsarbeit feststellen, dass das Verständnis dessen, was mit diesem Begriff benannt wird, doch recht unterschiedlich ist. Die meisten allerdings teilten offenbar unausgesprochen unser Verständnis und lieferten Beiträge zu Themen, von denen sie annehmen, dass Schamma Schahadat sie (hoffentlich!) interessieren werden, inspiriert dabei nicht zuletzt von ihren Arbeiten. In einem Akt vielleicht geradezu preußischer Rigidität haben wir dann diejenigen, die ihre Aufsätze mit persönlichen Bemerkungen oder Einleitungen verbunden hatten, darum gebeten, auf diese zu verzichten. (Und vielleicht – so die stille Hoffnung – übergeben wir Schamma, die nie eine Festschrift haben wollte, auf diese Weise ja eine, mit der sie sich doch anfreunden kann…) Zum Opfer gefallen ist dem auch ein Widmungsmotto, das wir nun an dieser Stelle anführen wollen, weil wir alle es wohl unseren Beiträgen aus vollstem Herzen hätten voranstellen können und mögen:

Für Schamma, immer inspirierend, herzlich und voller Ideen!

Literatur

Borsò, Vittoria / Schahadat, Schamma (Hgg.) (2025): *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Weltliteratur*. Berlin: De Gruyter.

Dathe, Claudia / Makarska, Renata / Schahadat, Schamma (Hgg.) (2013): *Zwischentexte. Literarisches Übersetzen in Theorie und Praxis*. Berlin: Frank & Timme.

Evans, Sandra / Schahadat, Schamma (Hgg.) (2011): *Nachbarschaft, Räume, Emotionen*. Bielefeld: transcript.

Klejsa, Konrad / Schahadat, Schamma / Nastal, Christian (Mitarbeit) (Hgg.) (2011): *Deutschland und Polen. Filmische Grenzen und Nachbarschaften*. Marburg: Schüren.

Klejsa, Konrad / Schahadat, Schamma / Wach, Margarete (Hgg.) (2012): *Der Polnische Film. Von seinen Anfängen bis zur Gegenwart*. Marburg: Schüren.

Lachmann, Renate / Schahadat, Schamma (1995): „Intertextualität", in: Brackert, Helmut / Stückrath, Jörn (Hgg.): *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*. Reinbek: rororo, 677–685.

Mrugalski, Michał / Schahadat, Schamma / Wutsdorff, Irina (Hgg.) (2023): *Central and Eastern European Literary Theory and the West*. Berlin/Boston: de Gruyter.

Rodtschenko, Alexander [Rodčenko, Aleksandr] (2011): *Schwarz und Weiß. Schriften zur Photographie*. Herausgegeben, kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Schamma Schahadat und Bernd Stiegler. München: Fink.

Schahadat, Schamma (1995a): *Intertextualität und Epochenpoetik in den Dramen Aleksandr Bloks*. München: Peter Lang.

Schahadat, Schamma (1995b): „Intertextualität: Lektüre – Text – Intertext", in: Pechlivanos, Miltos / Rieger, Stefan / Struck, Wolfgang / Weitz, Michael (Hgg.): *Einführung in die Literaturwissenschaft*. Stuttgart: J. B. Metzler, 366–377.

Schahadat, Schamma (2004a)*: Das Leben zur Kunst machen: Lebenskunst in Rußland vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*. Paderborn: Fink.

Schahadat, Schamma (2004b): „Zusammenleben: Mensch und (Wohn-) Raum im Russland der 1920er Jahre", in: Bröckling, Ulrich / Bühler, Benjamin / Hahn, Marcus / Schöning, Matthias (Hgg.): *Disziplinen des Lebens*. Tübingen: Gunter Narr, 149–169.

Schahadat, Schamma (2004c): „Nähe, Zwang. Projekte kommunalen Wohnens von den Chlysten bis zu Kabakov", in: Menzel, Birgit (Hg.): *Kulturelle Konstanten Rußlands im Wandel. Zur Situation der russischen Kultur heute*. Bochum/Freiburg: Projekt-Verlag, 90–109.

Schahadat, Schamma (2005): „Allein, zu zweit, zu dritt. Gaben und Gegengaben im Briefwechsel", in: Grigor'eva, Nadežda / Schahadat, Schamma / Smirnov, Igor' (Hgg.): *Nähe schaffen, Abstand halten. Zur Geschichte der Intimität in der russischen Kultur*. Wien/München: Sagner, 149–182. [*Wiener Slawistischer Almanach*. Sonderband 62].

Schahadat, Schamma (2006): „Väter und Söhne. Stanislavskij, Mejerchol'd, Ėjzenštejn", in: *Wiener Slawistischer Almanach* 58, 49–77.

Schahadat, Schamma (2007): „Schwesternmord: Poetik, Politik und Gender in der polnischen Romantik", in: Hotz-Davies, Ingrid / Schahadat, Schamma (Hgg.): *Ins Wort gesetzt, ins Bild gesetzt. Gender in Wissenschaft, Kunst und Literatur*. Bielefeld: transcript, 234–256.

Schahadat, Schamma (2008): „Wie zusammen leben? Wohnen in Ost und West im 20. Jahrhundert", in: Maechtel, Annette / Peters, Kathrin (Hgg.): *die stadt von morgen. Beiträge zu einer Archäologie des Hansaviertels Berlin*. Köln: Walther König, 244–255.

Schahadat, Schamma (2009): „Leidenschaften und Ökonomie. Das russische Stummfilm-Melodrama zwischen Fin de siècle und Moderne", in: Kimmich, Dorothee / Schahadat Schamma (Gastedition): *Kulturen der Leidenschaften – Leidenschaften in den Kulturen. arcadia. Internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft. International Journal of Literary Studies* 44/1, 137–160.

Schahadat, Schamma (2011): „Russkaja kinomelodrama meždu Serebrjanym vekom i avangardom", in: Plamper, Jan / Šachadat, Šamma [Schamma Schahadat] / Ėli, Mark [Marc Elie] / Majackij, Michail (Mitarbeit) (Hgg.): *Russkaja imperija čuvstv. Podchody k kul'turnoj istorii ėmocii*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 227–255.

Schahadat, Schamma (2013): „Übersetzen: Text – Kultur – *translational turn*", in: Dathe, Claudia / Makarska, Renata / Schahadat, Schamma (Hgg.): *Zwischentexte. Literarisches Übersetzen in Theorie und Praxis*. Berlin: Frank & Timme, 19–46.

Schahadat, Schamma (2016): „Sichtbare Übersetzer – transkulturelle Biographien. Am Beispiel von Karl Dedecius und Ilma Rakusa“, in: Schahadat, Schamma / Zbytovský, Štěpán (Hgg.): *Übersetzungslandschaften. Themen und Akteure der Übersetzungslandschaft in Ost- und Mitteleuropa*. Bielefeld: transcript, 19–40.

Schahadat, Schamma / Zbytovský, Štěpán (Hgg.) (2016): *Übersetzungslandschaften. Themen und Akteure der Übersetzungslandschaft in Ost- und Mitteleuropa*. Bielefeld: transcript.

Schahadat, Schamma (2018): „‚Dokumentalistki‘. Polnische Dokumentar- und Pressefotografinnen (Zofia Chomętowska, Julia Pirotte, Irena Jarosińska)“, in: Kurz, Iwona / Makarska, Renata / Schahadat, Schamma / Wach, Margarete (Hgg.): *Erweiterung des Horizonts Fotoreportage in Polen im 20. Jahrhundert*. Göttingen: Wallstein, 377–406.

Schahadat, Schamma (2021): „Weltliteratur und Sozialismus: der sowjetische Schriftstellerkongress 1934“, in: Schahadat, Schamma / Werberger, Annette (Hgg.): *Weltliteratur in der longue durée*. Leiden u.a.: Brill/Fink, 291–320.

Schahadat, Schamma / Werberger, Annette (Hgg.) (2021): *Weltliteratur in der longue durée*. Leiden u. a.: Brill/Fink.

Vernetzte Texte – Intertextualität

Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 107 (2026), 11–21
doi: 10.5282/4x2kez43

Aage A. Hansen-Löve

Turgenevs „Erste Liebe". Ein Nachtrag

Zusammenfassung: Turgenevs Kurzgeschichte „Erste Liebe" (1860) schildert keine nostalgische Jugenderinnerung, wie ihr idyllischer Titel vermuten lässt. Vielmehr ist die Geschichte von der bitteren Erfahrung eines 16-jährigen Jungen durchdrungen, der sich in eine einige Jahre ältere Frau verliebt, die diese kindliche Verehrung natürlich alles andere als ernst nimmt. Stattdessen wendet sie sich, in einer subtilen Umkehrung von Freuds Ödipuskomplex, dem Vater des jungen Mannes zu, dessen Aggression sie schließlich zum Opfer fällt. Ihr jugendlicher Verehrer wird Zeuge einer sadistischen Szene zwischen seinem Vater und der jungen Frau. Die Geschichte endet somit nicht nur tragisch, sondern zutiefst trostlos und markiert gewissermaßen das Ende einer russischen Form des späten Biedermeiers, die durch sexuell und existentiell gescheiterte Jugendliche gekennzeichnet ist, deren romantische Illusionen vom Realismus der älteren Generation zerstört werden, die selbst ein tragisches Ende findet.

Kernbegriffe: Russisches Biedermeier, Turgenev, Ödipuskomplex, Sadomasochismus

Der Nostalgiker – zumal in der Erzählwelt Ivan Turgenevs – befindet sich immer im Zwiespalt zwischen einer romantisch verklärten Sphäre der Jugend (und ihrer ‚Ersten Liebe' bzw. überhaupt jeglicher Ersterfahrung) und einer alles beherrschenden Spätzeit, die von Ernüchterung, Melancholie und retrospektiver Sehnsucht geprägt ist.[1] Die gesamte Epoche der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und weit darüber hinaus lebt aus diesem Widerspruch zwischen ihrer Vorgängerepoche – der Romantik – und dem herrschenden Realismus: Während aber das Romantikmodell literarisch überholt erscheint, ist es auf der Ebene der Motive und Motivationen weiterhin als immer griff-

1 Der vorliegende Text versteht sich als ein Nachtrag zu Hansen-Löve 2018; vgl. auch Kagan-Kans 1974.

bereite Jugenderinnerung nostalgisch wiederverwertbar. Obwohl diese Primärwelt auf der pragmatischen Ebene scheitert – und auch ethisch durchaus fragwürdig erscheint –, siegt die Romantik nachhaltig auf der ästhetischen Ebene und in einer bis zur Depression alt gewordenen, versteinerten und thanatosgeweihten Gegenwart, deren realistische Erzählweise die retrospektive Geschichte *a tergo* zugleich emotional und poetisch affirmiert sowie gleichzeitig abwertend in Frage stellt. Der Rest ist Verschweigen.

Der schwerste Fehler der *tempi passati* ist ihr Vergangensein, ihre Uneinholbarkeit und damit die Thanatosverfallenheit der erotischen Lebenshaltung und ihrer libidinösen Erfahrungen und Phantasien: Es ist der eigentliche ‚Fehler des Todes', der sich als ein solcher des Lebens selbst entpuppt. Einerseits weiß der mit beiden Beinen seiner Gegenwärtigkeit im enttäuschenden und kalten Heute des Alters stehende Erzähler, dass seine ‚Zeit' – also die Jugend – vorbei ist; anderseits hängt er wie ein Süchtiger am Tropf dieser verklärten Vergangenheit, die seine magere Gegenwart nährt und ihn selbst doch nur hungriger, abhängiger, unglücklicher macht. Man könnte auch sagen: Turgenevs Erzählungen leben aus eben jener Verklemmung bzw. Klemme, in der sich das literarische Biedermeier zwischen Romantik und Realismus von Anfang an befunden hat. Das Biedermeier ist in jeder Hinsicht verschämt, der Realismus dann auf seine Weise – unverschämt.

Selbst ein Turgenev, der nicht gerade für seinen Humor, geschweige denn für Ironie berühmt war, leistet sich gleich in der Einleitungsszene seiner „Ersten Liebe" (1860) einen Scherz, wie er nicht bitterer sein könnte und scheinbar so gar nicht in die gedämpfte, ja gedrückte Stimmung der nachfolgenden Erzählung passt. Es beginnt damit, dass der Hausherr seine verbliebenen Gäste dazu auffordert, ein jeder möge „die Geschichte seiner ersten Liebe erzählen" (58; «каждый из нас обязан рассказать историю своей первой любви», 302).[2] Worauf einer der Anwesenden resigniert vermerkt: „Ich habe keine erste Liebe gehabt […] Ich habe gleich mit der zweiten begonnen"[3] (58).

Damit beginnt Sergej Nikolaevič, „ein rundlicher blonder Mann" (ebd.) seine Erzählung, die sich freilich auf einen minimalen Absatz beschränkt

2 Deutsch zitiert nach Turgenew 1972; russischer Text: Turgenev 1982.

3 «У меня не было первой любви […] я прямо начал со второй» (302).

und eben – fast im Stil eines Daniil Charms – das Nichtereignis[4] zum Thema macht. Was aber hat es mit dem mehr oder weniger gelungenen Scherz auf sich, der Erzähler hätte „gleich mit der zweiten begonnen"? Sergej Nikolaevič, von dem wir nichts weiter erfahren, beschränkt sich auf den dürren Hinweis, dass seine erste Liebe ausfallen musste, weil er sich mit seinen achtzehn Jahren zwar an eine „junge Dame" heranmachte, dies aber so überroutiniert anging, als hätte er das alles schon hunderte Male durchexerziert. Diese unsägliche und also nicht stattgefundene ‚Erste Liebe' war gar keine erste, weil es eben – gar keine war. Dagegen war unser lakonischer Erzähler „zum ersten und letztenmal mit sechs Jahren <verliebt>" – und das in seine Kinderfrau («в первый и последний раз я влюбился лет шести в свою няню», ebd.). Aber daran hatte er keine Erinnerungen mehr. Warum aber erwähnt er sie? Und warum taucht diese namentlich dokumentierte Figur am Anfang der Erzählung überhaupt auf, obwohl er doch gar nichts zu erzählen hatte, es sei denn, eben dies: Zum einen gab es gar keine erste Liebe, weil es eben gar keine Liebe gab; zum anderen aber gab es doch eine infantile ‚Liebe' zur Kinderfrau – also alles andere als eine vollwertige erotische Erfahrung, nach welcher der Hausherr eigentlich gefragt hatte.

In diesem Fall haben wir eine Noch-Nicht-Liebe vor uns, im ersten Fall eine Nicht-Mehr-Liebe. Über beide Fälle aber lässt sich nichts sagen – außer dass der Hausherr deshalb seine Hoffnung auf die anwesenden Herren zu setzen hatte, weil diese allesamt (anders als er selbst) „nicht jugendliche <*also nicht mehr ganz junge*> Junggesellen" (59) waren: der Wortwitz ist auch hier nicht eben durchschlagend, eher schon – schal. Noch dazu, da der Hausherr von anderen die Erzählung einer ‚Ersten Liebe' verlangt, die er selbst ganz offensichtlich nicht erleben durfte. Vor seiner Eheschließung mit seiner Gattin war er „nie verliebt" – und danach offenbar auch nicht, zumal es sich um eine vermittelte Heirat handelte, bei der sich die Ehepartner erst nach der Hochzeit ‚erkennen' sollten: Sie „schlossen die Ehe, ohne <sich> lange zu bedenken" (ebd.). Also – auch keine Liebesheirat. Daher die etwas abgeschmackte Annahme des Hausherren, die anwesenden alten Junggesellen hätten *in eroticis* mehr zu bieten, da sie ja eben *nicht* verheiratet seien und daher

4 Zur „Ereignishaftigkeit" von narrativen Handlungen vgl. Schmid 2014: 12–30; vgl. auch: „Puškins nicht abgefeuerter Schuss" in der gleichnamigen Novelle (Hansen-Löve 2019: 187–190). Vgl. auch: Grübel 1984.

gewissermaßen in einem Zustand permanenter Liebesbereitschaft leben durften: „[…] ich hatte meine Hoffnungen auf Sie als – ich will nicht sagen alte, aber doch auch nicht jugendliche Junggesellen gesetzt“[5] (59).

Schließlich erklärt sich ein Vladimir Petrovič bereit, die „nicht ganz alltägliche“ Geschichte seiner ersten Liebe zu erzählen: auch er offenbar ein Junggeselle „von etwa vierzig Jahren mit schwarzem, graumeliertem Haar“ (59). Um den retrospektiven Charakter der Geschichte noch zu unterstreichen, beschränkt sich der etwas trockene, nicht sehr redegewandte Vladimir Petrovič darauf, seinen Bericht nicht mündlich, sondern in schriftlicher Form abzuliefern. Die Geschichte war ja auch wirklich einigermaßen ungewöhnlich, um nicht zu sagen: pikant und verstörend, da es ja bei alledem um ein nicht sehr kaschiertes Konkurrenzverhältnis des jugendlichen Helden mit seinem eigenen Vater handelte, der in dieselbe, sehr launische, wenn auch zauberhafte junge Dame verliebt war wie sein Sohn. Dem Jungen misslingt die erste Liebe, dem Alten – die letzte.

Die jugendliche Dame zeigt sich dem Jüngling sowie ihren zahlreichen Verehrern als eine rührend-lächerliche *femme fatale*, oder jedenfalls als eine kindliche Kokotte, die als Domina ihre Verehrer ebenso bezaubert wie auf Distanz hält. Diese gewissermaßen sadistische Rolle kehrt sich aber ganz offensichtlich in ihr Gegenteil, als sie in eine Liebesbeziehung mit Vladimirs Vater eintritt und dabei in einer finalen Szene nicht die Domina, sondern die Position eines masochistischen Beziehungsopfers einzunehmen hat. Damit aber verliert sie für den älteren Liebhaber einen jeden Wert und provoziert ihn gar zu einer brachialen Peitschenszene.

Zunächst aber – und das macht einen Großteil der „Ersten Liebe“ aus – begleiten wir den jungen Vladimir in die recht fadenscheinige Gesellschaft der völlig verarmten jungen Fürstin, die den Jüngling – wie ihre zahlreiche Verehrerschaft – ebenso fasziniert wie frustriert. Die ewig gleichen Gesellschaftsspiele der Fürstin werden bis zum Überdruss repetiert und dienen allesamt den permanenten Triumphen der jungen Dame, die freilich zunehmend an diesen nur allzu leicht errungenen Siegen den Appetit verliert. Nicht viel anders ergeht es – wenn auch auf unterschiedliche Weise – dem bunten Kreis der Verehrer, die allesamt triebhaft und (w)ehrlos auf die junge Fürstin fixiert sind. Ähnlich ergeht es dem um einige Jahre jüngeren Helden und Ich-Erzäh-

5 «[…] надеялся на вас, не скажу старых, но и не молодых холостяков» (302).

ler, der mehr als ausführlich die wenig ergiebigen Peripetien seiner Verliebtheit schildert. Dabei ahnt er mehr als er sich selbst eingesteht, dass die Launen der jungen Fürstin ein unbewusstes Ziel verfolgen, das unvermittelt und von völlig unerwarteter Seite – jedenfalls aus der naiven Sicht des Jünglings – in die spielerische Situation hereinbricht: Es ist der wachsende und dann bestätigte Verdacht, dass der junge einen alten Liebhaber zum Konkurrenten hat, der – wie erwähnt – niemand anderer ist als sein eigener Vater.

Ganz im biedermeierlichen Geiste haben wir hier eine pervertierte oder jedenfalls verkehrte Variante der ödipalen Grundsituation vor uns: Denn nicht der Sohn kämpft hier erfolgreich gegen den konkurrierenden Vater, sondern er kämpft gar nicht und wird auf tragische Weise von diesem überholt. Fast hat es den Anschein, als würde sich die Sehnsucht des Sohnes ebenso auf den Vater wie auf die gemeinsame Geliebte richten: Denn es erstaunt schon einigermaßen, dass die Entdeckung des Vaters als Liebeskonkurrenten den Jüngling gar nicht so sehr schockiert: „Ein Mann tauchte auf. Mein Gott! Es war mein Vater! […] Der eifersüchtige, zum Mord bereite Otello verwandelte sich jäh in einen Schuljungen"[6] (115). Aber was das Erstaunlichste ist: „Ich war nicht einmal ungehalten über meinen Vater" (119; «я даже не роптал на отца», 353). Freilich – wirklich nachvollziehbar wird diese Zurückhaltung nicht; es bleibt bei dem Hinweis, dass da etwas so Radikales passiert war und der Junge sich „zerschmettert" fühlt, ohne dass dadurch irgendwie seine Beziehung zum Vater verändert worden wäre: oder die Art, wie er über diesen zu denken und zu schreiben gewohnt war.

Die mangelnde Reaktion des Sohnes auf den Rivalen kennen wir aus Dostoevskijs *Jüngling*-Roman ganz anders und weitaus dramatischer[7]: Hier sind Sohn und Vater, Arkadij und Versilov, gleichfalls in dieselbe Frau (Katerina) unsterblich verliebt und liefern sich dabei geradezu hysterische Auftritte. Nichts dergleichen passiert bei Turgenev: Die Nicht-Reaktion, ja die Handlungsunfähigkeit, die mit seinen Figuren immer assoziiert wird und die auch für seine biographische Persönlichkeit zu seinem Markenzeichen geworden war, begegnet hier auf eine wahrhaft niederschmetternde Weise: Der Sohn lässt sich widerspruchslos vom Vater – symbolisch gesprochen – ‚kastrieren',

6 «Показался человек… боже мой! это был мой отец!» (349); «Ревнивый, готовый на убийство Отелло внезапно превратился в школьника» (350).

7 S. dazu: Hansen-Löve 2019: 330–336.

während die (gemeinsame) Geliebte und ehemalige Domina entthront und mit einem einzigen Peitschenhieb ruiniert wird. Hier wird Sigmund Freuds Phantasma vom Vatermord in der Urhorde (Freud 1968 [1913]: 136ff.) in ihr tragikomisches Gegenteil verkehrt: Der in den Vater ‚verliebte' Sohn ist nicht nur unfähig, sich am Vater zu rächen; durch seine stereotyp weiblich markierte Passivität macht er sich zum Mitschuldigen, ja Mittäter an der Geliebten, die letztlich für ihre verständlichen, wenn auch offenbar nicht eben fundierten Herrschaftsansprüche grausam bestraft wird.

Der Jüngling, an den sich der viel älter gewordene Erzähler nostalgisch erinnert, beschränkt sich auf die traditionell feminine Klage über den Verlust seiner kindlichen Hoffnungen: „Das, was ich erfahren hatte, ging über meine Kraft […] Alles war aus. All meine Blumen waren mit einemmal herausgerissen und lagen um mich herum"[8] (119). Es sind jene Blumen, für deren Zertreten Lermontov seinen Pečorin schuldig macht, der die Existenz seiner Geliebten wie Blumen am Wegrand zertritt.[9] Das Erstaunlichste ist jedenfalls diese nicht eintretende Reaktion auf den brutalen Eingriff des Vaters, gegen den der Jüngling „eigentlich *keinen Groll* hegte […]. Im Gegenteil, er war in meinen Augen noch gewachsen… *Mögen die Psychologen diesen Widerspruch erklären*, so gut sie können"[10] (122, Hervorhebungen von mir). Deutlicher als Turgenev kann man in dieser Sache wohl kaum werden – und er ist hier erstaunlich weit über die in jeder Hinsicht ungeschriebenen Grenzen seiner sonstigen Verschwiegenheit hinausgegangen.

Alle davor eingestreuten Schilderungen der Vater-Sohn-Beziehung atmen die schmerzliche Sehnsucht des Knaben nach Anerkennung und Liebe seines Erzeugers. Und alle Versuche, sich dem bewunderten und durchaus noch jugendlichen Vater anzunähern, gehen ins Leere: „Mein Vater sah sie <*seine Gattin, die es ja auch noch gibt*> mit einem kalten Blick an – sie verstummte"[11] (61) – und nicht anders ergeht es dem Sohn. Sobald sich der Vater, was ja hie und da geschehen mochte, scheinbar annäherte, kam man alsbald an jenen

8 «То, что я узнал, было мне не под силу […] Всё было кончено. Все цветы мои были вырваны разом и лежали вокруг меня, разбросанные и истоптанные» (353).

9 Vgl. auch: Hansen-Löve 1992/1993 und 2019: 211ff.

10 «[…] но собственно против отца у меня не было никакого дурного чувства. Напротив: он как будто еще вырос в моих глазах… Пускай психологи объяснят это противоречие как знают» (355).

11 «Отец холодно взглянул на нее: она умолкла» (305).

Punkt, da wieder die Rollläden herunterrasselten und die geradezu physisch beleidigende Distanzierung die Oberhand gewann.

Die elegante, sportliche Erscheinung des Vaters wird in einer Erzählphase mehrfach hervorgehoben, da der Leser schwerlich ahnen kann, wohin diese seltsame Erotisierung noch führen soll. Gleiches gilt für den Sohn, der zwar immer wieder – bis zuletzt – vom Vater zurückgestoßen wird, und – vielleicht gerade deshalb – an ihn gefesselt bleibt –, ähnlich übrigens wie an die junge Fürstin. Wie sich zeigen wird, bricht deren mutwilliges Domina-Spiel in dem Augenblick in sich zusammen, als sie an einen ‚richtigen Mann' gerät – eben den Vater des Jünglings, der seinerseits dieses frivole Spiel der Dominanz auf die junge Frau zurückwendet und sie so mit ihren eigenen Waffen schlägt. So kippt die Sado-Maso-Position der jungen Fürstin in eine masochistische Unterwürfigkeit, die am Ende des Liebesprozesses die junge Frau gegenüber dem dominierenden Mann einzunehmen hat. Und genau diese Unterwerfung wird ihr auch zum Schicksal: Als sie sich im tragischen Finale, das der Jüngling (und mit ihm der Leser) nur aus der Distanz als stumme Szene mitverfolgen kann, dem älteren Liebhaber widersetzt, schlägt sie dieser mit seiner Reitgerte (Turgenew 1972: 127), die üblicherweise zu den Waffen der sadistischen *femme fatale* gehört (Sacher-Masoch 1980 [1870]): „Sie wird geschlagen, dachte ich, geschlagen… geschlagen…"[12] (125). Aber geschlagen sind hier alle: der Sohn vom Vater, die Geliebte von ihrem Patriarchen, die Vaterfigur – durch sich selbst. Denn auch er muss nur zu bald und viel zu früh sterben. Übrig bleibt ein nostalgisch gestimmter Erzähler einer „Ersten Liebe", die ganz offensichtlich keine Nachfolge gefunden hatte und damit unweigerlich auch seine „letzte Liebe" war.

Damit ist nicht nur die Beziehung des Jünglings mit dem Vater geplatzt, sondern handstreichartig auch der Weg in den banalen Untergang der Heldin vorgezeichnet: Die junge Fürstin heiratet einen nicht eben glänzenden Mann und stirbt als Frau Dol′skaja im Wochenbett. Was blieb ihr auch anderes übrig?

Beim ersten Durchgang erscheint der Erinnerungstext jener „Ersten Liebe" durchaus von den Stereotypen nostalgischer Rückschau auf die verflossene Jugendzeit geprägt. Die bei allen (spät)biedermeierlichen Autoren (zumal bei Stifter, aber auch bei Gončarov) oftmals hypertrophe Pflege der *loci amoeni* des Idyllischen, prägt auch die nostalgische Grundstimmung bei Turgenev:

12 «Ее бьют, — думал я, — бьют… бьют…» (359).

> Ringsum war es hell und grün: der Wind raschelte im Lauf der Bäume und schaukelte hin und wieder den langen Zweig eines Himbeerstrauches über Sinaidas Kopf. Irgendwo gurrten Tauben; Bienen flogen summend über das spärliche Gras. Oben blaute freundlich der Himmel – mir aber war so traurig zumute.
> (89)

> Кругом было и светло и зелено; ветер шелестил в листьях деревьев, изредка качая длинную ветку малины над головой Зинаиды. Где-то ворковали голуби — и пчелы жужжали, низко перелетывая по редкой траве. Сверху ласково синело небо — а мне было так грустно…
> (329)

Bei näherem Hinsehen ist diese Farbenpracht freilich immer wieder durchsetzt von Grautönen[13] – wir kennen sie von Stifter und Gončarov –, im Falle der „Ersten Liebe" tauchen sie gleich ein Dutzend mal auf, und markieren so ein ‚Grau-en', das sich immer wieder und irritierend ins Bild drängt. Bei Turgenev sind es in der Reihenfolge ihres Auftretens folgende Fälle, die leitmotivisch die idyllischen Szenerien durchwirken: Nicht nur das erwähnte Rasenstück ist „spärlich" (89), es wachen dort auch „*graue* Blümchen" (62), die sich nur schwer botanisch, geschweige denn poetisch zuordnen lassen („deren Namen ich nicht weiß",[14] ebd.). Dieses Grauen setzt sich wenig später in den „*grauen* Augen" der jungen Fürstin fort (63), die – wenig verwunderlich, aber wohl versteckt – mit den grauen Augen des Vaters korrespondieren, bevor wir noch überhaupt von dessen Beziehung zu jenem „jungen Mädchen" erfahren.

Während der „grauhaarige Diener" (65) nicht weiter verwundert scheint, war dem Vater „noch nie sein *grauer* Hut so schön auf seinem kaum gelichteten Locken gesessen"[15] (73). Da kann es auch nicht fehlen, dass die junge Fürstin wenig später „in einem leichten *grauen* Kleid" dahineilt (97) und dass die sich eintrübende Verliebtheit unseres Jünglings von einer „graue<n> Katze" (103) angezeigt wird, die durch den Garten schleicht. Die finale Szene wird denn

13 Zur Depressionfarbe ‚Grau' im Biedermeier bei Stifter und Gončarov vgl. Hansen-Löve 2019: 371–394.

14 «[…] и она поочередно хлопала их по лбу теми небольшими серыми цветками, которых имени я не знаю, но которые хорошо знакомы детям» (306).

15 «[…] никогда его серая шляпа не сидела красивее на его едва поредевших кудрях» (315).

auch pünktlich durch Grautöne eingeleitet, die sich auf alle möglichen Gegenstände gesenkt haben – sei es auf einen „finnischen Wächter", der „ebenso *grau* ist wie ein Balken" (124), dessen Graufärbung einen Satz vorher im „feinen Regen" (ebd.) auftaucht.[16]

Wie so oft mündet dieser eher gemischte Strom verflossener wie vergeblicher Liebesmühen in die obligate Schlussklage des Erzählers über die unwiederbringliche „Jugend":

> O Jugend, Jugend! Dich ficht nichts an, du glaubst alle Schätze der Welt zu besitzen […] Aber *Deine Tage laufen ab* und verschwinden spurlos und unbemerkt, und alles an dir schwindet dahin wie Schnee, wie Wachs in der Sonne… Und vielleicht besteht das ganze Geheimnis deines Liebreizes nicht in der Möglichkeit, alles zu tun, sondern in der Möglichkeit, zu denken, daß du alles tun *wirst* […], daß jeder von uns sich allen Ernstes für einen Verschwender hält und meint, er dürfte mit Recht sagen: ‚Oh, was *hätte* ich alles getan, wenn ich meine Zeit nicht vergeudet hätte!'..
> (129)

> О молодость! молодость! тебе нет ни до чего дела, ты как будто бы обладаешь всеми сокровищами вселенной […] а у самой дни бегут а исчезают без следа и без счета, и всё в тебе исчезает, как воск на солнце, как снег… И, может быть, вся тайна твоей прелести состоит не в возможности всё сделать, а в возможности думать, что ты всё сделаешь, […] в том, что каждый из нас не шутя считает себя расточителем, не шутя полагает, что он вправе сказать: «О, что бы я сделал, если б я не потерял времени даром!»
> (362)

Diese Trauerhaltung bildet den anti-voluntaristischen Überbau für ein unbewusstes, unterirdisches, unheimliches ‚Grau-en', das alle Biedermeier-Figuren immer wieder und geradezu zwanghaft befällt: Ihre Nostalgie ist grau durchsetzt; die grauen, schäbigen, spärlichen Zustände signalisieren einen Alltag,

16 «[…] мелкий дождик тихонько набежал и испестрил крошечными темными пятнами сильно надоевшие мне глупые серые бревна, около которых я скитался. Тоска меня брала, а отца всё не было. Какой-то будочник из чухонцев, тоже весь серый» (357).

der im Altern vor der Zeit und in der Seelenpein des Rückblicks auf Unerledigtes und Nicht-Getanes immer schon geherrscht hatte. Der Thanatos lauert von Anfang an im Eros – worauf Turgenev im Schlussabsatz seiner Erzählung – und nicht nur hier – mit müder Gestik verweist, wenn unvermittelt vom „Sterben einer alten Frau" (129) die Rede ist, die in Lumpen und Armseligkeit gekleidet ist und ohne relevante Funktion für die Handlung auftaucht. Das Leid dieser Alten ist freilich weitaus katastrophaler als das Schicksal der jungen Fürstin und des alten Vaters – schlimmer noch als die Lebenstrauer des ehemals jungen Vladimir Petrovič, dessen „erste Liebe", wie erwähnt, auch seine „letzte" war. Noch dazu eine, die nie zur Erfüllung kam und die ihm vom eigenen Vater gestohlen worden war.

Turgenevs Poetik, ja Ästhetik der Nostalgie pendelt – wie insgesamt jene des (russischen) Biedermeier – zwischen Melancholie und Depression, zwischen dem wortreichen Diskurs der Unaussprechbarkeit eines entschwundenen Glücks und den kargen Sprachüberresten des Unsäglichen, das sich auf ‚grauen Wiesen' am Unglück weidet. Das ist nun nicht mehr die ursprünglich melancholische Geste des Lebens- und Liebesverzichts: Es ist die nackte Depression angesichts einer Existenz, die auf fatale Weise nicht den Schritt zur Todesliebe des alsbald auftretenden Fin de siècle schafft und dabei sogar noch im Liebestod scheitert. Ihm hat Turgenev einen Grabstein gesetzt, der für einen steht, der alles verloren hatte, bevor er es noch in Besitz nehmen konnte: die Geliebte, den Vater und schließlich auch sich selbst samt einem Autor, der diesem stillen wie katastrophalen Ver-Sagen immerhin eines seiner stärksten Werke gewidmet hatte.

Literatur

Freud, Sigmund (1968): *Totem und Tabu*, in: Ders.: *Gesammelte Werke* IX. Frankfurt a. M.: S. Fischer.

Grübel, Rainer (1984): „Narrative Aisthesis der ‚Ersten Liebe': Erinnerung vs. Wiederholung. Zur Topik und Intertextualität der Erzählungen ‚Pervaja ljubov'" von Turgenev und ‚Vymysel' von Gippius", in: Ders. (Hg.): *Russische Erzählung. Russian Short Story. Russkij rasskaz. Utrechter Symposium zur Theorie und Geschichte der russischen Erzählung im 19. und 20. Jahrhundert*. Amsterdam: Rodopi, 153–194.

Hansen-Löve, Aage (1992/1993): „Pečorin als Frau und Pferd und anderes zu Lermontovs *Geroj našego vremeni*"; 1. Teil, in: *Russian Literature* XXXI, 1992, 491–544; 2. Teil, in: *Russian Literature* XXXIII-IV, 1993, 413–470.

Hansen-Löve, Aage (2018): „Nostalgie zwischen Melancholie und Depression. Besser spät als nie: Russisches Biedermeier", in: *Wiener Slawistischer Almanach* 82, 75–117.

Hansen-Löve, Aage (2019): *Schwangere Musen – Rebellische Helden. Antigenerisches Schreiben von Sterne zu Dostoevskij, von Flaubert zu Nabokov*. Paderborn: Wilhelm Fink, 187–190.

Kagan-Kans, Eva (1974): "Ivan Turgenev and Henry James: 'First Love' and 'Daisy Miler'", in: *American Contributions to the 9th International Congress of Slavists*, 251–265.

Sacher-Masoch, Leopold von (1980): *Venus im Pelz. Mit einer Studie über den Masochismus von Gilles Deleuze*. München: Insel.

Schmid, Wolf (2014): *Elemente der Narratologie*. Berlin/Boston: De Gruyter.

Turgenev, Ivan (1982): „Pervaja ljubov'", in: Ders.: *Polnoe sobranie sočinenij v 30 tomach*. Tom 10. Moskva: Nauka, 301–364.

Turgenew, Iwan (1972): „Erste Liebe", in: Ders.: *Erste Liebe. Erzählungen*. Berlin/Weimar: Aufbau Verlag, 58–130.

Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 107 (2026), 23–42
doi: 10.5282/7116e285

Michał Mrugalski

Geste und Gender des Gedichts: Die Verkörperung in der zentral- und osteuropäischen Avantgardepoesie

Zusammenfassung: Der Artikel untersucht, wie die avantgardistische Lyrik Mittel- und Osteuropas den Körper in den Vordergrund rückt und dabei Performance, Gestik sowie visuelle Elemente zu einer Erfahrung energiegeladener und befreiter Körperlichkeit vereint. Die Dichter der Avantgarde nahmen Konzepte der verkörperten Kognition *(Embodied Cognition)* vorweg, stellten traditionelle Geschlechterrollen infrage und forderten vom Publikum aktives Engagement und Energie, um ihre Gedichte nachvollziehen zu können. Der Aufsatz beleuchtet die erotischen und intellektuellen Signale dieser poetischen Formen, hebt das subversive Potenzial der Avantgarde-Kunst hervor und widmet sich neben den Dichtern auch den Performerinnen ihrer Gedichte, Irena Solska und Helena Buczyńska.

Kernbegriffe: Avantgarde-Lyrik, Verkörperung, Geste, Schauspielerin, Gender

Die Avantgardepoesie rückt den Körper in den Vordergrund. Entweder wird sie direkt vor dem Publikum aufgeführt oder ihre auffallende grafische Gestaltung – vom *Vers libre* bis hin zur grafischen Poesie – dient als Partitur potenzieller Performances. Laut Marinetti übertragen die befreite Orthografie und die „frei expressive Typografie" die Mimik und Gestik «du conteur» (Marinetti 1919: 62).

Die Avantgarde nimmt die Entdeckungen der uns zeitgenössischen *embodied cognition* vorweg, während umgekehrt einige Qualitäten der Avantgardepoesie erst im Licht der verkörperten Kognition verständlich werden. Was wir in dieser aktiven und enaktiven Poesie sehen, wenn das Licht der verkörperten Kognition auf die Gedichte fällt, verlangt nach einer kognitiven Poetik, die sich der Autonomie und Komplexität dieses Schaffens stellt, anstatt es, wie oft

geschehen, zu vulgarisieren. Das „Schwer-Machen" des Avantgardegedichts, dessen Rezeption einen besonders großen Energieaufwand erfordert, kann im Rahmen der heutigen kognitiven Poetik entweder als Chance für die Rezipierenden verstanden werden, sich einzuüben, mit schwierigen Situationen zurechtzukommen. Oder es kann als *costly signalling* seitens des Dichters betrachtet werden, der bewusst energetisch kostspielige Handlungen ausführt, um Informationen über seine erotische und intellektuelle Leistungsfähigkeit zu übermitteln. Meine Analysen weisen hingegen auf das umstürzlerische Potenzial der Avantgardepoesie hin. Ausgehend von der Kontinuität zwischen biologischem und Kulturleben arbeitet sie an einer neuen Körperlichkeit samt befreiter (sexueller) Identität und sprengt damit die hergebrachten Kategorien, nach denen wir leben (Lakoff/Johnson 1980; Ásta 2018).

Manicula als Emblem der Avantgarde

Wenn wir uns Originalausgaben (und gute Nachdrucke) von Avantgardegedichten ansehen, fällt uns ein Phänomen auf – unabhängig von der Sprache, in der die Gedichte verfasst wurden, und davon, ob wir sie verstehen oder nicht: die unglaubliche Verbreitung des grafischen Elements „Manicula" (☞). Die Manicula (lateinisch für ‚Händchen') ist ein typografisches Element, das, aus der Werbung kommend,[1] eine spektakuläre Karriere in der Typografie und Poesie der internationalen Avantgarde gemacht hat. Die Avantgardepoesie lernt von der Werbeindustrie neue Techniken, um beim Publikum Begehren und Handlungen auszulösen. Dazu dient vor allem der funktionelle Druck, dessen Kennzeichen die Manicula ist. Während beim traditionellen Druck die Druckfläche als gleichmäßig und harmonisch ausgefülltes Ganzes erscheinen soll, zeigt der funktionelle Druck die Struktur der Botschaft und setzt grafisch logische und emotionale Akzente. Die atemberaubende Karriere der Manicula besteht in der Aneignung der Funktionen von Akzent und Geste, um die Aufmerksamkeit – und damit die aufgewendete Energie – des Rezipienten zu len-

1 Ursprünglich diente die Manicula in Manuskripten dazu, auf besondere Textstellen hinzuweisen. Mit der Ankunft des Buchdrucks und seinen Hervorhebungstechniken wanderte sie in die Buchwerbung und markierte Titel auf Flugblättern der Druckereien. Schließlich verbreitete sie sich in der Werbung im Allgemeinen (Sherman 2005).

ken. Der typografische Raum wird differenziert, semiotisiert und versinnlicht, sodass die Relationen zwischen den Wörtern spürbar und erfahrbar werden.



Abb. 1: Mieczysław Szczuka, „Drukarstwo. O układzie graficznym"

In diesem Beispiel (Abb. 1) verwendet der polnische Künstler Mieczysław Szczuka (1898–1927) zwei Maniculae, um den Unterschied zwischen traditioneller und funktioneller Typografie aufzuzeigen. Die funktionelle Typografie (unten) geht sparsamer mit dem Raum um, ist sensibel für die verschiedenen

Inhalte und bindet die Lesenden – auch körperlich – ein: Beim Lesen dieses Blattes muss man den Kopf oder den Zettel drehen.

Ein Gewahrsein für den typografischen Raum ist ein Charakteristikum der Avantgardepoesie. Entsprechend markiert die Manicula das Bildliche und Avantgardistische am Gedicht. Ferner demonstriert sie, dass die Bildhaftigkeit avantgardistischer Gedichte im menschlichen Körper wurzelt, der aktiv ist, gestikuliert und dabei die Welt differenziert (artikuliert) sowie Akzente setzt. Die Anordnung der Akzente dient der Organisation des Energieflusses innerhalb des Organismus sowie zwischen diesem und seiner Umwelt. Logische Akzente lenken die Aufmerksamkeit und entlasten somit das Wahrnehmungssystem, indem sie eine Fokussierung auf das Wesentliche statt auf alles Mögliche ermöglichen. Der Rhythmus bringt hingegen Ordnung in die Bewegungen des Körpers. Logische und rhythmische Akzente tragen somit entscheidend zur Steuerung der Energieflüsse bei. Gerade die uns zeitgenössischen Kognitionswissenschaften betonen das Energiemanagement als Grundlage aller Wahrnehmungen und Erfahrungen, der Ästhetik und Noetik. Ein Beispiel hierfür ist die meistzitierte Theorie der Neurowissenschaften, das Prinzip der freien Energie (auch *active inference* genannt) von Karl Friston (Friston et al. 2022). Die Ordnung der Intensitäten im Rhythmus – sowohl im typografischen Rhythmus im Raum als auch im phonetischen Rhythmus in der Zeit – beginnt mit der Geste. Das Zeichen des energetischen Rhythmus ist die Manicula.

An-Griffe an die Hände der Leser

Dank der Manicula liegt in El Lissitzkys (1890–1941) Gestaltung der Gedichte Vladimir Majakovskijs (1893–1930) die Verbindung von Dichtung und Gestik auf der Hand (Abb. 2 und 3).

Der Gedichtband aus dem Jahr 1923 heißt *Dlja golosa* („Für die Stimme"). Die Manicula steht sowohl für die Geste des Hinweisens als auch für die Stimme – die Energie des Betonens und des Appellierens. Der Finger zeigt: «Видишь? За цифрой голой…»[2] Und im nächsten Moment: «это вам, это вам»[3] (Abb. 3).

2 „Siehst du hinter der nackten Zahl?"

3 „Das ist für euch".

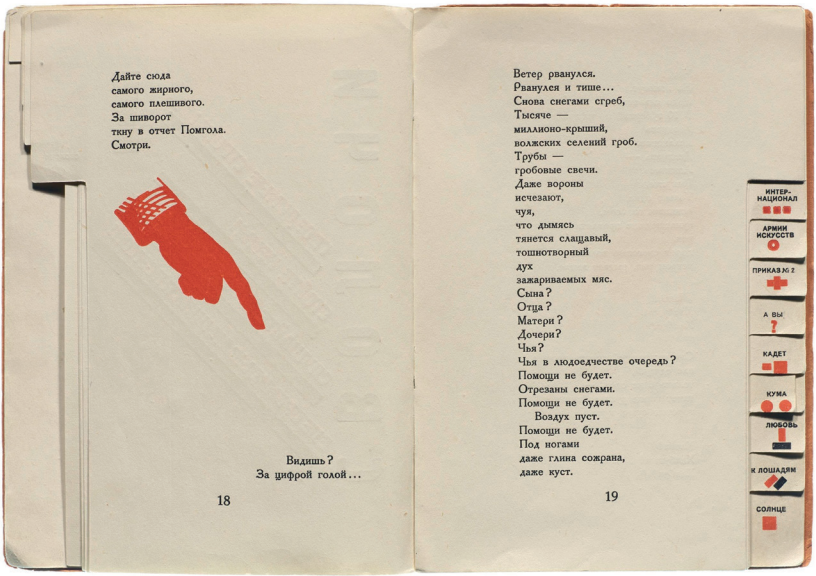


Abb. 2: V. Majakovskij, *Dlja golosa*. Berlin, 1923.



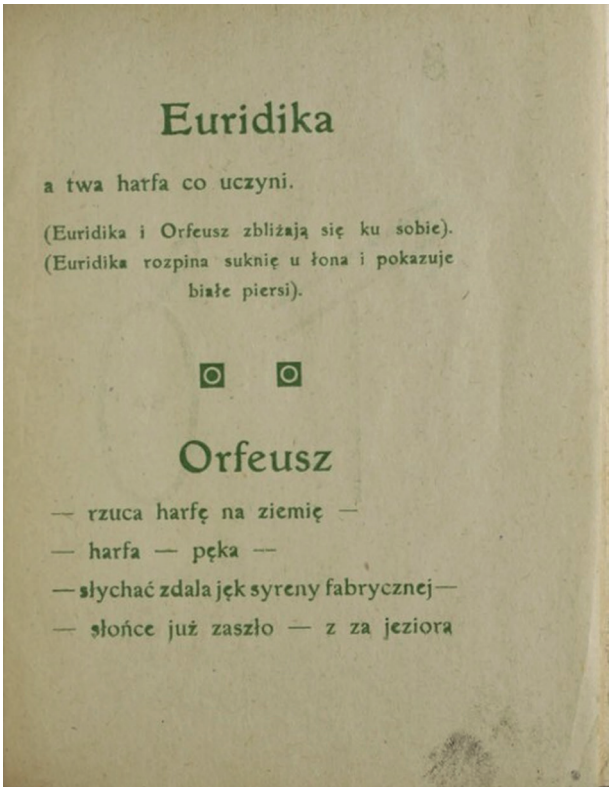
Abb. 3: V. Majakovskij, *Dlja golosa*. Berlin, 1923.

Das avantgardistische Gedicht beschränkt sich nicht darauf, die Lesenden direkt anzusprechen („für euch!“) oder ihre Aufmerksamkeit auf etwas zu lenken („siehst du?“). Stattdessen verlangt es ihre eigene körperliche Beteiligung. In der hier gezeigten Anordnung (Abb. 3) aktiviert El Lissitzky die Rezipierenden durch die spiegelsymmetrische Textstruktur und den Wechsel der beiden Farben. Das Blatt fungiert dadurch als spiegelnde Oberfläche. Auf einmal scheinen zwei Zeigefinger auf sich selbst zu deuten; einer davon muss dem Lesenden gehören, da ohne dessen Partizipation keine Symmetrale entstünde, während die Gesamtform der Komposition überhaupt erst durch diese Spiegelung zustande kommt. Das untere «это вам» ist in Spiegelschrift gesetzt und ruft so die zahlreichen Spiegelerfahrungen der Lesenden auf. Somit ist ihre Partizipation an der Spiegelung aktiv, sie bringen sie hervor, auf vorherigen Erfragungen basierend.

Der polnische Dichter und Maler Tytus Czyżewski (1880–1945) scheint zunächst ebenso herrisch die Hände der Lesenden zu ergreifen und in die Performance der Poesie zu involvieren. Czyżewskis Langgedicht „Wąż, Orfeusz i Euridika” („Schlange, Orpheus und Eurydike“, 1922) enthält eine Fusion von Bild und Wort, die beim Leser den Wunsch hervorrufen soll, die Hand zu bewegen. Czyżewski integriert in sein Gedicht eine virtuelle Manicula. In diesem Werk stehen zunächst zwei parallele Reihen – eine textuelle und eine grafische – einander gegenüber. Grafiken, die aus den Standardelementen des Satzkästchens bestehen, begleiten wie Illustrationen jede Textseite. Sie zeigen die – in Czyżewskis Worten – „stadja dynamopsychiczne”[4] (1922: 5), d. h. die Verteilung der Energie, des Dichters. Die Grafiken portionieren also die Energie des Dichters in diskrete Einheiten, versinnbildlichen dadurch den Rhythmus, der eben den kontinuierlichen Fluss teilt, und entsprechen somit der Geste.

Dann wird die Trennung von Text und Illustration unvermittelt durchbrochen, und ein grafisches Element drängt auf die Textseite. Eurydike zeigt ihre weißen Brüste (Abb. 4).

4 „dynamopsychische Etappen“.



Euridika

a twa harfa co uczyni.

(Euridika i Orfeusz zbliżają się ku sobie).
(Euridika rozpina suknię u łona i pokazuje białe piersi).

Orfeusz

— rzuca harfę na ziemię —
— harfa — pęka —
— słychać zdala jęk syreny fabrycznej —
— słońce już zaszło — z za jeziora

Abb. 4: T. Czyżewski, *Wąż, Orfeusz i Euridika. Wizja antyczna*. Kraków 1922.

Eurydikes Brüste sind aus einem typischen Element des Satzkästchens gemacht, dem Spezimen der sogenannten „Einfassung". Die Einfassung ändert ihre Funktion. Im traditionellen Druck diente sie dazu, die Druckseite einzuebnen; nun wird sie zum ‚Blickfang' und ruft Ungleichgewicht und Akzentuierung auf den Plan. Sie gravitiert mit erotischer und semantischer Ladung.

Die Einfassung-Brust taucht einige Seiten später wieder auf, übertragen zurück auf das Dynamogramm, in Form von Früchten in einer Schale (so die Überschrift „Früchte", Abb. 5). Die Metapher der „Brust-Frucht" in der Schale ist durch den Appell an die Hand des Betrachters bzw. Lesers motiviert. Früchte ähneln Brüsten nicht nur durch ihre runde Form, sondern sie bieten sich auch in einer Schale der Hand wie dem Mund an.

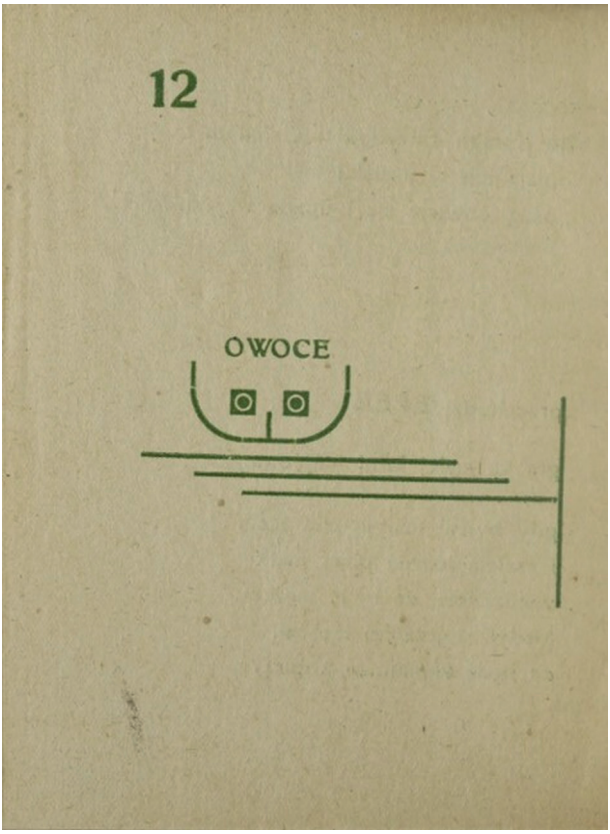


Abb. 5: T. Czyżewski, *Wąż, Orfeusz i Euridika. Wizja antyczna*. Kraków 1922.

Ein analoges Verfahren wendete Jaroslav Seifert (1901–1986) in seinem berühmten Bildgedicht „Počitadlo" („Rechenbrett", 1925, Abb. 6) an. Darin vergleicht er Brüste verbal mit Äpfeln aus Australien – und grafisch mit den Kugeln des Abakus, welche die Hand nach rechts bewegen muss. Wenn das Rechenbrett regelkonform und gewohnheitsmäßig benutzt werden soll, nähert sich (virtuell) der Finger (‚prst') des sich dem grafischen Rechenbrett gegenüber befindlichen Lesers der Brust (‚prs'), den Kreisen und Worten – der Laut holt das Bild und die (eingefühlte) Bewegung nach oder ein. Der Leser ballt seine Hand zur Manicula, um die eingeübte, gewohnheitsmäßige und der Komputation untergeordnete Bewegung zu erotisieren und somit zu verfremden.

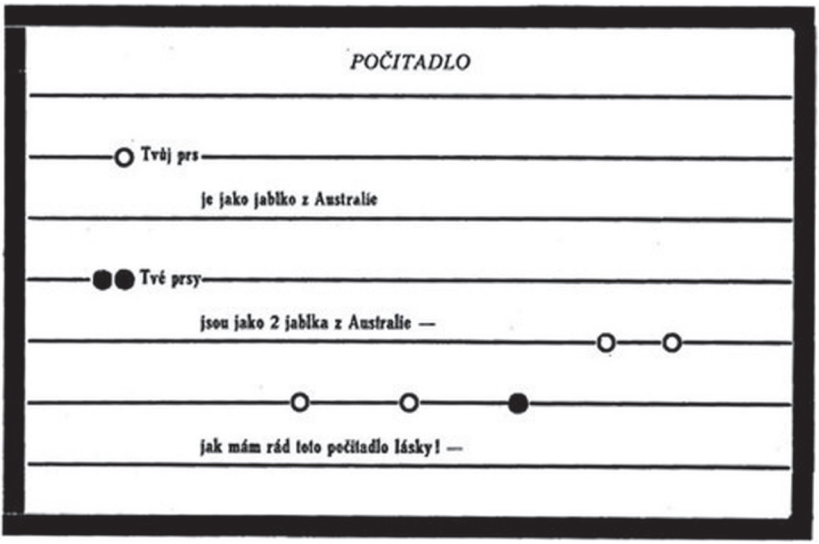
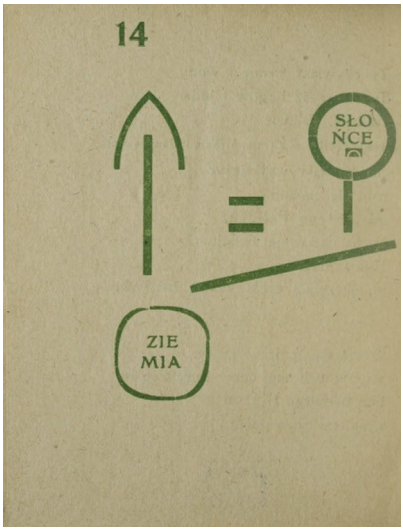


Abb. 6: J. Seifert, *Na vlnách TSF*. Praha 1925.

Diese Gesten des Greifens und des Hinweisens passen gut zum Machismus der Avantgarde. Schon die militärischen Konnotationen des Begriffs ‚Avantgarde' suggerieren eine aggressive, dominante Haltung. Entsprechend endet Czyżewskis Gedicht mit dem Aufleuchten der Glühbirne eines roten „Dynamo-Phallus". Die Illustration (Abb. 7) bereichert die Worte über den leuchtenden Dynamo-Phallus um ein weiteres Gleichnis. Der elektrische Phallus gleicht der auf- und niedergehenden Sonne. Die gesamte Energie und Sichtbarkeit der Welt ist phallisch.



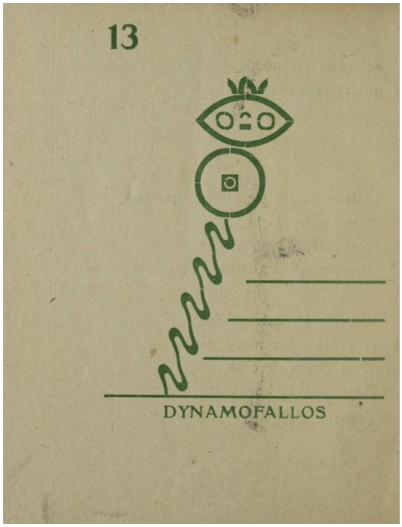


Abb. 7-8: T. Czyżewski, Wąż, Orfeusz i Euridika. Wizja antyczna. Kraków 1922.

Und doch ist der Kern dieser rasenden Männlichkeit mindestens partiell weiblich.[5] Der Kreis der Sonne umfasst ein halbes Zeichen, das auf früheren Grafiken für Früchte und Brüste steht. Darüber hinaus trägt der Dynamo-Phallus auf der vorherigen Grafik (Abb. 8) eine Brust/Frucht im Kreis, die seine Verwandlung in eine Glühbirne bzw. die Sonne bereits andeutet. Der Phallus selbst, das Emblem des Machismus der Avantgarde, ist ein Zwitterwesen. Er scheint und strahlt nur, weil sein Glühfaden Weiblichkeit verinnerlicht hat.

Die Performerin als Substanz der lebendigen Kunst

Das Phallus-Zwitterwesen ist ein gutes Sinnbild für die Avantgarde schlechthin, eine patriarchalische Bewegung, die als erste so entschieden die traditio-

5 Eine mögliche Erklärung: Das Auf- und Niedergehen der Sonne ist ebenso phallisch wie zyklisch. Zyklizität wird in den meisten Kulturen mit dem Mond und der Weiblichkeit in Verbindung gebracht.

nellen Geschlechterrollen und die Heteronormativität als lebenszerstörende Gewohnheiten angegriffen hat.[6]

In dieser Hinsicht ist David Burljuks (1882–1967) Bühnenhit „Plodonosjašče" („Fruchttragend") aus dem Jahr 1915 paradigmatisch. Das Gedicht beginnt mit den Worten: «Мне нравится беременный мужчина»[7] (Burljuk 2002: 407). Der Warschauer Futurist Aleksander Wat (1900–1967) widmete Burljuk das Gedicht „Płodzenie" („Zeugen"): „7 maja 1921 roku / w Warszawie, na placu Żelonym, / mężczyzna rodźił o zmroku, / […] wszystko rodźi i płodzi."[8] usw. (Jedrzejewski/Perigot-Grygielewicz 2025: I, 254–256). Auch Bruno Jasieński (1901–1938) widmet Burljuk ein Gedicht: „Mięso kobiet" („Das Fleisch der Frauen"; ebd.: 258–260). Darin schlägt er vor, Kannibalismus als Erweiterung der Erotik zu betrachten.

Insbesondere zwei Frauen verliehen dieser fruchtbaren Poesie Körperlichkeit und Gestik. Die beiden Schauspielerinnen Irena Solska (1877–1958) und Helena Buczyńska (1894–1957) erlangten zwar Berühmtheit, jedoch nicht im Zusammenhang mit dem Futurismus, der lediglich eine Episode in ihrer jeweiligen Karriere darstellte. Solska gilt als Legende des polnischen Theaters. Buczyńska hatte neben ihrer regen Theaterkarriere zwischen 1923 und 1955 Auftritte in zweiundzwanzig Spielfilmen, meistens Komödien.[9]

Während die erste *Jednodniówka* („Eintagszeitung") der polnischen Futuristen den Aufsatz Bruno Jasieńskis über Irena Solska enthielt, kündigte die zweite die Ankunft Helena Buczyńskas in Warschau an. Buczyńska hatte demnach eine glanzvolle Karriere in den Moskauer Futuristen-Lokalen hinter sich, in denen sie in Zusammenarbeit mit Vladimir Majakovskij, Vasilij Kamenskij und David Burljuk die Kunst der tänzerischen Wort-Plastik entwickelt hatte.

Jasieński stellt Irena Solskas Kunst als Antwort auf die Krise des Buches und des Theaters dar. Im Hinblick auf die neue, „einzig und tief akustische" Poesie erscheine diese Krise noch tiefer. Der Wert des Wortes an sich liege in

6 Am emphatischsten ausgedrückt von Raoul Hausmann (1982: 50f.).

7 „Ich mag einen schwangeren Mann".

8 „Am 7. Mai 1921 / gebar in Warschau auf dem Grünen Platz / in der Abenddämmerung ein Mann, [...] alles gebiert und zeugt".

9 Auch die Skamander-Gruppe, die sich anfänglich avantgardistisch inszenierte und ein Kabarett betrieb, beschäftigte mit Maria Morska eine Rezitatorin. (In der zweiten Hälfte der 1920er Jahre verwendete Morska als Publizistin der *Wiadomości Literackie* das männliche Pseudonym Marjusz Dawn und betörte Anna Iwaszkiewicz).

seiner auditiven Seite. Es müsse allerdings auch plastisch sein. Solska erfasst einerseits „Einzelmomente und ganze Kleinstücke musikalisch". Andererseits evoziert sie, frei von der traditionellen theatralen Maschinerie, also mit ihrem Leib, die „Körperlichkeit", „Dreidimensionalität" oder „Schwere" („bryłowatość") sowie Schnitte („pszećęća") der dichterischen Komposition (Jedrzejewski/Perigot-Grygielewicz 2025: I, 194–196). Jasieński hatte Irena Solska-Grosserowa („p. Irenie Solskiej-Grosserowej") sein „Wiosenno" gewidmet, als Hommage an „die geniale Rezitatorin dieses Gedichts" (ebd.: 470). Eine Geste, die Witkacy als charakteristisch genug empfand, um sie zu persiflieren. In seiner Parodie der futuristischen Sonderausgabe „Papierek Lakmusowy" („Lackmuspapier") widmet eines der Heteronyme des Dichters das Gedicht „Ja i ty" („Ich und du") „Frau Lidia Bochnarzewska, der genialen Näherin" („Pani Lidii Bochnarzewskiej, genialnej szwaczce"; ebd.: 332).

Witkacy mag Recht haben, wenn er sich der Metapher der Weberei bedient und auf die Textur, den Schuss und die Kette des Gedichts oder dessen Stich hinweist. Jasieńskis Gedicht „Wiosenno", das Solska gewidmet ist, ist weder durch die für den polnischen Futurismus typische Onomatopoesie geprägt, noch zeichnet es sich durch eine Suche nach snobistischen Reimen mit Wörtern aus fremden Sprachen, vorzugsweise dem Französischen, aus. Vielmehr lässt sich im Gedicht eine semiotische Dimension im Sinne Julia Kristevas erkennen, bei der Rhythmus und Klangfiguren als Träger einer präsignifikativen, körperlich fundierten Dynamik wirksam werden, die die symbolische Ordnung von Syntax und Bedeutung durchkreuzt und in Spannung zu ihr steht. Ihren größten Bühnenerfolg erzielte Solska (Jaworski 2015: 191–192) jedoch, indem sie ein Gedicht rezitierte, das weniger semiotisch als vielmehr rein gestisch geprägt war. Es handelte sich um eine Komposition von Stanisław Młodożeniec (1895–1959), die fast ausschließlich aus den Demonstrativpronomen ‚tu' und ‚tam' (‚hier' bzw. ‚hierher', ‚dort' bzw. ‚dorthin') besteht: „Moskwa".

tu-m czy-m ta-m?
tam-tam TAM —
TU-M — —
tam-tam TAM tam-tam-tam TAM
TU-M TU-M
czy -m tam-tam? tam-tam? czy-m tam?
TAM-M? TU-M?
czyli-m tam? — jeżeli-m tam to i tu-m
TUM-TUM
a i tam a i tum — — —
oj — ja JJAJ tam a i tu-m —
to-m i tam i tum
TUM

Abb. 9: S. Młodożeniec, „Moskwa", 1921.

Bereits in der ersten Zeile werden das Demonstrativpronomen ‚tu' und die Fragepartikel ‚czy' durch die archaische Flexionsendung ‚-m' ergänzt, während das Pronomen ‚tam' zerlegt wird. Trennen und Verbinden finden faktisch im Gedicht statt, sie werden nicht lediglich in einem Gedicht über Sehnsucht beschrieben. Neben ihrer primitivisierenden Funktion – der Weg in die Zukunft führt durch das Primitive – verändert die Flexionsendung ‚-m' das Wort so, dass es das Subjekt, das ‚Ich', anzeigt: „czy jest głodny?" („Ist er hungrig?") vs. „Czym jest głodny?" („Bin ich hungrig?"). Das Gedicht ist wie ein Textil auf einem flüchtigen und hektischen Netzwerk von Zeigegesten ausgebreitet, die hierhin, dorthin und immer wieder auf die sprechende Person zeigen. Letztlich befindet sich diese wider die Logik sowohl hier als auch dort. Diese Katastrophe herkömmlichen Sinnes lautet: „jeżeli-m tam to i tu-m" („wenn ich dort bin, bin ich auch hier"). Ausdrucksstarke Onomatopoetika wie „Tam-Tam" bauen auf der Gestik des Gedichts auf. Ebenso wichtig sind die phonetischen Gegensätze zwischen dem hellen ‚a' und dem dunklen ‚u', die dank des nasalen, klangvollen ‚m' wirklich wahrgenommen werden können, da sie beide zwischen ‚t' und ‚m' erscheinen und somit laboratorisch vergleichbar werden. Das Gedicht, für dessen Aufführung Solska insbesondere gefeiert wurde, demonstriert anschaulich die grundlegende Bedeutung der körperlichen Bewegung in der avantgardistischen Dichtung; von der Gestik hängen Klänge und Bedeutungen ab.

Die zweite Performerin der männlichen Gedichte, Helena Buczyńska, war sowohl in Polen als auch in Russland aktiv. Als Tochter eines polnischen Anwalts und der äußerst populären Lyrikerin und Humoristin Teffi (Nadežda Lochvickaja) war sie zudem zweisprachig aufgewachsen. Sie wurde in Warschau ausgebildet und verbrachte den Krieg ab 1915 in Russland, wo sie im Polnischen Theater in Moskau sowie in russischen Theatern und Kabaretts auftrat, bevor sie 1922 nach Polen zurückkehrte. Bis 1924 trat sie mit polnischen Futuristen auf und präsentierte die im russischen futuristischen Milieu entwickelte Kunst der Wortplastik (*slovoplastika* bzw. *słowoplastyka*), bei der Gedichte durch rhythmische Ganzkörperbewegungen, Körperbemalung und Rezitationen dargeboten wurden (Jaworski 2015: 318–319, 436, 438). Während sie 1924 noch an skandalösen futuristischen Abenden teilnahm, entwickelte sie eine Gruppenbühnenbewegung für Euripides' Tragödie *Medea* in einer monumentalen Inszenierung von Stanisława Wysocka mit kubistischem Bühnenbild (Słowacki-Theater in Krakau, Premiere am 26. Mai 1924).

In Russland arbeitete Buczyńska insbesondere mit dem „Vater und der Mutter" des Futurismus,[10] David Burljuk und Vasilij Kamenskij (1884–1961) sowie mit dem Sonnenyoga Vladimir Gol′cšmidt (1891–1957) zusammen. Gol′cšmidt, der lediglich zwei Broschüren verfasste, war ein nachweislich schlechter Dichter. Er versuchte, durch das Elend seiner Erzeugnisse die öffentliche Aufmerksamkeit auf seinen „Futurismus des Lebens" zu lenken, der dem „Theater des Lebens" von Nikolaj Evreinov ähnelt (Evreinov 2017; Schahadat 2004: 114–119). Kamenskij[11] schrieb über ihn in einem unveröffentlichten Aufsatz:

> Der junge Philosoph Gol′cšmidt, ein Dichter des geistigen Lebens des Menschen, sagt: „Meine Gedichte sind meine Tage, meine Bilder sind meine Umgebung, meine künstlerische Arbeit ist mein Leben, das menschliche Leben ist die höchste Kunst, meine Inspiration ist die Freiheit der Lebenskunst (*žiznetvorčestvo*)."
> (zit. in Gol′cšmidt 2010: 51)

10 Memoiren von N. Zacharov-Mėnskij über die „Café-Periode der russischen Literatur", zit. nach Gol′cšmidt 2010: 63.

11 Kamenskij (1917b) verfasste eine Evreinov-Monografie.

Die Lebenskunst manifestierte sich vor allem in Sport, Erotik, einem gesunden Lebensstil und Selbstbesessenheit. In Il′ja Ėrenburgs Roman *Neobyčajnye pochoždenija Chulio Churenito i ego učenikov…* (1922, *Die ungewöhnlichen Abenteuer des Julio Jurenito…*) trat er unter dem Pseudonym Chrjašč auf als Wrestling-Champion und Futurist des Lebens, der jungen Mädchen Ratschläge gab, wie sie die Sonne genießen sollten, und der sich selbst am Theaterplatz in Moskau ein Denkmal errichtete (Ėrenburg 1962: 170), was wirklich passierte (Krusanov 2003: 322). Eine Quintessenz seiner Ansichten war seine zweite berühmte Aktion, die den Titel „Doloj styd" („Nieder mit der Scham") trug und 1918 in der Petrovka-Straße stattfand. Begleitet von zwei nackten jungen Frauen hielt der nackte Futurist unter einem Transparent mit dem Titel der Aktion einen Vortrag über Lebenshygiene. Es kam zu einem kleinen Aufruhr und der Dichter wurde aus Moskau ausgewiesen (Gol′cšmidt 2010: 75–76). Bei seinen performativen Spaziergängen durch die Stadt und bei seinen Auftritten trug dieser Macho einen goldenen Ohrring, Damenstrümpfe, goldene Armbänder und eine feminine, gelbe Seidenbluse (Gol′cšmidt 2010: 50, 65; Krusanov 2003: 322).

Buczyńska nahm 1917 an der Russlandtournee von Kamenskij und Gol′cšmidt teil und besuchte dabei die Städte Čeljabinsk, Omsk, Tomsk, Krasnojarsk und Čita (Kamenskij 1968: 193–195). Mit ihren nicht genderkonformen Outfits und ihrer Körperbemalung schockierten Buczyńska und ihre Kollegen die Passanten bei ihren performativen Spaziergängen durch die Stadt. Diese Darbietungen dienten als Werbung für die abendlichen Shows, die darin gipfelten, dass Gol′cšmidt dicke Holzbretter auf seiner Stirn zerbrach. Buczyńskas futuristische Karriere gipfelte 1917–1918, als sie eine der Hauptattraktionen des Moskauer Dichtercafés (Kafė poėtov) auftrat. Das Lokal wurde ursprünglich von den Freunden Kamenskij und Gol′cšmidt zusammen mit David Burljuk und Majakovskij geleitet, bis Gol′cšmidt einen Putsch durchführte und die Leitung übernahm.

Kamenskij und Gol′cšmidt (sowie der Imagist Aleksandr Kusikov, 1896–1977) widmeten Buczyńska Gedichte. Gol′cšmidt übergab sein Gedicht „Pochorony moej ljubvi" („Begräbnis meiner Liebe"; Gol′cšmidt 2010: 23–24)[12] in „Privateigentum des talentiertesten Mädchens der Welt, Elena Bučin′skaja"

12 Mögliche Anspielung auf die Rede des Imaginisten Vadim Šeršenevič „Pochorony ljubvi" in einem mit dem Café der Dichter konkurrierenden Etablissement (Krusanov 2003: 327).

(Gol′cšmidt 2010: 23) und Kamenskij stellte „Pokurim, li čto" („Wollen wir eine rauchen?") das Zugeständnis voran: «Четко талантливо Вы / исполняете словопластику моих стихов»[13] (Kamenskij 1917a: 9). Das „eindeutige Talent" für die Aufführung von Kamenskijs Wortplastik und futuristischen Gedichten im Allgemeinen kam einer sportlichen Leistungsfähigkeit gleich. Kamenskij schreibt, dass die Futuristen – im Gegensatz zu den einlullenden Symbolisten – die Aufführung ihrer Gedichte als Gewichtheben auffassten: «[…] мы-то, зычные ребята, читали, то есть, таранили словами, совсем по-иному, как атлеты тяжелого веса»[14] (Kamenskij 1968: 186–187). Sowohl die Schwerathletik als auch die Hypnose sind allerdings gekonnte Gebrauchsweisen des Körpers. Gol′cšmidt lehnt ebenfalls in einem seiner Manifeste Kunst, in der es keine Bewegung gibt, als Narkose ab. Kunst müsse mit „körperlicher Bewegung" gefüllt und ins Leben verwandelt werden (Gol′cšmidt 2010: 31).

Ohne genau zu wissen, welche Gedichte Buczyńska in Russland besonders erfolgreich aufführte, und gemäß der Angabe in der zweiten Sonderausgabe der polnischen Futuristen, dass „Frau Buczyńskas berühmte, originelle orientalische Kompositionen im Ausland große Popularität erlangten" (Jedrzejewski/Perigot-Grygielewicz 2025: I, 252), schlage ich vor, dass wir uns das Elena Bučin′skaja gewidmete Gedicht „Molitva" („Gebet") des Imaginisten Aleksandr Kusikov genauer ansehen. Es stellt nämlich den Höhepunkt des avantgardistischen Orientalismus dar, indem es eine Transkription der arabischen Sprache im russischen Alphabet mit einem russischen Text voller herkömmlich arabischer Motive (Pferd, Koran etc.) kombiniert. Der quasi-arabische Gebetstext, der das Gedicht eröffnet und schließt, exponiert dessen Formelhaftigkeit. Dies gilt auch für den russischen Teil, der voller vorhersehbarer Requisiten und Handlungen ist. Zugleich scheint der russische Kern wie für die Wortplastik geschaffen zu sein, da es wie eine Tanzpartitur aussieht. Eine Achse einsilbiger Wörter verläuft von oben nach unten wie eine Wirbelsäule: „moj, aj, ja, i". Da sich all die Wörter – wie die Flexionsendung ‚-m' bei Młodożeniec – auf das „Ich" beziehen (‚aj' und ‚i' als Variationen von ‚ja'), entspricht diese Achse des Gedichts der Achse des Körpers, wie die Zentral-

13 „Sie haben eindeutig Talent für die Umsetzung der Sprachplastik meiner Gedichte".

14 „[…] wir, die wir kräftige Jungs waren, lasen, das heißt, wir stürmten mit Worten vor, ganz anders [als die Symbolisten], wie Schwergewichtsathleten".

linie in Labans Tanznotation, auf deren Seiten Hand- und Beinbewegungen einkodiert sind.

Im arabischen Text am Anfang und Ende des Gedichts werden die Gesten und Intensitäten des Körpers hingegen durch Akzente repräsentiert. Da sie weder der korrekten arabischen Aussprache noch dem russischen jambischen Versmaß richtig entsprechen, müssen sie als Spuren von oder Hinweise für Bučin′skajas Performances aufgefasst werden. Der Anfang des Gedichts sieht so aus:

Алля́ о Акбе́р.
Лля́ Элля́ Хэль Алля́,
Алие́н Валли́ Алля́,
Махха́ меден Рассу́ль Алля́.
Мой
Великий Аллах
Высоко в облаках […]
(Bal′mont et al. 1921: 45)

Im ersten Vers steht: „Alljá o Akbér", es müsste aber „Alláhu Ákbar" (wiss. Transl.: Allāhu ʾAkbar) heißen. Die Akzente des Gedichts spiegeln oder projizieren die Handlungen der Performerin wider. Sie widersetzt sich der üblichen Aussprache, um der Sprache den Rhythmus des Gedichts aufzuzwingen. Durch die Transakzentuierung wird auch der Name der Performerin zum Thema des Gedichts – im musikalischen Sinne. Ihr Nachname bekommt im Polnischen einen lustigen Strich, der für russische Augen wie ein verrücktes oder verschobenes Akzentzeichen aussehen kann, das über einem Konsonanten auftaucht (für polnische Lesende markiert er die Qualität der Weichheit). So wie Buczyńska/Бучиньская in zwei Kulturen unterwegs ist, vereint das Gedicht zwei Sprachen und bezieht seine eigne Zweisprachigkeit auf die Performerin. So wie ihr Vorname je nach sprachlichem Milieu einmal mit ‚h' und einmal mit ‚e' (‚je') anfängt, verschwindet das ‚h' geheimnisvoll aus dem arabischen Gottesnamen im ersten Vers (im Original gibt es den Laut ‚ه', hāʾ), um im Russischen des fünften Verses aufzutauchen: ‚Алля́' und ‚Аллах' spiegeln ‚Helena' und ‚Elena'. Die Grundlage für die Konstruktion des zweiten Verses ist eben das Spiel von Elena und Helena: „LLja ėllja Khėl′ Allja" lässt sich als Ellja und Hela (und ja) zerlegen (Hela ist das typische Diminutiv von Helena

und das „ja", „Ich", kreuzt sich mit der egozentrischen Vertikale des Gedichts). Bei dem Vers «Лля́ Элля́ Хэль Алля́» handelt es sich um eine stark verzerrte Version des arabischen Ausdrucks „Lā ilāha illā-llāh" (arab. لا إله إلا الله). Dies ist der erste Teil des für den Islam zentralen muslimischen Glaubensbekenntnisses (Schahāda): „Es gibt keinen Gott außer Allah". Das Bekenntnis wird zusammen mit dem „Bučin′skaja"-Thema in den Mittelpunkt des Gedichts eingeflochten, als wäre die Performerin die Prophetin aus dem nicht ausgesprochenen zweiten Teil der Schahāda. An diesem Knotenpunkt laufen alle Stränge dieses Aufsatzes zusammen. Dieser Kontenpunkt fasst die Semiotik im Sinne Kristevas, den Exotismus bzw. Primitivismus, den Klang und die Gestik des avantgardistischen Gedichts zusammen und bezieht sie alle auf den lebendigen Körper, der frei von Offensichtlichkeiten und Gewohnheiten vor geballter Energie strotzt. Auf diesen Vers würde ich eine Manicula (☛) richten.

Acknowledgement

This work was funded by the EU's NextGenerationEU instrument through the National Recovery and Resilience Plan of Romania—Pillar III-C9-I8, managed by the Ministry of Research, Innovation and Digitalization, within the project entitled "Networks of (Dis)similarities: The Circulation of Western Romance Literatures in Eastern Europe (NETSIM)" (contract no. 760075/23.05.2023, code CF 292/30.11.2022).

Literatur

Ásta (2018): *Categories We Live By: The Construction of Sex, Gender, Race, and Other Social Categories*. Oxford: Oxford University Press.

Bal′mont, Konstantin / Kusikov, Aleksandr / Slučanovskij, Aleksandr (1921): *Žemčužnyj kovrik*. Moskva: K-vo pri Vseros. Sojuze poėtov.

Burljuk, David / Burljuk, Nikolaj (2002): *Stichotvorenija*. Sankt-Peterburg: Akademičeskij projekt.

Czyżewski, Tytus (1922): *Wąż, Orfeusz i Euridika. Wizja antyczna*. Kraków: Instytut wydawniczy „Niezależnych".

Ėrenburg, Il′ja (1962): *Neobyčajnye pochoždenija Chulio Churenito i ego učenikov…*, in: Ders.: *Sobranie sočinenij*. Tom 1. Moskva: GIChL.

Evreinov, Nikolaj (2017): *Theater für sich*. Übers. von Regine Kühn. Sasse, Sylvia (Hg.). Berlin: Diaphanes.

Friston, Karl J. / Parr, Thomas / Pezzulo, Giovanni (2022): *Active Inference: The Free Energy Principle in Mind, Brain, and Behavior*. Cambridge: Cambridge University Press.

Gol′cšmidt, Vladimir (2010): *Poslanija Vladimira žizni s puti k istine*. Anderson, Nina (Hg.). [O. O.]: Salamandra P.V.V.

Hausmann, Raoul (1982): „Zur Weltrevolution 1919", in: Ders.: *Bilanz der Feierlichkeit. Texte bis 1933*. Band 1. Erlhoff, Michael (Hg.). München: Text + Kritik, 50–55.

Jaworski, Krzysztof (2015): *Kronika polskiego futuryzmu*. Kielce: Instytut Filologii Polskiej.

Jedrzejewski, Franck / Perigot-Grygielewicz, Malgorzata (Hg.) (2025): *Le futurisme polonais 1918–1924 / Polski Futuryzm 1918–1924*. Bd. 1–2. Leiden/Boston: Brill.

Kamenskij, Vasilij (1917a): *Devuški bosikom. Stichi*. Tiflis: [o. V.].

Kamenskij Vasilij (1917b): *Kniga o Evreinove*. Petrograd: Sovremennoe iskusstvo.

Kamenskij, Vasilij (1968): *Put′ ėntuziasta. Avtobiografičeskaja kniga*. Perm′: Permskoe knižnoe izdatel′stvo.

Kristeva, Julia (1969): *Sēmeiōtikē: recherches pour une sémanalyse*. Paris: Éditions du Seuil.

Krusanov, Aleksandr (2003): *Russkij avangard 1907–1932*. Tom 2. Kn. 1. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie.

Lakoff, George / Johnson, Mark (1980): *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.

Marinetti, Filippo Tommaso (1919): *Les Mots en liberté futuristes*. Milano: Poesia.

Schahadat, Schamma (2004): *Das Leben zur Kunst machen. Lebenskunst in Russland vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*. München: Wilhelm Fink.

Sherman, William H. (2005): *Toward a History of the Manicule*. https://www.livesandletters.ac.uk/papers/FOR_2005_04_001.pdf (01.10.2025).

Abbildungen

Abb. 1: Szczuka, Mieczysław (1924): „Drukarstwo. O układzie graficznym", in: *Blok* 5, 11.
Abb. 2: Majakovskij, Vladimir (1923): *Dlja golosa*. Berlin: Gosudarstvennoe izdatel′stvo R.S.F.S.R., 18.
Abb. 3: Majakovskij, Vladimir (1923): *Dlja golosa*. Berlin: Gosudarstvennoe izdatel′stvo R.S.F.S.R., 34–35.
Abb. 4: Czyżewski 1922: 19.
Abb. 5: Czyżewski 1922: 28.
Abb. 6: Seifert, Josef (1925): *Na vlnách TSF*. Praha: Nakladatelství V. Petra, 45.
Abb. 7: Czyżewski 1922: 32.
Abb. 8: Czyżewski 1922: 20.
Abb. 9: Młodożeniec, Stanisław (1921): „Moskwa", in: *Kreski i futureski*, Warszawa. Zit. nach: Jedrzejewski/Perigot-Grygielewicz 2025: II, 826.

Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 107 (2026), 43–51
doi: 10.5282/jd92mm94

Надежда Григорьева / Игорь Смирнов

Рождение теории на пустом месте

Резюме: В статье выдвигается предположение о зависимости теории, развитой ОПОЯЗом, от «Петербургского текста», в котором важную роль играл мотив пустоты. В теоретическом переложении этот мотив продолжил свое существование в представлениях о незначимости «материала» художественного творчества и о дискретном развитии литературы.

Ключевые слова: пустота, русский формализм, «Петербургский текст», отсутствие-в-присутствии vs. присутствие-в-отсутствии, онтологизм

Уже в первом своем печатном выступлении, брошюре *Воскрешение слова* (1914), Виктор Шкловский берет за исходную точку теоретического построения переживание отсутствия. Литература обновляется по той причине, что слова теряют «форму»: «Их перестают видеть и начинают узнавать» (Шкловский 2018а: 208). Вскоре, в программной для русского формализма статье «Искусство как прием» (1916), praesentia-in-absentia станет основой для разработанного Шкловским понятия «автоматизации», объясняющего потребность в смене устаревающих средств художественной выразительности: «Так пропадает, в ничто вменяясь, жизнь. Автоматизация съедает вещи, платье, мебель, жену и страх войны» (Шкловский 2018б: 256). Видение вещей, «деавтоматизирующее», «остраняющее» их восприятие, продолжает сохранять в себе у Шкловского пустотность. Доводящие «остранение» до последней крайности заумные тексты футуристов «имеют своими ближайшими соседями „слова“ без образа и содержания, служащие для выражения чистых эмоций» (Шкловский 2018в: 231). Исторические трансформации литературы протекают, таким образом, от praesentia-in-absentia к absentia-in-praesentia, к знакам, одним присутствием которых исчерпывается их значение. «Остранение» в целом, в разных

своих проявлениях, аналогично, по Шкловскому, загадке, предмет которой спрятан от нас, хотя и косвенно назван.

Возможно, не был случайностью тот факт, что литературная теория, для которой была значима пустота, возникла в Петрограде. Мотив пустоты не был привилегией петербургской культурной традиции. Более того, самым скандальным образом этот мотив был пущен в России в оборот москвичом Петром Чаадаевым, сокрушавшемся в Первом философическом письме (1829) о своих соотечественниках: «[…] мы составляем пробел (lacune) в интеллектуальном порядке»[1] (Чаадаев 1991: 330). Все же не стоит забывать ни о службе Чаадаева в Лейб-гвардии гусарском полку (1816–1821), расквартированном в Царском Селе, ни, что еще более важно, об одном из претекстов Первого философического письма — сочинении петербургского масона Михаила Щербатова *Путешествие в землю Офирскую* (1784). Приходившийся Чаадаеву дедом по материнской линии Щербатов предсказал в своей утопии запустение Петербурга, изображенного под именем города Перегаба. После того как столица возвращается оттуда на свое прежнее место в город Квамо (читай: в Москву), Перегаб в значительной степени обращается в руины, как сообщает нам о том рассказчик: «[…] видел я множество развалин и многие пустые места» (Щербатов 2010: 200). В своей критике отечественной истории Чаадаев доводит скептическое отношение к ней Щербатова до максимума.

Сколь широко ни был бы распространен мотив пустоты, он особенно навязчиво повторяется в «Петербургском тексте» русской культуры, «катастрофичность» которого была подчеркнута его первым исследователем Владимиром Топоровым, писавшем об «идее безосновности Петербурга» и его следующей отсюда сопряженности с «ничто» (Топоров 2003: 49). Однако пустота не обязательно ассоциировалась у петербургских писателей с их городом. Вырванная из локального контекста, она становится у Пушкина элементом общей картины мира, не зачеркивает бытие, а дополняет его и, соответственно, превращается из беспризнаковой в загадочно не дающуюся окончательному постижению, из небытия — в инобытие, как, например, в стихотворении «Бесы» (1830), где «неведомые равнины» рисуются местом сборища «духов». Именно

1 « …nous faisons lacune dans l'ordre intellectuel » (Чаадаев 1991б: 97).

в своей инобытийности пустотность делается конструктивной составляющей в композиции пушкинских текстов, как о том свидетельствуют, среди прочего, пропущенные строфы в *Евгении Онегине*.

Поскольку ничто и отсутствие для петербургской литературы онтологичны, постольку их проникновение в мир твердых контуров и ощутимых вещей может выступать в качестве ничем не мотивированного, что характерно для гоголевской прозы. Пропажа носа с лица майора Ковалева необъяснима, как и возвращение этого органа его владельцу. Если у Пушкина не заполненные словами куски *Евгения Онегина* удерживают в себе строфическую форму романа в стихах, то в «Иване Федоровиче Шпоньке и его тетушке» (1832) немотивированность исчезновений выказывает себя в неожиданном обрыве повествования (лишь исподволь подготовленном, по наблюдению Сергея Гончарова, нагнетением негативности в характеристике заглавного героя фрагмента: Шпонька «не ученик, не военный, не хозяин, не мужчина, не жених» (Гончаров 1997: 88).

В проекции на сам Петербург онтологизация пустоты ведет к тому, что стирание продолжающего свое существование города с лица земли выступает в виде не более чем кажимости. Скрывающийся из виду вместе с рассеивающимся туманом город в *Подростке* Достоевского (1875) — это «греза», «фантазия» Аркадия Долгорукого (Достоевский 1975: 113). Инобытие Петербурга не опорожняет, а позитивно удваивает пространство, занимаемое городом. В «Слабом сердце» (1848) и в «Петербургских сновидениях в стихах и в прозе» (1861) над реальным городом возносится в воздухе «новый» — аналог горнего Иерусалима.

С наступлением символистского периода, для которого в целом пустота явилась одним из преимущественных пунктов познавательно-изобразительного интереса (см.: Hansen-Löve 1989: 174–204; Schahadat 1995: 74ff.), ее бытийность была переведена одним из петербургских авторов, Николаем Минским, из литературной сферы в область философствования. В трактате *При свете совести* (1890) Минский подхватывает у Платона понятие «мэон», интерпретируя его как указывающее на совмещение «абсолютного бытия с абсолютным небытием» (Минский 1897: 190). Оба абсолюта одинаковы в своей весомости: «на смерти зиждется жизнь», как писал Минский в еще одном своем сочинении *Религия будущего* (Минский 1905: 223). Всё сводимо к ничто,

в том числе и время: каждый миг — «нулевая черта» между прошлым и будущим (Минский 1905: 74). Из-за включения небытного в бытие мир теряет целеположенность, в результате чего целью оборачиваются средства ее достижения, что дает о себе знать, согласно Минскому, в разных видах деятельности, в том числе и в художественной: «Если бы логически развить до крайних выводов это направление в искусстве, то получилась бы поэзия, ставящая себе целью известное расположение слов, без отношения к их внутреннему смыслу» (Минский 1897: 55). Мэонизм предсказал программу ОПОЯЗа.

Русский формализм вписан сразу в множество традиций как научно-философских, так и эстетических (в частности, в стернианство), которые хорошо изучены (о философском фоне ОПОЯЗа см., напр.: Левченко 2012: 39 сл.). Одна из них, пока еще не привлекшая к себе внимания исследователей, идет от «Петербургского текста», который в ряде своих филиаций возвел пустоту в ранг сопринадлежащей бытийному порядку. При учете этой идейной линии становится ясно, почему для петроградского ОПОЯЗа содержательная сторона литературного произведения равно и налична, и иррелевантна для научной концептуализации. «Материал» словесного творчества не забывается формализмом, а выносится им за скобки анализа в качестве присутствующего-в-отсутствии. По словам Бориса Томашевского, «<м>ожно не знать, что такое электричество, и изучать его. […] При изучении явлений вовсе не нужно априорное определение сущностей. Важно различать их проявления и осознавать их связи. Такому изучению литературы посвящают свои труды формалисты» (Томашевский 1925: 148). Как раз ввиду того, что praesentia-in-absentia смысла онтологична, формы искусства обретают свободу исторического саморазвития (ведь бытие всевременно, а не исторически изменчиво). «Новая форма, — как провозглашал Шкловский в статье «Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля» (1919), — является не для того, чтобы выразить новое содержание, а для того, чтобы заменить старую форму, уже потерявшую свою художественность» (Шкловский 1929: 31).

Разумеется, ведя речь о петербургских корнях формальной школы, нельзя сбрасывать со счета эпохальный эстетический контекст, в котором она вызрела. Искусство авангарда, стремившегося начать всю историю духовной культуры заново, было склонно выдавать себя за

creatio ex nihilo, опорожняя смысл предшествовавшей ему созидательности и осознавая отсюда собственные инициативы не как продолжающие смыслопорождение (см., напр.: Григорьева 2005: 80 сл.), а как формотворчество. Вместе с тем нельзя не заметить и того обстоятельства, что нуллифицирование семантики особенно интенсивно проводилось авангардистами, обосновавшимися в Петербурге-Петрограде, будь то публикация эгофутуристом Василиском Гнедовым «Поэмы конца» (1913), состоявшей, если не считать заголовка, из чистой страницы, или экспонирование Казимиром Малевичем в «красном углу» футуристической выставки «0,10» (1915) «Черного квадрата». В брошюре *Бог не скинут* Малевич онтологизировал пустоту самым что ни на есть непосредственным способом в космологической модели, в которой вселенная была представлена подобной «ситу» — в форме «бесконечной скважности» (Малевич 1922: 5).

Показательно, что в Московском лингвистическом кружке, сложившемся параллельно Петроградскому ОПОЯЗу, «материал» литературы не затеняется; он точно определен — его роль исполняет, как постулировал Роман Якобсон («Новейшая русская поэзия», 1921), естественный язык, подвергаемый в художественном тексте преобразованию: «Значительная часть творений Хлебникова написана на языке, для которого отправной точкой послужил язык разговорный» (Якобсон 1987: 287). Смысловое содержание литературного произведения не отсутствует-в-присутствии, а составляет поле исследования для дисциплин иных, чем литературоведение, — для «истории философии, истории культуры, психологии» (Там же: 275). «Предметом науки о литературе», согласно знаменитому положению Якобсона, «является не литература, а литературность» (Там же: 277), то есть язык в его эстетической функции.

Когда Якобсон принялся — весьма поздно — обсуждать в статье «Нулевой знак» (1939) важность в системе языка «контрадикторных противопоставлений», сталкивающих присутствие лингвистических элементов с их отсутствием, он декларировал, что опирается при этом на учения Фердинанда де Соссюра и Шарля Балли. Между тем притягивавшая опоязовцев пустота погружала их в глубины «Петербургского текста». Юрий Тынянов анализирует в статье «О композиции „Евгения Онегина“» (1922) пропущенные строки в пушкинском романе в стихах, знаменательным образом утверждая, что следующие

за ними «строфы и строки воспринимаются усложненными, обремененными семантически» (Тынянов 1977: 60), — ставя смысловое прочтение художественного текста в зависимость от зияний, которыми он снабжен (ср.: Буренина 2005: 114 сл.). Близкий в 1920-е годы к формальной школе Виктор Виноградов разбирал в работе «Натуралистический гротеск» (1921) композиционно-стилистические особенности «комической новеллы» на примере гоголевской повести «Нос». Ничто, то и дело просачивающееся в конструируемый Гоголем мир, вызывает исследовательский отклик уже у символистов. В отличие от Дмитрия Мережковского (*Гоголь и черт*, 1906), рассматривавшего horror vacui в гоголевской прозе, Борис Эйхенбаум спроецировал изображавшееся Гоголем ничто на способ изображения событий в его «Шинели». В этом тексте, по Эйхенбауму («Как сделана „Шинель“ Гоголя», 1918), господствуют каламбуры и «звуковые жесты» «вне всякого отношения к смыслу» (Эйхенбаум 1969: 315). Гоголевская идея пустоты перестает пугать формализм, потому что переиначивается им в пустоту идей: «[…] дело совсем не в «ничтожестве» Акакия Акакиевича и не в проповеди «гуманности» к малому брату, а в том, что, отгородив всю сферу повести от большой реальности, Гоголь может соединять несоединимое, преувеличивать малое и сокращать большое […]» (Там же: 323).

Вычитание, дающее пустоту, распространяется ОПОЯЗом с идейного базиса литературного творчества на самые разные его аспекты. Один из любимых методологических ходов формалистов состоял в выстраивании таких противопоставлений, в которых признаковость некоего литературного явления контрастировала с беспризнаковостью его оппозитива. Так, Виктор Жирмунский открывает книгу *Введение в метрику* (1925) утверждением о том, что «<с>тихотворная речь отличается от прозаической закономерной упорядоченностью звуковой формы» (Жирмунский 1975: 8). Проза оказывалась при таком определении никак не организованной в своем плане выражения. Зазоры в социокультурной истории для формальной школы особенно плодотворны. Завершение некоей линии художественного творчества означает для Тынянова («Промежуток», 1924), что искусство попадает не в исторический «тупик», а на ничейную территорию, на которой, после того как «перестает действовать инерция», происходит «рост […] новых явлений» (Тынянов 1977: 169). Если в синхронии формализм

сосредотачивал свою познавательную активность на отмеченности художественной речи, то в своих диахронических штудиях он выдвигал на передний план немаркированную периферию словесного искусства, которую оценивал как чреватую будущностью. История литературы поднимает незначимое до уровня главенствующего. Она для Тынянова «<н>е планомерная эволюция, а скачок, не развитие, а смещение» (Там же: 256). В «Литературном факте» (1924), откуда взята только что приведенная цитата, Тынянов писал: «В эпоху разложения какого-нибудь жанра […] на его место из мелочей литературы, из ее задворков и низин всплывает в центр новое явление» (Там же: 257–258). Нехватка не была для Тынянова отрицательным свойством арт-объекта. В статье «Об основах кино» (1927) Тынянов возражал против внедрения звука на экран: «„Бедность“ кино — на самом деле его конструктивный принцип» (Там же: 327).

Дискретность переходов из одного состояния в другое, бывшая поначалу для опоязовцев сугубо теоретической, стала со временем фактом их биографий. В *Третьей фабрике* Шкловский призывал своих современников: «Ломайте себя о колено» (Шкловский 1926: 86).[2] Воплощая программу, требовавшую от исследователя самоотрицания в своих научных построениях, формальная школа пустилась на поиски того, чем можно было бы заполнить провал, в который она низвергла идейное содержание литературных произведений. Для Эйхенбаума и Тынянова заместителями этого содержания стали во второй половине 1920-х годов «литературный быт» и «кружковая семантика», отражавшиеся в художественных текстах. Но ревизия ранних принципов формализма не оторвала основателей школы от «Петербургского текста», который продолжил свое существование в их художественном творчестве, сопровождавшем научное. Мотив пустоты, проходящий через всю петербургскую литературу, перекочевал в повести Тынянова «Подпоручик Киже» (1927) и «Восковая персона» (1930) в виде присутствия в жизни в первом случае лишь выдуманного Павлом I гвардейского офицера, а во втором (см. подробно: Блюмбаум 2002) — уже умершего императора Петра. Та же самая praesentia-in-absentia являет собой смысловой стержень романа Эйхенбаума *Маршрут в бессмертие* (1933).

2 О переворотах в персональной истории Шкловского см. подробно: Калинин 2014.

Претендующие на эстетическую ценность опусы главного героя этого повествования графомана Николая Макарова выброшены из литературы уничтожающей критикой, но его лексикографические труды приносят ему славу. Свое слово героя в *Маршруте в бессмертие* обречено на забвение, он остается в истории только как передатчик чужого слова, составитель словарей. Кажется, никто еще не толковал названные повести Тынянова с точки зрения мэонизма Минского. А стоило бы…

Литература

Блюмбаум, Аркадий (2002): *Конструкция мнимости. К поэтике «Восковой персоны» Юрия Тынянова*. Санкт-Петербург: Гиперион.

Буренина, Ольга (2005): *Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века*. Санкт-Петербург: Алетейя.

Гончаров, Сергей (1997): *Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте*. Санкт-Петербург: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена.

Григорьева, Надежда (2005): *Anima laborans: писатель и труд в России 1920–30-х гг*. Санкт-Петербург: Алетейя.

Достоевский, Федор (1975): *Полное собрание сочинений в 30 томах*. Т. 13: *Подросток*. Ленинград: Наука.

Жирмунский, Виктор (1975): *Теория стиха*. Ленинград: Советский писатель.

Калинин, Илья (2014): «Виктор Шкловский, или Превращение поэтического приема в литературный факт», в: *Звезда* 7, 198–221.

Левченко, Ян (2012): *Другая наука. Русские формалисты в поисках биографии*. Москва: Издательский дом Высшей школы экономики.

Малевич, Казимир (1922): *Бог не скинут. Искусство, церковь, фабрика*. Витебск: Уновис.

Минский, Николай (1897): *При свете совести. Мысли и мечты о цели жизни*. Изд. 2-е. Санкт-Петербург: Тип. Ю. Н. Эрлих.

Минский, Николай (1905): *Религия будущего (Философские разговоры)*. Санкт-Петербург: Изд-во М. В. Пирожкова.

Томашевский, Борис (1925): «Формальный метод (Вместо некролога)», в: *Современная литература*. Сб. статей. Ленинград: Мысль, 144–153.

Топоров, Владимир (2003): *Петербургский текст русской литературы*. Санкт-Петербург: Искусство-СПб.

Тынянов, Юрий (1977): *Поэтика. История литературы. Кино*. Тоддес, Евгений / Чудаков, Александр / Чудакова, Мариэтта (сост.). Москва: Наука.

Чаадаев, Петр (1991а): «Письмо первое», в: Он же: *Полное собрание сочинений и избранные письма*. Т. 1. Каменский, Захар (ред.). Москва: Наука, 320–339.

Чаадаев, Петр (1991б): « Lettre première », в: Он же: *Полное собрание сочинений и избранные письма*. Т. 1. Каменский, Захар (ред.). Москва: Наука, 86–106.

Шкловский, Виктор (2018а): «Воскрешение слова», в: Он же. *Собрание сочинений*. Т. 1: *Революция*. Калинин, Илья (ред.). Москва: Новое литературное обозрение, 205–212.

Шкловский, Виктор (2018б): «Искусство как прием», в: Он же. *Собрание сочинений*. Т. 1: *Революция*. Калинин, Илья (ред.). Москва: Новое литературное обозрение, 250–268.

Шкловский, Виктор (2018в): «О поэзии и заумном языке», в: Он же. *Собрание сочинений*. Т. 1: *Революция*. Калинин, Илья (ред.). Москва: Новое литературное обозрение, 226–244.

Шкловский, Виктор (1926): *Третья фабрика*. Москва: Круг.

Шкловский, Виктор (1929): *О теории прозы*. Москва: Федерация.

Щербатов, Михаил (2010): *Избранные труды*. Калинина, Светлана (ред). Москва: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН).

Эйхенбаум, Борис (1969): *О прозе*. Ленинград: Художественная литература.

Якобсон, Роман (1987): *Работы по поэтике*. Гаспаров, Михаил (ред.). Москва: Прогресс.

Hansen-Löve, Aage A. (1989): *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive*. Bd. 1: *Diabolischer Symbolismus*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

Schahadat, Schamma (1995): *Intertextualität und Epochenpoetik in den Dramen Aleksandr Bloks*. Frankfurt a. M. et al.: Peter Lang.

Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 107 (2026), 53–60
doi: 10.5282/sotjr118

Andrzej Kopacki

Ich, Du, Er. Ein vergleichender Blick auf Jarosław Iwaszkiewiczs Gedicht „Ranek"

Zusammenfassung: Die Reflexionen über das Gedicht „Der Morgen" des polnischen Dichters Jarosław Iwaszkiewicz (1894–1980) betreffen das Thema des Alters und des Todes im Koordinatensystem von Natur (Weintrauben, Windhauch) und Kultur (Lieder, Tanz). Es handelt sich dabei um eine intertextuelle Sichtweise, die Verbindungen mit den deutschen Autoren wie Hölderlin, Eichendorff und Claudius zum Vorschein bringt.

Kernbegriffe: Leben, thanatisch, Natur, Totentanz

Ranek

A ranek wstaje pełen róż,
Rześkiego dechu, pełen wiewu,
Nie chce się wierzyć, że to już
Nadchodzi czas ostatnich śpiewów.

Suknię ma całą w drobny haft,
Sianą różowym winogradem,
Wierzyć się nie chce, że h a l f p a s t
Jest życie całe – i z okładem.

Na progu okna wietrzyk drży
I liście składa w sztuczne wieńce.

I zdaje mi się, że to ty
Tańczysz z nie znanym mi młodzieńcem.

(Iwaszkiewicz 1977; Hervorhebung im Original)[1]

Der Morgen

Der Morgen graut, der Rosen voll
Des Windhauchs voll und munter wieder,
Man glaubt es kaum, dass es nun soll
Zeit kommen für die letzten Lieder.

Auf seinem Kleid die Stickerei:
Unzahl winziger rosa Trauben,
Dass schon h a l f p a s t und obendrein
Das Leben sei, ist kaum zu glauben.

Ein Lüftchen flattert an Fenstertür,
Aus Blättern flicht es einen Kranz.
Du musst es sein und – und ein mir
Fremder Jüngling, die ihr dort tanzt.[2]

Die zweite Hälfte des Gedichts Iwaszkiewiczs beginnt mit einem Nebensatz, „Dass es half past und obendrein / Das Leben sei", der auffallend auf ein anderes Gedicht eines anderen Autors verweist. ‚Half past', wörtlich: ‚halb nach', bedeutet hier ‚Hälfte des Lebens', eine Zeit- und Raumeinheit wie den halben Weg auf dem Ziffernblatt der Lebensuhr, dazu noch eine Hälfte „und obendrein" („z okładem"): Da die Zeit nicht stillsteht, nimmt die Vergangenheit ständig zu und in dem Augenblick, wo wir die erste Hälfte des Lebens (und des Gedichts) hinter uns lassen, befinden wir uns bereits seinem Ende näher als dem Anfang. „Hälfte des Lebens" ist der Titel des berühmten Gedichts von Friedrich Hölderlin (Hölderlin 1961); indem Iwaszkiewicz den fremdsprachi-

1 Im Folgenden im Fließtext mit Angabe des Verses nachgewiesen.
2 Übersetzung von mir. – A. K.

gen Ausdruck gebraucht, spielt er fast unverhüllt auf die im deutschen Gedicht genannte Hälfte an. Aber Hölderlin zeichnet keinen Zeitpfad, im Gegenteil, den Lebenshälften in seinem Gedicht entsprechen zwei Bilder, die ihre Funktionen mit jahreszeitlichen Naturmetaphern ausüben. Sie knüpfen zwar an zwei Phasen des Jahreszyklus an, aber man kann nicht mit Sicherheit sagen, in welchem Punkt des Zyklus die Ich-Person gerade steht.

Ganz anders verhält sich die Sache bei Iwaszkiewicz. Der im Titel evozierte „Morgen" ist der Moment einer Reflexion über den Lebensabend und den zweimal ausgedrückten Unglauben (V. 3 und 8), dass er gerade kommen soll. Dieser Mangel an Bereitschaft, den Tatbestand zu akzeptieren, läuft sicherlich mit Reizen des Morgens zusammen, in denen literarische Kontexte so intensiv widerhallen, als hätten wir es mit einer artifiziellen Konstruktion zu tun – so oder ähnlich wird wahrscheinlich die KI ihre Welten aufgrund der Datenverarbeitung generiert haben. Die Datenbank scheint überaus reich zu sein und der Modus Operandi beruht auf Assoziationen:

Im Bild des Morgens, der voll von Rosen ist („pełen róż", V. 1), kommt das Land „voll / mit wilden Rosen" in der „Hälfte des Lebens" Hölderlins wieder, wo die Schönheit der spätsommerlichen Natur in der ersten Strophe ein starkes Gegengewicht des todesähnlichen Winters in der zweiten Strophe war. Wie kann man sich an einem solchen Morgen thanatischen Gedanken hingeben? Der muntere (Wind)hauch („rześki dech", V. 2) wird derartige Gedanken ebenso zerstreuen, wie die fast vollkommene Windstille in Goethes „Wandrers Nachtlied" das Thanatische – das Vorgefühl, dass es sich um die ewige Ruhe inmitten der erstarrten Natur handelt – nahelegte.[3] Die dritte Assoziation betrifft einen *stricte* romantischen Dichter, Joseph von Eichendorff, und sie taucht wieder *ex negativo* auf. Eines der Anzeichen des winterlichen Lebensabends in Eichendorffs Gedicht „Das Alter" ist der Umstand, dass „die Lieder <verstummt sind>, die so fröhlich klangen" (Eichendorff 1978). An einem so munteren Morgen wie dem in Iwaszkiewiczs Gedicht scheint es wohl noch nicht an der Zeit zu sein, dies zu erwägen – vorauszusehen, dass fröhliche Lieder unvermeidlich verstummen und an ihre Stelle die letzten (V. 4), das heißt Trauergesänge, treten. Das poetologische Element, und zwar die Ergänzung der Überlegung über das Vergehen mit einer selbstreferentiellen Andeutung – die „Lieder" („śpiewy", V. 4) folgen dem „Windhauch"

3 Vgl. dazu Kopacki 2021: 4–23.

(„dech" und „wiew", V. 2), der im Originaltext eine verdoppelte Anspielung auf Eingebung ist – gehört zur Tradition, welche man auf intertextuellem Wege verfolgen kann.

Nicht zu übersehen ist bei den deutschen Vorgängern (bzw. in dem Assoziationsspiel, das auf sie zurückverweist) die Fixierung der thanatischen Reflexion innerhalb des natürlichen Zyklus. Bei Iwaszkiewicz zeichnet sich die Naturwahrnehmung, die jene Reflexion in Gang setzt, durch eine offensichtliche Intensität aus. Auf der Seite des Subjekts zeigt sie sich in dem verdoppelten Akt des Unglaubens („man glaubt es kaum", „ist kaum zu glauben"), wo die syntaktische Differenz (in der polnischen Wortfolge, V. 3 und 7) Ausdruck einer Emotion ist. Aber die Intensität fällt vor allem auf der Seite des Objektes auf, als Wesensmerkmal der Schilderung eines bezaubernden Morgens mit einer Unzahl von Rosen und der amplifizierten Frische (V. 2 wörtlich übersetzt: „des muntern Hauchs, des Luftzugs voll"). Weiter geht es noch bezaubernder und poetischer: An dem Kleid des Morgens, besät mit rosa Weinreben („siana różowym winogradem", V. 6), erkennt man, dass es sich um die frühherbstliche Zeit handelt, wenn Weinreben reif werden: eine so anziehende und eindrucksvolle Zeit, dass sie als Kulisse einer Todesreflexion den eschatologischen Effekt steigert. Zugegeben: Die Korrelation zwischen düsterer Stimmung und schlechtem Wetter ist in der nachromantischen Moderne längst allzu selbstverständlich geworden, aber eine Umfunktionierung des Naturbildes – Todesstimmung bei heiterem Himmel – wirkt immer noch „erfrischend". Das bedeutet nicht, dass ein poetischer Text, der so stark in der Tradition verankert ist wie „Der Morgen", sich plötzlich vollkommen von der Tradition emanzipieren würde. Er verarbeitet sie kreativ, das heißt, auf dem wahrnehmbaren Fundament poetischer Klischees lässt er sein eigenes Bauwerk entstehen.

Auf eine andere aber vergleichbare Weise erreichte Joseph von Eichendorff im Gedicht „Das Alter" ein ähnliches Resultat. Während nach dem ersten Quartett mit den Bildern wie „Die Erde schläfert, kaum noch Astern prangen" und „trüber Winter deckt die weiten Kreise" von keinem Umfunktionieren der Naturbilder die Rede sein kann, verändern sich plötzlich die Witterungsverhältnisse und es kommt zu einem Ereignis, in dem sich eine Verwandtschaft mit dem Gedicht „Der Morgen" offenbart. Nach dem Tauwetter in der Nacht erscheint bei Eichendorff eine Figur vor dem Haus: „An's Fenster klopft ein Bot' mit frohen Mienen" (V. 12). Bei Iwaszkiewicz: „Ein Lüftchen flattert

an Fenstertür" („Na progu okna wietrzyk drży", V. 9). Das Fenster mit einer „Schwelle" („próg") scheint hier so besonders, dass man nur schwerlich an Zufall glauben kann, und das Lüftchen, das gleich im nächsten Vers aus Blättern einen Kranz flicht („I liście składa w sztuczne wieńce", V. 10), wirkt recht anthropomorphisch. Seine Tätigkeit kann die eines Boten oder Propheten des Todes sein. Oder – eines fröhlichen Trauergastes, der mit seinem Kranz vorzeitig erscheint.

Ein nicht unbedeutendes Argument für diese Vermutung ist die Andeutung, dass die vom Wind geflochtenen Kränze künstlich („sztuczne") sind.[4] Warum? Weil sie nicht zufällig, sondern zielbewusst entstehen, um ihre durch die Bestattungskultur erzwungene Trauerfunktion zu erfüllen. Die Verbindung von Natur und Kultur, deren Attribut der Bote des Todes bzw. der Trauergast mit einem Kranz ist, zeigt sich als ein aus dem Bestand von etwas verstaubten Bildern herausgearbeiteter poetischer Gewinn.

Das Recycling dieses Bestands in „Der Morgen" verspricht noch mehr; bevor wir es ins Auge fassen, schauen wir uns die lyrische Form des Gedichts an. Die Regularität – Strophen mit acht- und neunsilbigen Versen und Kreuzreimen, männlich und weiblich[5] – zeugt von der Funktionalität der Konvention. Eine Bestätigung findet sie in der Metrik, die immer brauchbar ist als Quelle von schlagkräftigen Beweisen: Nach der jambischen ersten Strophe, beginnt die zweite daktylisch zu tanzen, tut es dreimal (V. 5–7 des Originals) und in der dritten Strophe kommt das Gedicht auf den Jambus zurück und klingt mit zwei Daktylen und einem Amphibrachys aus.

Der Todestanz, noch ein Topos aus dem traditionellen Bestand, ist eine Gruppenszene: Figurenumzug, tanzend in einer nicht unbedingt feierlichen Trauerstimmung.[6] Im Kontext der tanzenden Verse Iwaszkiewiczs ist natürlich eine Choreografie für zwei vorstellbar, vielleicht ein Tango, oder ein populärer Walzer. Wie funktioniert so eine Choreografie? Nicht eben mit Widerständen, Rhythmusstörungen wie im „Der Morgen", der übrigens im Band *Mapa pogody* (*Wetterkarte*) zum Zyklus *Gry i zabawy* (*Spiele und Späße*)

4 Das Wort ging leider in der Übersetzung verloren. V. 10 in einer wortwörtlichen Wiedergabe lautet: „Und Blätter formt zu künstlichen Kränzen".

5 Die Beschreibung der Form bezieht sich auf das polnische Original, von dem die Übersetzung stellenweise abweicht.

6 Vgl. etwa Michael Wolgemut: *Danse macabre* (1493).

gehört? Wahrlich, nicht jeden Tag geht man mit dem Tod tanzen, oder geht man gar nur einmal – und nie wieder?

Man fragt sich, wer tanzt. Wer ist die Du-Person, von der in den zwei letzten Versen die Rede ist: „Du musst es sein und – und ein mir / Fremder Jüngling, die ihr dort tanzt" („I zdaje mi się, że to ty / Tańczysz z nie znanym mi młodzieńcem"). Das Bild ist nicht eindeutig und dadurch frappierend; es stiftet eine Unruhe, die von der thanatischen Thematik nicht zu trennen ist. Das Subjekt Ich weist Scharfsinn, aber auch Ungewissheit auf, wenn es „Du musst es sein" („I zdaje mi się", V. 11) sagt und somit bestätigt, dass der Sachverhalt unklar ist.[7]

Der Tanz des Du mit einem Unbekannten könnte ein kleiner Beitrag zur Phänomenologie der Eifersucht sein.[8] Diese Spur gab es aber im Gedicht „Der Morgen" bislang nicht, nichts suggerierte auch, dass da noch jemand außer dem Ich zugegen ist, den die Sätze von dem „unglaublichen" Vergehen des Lebens beträfen. Es bleibt festzuhalten, dass der Morgen eine ziemlich ungewöhnliche Tageszeit für derartige choreographische „Spiele und Späße" ist und da die Schlussfolgerung unberechtigt scheint, dass es im Ausklang des Gedichts um einen Morgentanz von jemand anderem als dem Ich selbst gehen könnte, darf man fürs Erste behaupten: Die Person, die neben dem Ich im vorletzten Vers erscheint, kann nur… das Ich sein, dem eine Maske der zweiten Person (Du) aufgesetzt wird. Welche Funktion hat diese Verkleidung? Die Antwort verbirgt sich vielleicht in dem etwas perversen Abschluss des Gedichts, auf den wir gleich kommen.

Das Bild wird mit einer zweiten Festlegung vollendet, nämlich: Wer ist der unbekannte Tänzer? Im Lichte des ganzen Gedichts, in dem von den „letzten Gesängen" an bis zu den „künstlichen Kränzen" thanatische Töne mitklingen, darf man annehmen, dass man es mit dem Herrn Tod, dem Meister aus Deutschland, zu tun hat. Der Tanz mit ihm wäre eine individuelle, vollkommen „deine" Version des *danse macabre*.

---

7 Auch die in der Übersetzung verwendete Verdoppelung „und – und": „Du musst es sein und – und ein mir" (V. 11) drückt die Ungewissheit aus, wie eigentlich das Gesehene identifiziert werden soll.

8 Ein hervorragendes poetisches Studium der Eifersucht ist Theodor Storms Gedicht „Hyazinthen", das sich auch des Tanz-Motivs bedient, wie in den wiederholten Zeilen: „Ich habe immer, immer dein gedacht, / Ich möchte schlafen; aber du mußt tanzen…" (Storm 1987).

Bleiben wir da eine Weile stehen. Der letzte Satz des Gedichts, „Tańczysz z nie znanym mi młodzieńcem"[9] ist unverwechselbar – eine besondere Signatur im thanatischen Katalog – aber zugleich nimmt „Der Morgen" bis zum letzten Wort an einem literarischen Spiel und Spaß teil.[10] Ein vielleicht nicht selbstverständlicher, lyrischer Verwandter des jungen Tänzers ist der Kavalier aus dem Gedicht von Matthias Claudius „Der Tod und das Mädchen" (Claudius 1954). Er sagt:

> Gib deine Hand, du schön und zart Gebild!
> Bin Freund, und komme nicht, zu strafen.
> Sei gutes Muts! Ich bin nicht wild,
> Sollst sanft in meinen Armen schlafen!

Indem der Tod das Mädchen um seine Hand bittet, lädt er es geheimnisvoll vielleicht zum Reigen eines Totentanzes, vielleicht einfach auf die Tanzfläche ein. Trotz des Geheimnisses wissen wir doch über diesen Mann viel mehr als über den Jüngling aus Iwaszkiewiczs Gedicht. Hier bringt die Syntax (wie eine Kamera) nicht ihn zum Vorschein, sondern die Du-Person (Du, also Ich). Sie tut das nicht ohne Grund, denn sie ist die Person, der der letzte Eindruck zuteilwird bzw. geworden ist. Wird oder bereits geworden ist – die Unsicherheit scheint begründet: „zdaje mi się" in dem vorletzten Vers bedeutet „ich bin nicht sicher", wen ich in den Armen des Jünglings sehe. Und er, wie sehr auch immer in der schriftlichen Tradition bzw. in „Kulturtexten" eingenistet, in so vielen Weisen vermenschlicht und poetisiert, bleibt unbekannt, das heißt – fremd.

Tanz ist eine Intimität, Tanz mit einem Fremden eine ein klein wenig perverse Intimität. So viel erzählt das Gedicht Iwaszkiewiczs über den Tod. So viel gewiss, und das ist schon Einiges.

---

9 In der Übersetzung handelt es sich um einen zusammengesetzten Satz: „Du […] und ein mir / Fremder Jüngling, die ihr dort tanzt" (V. 11–12).

10 Im polnischen Originaltext ist dieses letzte Wort ‚młodzieniec' – ‚Jüngling'.

Literatur

Claudius, Matthias (1954): „Der Tod und das Mädchen“, in: Ders.: *Werke*. Roedl, Urban (Hg.). Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 100.

Eichendorff, Joseph von (1978): „Das Alter“, in: Ders.: *Neue Gesamtausgabe der Werke und Schriften in vier Bänden*. Bd. 1. Baumann Gerhard (in Verbindung mit Siegfried Grosse, Hgg.). Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 243.

Iwaszkiewicz, Jarosław (1977): „Ranek”, in: Ders.: *Mapa pogody*. Warszawa: Czytelnik, 33.

Hölderlin, Friedrich (1961): „Hälfte des Lebens“, in: Ders.: *Sämtliche Werke*. Beißner, Friedrich (Hg.). Frankfurt a. M.: Insel Verlag, 315.

Kopacki, Andrzej (2021): „Chwilo, powtórz się, jesteś tak piękna”, in: Ders.: *21 wierszy w przekładach i szkicach*. Łódź: Officyna, 14–23.

Storm, Theodor (1987): „Hyazinthen“, in: Ders.: *Sämtliche Werke in vier Bänden*. Bd. 1. Laage, Karl Ernst / Lohmeier, Dieter (Hgg.). Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 23.

Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 107 (2026), 61–75
doi: 10.5282/nknagk34

Riccardo Nicolosi

Politische Intertextualität. Andrić, Jergović, Karahasan und der „bosnische Hass“

Zusammenfassung: Der Beitrag untersucht politische Intertextualität als literarische Strategie. Im Mittelpunkt stehen Ivo Andrićs „Brief aus dem Jahr 1920“ (1948) sowie dessen Neuinterpretationen durch Miljenko Jergović und Dževad Karahasan im Kontext des Bosnienkriegs der 1990er Jahre. Analysiert wird, wie Andrićs Text missverstanden und politisch instrumentalisiert wurde, indem er als Beleg für einen angeblich inhärenten „bosnischen Hass“ herangezogen wurde. Vor diesem Hintergrund entlarvt Jergovićs „Brief“ die Vorstellung eines endemischen Hasses als konstruiertes Narrativ, das durch organisierte Gewalt erst Wirklichkeit wird, ohne dabei auf reduktive Gegennarrative wie die Jugonostalgie zurückzugreifen. Karahasans „Briefe aus dem Jahr 1993“ hingegen schreibt Andrićs Text im Licht von Karahasans eigener Theorie der bosnischen Identität neu, die Bosnien als pluralistisches und „dramatisches Kultursystem“ versteht, das auf Spannung, Vielfalt und Zusammenleben beruht.

Kernbegriffe: Intertextualität, Bosnien, Ivo Andrić, Miljenko Jergović, Dževad Karahasan

Es gibt Formen literarischer Intertextualität, bei denen das Ästhetische und das Politische eng miteinander verflochten sind. Dabei geht es weniger um eine grundsätzlich politische Dimension der Intertextualität, wie sie Nancy K. Miller (1986: 111) in Ergänzung zu den poststrukturalistischen Konzeptionen von Julia Kristeva, Roland Barthes u. a. reklamiert und für die feministische Theorie urbar gemacht hat. Vielmehr steht eine Literatur im Fokus, die ihre explizit politische Funktion gerade durch Intertextualität entfaltet: Das Weiter-, Wider- und Umschreiben von Prätexten (Lachmann 1990: 38; Schahadat 1995) wird so zur Bedingung politischer Artikulation im Medium der Literatur.

Die folgenden Überlegungen befassen sich mit einer besonders evidenten Form politischer Intertextualität, nämlich dem Um- und Weiterschreiben von Ivo Andrić' Erzählung „Pismo iz 1920. godine" („Brief aus dem Jahre 1920", 1948) durch die bosnischen Autoren Miljenko Jergović und Dževad Karahasan während und nach dem Bosnienkrieg der 1990er Jahre. Konkret geht es um die Erzählungen „Pismo" („Brief") von Jergović sowie „Pisma iz 1993. godine" („Briefe aus dem Jahr 1993") von Karahasan. Mit ihren Texten nehmen diese Autoren bereits im Titel Bezug auf Andrić und reagieren zugleich auf die politische Instrumentalisierung, die dessen Erzählung zu Beginn des Bosnienkrieges erfuhr, als sie der Legitimierung der Einordnung des Konflikts als Ausdruck eines angeblich atavistischen, unüberwindbaren interethnischen Hasses herangezogen wurde.[1]

Der Satz, „Bosnien ist ein Land des Hasses und der Angst"[2] (Andrić 2003: 171), kommt innerhalb der Erzählung in dem titelgebenden Brief vor und wurde als Andrić' Meinung über Bosnien missinterpretiert. Der bosnische Serbenführer Radovan Karadžić ließ beispielsweise Übersetzungen der Erzählung an ausländische Diplomaten und Emissäre verteilen, die ihn in seinem Hauptquartier in Pale besuchten, um mithilfe von Andrić' Autorität zu ‚beweisen', dass Hass und Gewalt angeblich ‚naturgemäß' zu Bosnien gehören. Der serbische Kampf um die ethnische Teilung Bosniens sei daher legitim, so Karadžić' Schlussfolgerung; eine ausländische militärische Intervention sei hingegen nicht gerechtfertigt. Erstaunlich ist die Karriere dieses Textes während des Bosnienkriegs der 1990er Jahre auch im Westen: Nicht selten stand er Pate für die Wiederbelebung des alten „Balkanismus"-Diskurses (Todorova 1999), d. h. jener im Kontext der Balkankriege 1912–1913 entstandenen Vorstellung des Balkans als Europas „antizivilisatorisches Alter-Ego" (Todorova 2002: 473), die für die internationale Gemeinschaft eine moralisch entlastende Funktion erfüllte (vgl. Martens 2019: 446–454).

Die falsche Auslegung von Andrić' Erzählung als balkanistischer „Hasstext" lässt sich dadurch erklären, dass der Protagonist der Erzählung Maks Levenfeld (Max Löwenfeld) – derjenige, der in seinem Brief Bosnien als „Land

1 Weitere bosnische Autor*innen der Gegenwart haben auf Andrić' „Brief" ‚geantwortet', vgl. Muharem Bazdulj, *Drugo pismo iz 1920 godine* („Ein zweiter Brief aus dem Jahr 1920", 2012) sowie Alma Lazarevska, *Pismo iz 1938. godine* („Brief aus dem Jahr 1938", 2012).

2 „Bosna je zemlja mržnje i straha" (Andrić 1963: 220).

des Hasses" bezeichnet – auf Stereotypen des Balkanismus zurückgreift (vgl. Jakiša 2009: 53, 216–217). Allerdings bleibt diese Einschätzung innerhalb der Erzählung eindeutig figurengebunden, zudem wird sie vom Erzähler mehrfach relativiert und kontextualisiert, ja gar ironisiert. Andrić publizierte „Brief aus dem Jahre 1920" im Jahr 1948, also kurz nach dem Erscheinen seiner sogenannten „bosnischen Trilogie" im Jahr 1945. Besonders in *Wesire und Konsuln* (*Travnička hronika*) inszeniert Andrić eine Fremdwahrnehmung Bosniens, indem er die Erzählperspektive auf die Gefühlswelt von Nicht-Bosniern beschränkt, die in die ihnen völlig unverständliche bosnische Welt geworfen werden. Die Darstellung eines fremden Blicks auf Bosnien findet sich auch in der Erzählung „Brief aus dem Jahre 1920"; sie ist jedoch ganz anders gelagert als in den Romanchroniken.

Die Erzählung setzt am Bahnhof von Slavonski Brod in einer kalten Märznacht des Jahres 1920 ein,[3] wo sich zwei alte Freunde aus Sarajevo – der anonyme Ich-Erzähler und Maks Levenfeld – nach 15 Jahren zufällig wiedersehen. Vom Ich-Erzähler erfahren wir, dass Levenfeld der Sohn eines christlich getauften, jüdischen Wiener Arztes ist, der sich in Sarajevo niedergelassen hatte, und dass seine Mutter, Tochter einer italienischen Baronin und eines österreichischen Seeoffiziers, aus Triest stammte. Levenfeld repräsentiert somit jene k. u. k.-Intelligenzija, die Bosnien und Herzegowina nach 1878 verwaltete, nachdem es im Zuge des Berliner Kongresses von Österreich-Ungern militärisch besetzt wurde. Die unerwartete Begegnung weckt im Ich-Erzähler die Erinnerung an ihre Freundschaft während der gemeinsamen Zeit am Gymnasium von Sarajevo. Es handelt sich dabei um eine unwahrscheinliche Freundschaft: „Wir hatten damals keine Berührungspunkte", so der Ich-Erzähler, „alles trennte uns; das Alter, das Aussehen und die Gewohnheiten; die Besitzverhältnisse und die gesellschaftliche Position unserer Eltern"[4] (Andrić 2003: 162). Das Wenige, das wir über den Ich-Erzähler wissen, deutet auf ein Leben in ärmlichen Verhältnissen in einer der *mahale* Sarajevos – Stadtteile, die sich über die Innenhänge der Berge um die Stadt hinziehen und in denen die bosnische Bevölkerung, überwiegend nach Konfessionen getrennt, lebte.

3 In Bezug auf die Handlungsgegenwart ist es ein Anachronismus, da die Stadt bis 1934 Brod na Savi hieß.

4 „Tada između nas nije bilo i nije moglo biti dodira. Sve nas je delilo – godine, izgled i navike, imovno stanje i društveni položaj naših roditelja" (Andrić 1963: 209).

Maks Levenfeld wohnt hingegen in einem „schönen Haus am Ufer der Miljacka“[5] (ebd.: 163), vermutlich im Stadtteil Marijin Dvor, der in der k. u. k.-Zeit als Verlängerung des osmanischen Stadtzentrums entstand. Die als höhere wahrgenommene kulturelle Tradition, die Maks repräsentiert, fasziniert den bosnischen Ich-Erzähler, der sich zugleich seiner Herkunft schämt. In der Beziehung, die sich zwischen den beiden Protagonisten allmählich entwickelt, übernimmt Maks Levenfeld die Rolle des Mentors und gewährt dem jungen, wissbegierigen Freund Zugang zu seiner Bibliothek. „Bewundernd und mit leichter Angst“[6] (ebd.: 165) hört der Ich-Erzähler Maks zu, wie dieser aus Goethes *Prometheus* in pathetisch-rebellischem Ton rezitiert, und ist davon berührt, wie dieser ihm „feierlich“ gesteht, er sei ein „Atheist“. Wie zwei Verliebte können sich die beiden daraufhin nicht trennen und machen denselben Weg von Maks’ Haus bis zur „unansehnlichen Straße“, wo der Ich-Erzähler lebt, mehrmals „hin und zurück, bis tief in die Nacht“[7] (ebd.: 166).

Die Analepse über die Gymnasialzeit, die durch (homoerotische) Liebe, jugendliche Ideale und die Überwindung von Klassenunterschieden geprägt ist, endet abrupt, genauso wie diese ‚Jugendliebe‘ abrupt endet, nachdem Levenfeld zum Studium der Medizin nach Wien geht. Der Kontrast zwischen der romantischen Vergangenheit und der Handlungsgegenwart am Bahnhof von Slavonski Brod könnte nicht größer sein, denn die Realität ist nach dem Ersten Weltkrieg prosaisch geworden. Insbesondere Maks Levenfeld, der im Krieg als Arzt in den bosnischen Regimentern der k. u. k.-Armee gedient hat, erscheint dem Ich-Erzähler als „stärker und ungeschlachter, […] angezogen wie ein Unternehmer“[8] (ebd.: 166). Über den Krieg spricht er „mit großer Bitterkeit“, von „Poesie und von Büchern“ ist keine Rede mehr. Hier manifestiert sich ein Bruch zwischen den beiden Protagonisten, da Maks in den Augen des Ich-Erzählers als jemand auftritt, der die neue Nachkriegsrealität (sprich: den jugoslawischen Staat) nicht akzeptieren will. Maks selbst beschreibst sich als jemand, der mit der Vergangenheit und mit Bosnien abgeschlossen hat. Er begründet dies durch die traumatische Erfahrung, die er in den bosnischen Regimentern während des Kriegs gemacht hat. Mittels einer medi-

5 „Lepa kuća na obali Miljacke“ (ebd.: 211).
6 „Slušao sam sa divljenjem i lakim strahom“ (ebd.: 213).
7 „Tako smo i ostali šetajući do neko doba noći“ (ebd.: 214).
8 „Maks […] je ogrubeo, odeven je kao neki preduzimač“ (ebd.: 214).

zinischen Sprache, „kühl und sachlich", spricht Maks von der „bosnischen Krankheit" („bosanska bolest"), die er mit sich herumschleppt, und begründet seinen Entschluss, Bosnien zu verlassen, mit einem einzigen Wort: „der Hass" („mržnja"). Bevor es zum Streit kommt, da es in dem Ich-Erzähler der „böse und aggressive Wunsch" wächst, Maks' „Behauptungen zu widerlegen", trennt die Ankunft des Zuges die beiden Protagonisten erneut (Andrić 2003: 169–170; Andrić 1963: 216–218).

Zwanzig Tage später erhält der Ich-Erzähler in Belgrad den titelgebenden Brief, in dem Maks seinen Abschied aus Bosnien zu erklären versucht. Bereits die Wahl des Deutschen als Sprache des Briefes, obwohl die beiden Freunde am Bahnhof von Slavonski Brod Bosnisch sprachen, deutet auf eine bewusste Distanzierung hin. Diese wird bekräftigt durch die Verwendung von Personal- und Possessivpronomina in der zweiten Person Plural, wenn Maks von Bosnien und den Bosniern spricht. Die Distanzierung betrifft sowohl die Vergangenheit – das Bosnien, in dem er aufgewachsen ist – als auch die Zukunft, „das freie Leben, das bei Euch gerade anfängt"[9] (Andrić 2003: 171). Im neuen jugoslawischen Staat sieht Levenfeld seine eigene Zukunft nicht. Das positioniert ihn maximal weit weg von den Idealen Andrić' selbst, der an die Notwendigkeit einer jugoslawischen Staatlichkeit als einzige Möglichkeit einer friedlichen Koexistenz aller westbalkanischen Ethnien und Religionen fest glaubte. Dies betraf sowohl den Zeitpunkt der Handlungsgegenwart der Erzählung um 1920, als Andrić in den diplomatischen Dienst des Königreichs der Serben, Kroaten und Slowenen eintrat, als auch den Zeitpunkt der Publikation der Erzählung, als der künftige Nobelpreisträger sich für das neue sozialistische Jugoslawien literaturpolitisch engagierte.

Levenfeld kann daher keineswegs Andrić' Sprachrohr sein. Er ist vielmehr Vertreter der untergegangenen Welt der Donaumonarchie, die er durch seine Herkunft klischeehaft repräsentiert, und deren rassistische Sichtweise auf den Balkan er im Brief verbreitet. Wie bereits erwähnt, ist Levenfelds Brief eine Kompilation von Stereotypen des Balkanismus-Diskurses, wie er sich am Anfang des 20. Jahrhunderts formiert hatte. Fester Bestandteil davon ist die Vorstellung einer „archaischen Balkangewalt" (Todorova 1999: 197), die Levenfeld den „bosnischen Hass" nennt. Dieser weist eine tellurische Dimension auf („der mächtige unterirdische und unsichtbare Hass"; „silna, podzemna

9 „[…] u trenutku kad ona <zemlija> počinje slobadan život" (ebd.: 219).

i nevidljiva mržnja"), die Levenfeld – ganz in der Balkanismus-Tradition – mit der Beschaffenheit des bosnischen Territoriums, seinen „Bergen" und „Erdschichten" in Verbindung setzt (Andrić 2003: 173; Andrić 1963: 220). Der Ausbruch des „eingeborenen, unbewussten, endemischen Hass<es>" gleicht einer Eruption: Er tritt als „selbständige Kraft" auf und findet „in sich selbst sein Ziel"[10] (ebd.: 174, 172). In einem belehrenden, pseudowissenschaftlichen Ton erklärt Levenfeld in seinem Brief den Ursprung dieser „gefährlichen und weitverbreiteten Krankheit"[11] (ebd.: 176): den Multikonfessionalismus Bosniens, der mit seiner Multiethnizität einhergeht. „Ihr lebt Euer Land, Ihr lebt es glühend, aber auf drei, vier verschiedene Arten, die einander ausschließen, tödlich hassen und oft genug aneinandergeraten"[12] (ebd.: 174). Auch hier ist Levenfeld in seinem Urteil keineswegs originell, denn er wiederholt die rassistischen Stereotypen des Balkanismus, nach denen „die ethnische und religiöse Komplexität des Balkans Gefühle von Abscheu und Unreinheit erzeugt" (Todorova 1999: 179). Um die angebliche bosnische gewaltsame Dissonanz zu veranschaulichen, verwendet Levenfeld die etwas kindische Analogie der Turmuhren an den Gotteshäusern der verschiedenen Konfessionen, die nachts in Sarajevo die Stunde unterschiedlich schlagen. „So lebt auch noch nachts, wenn alle schlafen, der Unterschied fort, im Zählen der verlorenen Stunden dieser späten Zeit"[13] (Andrić 2003: 176) – so Levenfelds merkwürdige Schlussfolgerung aus dieser Analogie.

Levenfelds Brief ist der unbeholfene Versuch, seiner Entscheidung, Bosnien zu verlassen und somit im neuen jugoslawischen Staat nicht leben zu wollen, eine Begründung zu geben, die ihn von jeder Verantwortung befreien soll. Er verlässt Bosnien, so seine Schlussfolgerung, weil er nicht in die Abgründe der atavistischen Balkangewalt herabsinken will: „Von mir würde man, genauso wie von allen anderen, verlangen, mich für eine Seite zu ent-

10 „[…] urođen<a>, nesvesn<a>, endemičn<a> mržnj<a>. […] mržnja koja nastupa kao samostalna snaga, koja sama u sebi nalazi svoju svrhu" (ebd.: 221, 223).

11 „Tu specifičnu bosansku mržnju trebalo bi proučavati i pobijati kao opaku i duboko ukorenjenu bolest" (ebd.: 225).

12 „I svoju rođenu zemliju vi volite, žarko volite, ali na tri-četeri razna načina koji se među sobom isključuju, smrtno mrze i često sudaraju" (ebd.: 223).

13 „Tako i noću, dok sve spava, u brojanju pustih sati gluvog doba bdi razlika […]" (ebd.: 225).

scheiden, zu hassen und gehasst zu werden, und das wollte ich nicht“[14] (ebd.: 176). Dem belehrenden, altklugen Ton des Briefes entsprechend kondensiert Levenfeld seinen Entschluss in einer lateinischen *sententia*: „non est salus nisi in fuga“ (Andrić 2003: 177; Andrić 1963: 226), die allerdings dem widerspricht, was Levenfeld beweisen wollte, d. h. dass es sich in seinem Fall nicht um eine „Flucht aus Bosnien“ handelt.[15]

Bezeichnenderweise kommentiert der Ich-Erzähler den Brief nicht, sondern berichtet in aller Kürze, dass Levenfeld nach Paris auswanderte und sich, als der spanische Bürgerkrieg ausbrach, als Freiwilliger zur republikanischen Armee meldete und 1938 fiel, als das Lazarett, in dem er als Arzt wirkte, bombardiert wurde. Ironisch kommentiert der Erzähler den Tod von Levenfeld folgendermaßen: „So endete das Leben des Menschen, der vor dem Hass geflohen war“[16] (Andrić 2003: 178). Die bittere Ironie, mit der die Erzählung endet, soll auch im Lichte der Nachkriegszeit betrachtet werden, in der der Text entstand: Nach der ungeheuerlichen deutschen Barbarei, die ganz Europa, und mit ihm auch den Balkan, in Schutt und Asche gelegt hatte, erscheint die Konzeptualisierung eines besonderen „bosnischen Hasses“ absurd, wenn nicht gar zynisch. All das diskreditiert umso mehr die Figur Maks Levenfeld, da dessen Unfähigkeit, Bosnien zu verstehen, deutlich hervortritt.

Wie bereits erwähnt, gewann Andrić' „Brief“ im Zuge des Bosnienkrieges der 1990er Jahre erneut an Aktualität. Der bosnische Autor Miljenko Jergović reagiert auf diese Instrumentalisierung von Andrić durch die Kurzerzählung „Pismo“ („Brief“), die sich in seiner Erzählsammlung *Sarajevski Marlboro* (*Sarajevo Marlboro*, 1994) befindet. *Sarajevo Marlboro* ist ein zentrales Werk der „Belagerungsliteratur“ Sarajevos, in der ein wiederkehrendes Element die Befreiung der Stadt und ihrer Einwohner aus der passiven Objektposition, d. h. aus der medialen Belagerung von Fremdzuschreibungen und Fremd-

14 „Od mene bi se kao i od svih ostalih tražilo da stanem na jednu stranu, da budem mržen i da mrzim. A ja to nisam hteo ni umeo“ (ebd.: 226).

15 Diese lateinische Sentenz ist als solche in der Antike nicht belegt, sie scheint vielmehr eine Variante der Redewendung „salutem fuga petere“ („das Heil in der Flucht suchen“) zu sein, wie sie beispielsweise bei Caesar, *De bello Gallico* 3, 15, 2 anzutreffen ist (für diesen Hinweis bedanke ich mich ganz herzlich bei Therese Fuhrer). Die Tatsache, dass diese Redewendung meistens eine negative Bedeutung hat (bei Caesar sind es die „Barbaren“, die in der Niederlage die Flucht ergreifen müssen), könnte ein zusätzliches Element der Ironisierung der Figur des Maks Levenfeld darstellen.

16 „Tako je završio život čovek koji je pobegao od mržnje“ (Andrić 1963: 227).

bestimmungen darstellt (Nicolosi 2007: 133–134). Die Kurzgeschichte „Brief" präsentiert sich offen als Umschreibung der Erzählung von Andrić, da die intertextuellen Bezüge bereits auf der Oberfläche liegen. Auch bei Jergović steht im Zentrum der Erzählung ein Brief, in dem der „bosnische Hass" thematisiert wird und der als Unterschrift das Kürzel „M. L." aufweist. Auch der Jergović'sche „M. L." schreibt an einen Freund, um seine Flucht aus dem belagerten Sarajevo zu erklären. Allerdings ist, anders als bei Andrić, der Ich-Erzähler gar nicht der Adressat des Briefes, sondern ein weiterer Flüchtling aus Sarajevo, dem Briefe übergeben werden, damit er sie nach Sarajevo weiterleitet. Da der Adressat des Briefes bereits tot war, öffnet der Ich-Erzähler den Brief und kommentiert dies folgendermaßen: „Er war von einem vollkommen unbekannten Mann, Vor- und Zuname waren mir fremd, und da er mich nicht persönlich betraf, erlebte ich den Text als literarisches Faktum, fern jeder Wirklichkeit und nur wenig näher an der Erinnerung"[17] (Jergović 2009: 161–162). Bei Jergović wird der Brief als „literarisches Faktum" zum Medium der Belagerungsliteratur schlechthin, als „der einzige Weg, um über all das zu berichten"[18] (ebd.: 168) – so resümiert der Erzähler am Ende des Textes. Wie *Sarajevo Marlboro* insgesamt will der literarische Brief Dokumentation des Kriegsgrauens sein, reklamiert aber zugleich ästhetische Eigenständigkeit – hier durch das intertextuelle Spiel mit Andrić' Vorlage.

Das Hauptmerkmal von Levenfelds Brief – die Konzeptualisierung eines angeblich atavistischen bosnischen Hasses als Produkt einer balkanistischen Fremdwahrnehmung – wird von Jergović auf verschiedenen Ebenen umgestaltet. Während der gebürtige Sarajevoer Levenfeld sich selbst als Nicht-Bosnier positioniert und ‚von außen' über den „bosnischen Hass" doziert, ist der Briefschreiber „M. L." bei Jergović ein tatsächlicher Fremder, ein „Schwarzer" („crnac") aus den blockfreien Staaten, der als Student nach Sarajevo kam und blieb. Seine Ausführungen über den „bosnischen Hass" sind – anders als bei Maks Levenfeld – nicht allgemeingültig-pseudowissenschaftlich, sondern alltagsbezogen. Hass sei zwar eine Komponente des bosnischen Lebens, behauptet er, aber dieser Hass „ist immer persönlich und für das kollektive

17 „U njemu je bio meni sasvim nepoznat čovjek, stranog imena i prezimena, i kako me se nije osobno ticao, doživio sam njegov tekst tek kao literarnu činjenicu, daleku od svake zbilje i tek malo bližu sjećanjima" (Jergović 1999: 111).

18 „Pisma su vjerojatno i posljednji put kojim se o svemu tome nekome nešto može reći" (ebd.: 115).

Böse ungeeignet. Bosnier sind nachtragend und hassen leidenschaftlich, aber völlig unkoordiniert." Bosnien ist für ihn das Land, in dem zwar seine Mutter ständig verflucht wird, aber auch das Land, in dem man mit ihm „das Bier aus einer Flasche trinkt"[19] (ebd.: 163–164). Der Levenfeld'sche bosnische Hass ist also nichts, was zu diesem Land ‚naturgemäß' gehören würde; und doch materialisiert sich mit und durch den Krieg genau dieser Hass: „Mit jedem Tag wurde aus der Mär vom bosnischen Hass Realität, die Mär vom Land eisiger Konflikte Wirklichkeit"[20] (ebd.: 166). „M. L." beobachtet, wie der balkanistische Diskurs über Bosnien von einer westlichen Projektion zur tragischen Realität wird. „Ausländische Berichterstatter sprachen von dem ‚jahrhundertalten Hass' und undurchschaubaren Stammesfehden, und den Bosniern verging die Lust, dagegen anzureden"[21] (ebd.: 166). Den Grund dafür, dass dies geschah, sieht der Briefschreiber darin, dass der Hass von außen „organisiert" wurde: „Da musste jemand mit Artilleriegeschützen, Panzern und Flugzeugen kommen und den Hass organisieren. […] Das Morden in diesem Krieg wirkt auf mich so technologisch und diszipliniert, wie ich es in Bosnien nie zuvor erlebt hatte"[22] (ebd.: 164).

Zur Bestätigung seiner anti-balkanistischen Theorie führt M. L. an, dass die Sarajlis anfangs noch versuchten, sich vom Bösen abgrenzen: „Die Nachbarn passten aufeinander auf, aßen gemeinsam, teilten die letzte Portion Reis"[23] (ebd.: 164). Die Praxis der gegenseitigen Hilfe kippt aber alsbald in ihr Gegenteil. Nach dem Besuch des französischen Präsidenten Mitterand, der die selbstauferlegte Ohnmacht Europas deutlich demonstrierte und zu einer Verschlimmerung der Lage in Sarajevo führte, „brach zwischen den Menschen sibirische Kälte aus. […] Gutsein half offensichtlich nicht, da blieb

19 „Mržnja koju sam upoznao bila je odveć individualna, a da bi se iz nje rodilo kolektivno zlo. Bosanci su mrzili dugo, ustrajno i s merakom, ali sasvim dezorganizirano. […] ali nisu so mnom ni pili pivo iz iste boce" (ebd.: 112).

20 „Svakoga dana situacija je sve više potvrđila laž o bosanskom mržnji, laž o toj zemlji ledenog nepodnošenja" (ebd.: 114).

21 „Strani izvjestitelji progovorili su o ‚stoljetnoj mržnji' i nerazumljivim plemenskim sukobima, a Bosanci su ih sa sve manje volje pokušavali uvjeriti kako nisu u pravu" (ebd.: 114).

22 „Morao je netko doći s topovima, tenkovima i avionima da organizira tu mržnju. […] Ubijanje po Bosni, ovo ratno, djelovalo mi je kao tehnologija, urednost daleka od onog što sam poznavao" (ebd.: 112).

23 „Komšije su pazili jedni na druge, zajedno se hranili, posuđivali posljednju šaku riže" (ebd.: 113).

nur noch das Bösesein“[24] (ebd.: 166). Der Afrikaner M. L. – so gesteht er seinem Freund am Anfang des Briefes – verlässt Sarajevo, weil er „Angst“ und die „verdammte Wahl“ dazu hatte; als Ausländer kann er die Stadt leichter verlassen als die Bosnier selbst. Er stellt zugleich fest, dass das Kriegsbosnien nicht mehr „sein“ Bosnien ist: „Es hat nichts mit dem früheren Bosnien und Sarajevo zu tun. Jedenfalls nichts mit dem Bosnien und Sarajevo, wie ich es erlebt habe.“ Für dieses frühere Sarajevo steht die „pathetische“ Erinnerung an vergangene Zeiten, mit der der Brief endet: „[…] vor langer Zeit hing an einem Laden in der Baščaršija ein Schild: ‚Wegen Sonne geschlossen‘“[25] (ebd.: 167). Das kitschige Bild eines Postkarten-Sarajevo wirkt hier als nostalgische Verklärung der Vorkriegsrealität eines Jugoslawiens, in dem jeder ungeachtet seiner ethnischen Zugehörigkeit, ja sogar jemand aus der postkolonialen Welt des globalen Südens, angeblich seinen Platz finden konnte. Die Gefahr, dass der Balkanismus durch die Jugonostalgie einfach ersetzt wird, scheint auch der Erzähler wahrzunehmen, der den Brief so kommentiert: „Das Pathos des Briefes leuchtet mir ein“[26] (ebd.: 168). In der Kriegssituation, in der die alte Welt in Trümmern liegt, scheint auch dies eine berechtigte Möglichkeit, im Geschehen eine Sinnhaftigkeit zu sehen und den Bosnienkrieg als Ergebnis eines Angriffs von außen zu konzeptualisieren, bei dem der Hass „organisiert“ und „diszipliniert“ wurde.

Wenn Jergović durch den intertextuellen Bezug auf Andrić balkanistische Narrative zwar infrage stellt, diese jedoch nicht durch eine klare Vorstellung dessen ersetzt, was zum interethnischen Hass im Bosnienkrieg geführt hat, nimmt Dževad Karahasan in der längeren Erzählung „Briefe aus dem Jahr 1993“ (2007) eine regelrechte Korrektur von Levenfelds Brief vor, um zu erläutern, was die bosnische Identität überhaupt sei. In einem für ihn typischen bedeutungsschwangeren Erzählduktus, der mit Jergović’ Minimalismus stark kontrastiert, greift Karahasan die von Andrić’ etablierte Erzählstruktur mit Rahmen- und epistolarischer Binnenhandlung auf und verkompliziert sie durch die Vervielfältigung von Figuren, Zeitebenen und Briefen. Die Rah-

24 „[…] a među ljudima se stisnuo sibirski led. […] Ako nije bilo prihvaćeno njihovo Dobro, tada će biti prihvaćeno njihovo Zlo“ (ebd.: 114).

25 „[…] neće imati nikakve veze s onim što su Bosna i Sarajevo bili. […] Sjećam se, jednom davno, za prvog proljetnog dana, gazda je na Baščaršiji zatvorio radnju i stavio natpis: ‚Zatvoreno zbog sunca‘“ (ebd.: 114–115).

26 „Povjerovao sam patetici tog pisma“ (ebd.: 115).

menhandlung spielt im Juli 1995 am Salzburger Hauptbahnhof. Dort trifft ein Ich-Erzähler, der mit dem Autor Karahasan zahlreiche biographische Merkmale teilt, seinen alten Freund Bogdan, der deutliche Züge des Architekten und Kunsthistorikers Bogdan Bogdanović trägt. Beide sind Kriegsflüchtlinge: Der Ich-Erzähler lehrt Literatur an der Universität Salzburg, während Bogdan auf dem Weg nach Hamburg ist, wo er sein neues Buch vorstellen will. Eine flüchtige Szene, ein „Nicht-Ereignis" wie er selber sagt, weckt in Bogdan die Erinnerung an eine ähnlich flüchtige Begegnung mit einer Prostituierten am Salzburger Bahnhof Anfang der 1950er Jahre, durch die er eine Art ‚stadttheoretische Epiphanie' erlebt hatte: „In dem Augenblick", so Bogdan, „begriff ich, dass jede richtige Stadt eine Seele hat, eine Identität"[27] (Karahasan 2007b: 86).

Aus dieser Episode destilliert der Ich-Erzähler eine allgemeine Einsicht, die zugleich die Brücke zur epistolarischen Binnenhandlung schlägt. Er berichtet, dass er zwei Jahre zuvor an der Universität Salzburg ein Seminar zum Thema „Poetik der Stadt" angeboten hatte, in dem er zu einer ähnlichen Erkenntnis gelangt war wie Bogdan: nämlich, „dass manche Städte eine Seele, eine Identität, einen eigenen Stil haben, die selbst eine Belagerung nicht töten kann"[28] (ebd.: 89). Ein Student, Haris, der vor dem Krieg in Sarajevo gelebt hat, wählt als Thema seiner Seminararbeit die „Poetik Sarajevos". Anstelle der erwarteten Seminararbeit erhält der Professor jedoch Monate später aus Paris einen großen Umschlag von Haris. Darin befinden sich zwei auf Französisch verfasste Briefe ihm unbekannter Personen sowie ein weiterer Brief von Haris, der direkt an ihn gerichtet ist. Karahasan inszeniert mit diesem Netz miteinander verbundener Briefe nichts anderes als eine intertextuelle ‚Korrektur' von Max Levenfelds Ideen. Karahasan ignoriert Andrić' Relativierung und Ironisierung von Levenfelds Balkanismus und erfindet die Fortsetzung von dessen Familiengeschichte, die die im „Brief aus dem Jahr 1920" enthaltenen konzeptuellen ‚Fehler' in Bezug auf Bosnien korrigieren soll. Bemerkenswert ist dabei, dass Karahasan diese Korrektur als Bestätigung seiner eigenen Theorie über die bosnische Identität inszeniert.

---

27 „U tom trenutku sam, u tesnoj vezi s tom devojkom, shvatio da pravi grad ima dušu, ima svoj identitet" (Karahasan 2007a: 74).

28 „Jedan od tih razloga je Bogdan naravno znao i zbog tog je razloga naglasio da se i zbog mene sjetio da neki gradovi imaju dušu, identitet, stil koji se ne mogu ubiti ni okupacijom" (ebd.: 77).

Im Zentrum der Korrespondenz steht ein Brief, der „Moritz Löwenfeld", das Enkelkind des Andrić'schen Max Löwenfeld, an seine Frau zum Abschied schreibt, als er zu Beginn des Bosnienkrieges nach Sarajevo aufbricht. In diesem Brief schildert Moritz das Leben seines Vaters, Paul Löwenfeld, der in Paris geboren wurde und ohne Vater aufwuchs, da Max, wie wir von Andrić wissen, im spanischen Bürgerkrieg umkam. Paul wird darin als Mann ohne klare Konturen beschrieben, „als wäre er ein Fremder oder ein Fragment"[29] (ebd.: 93). „Tief in mir spürte ich", so Moritz, „dass mein Vater mit einer schweren Schuld beladen war, und mit diesem Gefühl bin ich groß geworden"[30] (ebd.: 95). Moritz beschreibt, dass sein Vater ein „Lebensgeheimnis" hatte. Er zog sich regelmäßig in sein Zimmer zurück, um die Schallplatten mit sephardischen Liedern und mit Sevdalinken, den bosnischen Volksliedern, zu hören und die wenigen Notizen und Briefe zu lesen, die sein Vater Max hinterlassen hatte. Nach dem Tod seines Vaters ist es Moritz, der sich für den Nachlass des Großvaters Max interessiert, da er von seinem Vater die unerklärlichen „Schuldgefühle" gewissermaßen geerbt hat. Im Nachlass entdeckt er einen auf Deutsch verfassten Brief, den Max kurz vor seiner Abreise nach Spanien an seinen Jugendfreund aus Sarajevo geschrieben hatte. Darin erscheint Max als ‚geläuterter', da er seine Theorie des „bosnischen Hasses" widerruft und stattdessen ausgerechnet Karahasans Vorstellung des bosnischen Kultursystems übernimmt.

In seinem Essay „Sarajevo – Portrait unutrašnjega grada" („Sarajevo – Portrait der inneren Stadt", 1993) hatte Karahasan seine Konzeption des „dramatischen" Kultursystems Bosniens am Beispiel Sarajevos erläutert. In seiner raumsemiotischen Analyse der Stadt konzeptualisiert Karahasan Sarajevo als einen Mikrokosmos, in dem das Zusammenleben der verschiedenen Kulturen den Grundprinzipien des Dramas ähnlich sei:

> <T>emeljni odnos među elementima sistema je opozicijska napetost, što znači da su elementi sistema postavljeni jedan nasuprot drugome i međusobno vezani upravo tom suprotstavljenošću u kojoj definiraju jedan drugoga; elementi ulaze u sastav sistema (u sastav cjeline višeg reda), ne gubeći svoju pri-

29 „[…] kao da je na tuđem mjestu ili kao da je djelimičan" (ebd.: 80).

30 „Duboko u sebi osjetio sam da je moj otac obilježen nekom teškom krivicom i rastao sam s tim osjećanjem" (ebd.: 82).

> mordijalnu prirodui, odnosno niti jednu od osobina koje imaju izvan sistema kojega konstituiraju.
> (Karahasan 1995: 10)

> <D>as Grundverhältnis zwischen den Elementen des Systems ist das einer oppositionellen Spannung, die Elemente kontrastieren miteinander und sind durch eben diese sie gegenseitig definierende Kontrastierung miteinander verbunden; die Elemente finden Eingang in die Struktur des Systems, ohne ihre uranfängliche Natur bzw. eine der Eigenschaften einzubüßen, die sie außerhalb des durch sie konstituierten Systems besitzen.
> (Karahasan 1993: 12–13)

Das bosnische Kultursystem, wie es in Sarajevo „in seiner reinsten Form" realisiert wurde, sei genuin pluralistisch und dialogisch, und stehe somit in Opposition zur „monistischen" Multikultur der westlichen Großstädte, in denen statt Spannung ein „gegenseitiges Ausschließen oder Verschlingen" herrsche (Karahasan 1993: 13).

Moritz Löwenfeld behauptet in der Erzählung „Briefe aus dem Jahr 1993", dass sein Großvater Max „aus dieser Welt geflohen war, in der sich Menschen und Kulturen so stark unterscheiden und diese Unterschiede so eifersüchtig hüten, dass es dem nicht sensibilisierten Auge wie Hass vorkommt"[31] (Karahasan 2007b: 100). Die fatale Weigerung, das Karahasan'sche bosnische Kultursystem akzeptieren zu wollen, sei der Grund für Max' Flucht aus Bosnien gewesen – so könnte man es zugespitzt formulieren. Im zweiten Brief an seinen Jugendfreund aus Sarajevo, den Moritz im Nachlass seines Großvaters findet, revidiert Max seine Einsichten aus dem Jahr 1920. Er gibt zu, dass jenes Leben in einer kulturellen Einheit, nach dem er strebte, ihm nun nach der Pariser Erfahrung als falsch erscheint, während er das bosnische Leben, in dem die Unterschiede zwischen Ethnien und Religionen gehütet werden, als richtig empfindet. Um diesen Gedanken zu exemplifizieren, erfindet er eine neue Analogie, die jene der Turmuhren, die bei Andrić in der Sarajevoer Nacht die Stunde unterschiedlich schlagen (s.o.), bildlich ersetzen soll, nämlich die Opposition von Garten bzw. Wald und Wüste:

---

31 „Max je pobjegao iz tog svijeta u kojem se ljudi i kulturne grupe tako jako razlikuju i te razlike čuvaju tako ljubomorno da to neosjetljivom oku može ličiti na međusobnu mržnju" (ebd.: 87).

> Sve se u vrtu ili u šumi razlikuje i odvaja od svega drugoga, svaki se dio odvaja od svih drugih dijelova i razlike od njih čuva kao vlastiti opstanak, sve se šareni i dreči, sve se svađa sa svim i brani svoju izdvojenost. A u pustinji je sve uređeno, lijepo i jedinstveno, sva su zrna pijeska prihvatila jednu boju i jednu formu, sve su dine slične jedna drugoj i usklađene sa svemu nadređenim principom jedinstva. Sa smrću, naime.
> (Karahasan 2007a: 95)

> In einem Garten oder Wald unterscheidet sich alles voneinander und grenzt sich gegen alles andere ab, jeder Teil grenzt sich gegen alle anderen Teile ab und hütet sein Anderssein als eigene Existenz, alles ist grell und laut, jeder streitet mit jedem und verteidigt seine Einzigartigkeit. In der Wüste hingegen ist alles ordentlich, schön und einheitlich, alle Sandkörner haben dieselbe Farbe und Form, eine Düne gleicht der anderen und ordnet sich dem für alle gültigen Prinzipien der Einheit – dem Tod – unter.
> (Karahasan 2007b: 110)

Max' ‚Korrektur' der eigenen Einsichten über Bosnien weckt in seinen beiden fiktiven Lesern, Moritz und Haris, den Wunsch, trotz Krieg und Belagerung nach Sarajevo zu gehen. Moritz wird seine vom Großvater geerbte innere Zerrissenheit nur durch den Tod auf dem jüdischen Friedhof von Sarajevo überwinden können. Haris kehrt in seine belagerte Heimatstadt zurück, weil er es nicht anders kann.

Mit ihren unterschiedlichen Formen politischer Intertextualität nehmen Jergović und Karahasan Stellung zur Frage der Gewalt im Bosnienkrieg. Die ‚Arbeit an Andrić' Text', die sie vornehmen, dient in beiden Fällen der Widerlegung einfacher und bequemer balkanistischer Deutungsmuster über den „bosnischen Hass". Während aber Jergović zeigt, dass jugonostalgische Gegenargumente genauso wenig greifen, verwendet Karahasan die Andrić'sche Vorlage, um den Brief aus dem Jahr 1920 regelrecht zu korrigieren und seine eigene Version dessen, was bosnische Identität sei, zu plausibilisieren. Wenn selbst ein ‚Bosnienhasser' wie Maks Levenfeld zur Einsicht kommt, dass Karahasan recht hat, muss Karahasans Theorie des „dramatischen Kultursystems" Bosniens wohl stimmen – so die Schlussfolgerung aus „Briefe aus dem Jahr 1993".

Literatur

Andrić, Ivo (1963): *Deca (pripovetke). Sabrana djela – knjiga deveta*. Zagreb: Mladost.

Andrić, Ivo (2003): *Die verschlossene Tür*. Gauß, Karl-Markus (Hg.). Wien: Zsolnay.

Jakiša, Miranda (2009): *Bosnientexte. Ivo Andrić, Meša Selimović, Dževad Karahasan*. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang.

Jergović, Miljenko (1999): *Sarajevski Marlboro, Karivani, druge priče*. Zagreb: Durieux.

Jergović, Miljenko (2009): *Sarajevo Marlboro*. Aus dem Kroatischen von Brigitte Döbert. Frankfurt a. M.: Schöffling & Co.

Karahasan, Dževad (1993): „Sarajevo – Portrait der inneren Stadt", in: Ders.: *Tagebuch der Aussiedlung*. Klagenfurt/Salzburg: Wieser, 7–28.

Karahasan, Dževad (1995): „Sarajevo – Portrait unutrašnjega grada", in: *Dnevnik selidbe*. 2. Auflage. Zagreb: Durieux, 7–29.

Karahasan, Dževad (2007a): *Izvještaji iz tamnog vilajeta*. Sarajevo: Dobra knjiga.

Karahasan, Dževad (2007b): *Berichte aus der dunklen Welt*. Aus dem Bosnischen von Brigitte Döbert. Frankfurt a. M. / Leipzig: Insel.

Lachmann, Renate (1990): *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Martens, Michael (2019): *Im Brand der Welten. Ivo Andrić. Ein europäisches Leben*. Wien: Zsolnay.

Miller, Nancy K. (1986): "Changing the Subject: Authorship, Writing, and the Reader", in: de Lauretis, Teresa (Hg.): *Feminist Studies / Critical Studies*. Bloomington: Indiana University Press, 102–120.

Nicolosi, Riccardo (2007): „Fragmente des Krieges. Die Belagerung Sarajevos in der neueren bosnischen Literatur", in: Beganović, Davor / Braun, Peter (Hgg.): *Krieg sichten. Zur medialen Darstellung der Kriege in Jugoslawien*. München: Fink, 129–150.

Schahadat, Schamma (1995): *Intertextualität und Epochenpoetik in den Dramen Aleksandr Bloks*. Frankfurt a. M.: Peter Lang.

Todorova, Maria (1999): *Die Erfindung des Balkans. Europas bequemes Vorurteil*. Aus dem Englischen von Uli Twelker. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Todorova, Maria (2002): „Der Balkan als Analysekategorie: Grenzen, Raum, Zeit", in: *Geschichte und Gesellschaft* 28, 470–492.

Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 107 (2026), 77–91
doi: 10.5282/y2set902

Dorothee Kimmich

Lob der Unpünktlichkeit. Dževad Karahasan und das dramatische Kultursystem

Zusammenfassung: Ivo Andrićs „Brief aus dem Jahr 1920“ erzählt die Geschichte von zwei bosnischen Freunden, die ihr Land und ihre Kultur jeweils sehr unterschiedlich beurteilen. Für den einen sind Diversität und Heterogenität Hindernisse für die Modernisierung. Für den anderen dagegen stellen sie die Voraussetzung für eine friedliche Koexistenz dar. Dževad Karahasan nimmt diese Spannung poetologisch und literarisch auf und schreibt Andrićs Novelle in seiner Erzählung „Briefe aus dem Jahr 1993“ fort. Es werden in diesem Zusammenhang aktuelle Ansätze der Kulturtheorie erörtert.

Kernbegriffe: Idiorrhythmie, Dialog, Kulturtheorie

1. Roland Barthes und die Idiorrhythmie

In seinen Vorlesungen aus den Jahren 1976 und 1977 geht Roland Barthes der Frage nach, wie Zusammenleben gelingen kann oder besser: was uns die Literatur darüber zu berichten hat (Barthes 2002; vgl. Bangert / Immisch di Padua 2025).

Dabei kehren bestimmte Begriffe und Konzepte immer wieder, darunter ein Begriff, der sich sonst nur selten finden lässt: Idiorrhythmie. Bei seinen Versuchen, „Idiorrhythmie“ zu umschreiben, befasst sich Barthes mit Praktiken der Nähe und Distanz, der Annäherung und Distanzierung innerhalb von Gruppen und Gemeinschaften. Idiorrhythmie hängt eng mit gelungenem oder auch misslingendem « Vivre-Ensemble » zusammen: « <L>e Vivre-Ensemble, surtout idiorrythmique, emporte une éthique (ou une physique) de la distance entre les sujets cohabitant » (Barthes 2002: 110). Distanz, Nähe und Rhythmus erweisen sich als relevant im Hinblick auf die Frage von Macht

und damit auch auf mögliche Freiheit(en): « La demande idiorrythmique se fait toujours contre le pouvoir » (Barthes 2002: 69). Mit „Macht" ist hier ein Zwang gemeint, der einem Schwächeren auferlegt wird und den Rhythmus des gemeinsamen Lebens stört. Dabei geht es Barthes nicht darum, die Notwendigkeit gemeinschaftlicher Regeln zu bestreiten. Im Gegenteil: Der „Rhuthmos", auch als „swing" bezeichnet, erlaubt « un plus ou un moins, une imperfection, un supplément, un manque, un *idios* […] » (Barthes 2002: 69). Es ist die kleine, noch mögliche Abweichung, die das Eigene im Gemeinschaftlichen erhält.

Zusammenleben – in Praxis und Theorie – bestimmt sich aus einer Vielzahl von Bausteinen, aus alltäglichen Handlungen, Diskursen, Gewohnheiten und praktischen Vor- bzw. Einstellungen. Es gibt keinen Bereich des Lebens, der nicht zugleich ein Bereich des Zusammenlebens wäre: weder in Nachbarschaften und Gemeinden, noch in Kliniken und Gefängnissen, auf Bauernhöfen und in Büros, an einer Ampel und oder im Schwimmbad ist man jemals allein oder auch nur selbstbestimmt. Manchmal dauert ein Zusammentreffen oder Zusammenleben nur so lange, bis die Ampel auf Grün springt, oft geht es um Monate, Jahre, Jahrzehnte, ein ganzes Leben, das man zusammen nach geteilten Regeln und einem unausgesprochenen Grundkonsens verbringt.

Zusammenleben ist nicht nur eine Frage der Zeit, sondern auch eine des Ortes. Die Großstadt etwa hat ihre eigenen Regeln, die die Bewohner nachhaltig prägen:

> Denn die gegenseitige Reserve und Indifferenz, die geistigen Lebensbedingungen großer Kreise, werden in ihrem Erfolg für die Unabhängigkeit des Individuums nie stärker gefühlt, als in dem dichtesten Gewühl der Großstadt, weil die körperliche Nähe und Enge die geistige Distanz erst recht anschaulich macht […].
> (Simmel 1995: 126)

Georg Simmel macht sich zu Beginn des letzten Jahrhunderts Gedanken über das Zusammenleben unter den – damals neuen – großstädtischen Bedingungen. Nähe in der Großstadt, so Simmel, hat eine andere Auswirkung auf unser Verhalten und Zusammenleben, als es Nähe im Dorf und in kleinen Gemeinschaften haben kann.

Die Räumlichkeit und Zeitlichkeit des Zusammenlebens treffen sich auch für Simmel: „So ist die Technik des großstädtischen Lebens überhaupt nicht denkbar, ohne daß alle Thätigkeiten und Wechselbeziehungen aufs pünktlichste in ein festes, intersubjektives Zeitschema eingeordnet würden" (ebd.: 120). Simmel charakterisiert das Leben in Großstädten als starres Regulativ, das keine individuellen Varianten zulässt. Zeit ist im modernen Leben objektiv geworden, eigener Rhythmus ist ausgeschlossen. Die Objektivität der Zeit ist eine Form von Macht, die sich auf alle Lebensbereiche ausdehnt:

> Die Pünktlichkeit, Berechenbarkeit, Exaktheit, die die Komplikationen und Ausgedehntheiten des großstädtischen Lebens ihm <dem Großstadtmenschen> aufzwingen, steht nicht nur in engstem Zusammenhange mit ihrem geldwirtschaftlichen und ihrem intellektualistischen Charakter, sondern muß auch die Inhalte des Lebens färben und den Ausschluß jener irrationalen, instinktiven, souveränen Wesenszüge und Impulse begünstigen, […] und daraus erklärt sich der leidenschaftliche Haß von Naturen wie Ruskin und Nietzsche gegen die Großstadt […].
> (Ebd.)

Was es mit diesem „Hass" auf eine bestimmte Art des Zusammenlebens, auf einen Takt, der aufgezwungen wird, der nicht der eigene ist, auf sich hat, wird im Folgenden genauer untersucht.

2. Ivo Andrić und die Glocken von Sarajevo

Der Literaturnobelpreisträger Ivo Andrić wurde als katholischer Kroate in Sarajevo geboren und wuchs im damals österreich-ungarischen Bosnien auf. Nach seinem Studium trat er in den diplomatischen Dienst der verschiedenen Staaten ein, die sich bis 1945 auf dem Territorium des heutigen Slowenien, Kroatien, Bosnien und Herzegowina und Serbien, also dem ehemaligen Königreich Jugoslawien bzw. dem sozialistischen Staat Jugoslawien bildeten. 1941 schied er aus dem diplomatischen Dienst aus, zog sich zurück und begann, seine großen Romane zu schreiben. *Na Drini ćuprija* (*Die Brücke über die Drina*, 1945) dürfte zu seinen bekanntesten Werken zählen (vgl. Klein 1992).

Andrić gilt vielen als beispielhaft ‚jugoslawischer' Schriftsteller, als integrativer Denker, der weder die kulturelle noch die sprachliche oder nationalis-

tische Aufteilung Jugoslawiens unterstützt hat. In anderen Kontexten dagegen wird er als serbischer und oft als kroatischer, seltener – aber auch – als bosnischer Nationaldichter gefeiert.[1] Die politische und (literatur-)wissenschaftliche Rezeption von Andrićs Werken ist Teil einer schwierigen, oft polemischen und missbräuchlichen Kulturgeschichte des ehemaligen Jugoslawien.

Eine Erzählung aus den 20er Jahren mag deutlich machen, warum das Verhältnis der Bosnier zu ihrem literarischen Chronisten kompliziert ist. In „Brief aus dem Jahr 1920" (1946) wird die Geschichte eines bosnischen Mannes erzählt, der Ende der achtziger oder zu Beginn der neunziger Jahre des 19. Jahrhunderts geboren worden sein muss. Der Erzähler berichtet von einer seltsamen, nicht durchweg angenehmen Begegnung mit einem Schulfreund, den er seit 15 Jahren aus den Augen verloren hatte: Die beiden treffen sich in einer kalten Nacht im März auf dem Bahnhof von Slavonski Brod und berichten sich gegenseitig, was in den vergangenen Jahren geschehen war.

Der einfahrende Zug trennt die beiden und wir erfahren im Weiteren vom Erzähler in der Rückschau auf die gemeinsamen Schuljahre Details aus dem Leben des Max Löwenfeld. Er gehört einer Familie an, die zur österreichisch-ungarischen Oberschicht Bosniens zählt. Der Vater wanderte aus Wien nach Sarajevo ein und eröffnete dort eine Arztpraxis. Der Sohn wächst in Bosnien auf und studiert nach der Matura ebenfalls Medizin, ist sehr gebildet. Die Mutter entstammt einer französisch-italienischen Familie aus Triest. „Sie waren ihrer Herkunft nach Juden, aber längst getauft" (Andrić 2003 [1946]: 156). Max hatte in bosnischen Regimentern als Arzt an „allen österreichischen Fronten" (ebd.: 162) gedient und ist ein anderer geworden.

> Er sprach in dem zornigen und hoffnungslosen Ton eines Menschen, der viel verloren hatte, und jetzt sprechen konnte, wie er wollte […]. Nach diesem großen Krieg stieß man unter den Intellektuellen oft auf solche Menschen, die auf eine besondere Art, aber auf nichts Bestimmtes im Leben zornig waren. Sie fanden in sich nicht die Kraft, sich mit dem Vergangenen abzufinden und sich anzupassen, aber auch nicht, die große Entscheidung in einem entgegengesetzten Sinn zu treffen. Zu diesen Leuten gehörte auch er, so schien es mir damals. (Ebd.: 163)

1 Vgl. allgemein eine umfassende Biographie (Martens 2022) und spezifischer ein Interview mit dem bosnischen Intellektuellen Ivan Lovrenović (Cvetković-Sander/Lovrenović/Sander 2013).

Wenige Tage nach der zufälligen Begegnung erreicht den Erzähler ein Brief, in dem Max ihm seine Sicht auf Bosnien darlegt: ein schönes Land, voll vieler guter Voraussetzungen und doch voller Hass. Es ist die Analyse eines Außenstehenden, der sich voll Groll und Trauer von einem Land verabschiedet, das nicht seine Heimat werden sollte.

> Wer in Sarajevo die Nacht durchwacht, kann die Stimmen der Nacht von Sarajevo hören. Schwer und sicher schlägt die Uhr an der katholischen Kathedrale: zwei nach Mitternacht. Es vergeht mehr als eine Minute (ich habe genau 75 Sekunden gezählt), und erst dann meldet sich, etwas schwächer, aber mit einem durchdringenden Laut, die Stimme von der orthodoxen Kirche, die nun auch ihre zwei Stunden schlägt. Etwas später schlägt mit einer heiseren und fernen Stimme die Uhr am Turm der Beg-Moschee, sie schlägt elf Uhr, elf gespenstische türkische Stunden, die nach einer seltsamen Zeitrechnung ferner, fremder Gegenden dieser Welt festgelegt worden sind. Die Juden haben keine Uhr, die schlägt, und Gott allein weiß, wie spät es bei ihnen ist […], wie spät nach der Zeitrechnung der Sepharden und nach derjenigen der Aschkenasen. So lebt auch noch nachts, wenn alle schlafen, der Unterschied fort, im Zählen der verlorenen Stunden dieser späten Zeit. […] Und dieser Unterschied, der manchmal sichtbar und offen ist, […] manchmal unsichtbar und heimtückisch, ist immer dem Haß ähnlich, sehr oft aber mit ihm identisch. Diesen spezifisch bosnischen Haß müßte man studieren und bekämpfen wie eine gefährliche und weitverbreitete Krankheit. Ich glaube sogar, daß fremde Wissenschaftler nach Bosnien kommen würden, um hier den Haß zu studieren, genauso wie sie die Lepra studieren, wenn der Haß ein ebenso anerkannter und klassifizierter Gegenstand von Untersuchungen wäre wie Lepra.
> (Ebd.: 175)

Max beobachtet den Hass der Bosnier untereinander wie eine Krankheit und formuliert eine Diagnose, ohne eine Therapie in Aussicht zu stellen. Distanziert und doch voller Wut, aus der die immer noch vorhandene Bindung spricht, stellt er dem Land ein verheerendes Zeugnis aus: Dieses Land sei unfähig, sich jemals zu modernisieren.

Nicht selten wurden diese Ausführungen als Meinung des Autors, Andrić, gelesen. Nichts scheint weniger plausibel. Wollte man eine Figur identifizieren, die dem Autor ähnelt, würde man eher den Erzähler wählen, der nach

Bosnien zurückkehrt, von den Tiraden seines Freundes seltsam unberührt bleibt und zum Schluss nur noch die Geschichte von Max' Leben zu Ende erzählt: Max wandert nicht – wie geplant – nach Lateinamerika aus, sondern betreibt in Paris eine Praxis, in der er vor allem ‚Jugoslawen' behandelt. Im spanischen Bürgerkrieg meldet er sich freiwillig und wird in seinem Lazarett von den Faschisten getötet. „So endete das Leben des Menschen, der vor dem Haß geflohen war" (ebd.: 176–77). Die lakonische Bemerkung ist befremdlich und lässt aufhorchen. Wie auf eine enttäuschte Liebe reagiert Max auf das nächtliche Sarajevo, wo erst die katholische, dann die orthodoxe und dann eine ‚fremde' – eine türkische, ‚orientalische' – Stunde allen schlägt, die wach sind. Die Zeit der Juden in Ost und West kennt nur Gott selbst. Man kann verstehen, dass Max das nächtliche Gebimmel in Sarajevo auf die Nerven geht. Für ihn ist es das Zeichen ewiger Verbohrtheit.

Würde man Barthes' Idee der Idiorrhythmie zu Rate ziehen, wäre das Hintereinander der Glockenstimmen gar keine schlechte Lösung und sicher besser als eine Gleichzeitigkeit, die in einer Kakophonie enden würde. Würde man dagegen die von Simmel für moderne Großstädte als typisch genannte, exakte Taktung einhalten, gäbe es diese leicht unterschiedliche bosnische Zeitmessung nicht, sondern eben nur die eine, einheitliche, moderne Zeit.

Statt der Unterschiede der Schläge könnte man allerdings durchaus auch die Ähnlichkeiten erkennen: Schließlich schlagen und rufen alle Glocken ungefähr zur selben Zeit und auf vergleichbare Weise. Sarajevos Zeit ist keine moderne, normierte. Sie ist auch keine westliche, sondern eine, die irgendwo zwischen Ost und West, Christentum und Islam liegt. Im besten Fall könnte jeder und jede sich an einem solchen Ort die eigene Zeit aussuchen – und sich mit anderen abstimmen, wie das dann zu verhandeln wäre. Im besten Fall würde man sich trotzdem – ungefähr – zum verabredeten Zeitpunkt treffen und Büros und Läden würden irgendwie sinnvoll und verlässlich öffnen. Für Max sind diese Unterschiede störend. Er setzt auf – moderne – Homogenisierung. Max – und nicht Andrić – hält Bosnien für unmodern, eher antimodern und zurückgeblieben.

3. Dževad Karahasan und das Dramatische

> Die Mafiabosse, die den Balkan heute kontrollieren und sich für Nationalisten ausgeben, müssen alles Bindende zerstören, denn sie profitieren von Streiter-

> eien, Kriegen, und Andrić ist nun mal eine von den bindenden Tatsachen auf dem Balkan. Ivo Andrić ist ein Kroate, ein Katholik aus Bosnien, ein Bosnier zu hundert Prozent, der in Serbien einen Großteil seines Lebens verbracht hat. Er hat sich immer als Jugoslawe gefühlt und als Jugoslawe gehandelt. Das ist eben eine Tatsache. Ivo Andrić muss man daher irgendwie entweder serbisieren oder kroatisieren oder bosnisieren. Und der Mann lässt sich nicht -isieren. […] Im Geiste kann man klare Grenzen nicht ziehen.
> (Cvetković-Sander/Karahasan/Sander 2013)[2]

Dževad Karahasan hat eine dezidierte Meinung, wenn es darum geht, Literatur politisch zu missbrauchen und etwa aus Andrić einen bosnischen, kroatischen oder serbischen Autor zu machen:

> Zur Zeit des Krieges wurde die wunderbare Erzählung von Ivo Andrić *Brief aus dem Jahre 1920* aufs Schrecklichste missbraucht – von serbischen Nationalisten, von halbgebildeten westlichen Rektoren und Intellektuellen, die der großen nationalen Sache dienen wollten, von unzähligen Pseudoexperten, die nicht einmal die grundlegende Sache der literarischen Technik begriffen haben, nämlich, dass man eine Aussage im literarischen Kunstwerk nur begreifen kann, wenn man auf die fünf entscheidenden Fragen geantwortet hat: Wer spricht, zu wem spricht er, in welchem Tonfall, in welcher existentiellen Lage befindet sich der Sprechende, in welchem Kontext bzw. aus welchem Anlass wird gesprochen? Alle Experten, Rektoren, Nationalisten, Pseudopolitiker, alle zitierten ohne irgendeine Einschränkung die Worte von der Figur Ivo Andrićs, nämlich Max Löwenfeld, sie zitierten diese Aussage als Andrićs Behauptung. […] Selbstverständlich hat man Ivo Andrić aufs Schrecklichste missbraucht.
> (Ebd.)

Karahasan würde Max Löwenfelds Ansichten aus Andrićs Text nicht mit Andrićs Meinung verwechseln. Es sprechen Kränkung und Ressentiment aus dem Brief, den er dem Erzähler schreibt, um sich zu erklären. Karahasan würde Max' Position wohl weniger als ‚modern' bezeichnen, sondern eher als ‚dialektisch'.

---

2 Zusätzlich ein Interview mit Dževad Karahasan (Cvetković/Sander 2011).

Dem dialektischen Kulturmodell setzt er ein ‚dramatisches' entgegen. Karahasan hat es in verschiedenen Publikationen immer wieder erwähnt und in Interviews ausgeführt. Er nennt auch seine Poetik eine „dramatische".

> Wenn ich versuche, das Dramatische zu erklären, sage ich immer: Ich bin ich, weil du du bist. Keine Identität, vor allem keine geistige, kulturelle Identität, kann für sich alleine existieren. Um eine Identität zu entwickeln, brauche ich dich. […] Ich bin ein Moslem, mein bester Freund ist ein Franziskaner, Professor für Christologie an der katholischen Fakultät in Sarajevo. Vieles, wenn nicht alles, von meiner muslimischen Identität habe ich eigentlich durch unsere Freundschaft artikuliert, mir bewusst gemacht, denn es ist absolut unmöglich, ein Moslem schlechthin zu sein.
> (Herbst/Jakob 2010)

Anders als Karahasan würden wir ein solches Konzept wohl als ‚relational', als *dialogisch* bezeichnen.[3] Ein Moslem schlechthin zu sein, ist für Karahasan unmöglich. Man ist aber auch kein Christ schlechthin, sondern einer oder eine, die in einem christlichen oder eben einem säkularen Umfeld lebt. Es gibt keine ‚essentielle' Religionszugehörigkeit, sondern nur eine pragmatische, gelebte. Das mag für viele orthodox Gläubige eine ungehörige Position sein, erweist sich allerdings als die einzig mögliche, zudem zutiefst humanistische Haltung für alle diejenigen, die nicht ins Kloster gehen wollen. Für Karahasan ist Sarajevo als Stadt und Lebenswelt die Realisierung dessen, was er das „dramatische", also das relationale, auf Dialog beruhende Kultursystem nennt: „Das bosnische Kultursystem, das sich gerade in Sarajevo in seiner reinsten Form entwickelt und am konsequentesten verwirklicht hat, lässt sich recht präzise als ‚dramatisch' charakterisieren und in Opposition zu dem definieren, was man als ‚dialektisch' bezeichnen würde" (Karahasan 2021: 11).

> Das Grundmerkmal dieses so konstituierten Kultursystems ist der Pluralismus, und von daher bildet es einen direkten Gegensatz zu dialektischen Kultursystemen, die noch immer in den großen Städten des Westens vorherrschen. Wenn im dramatischen Kultursystem das Grundverhältnis die Spannung ist, in der beide Faktoren des Verhältnisses ihre primäre Natur bestätigen, ist das

3 Er selbst verweist häufig auf Claude Levi-Strauss, um seine Position zu erklären.

> Grundverhältnis im dialektischen System das gegenseitige Verschlingen oder, wenn es schöner klingen soll, das Enthaltensein des Niedrigeren im Höheren, des Schwächeren im Stärkeren.
> (Ebd.: 12–13)

Zu Recht verweist Karahasan darauf, dass Konstruktionen wie diejenigen, die er „dialektisch" nennt, Spannungen nicht aufrechterhalten, sondern aufheben wollen. Anders formuliert: Dieses Modell setzt auf Homogenisierung und Aufhebung von Unterschieden mit der Behauptung, dass sich dann auch Konflikte beilegen lassen oder erst gar nicht entstehen. „Dialektisch", so Karahasan, ist zudem immer hierarchisch, weil die Opposition immer zugunsten des Stärkeren aufgelöst wird. Es gibt immer den Standpunkt, auf den hin Differenzen assimiliert werden. Integration kennt nur eine Richtung. Das dialektische Modell funktioniert also nur dort, wo eine dominante Kultur die „anderen" integriert.

Die gegenteilige Behauptung, dass „dramatische" Kulturmodelle weniger Konflikte generieren, setzt voraus, dass Heterogenität nicht als störend empfunden wird. Karahasan markiert also mit „dialektisch" und „dramatisch" zwei grundsätzliche Positionen im Kampf um ‚Kultur'. Auf der einen Seite stehen diejenigen, die Diversität und Heterogenität befürworten und deren Funktion für kulturelle und soziale Inklusion, gesellschaftliche Kohäsion und politische Teilhabe betonen (vgl. Trojanow/Hoskoté 2007, Bauer 2018).

Auf der anderen Seite finden sich diejenigen, die auf ethnische und religiöse Homogenisierung und damit meist auf Abgrenzung und Alterisierung von bestimmten Gruppen – in Nordeuropa oft Muslimen – setzen. Dabei wird vorausgesetzt, dass kulturelle – und vor allem religiöse – Homogenität und gesellschaftlicher Zusammenhalt einander bedingen. Diese Behauptung ist jedoch durch keinerlei historische Evidenz zu belegen. Vielmehr tendieren homogenisierende Konzepte immer zu Polarisierung und Radikalisierung, was zahlreiche historische Beispiele aufs Grausamste bewiesen haben: etwa die indisch-pakistanische ‚Partition' von 1947, der griechisch-türkische ‚Bevölkerungsaustausch'[4] und die Verbrechen des deutschen Nationalsozialismus an den Juden und Jüdinnen. Sie setzen Narrative des „Entweder-Oder"

4 Auch hier wurde Religion als Selektionskriterium angewandt. In beiden Fällen – die jeweils unterschiedlich und vor allem unterschiedlich blutig verliefen – hat die Homogenisierung zu

(Assmann/Assmann 1990, vgl. Koselleck 2006: 45) durch, trennen zwischen so genannter ‚Identität' und als solcher identifizierter ‚Alterität'.

Karahasan setzt sich nicht nur theoretisch mit „dialektischen" und „dramatischen" Kulturmodellen auseinander. Er schreibt sich in diese Debatte ein und setzt Andrićs Novelle fort, indem er einen weiteren Brief von Max (er-) findet. „Briefe aus dem Jahr 1993" heißt die Erzählung, in der wir viel mehr von Max' Schicksal erfahren, und zwar von seinem Enkel Moritz Löwenfeld, der von seinem Vater Paul und Großvater Max berichtet. Unter anderem findet sich in den Unterlagen des Enkels ein Brief des Großvaters, wieder an den alten Schulfreund gerichtet, zehn Jahre nach der Begegnung auf dem Bahnhof:

> Das schrieb ich im April 1920, überzeugt, im Recht zu sein, verzweifelt, weil ich mein Land verlassen musste und sicher, dass seine Zerrissenheit und Schwäche, vor der wir alle und eben auch ich fliehen, aus dem Mangel an Einheit rührt, der sich vollkommen deutlich in den vier beschriebenen Zeitrechnungen zeigt. Inzwischen denke ich es nicht mehr so, ich bin im Gegenteil sicher, daß es sich genau andersherum verhält, als ich damals dachte.
> (Karahasan 2007: 106)

Max hat mittlerweile zehn Jahre in Ländern gelebt, in denen „Einheit" und Vereinheitlichung gefeiert werden oder sogar selbstverständlich sind. Seine Erfahrungen haben ihn eines Besseren belehrt: „Ich habe keinen einzigen stichhaltigen Grund gefunden, die Einheit zu feiern […], dafür fand ich einige gute Gründe, an ihren Vorteilen zu zweifeln" (ebd.: 107). Max leugnet nicht die Notwendigkeit einer Einheitlichkeit der Zeit in staatlichen Systemen, die wie Maschinen funktionieren müssen, betont aber, dass dies den Menschen – so sieht er das auch als Arzt – offenbar schadet. Im Umgang untereinander ist es eine Art – leicht versetzter – Idiorrhythmie, die er jetzt zu schätzen weiß und statt totaler, ja totalitärer Gleichheit in funktionalen Systemen scheint ihm die „extrem verdichtete, unerträglich intensive Wirklichkeit" (ebd.: 111) von sich begegnenden, individuellen Leben, Zeiten und Personen, wie er sie aus Sarajevo kannte, die wertvollere, aber auch mühsamere der Utopien zu sein. Karahasans Max Löwenfeld ist ein anderer geworden, als es der junge

religiöser, kultureller und politischer Polarisierung und Radikalisierung geführt (vgl. Pandey 2002; "Lausanne Peace Treaty").

Max aus Andrićs Erzählung war. Er ist ein Freund des Ungefähren und des Ähnlichen geworden, vorsichtig gegenüber den Versprechen der Gleichungen und Gleichheiten.

Hier setzt die Idee der kulturellen „Ähnlichkeit" an,[5] die Karahasan zwar nicht ausformuliert, aber doch erwähnt. Ähnlichkeit ist ein Konzept, das *kein* Gegenteil kennt und sich daher auch nicht zur Bildung von Oppositionen, von Alteritäten und Identitäten, eignet. Sie ist eine Funktion gerade der Art von Relationalität, die Karahasan immer wieder betont. Ähnlichkeit ist nie Identität und schließt daher vollkommene Gleichheit ebenso wie totale Differenz aus. Karahasan würde ergänzen, dass auch dramatisches, also dialogisches Sprechen ein relationales, auf den Anderen bezogenes Sprechen ist.

> Wer aufmerksam schaut und genug über das, was er anschaut, weiß, kann das Spiel der Ähnlichkeiten und Unterschiede, auf dem die lebendige Welt beruht, immer wieder von Neuem genießen, so dass er den Unterschied zwischen zwei Lebewesen immer sehen wird, auch wenn diese Wesen sich noch so sehr ähneln und derselben Art angehören. Die Serie ist demgegenüber das Ideal der mechanischen Welt und Denkweise, die mechanische Logik sieht ihre Verwirklichung und den Beweis für ihre Wahrhaftigkeit in der Identität und gegenseitigen Austauschbarkeit aller Exemplare einer Serie.
> (Karahasan 2023: 49)

Interessanterweise beschreibt Karahasan das Leben in Sarajevo als eine Art ‚Selbstähnlichkeit': So wie die bosnische ‚Kultur' charakterisiert ist durch eine dramatische Spannung, ein Spiel der Ähnlichkeiten und Differenzen, ist es auch die Anlage der Stadt zwischen Stadtkern und Hügeln, sind es die Häuser mit einem vorderen und einem hinteren Garten, dem Frauen- und dem Männerteil der Wohnungen und der gastronomischen Kultur. Überall findet sich – in unterschiedlichen Dimensionen und immer neuen Ausprägungen – eine ähnliche Konstellation. Das ist für Karahasan im Grunde die Definition von Kultur im Allgemeinen.

Die politischen Folgen eines solchen Denkens beschreibt er anhand einer Szene aus dem *Tagebuch der Übersiedlung*. Ein – im Text amerikanischer – Journalist besucht Karahasan während der Belagerung Sarajevos und stellt

5 Vgl. Kimmich 2017, Kimmich 2015, zu Ähnlichkeit und Mimesis auch Bangert 2023.

Fragen nach möglichen Lösungen.[6] Der Besucher schlägt vor, die Stadt zu teilen und damit den Weg zum Frieden zu ebnen. Das Gespräch findet während eines Angriffs in einem Keller statt:

> Nacheinander auf meine Mitbewohner zeigend, verdeutlichte ich, dass von den zehn Ehepaaren, die in den zehn Wohnungen meines Hauses lebten, lediglich ein Paar derselben Nationalität angehört. (Diese Tatsache nahm auch ich erst in diesem Moment wahr.) ‚Wie will man das teilen?', fragte ich. Wenn Sarajevo geteilt würde, könnte ich nicht baden, weil die Badewanne in der serbischen Provinz meiner Frau bliebe, aber dafür könnte sich meine Frau nicht einfach waschen, weil das Waschbecken in meiner Provinz bliebe.
> (Karahasan 2021: 54)

Der Amerikaner versteht es nicht. Der Mann ist ein Opfer seiner Aufteilungslogik. Vielleicht hätte er sich gut mit – dem jungen! – Max Löwenfeld verstanden.

4. Schluss

Wie gehören nun die Idiorrhythmie, die Ähnlichkeit, der Glockenschlag, Bosnien und Karahasans dramatische Literatur zusammen? Barthes' Idiorrhythmie und der leicht versetzte Glockenschlag lassen sich gut assoziieren: geht es doch um einen Rhythmus, der allen eine Stimme verleiht, allen Gehör verschafft und doch keine totale zeitliche Verwirrung stiftet.

Der Ärger über den Mangel an Synchronie, an Gleichzeitigkeit, ist vergleichbar dem Ärger über mangelnde Exaktheit überhaupt. Man verzichtet auf Homogenität zugunsten von Annäherung, Ähnlichkeit und Präsenz.

Die Glockenschläge sind aufeinander bezogen und erzeugen eine gewisse Spannung. Man erwartet einen nach dem anderen. Man könnte auch sagen: sie antworten aufeinander. Weder eine Aufteilung – die einen tagsüber, die anderen nachts – noch die Identität – alle gleichzeitig – wären eine angemessene Regulation. Die musikalisch-rhythmisch-religiöse Spannung kann man nur kaputtmachen oder eben aushalten.

---

6 Der Besucher lässt sich leicht als der französische Philosoph, Journalist und Kriegstourist Bernard-Henri Levy identifizieren.

Ähnlich ist es mit den Nachbarn im Haus. Wer versucht, hier ‚Ordnung' im Sinne von Homogenisierung zu schaffen, muss entweder alle Ehen zerstören oder Konvertierung verordnen. In jedem Fall wäre es grausam und sinnlos. Die Ehen und die Nachbarschaft – so vermutet man – funktionieren nach einem ähnlichen Prinzip wie die Glocken: ein ‚idiorrhythmisches' Zusammenleben, in dem jeder und jede sein und ihr Eigenes bewahrt, ohne ganz aus dem Takt zu fallen.

Karahasan weist darauf hin, dass solche ‚dramatischen' Kultursysteme sehr fragil sind. Sie verlangen Offenheit und Geduld, so etwas wie Toleranz, Achtung und sogar eine gewisse Leidensfähigkeit (vgl. Karahasan 2021: 55). Üben könnte man das alles, so betont es der bosnische Schriftsteller und Gelehrte immer wieder, beim – richtigen – Lesen.

Literatur

Andrić, Ivo (2003 [1946]): „Brief aus dem Jahre 1920", in: Ders.: *Buffet Titanic: Erzählungen*. Aus dem Serbokroatischen von Milo Dor und Reinhard Federmann. Klagenfurt/Salzburg: Wieser Verlag, 155–178.

Assmann, Aleida / Assmann, Jan (1990): „Kultur und Konflikt. Aspekte einer Theorie des unkommunikativen Handels", in: Assmann, Jan / Harth, Dietrich (Hgg.): *Kultur und Konflikt*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 11–48.

Bangert, Sara (2023): *Entgrenzte Ähnlichkeit im Milieu des Surrealismus. Konturen, Vorgeschichte und Konjunktur eines ästhetischen Konzepts*. Berlin/Boston: De Gruyter.

Bangert, Sara / Immisch di Padua, Quintus (Hgg.) (2025): *Wie zusammen leben? Idiorrhythmie als narratives Konzept in Literatur und Kultur*. Berlin/Boston: De Gruyter.

Barthes, Roland (2002): *Comment vivre ensemble. Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens : notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1976–1977*. Coste, Claude (Hg.). Paris : Seuil.

Bauer, Thomas (2018): *Die Vereindeutigung der Welt. Über den Verlust an Mehrdeutigkeit und Vielfalt*. Reclam: Ditzingen.

Cvetković-Sander, Ksenija / Karahasan, Dževad / Sander, Martin (2013): „Es muss klar sein, wem ein Schriftsteller gehört? Ich schwöre, er gehört mir!", in: *novinki.de*. https://novinki.de/es-muss-klar-sein-wem-ein-schriftsteller-gehoert-ich-schwoere-er-gehoert-mir/ (05.06.2026).

Cvetković-Sander, Ksenija / Lovrenović, Ivan / Sander, Martin (2013): „Andrićs Beziehung zu Bosnien: Von der Liebe bis zum Hass und zurück", in: *novinki.de*. https://novinki.de/andrics-beziehung-zu-bosnien-von-der-liebe-bis-zum-hass-und-zurueck/ (05.06.2026).

Cvetković-Sander, Ksenija / Sander, Martin (2011): „Chronist des Hasses, Hüter der Vielfalt – Streit um die Bosnien-Bilder des Ivo Andrić", in: *Deutschlandradio Kultur – Literatur. Sendung: Werkstatt*. https://www.deutschlandfunkkultur.de/jugoslawischer-schriftsteller-ivo-andric-chronist-des-100.html (05.06.2026).

Herbst, Dominika / Jakob, Friederike (2010): „‚Letzlich ist es die Liebe, die alles zusammenhält.' Interview mit Dževad Karahasan", in: *novinki.de*. https://novinki.de/herbst-dominika-letzlich-ist-es-die-liebe-die-alles-zusammenhaelt/ (05.06.2026).

Karahasan, Dževad (2007): „Briefe aus dem Jahr 1993", in: Ders.: *Berichte aus der dunklen Welt*. Aus dem Bosnischen von Brigitte Döbert. Frankfurt a. M.: Insel, 77–126.

Karahasan, Dževad (2021): *Tagebuch der Übersiedlung.* Aus dem Bosnischen von Katharina Wolf-Grießhaber. Berlin: Suhrkamp.

Karahasan, Dževad (2023): „Über die Welt und über mich selbst" (aus dem Bosnischen von Katharina Wolf-Grieshaber), in: Schulze, Ingo / Karahasan, Dževad: *Es gibt kein Ich ohne ein Du – Dialog, Autopoiesis, Denken durch Formen. Tübinger Poetik-Dozentur 2022,* Künzelsau: Swiridoff Verlag, 35–75.

Kimmich, Dorothee (2015): „Einleitung", in: Bhatti, Anil / Kimmich, Dorothee (Hgg.): *Ähnlichkeit. Ein kulturtheoretisches Paradigma*. Konstanz: Konstanz University Press, 7–14.

Kimmich, Dorothee (2017): *Ins Ungefähre. Ähnlichkeit und Moderne*. Göttingen: Konstanz University Press.

Klein, Markus (1992): „Ivo Andrić (1892–1975)", in: *Criticón* 22 (131), Mai/Juni, 109–113.

"Lausanne Peace Treaty VI. Convention Concerning the Exchange of Greek and Turkish Populations Signed at Lausanne, January 30, 1923", in: Republic of Türkiye Ministry of Foreign Affairs. https://www.mfa.gov.tr/lausanne-peace-treaty-vi_-convention-concerning-the-exchange-of-greek-and-turkish-populations-signed-at-lausanne_.en.mfa (01.04.2026).

Koselleck, Reinhart (2006): „Sprachwandel und Ereignisgeschichte“, in: Ders.: *Begriffsgeschichten. Studien zur Semantik und Pragmatik der politischen und sozialen Sprache*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 32–55.

Martens, Michael (2022): *Im Brand der Welten. Ivo Andrić. Ein europäisches Leben*. Wien: Zsolnay Verlag.

Pandey, Gyanendra (2002): *Remembering Partition: Violence, Nationalism and History in India*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Simmel, Georg (1995): „Die Großstädte und das Geistesleben“, in: Ders.: *Gesamtausgabe*. Bd. 7. Rammstedt, Otthein (Hg.). Suhrkamp: Frankfurt a. M., 116–131.

Trojanow, Ilija / Hoskoté, Ranjit (2007): *Kampfabsage. Kulturen bekämpfen sich nicht – sie fließen zusammen*. München: Heyne.

Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 107 (2026), 93–105
doi: 10.5282/brfxp134

Wojciech Dudzik

Karnawał jako widowisko kulturowe

Streszczenie: Bezpośrednią inspiracją do napisania niniejszego szkicu była wystawa zorganizowana jesienią 2025 roku w Muzeum Narodowym w Warszawie pod tytułem „Czarny karnawał, Ensor/ Wojtkiewicz", poświęcona malarstwu belgijskiego twórcy Jamesa Ensora (1860–1949) i tworzącego po części w podobnym czasie polskiego malarza Witolda Wojtkiewicza (1879–1909). Choć nigdy się nie spotkali, podobnie postrzegali świat przez pryzmat satyry i groteski, karnawału i maski. Maskę prezentowali jako przedmiot performatywny „nakazujący" jej nosicielowi określony model zachowania, karnawał zaś jako widowisko kulturowe, opowiadające społeczeństwu jego historię i przekładające ją na język performansu – który ucieleśnia, uwidacznia i uświadamia najważniejsze dla danej kultury elementy tradycji i jej symboliki. Współczesne narzędzia antropologii i *performace studies* pozwoliły postawić w tekście szereg pytań o znaczenie i funkcje maski oraz o karnawałowe odwrócenie świata na przykładzie Dunkierki, wybranej jako miasto położone nieopodal rodzinnej dla Ensora Ostendy, i zaproponować nowe narzędzia analizy.

Słowa kluczowe: maska, przedmiot performatywny, tożsamość, karnawał, widowisko kulturowe

Zacznijmy tak: oto leży przed nami przedmiot trójwymiarowy o specyficznym kształcie. Bierzemy go do ręki. Jak go opisać? Jako odwzorowanie twarzy? Ale jaka twarz ma stronę zewnętrzną i wewnętrzną? Jako futerał, osłonę, skorupę? Ale z trzema otworami nie będzie szczelna. Jako formę? Jako narzędzie jednoczącej przemiany (niem. „das Gerät einer vereinigenden Verwandlung", por. Kerényi 2002: 141), za sprawą którego człowiek zmienia swą twarz – i siebie? Wtedy – kiedy narzędzie to znajdzie się na czyjejś twarzy – stanie się maską, a zatem przedmiotem, który od chwili założenia pokieruje zachowaniem człowieka. Stanie się przedmiotem performatywnym.

Przedmiot performatywny generuje określone zachowanie wykonawcy (nosiciela maski), ma wpisany w siebie określony scenariusz działania i sposoby posługiwania się ciałem. Kategorię przedmiotu performatywnego rozwijam szerzej wraz z Dorotą Sosnowską w książkach *Ogród sztuk. Maska* (Sosnowska 2017: 203–213) oraz *Maska w kulturze współczesnej Europy* (Dudzik 2020: 65–76). Jest to współczesna kategoria badawcza, ale każdy, kto kiedykolwiek założył maskę, potwierdzi władzę maski nad jej nosicielem. Podam tylko jeden przykład – ani najstarszy, ani najmłodszy – tego rodzaju samoświadomości w ujęciu dadaistów. Oto jak autorefleksyjnie pisał o maskach w swoich wspomnieniach Hugo Ball:

> Janco hat für die neue Soirée eine Anzahl Masken gemacht, die mehr als begabt sind. […] Wir waren alle zugegen, als Janco mit seinen Masken ankam und jeder band sich sogleich eine um. Da geschah nun etwas Seltsames. Die Maske verlangte nicht nur sofort nach einem Kostüm, sie diktierte auch einen ganz bestimmten pathetischen, ja an Irrsinn streifenden Gestus. Ohne es fünf Minuten vorher auch nur geahnt zu haben, bewegten wir uns in den absonderlichsten Figuren, drapiert und behängt mit unmöglichen Gegenständen, einer den anderen in Einfällen überbietend. Die motorische Gewalt dieser Masken teilte sich uns in frappierender Unwiderstehlichkeit mit. Wir waren mit einem Male darüber belehrt, worin die Bedeutung einer solchen Larve für die Mimik, für das Theater bestand. Die Masken verlangten einfach, daß ihre Träger sich zu einem tragisch-absurden Tanz in Bewegung setzten. […] Was an den Masken uns allesamt fasziniert, ist, daß sie nicht menschliche, sondern überlebensgroße Charaktere und Leidenschaften verkörpern.
> (Ball 1927: 96)

> Na kolejny wieczór [Marcel] Janco przygotował szereg masek, bardziej niż udanych […]. Kiedy Janco zjawił się z nimi, byliśmy wszyscy na miejscu i zaraz je ponakładaliśmy. I wówczas stało się coś dziwnego. Maski stwarzały konieczność dopełnienia ich kostiumem, lecz dyktowały także ściśle określoną, patetyczną gestykulację, graniczącą wręcz z obłędem. Mimo że pięć minut wcześniej nikt jeszcze niczego nie przeczuwał, już po chwili odpowiednio udrapowani i obwieszeni przedziwnymi przedmiotami wykonywaliśmy najniezwyklejsze figury, prześcigając się nawzajem w pomysłach. Siła motoryczna tych masek podziałała na nas nieodparcie. W okamgnieniu uświadomiliśmy

> sobie, na czym polega znaczenie maski dla mimiki i jej rola w teatrze. Maski te nakazywały po prostu, [by] puścić się w przejmująco absurdalny taniec. […] Fascynowało nas w tych maskach to, że wyrażały nie tyle cechy ludzkie, co nadnaturalne charaktery i namiętności.[1]

W antologii *Maski* wydanej w 1986 roku, a więc jakieś siedem dekad po dadaistach, Maria Janion pisała bardziej jednoznacznie: „Maska rozkazuje; można się stać niechcący sługą maski, jej bezwolnym narzędziem. Maska ma być instrumentem ukrycia się, a staje się czymś zupełnie innym: przekształca noszącego maskę w swoje narzędzie, opanowuje go i włada nim" (Janion/Rosiek 1986: 192). Dwadzieścia lat później Sosnowska tak rozwijała tę myśl:

> Maska, wyobrażając twarz, przylegając do skóry, wchłaniając jej zapach i pot, jest zawsze podwójna – jest misteryjnym narzędziem przemiany i przedmiotem ukazującym swą bezradną materialność, nasyca się znaczeniem i je wytraca, nigdy nie będąc ani jedynie „bogiem" (postacią sceniczną), ani jedynie kostiumem, przebraniem, dodatkiem. Maska potrzebuje ciała, by działać, dlatego <właśnie> proponuję ją nazwać przedmiotem performatywnym […]. Byłby to taki przedmiot, który zawiera w sobie scenariusz działania, narzuca ciału określone zachowania, uruchamia performans.
> (Sosnowska 2017: 209)

Przedmiot performatywny zwany maską to nie tylko narzędzie artystów, jak wspomniani dadaiści. Maska wyzwala szeroko rozumiany performans przede wszystkim w karnawale, w tym innym świecie, w tym „świecie na opak". Jego uczestnicy po założeniu masek natychmiast stają się kimś innym, stają się tańczącą postacią, ale nie wiadomo kim: kobietą czy mężczyzną, starym czy młodym itp. Bo działające pod maską twarz i ciało (tak, twarz też działa) jest w zasadzie nie do rozpoznania. Maski inaczej chodzą (a właściwie tańczą), znajdują dla siebie inny rytm i sposób synchronowania (ang. *syncing*), jak określił to amerykański antropolog kultury Edward T. Hall, pisząc o czasami widocznym dla obserwatorów, a często niewidocznym akcie komunikacji wewnątrzgrupowej (Hall 1984: 115).

---

1 Tłumaczenie własne: Wojciech Dudzik.

Odnośnie zaś do tańca można w tym miejscu jeszcze powiedzieć, że jest on językiem, w jakim wypowiadają się, szczególnie w karnawale, nieme zazwyczaj maski. Na przykład Gilles z belgijskiego/walońskiego miasta Binche, występując „na żywo", nawet „stojąc" w miejscu, poruszają się (w czym pomaga im, owszem, dobiegający zewsząd odgłos werbli – a Gilles mogą się przemieszczać tylko w towarzystwie werblisty), przestępują z nogi na nogę, poruszają też trzymanymi w rękach rózgami-miotełkami, pracują całym rozbudzonym ciałem. A kiedy pójdą przed siebie, rytm będą wybijać także drewnianymi chodakami, w które są obuci. Na co dzień, bez maski, nie potrafiliby tak tańczyć/chodzić.

Performatywność maski ma swoje ograniczenia czasoprzestrzenne, trwa tylko do końca święta, w tym, a nie innym miejscu. W tyrolskim miasteczku Imst nie przypadkiem o szóstej wieczorem, po całym karnawałowym dniu na głównym placu rozlega się okrzyk „Larwy zdjąć – bo inaczej przyrosną do twarzy!"[2]. Trzeba się tego strzec, żeby maski nie odmieniły nas na stałe (a tego chcielibyśmy jednak uniknąć).

Oddzielnym zagadnieniem wartym uwagi jest płeć maski. Czy maski w ogóle mają płeć? Ale jak ją rozpoznać? I czy jest to płeć ich nosiciela, czy postaci, którą reprezentują? Aktorami widowisk maskowych (dość przywołać teatr antyczny czy szekspirowski) są prawie wyłącznie mężczyźni, w wielu karnawałach na świecie kobiety do dziś nie mogą uczestniczyć w obrzędzie, wypełniając co najwyżej czynności pomocnicze przy zakładaniu kostiumów przez ojców, synów i braci. Współcześnie ten zakaz jest jednak coraz rzadziej ściśle przestrzegany.

W niezliczonych historyczno-obrzędowych karnawałach europejskich pojawia się maska czarownicy, ale zawsze kryje się za nią mężczyzna. Jaki to ma wpływ na zachowanie tej czarownicy-maski? Jak można odczytywać – żeby wskazać też na inny obszar, pozakarnawałowy – posłużenie się przez dziewczyny-performerki z anarchofeministycznej punkowej grupy Pussy Riot maskami wykonanymi na drutach lub szydełkiem na podobieństwo kominiarek, tyle że z kolorowej wełny? Maska walki została tu skonfrontowana przez radykalne feministki z kobiecą robótką.

Będąc przedmiotem performatywnym, maska nie utraciła funkcji narzędzia, narzędzia jednoczącej przemiany – o czym już była mowa, równocze-

2 Zasłyszane w czasie badań terenowych autora w Imst w 2012 roku.

śnie zaś statusu reprezentacji kultury performatywnej, czyli kultury przedstawieniowej opartej na dramatyzacji działań ludzkich, kultury w działaniu, kultury występu – obszar, który nie tyle jest „do myślenia", ile „do działania". Te wszystkie cechy kumulują się przede wszystkim w karnawale. Za chwilę poświęcimy mu więcej uwagi.

„Maska, którą się wkłada podczas karnawału, oznacza akceptację przejściowego statusu egzystencji; żyje się przez chwilę poza narzuconą i przyjętą normą, lecz płacąc za to cenę, dla niektórych jednak, okazuje się, wygórowaną: anonimowości" (Janion/Rosiek 1986: 198). Można by dodać, że jesteśmy tym, kogo udajemy i dlatego musimy bardzo uważać, kogo udajemy.

Użycie kategorii narzędzia (którym nigdy nie będzie twarz), pociąga za sobą wysunięcie w badaniach na pierwszy plan materialnego aspektu maski, z zachowaniem jej metaforycznego charakteru tylko w tle. Takie ujęcie powinno też pozwolić na przywołanie, a także poszerzenie różnych typologii maski ze względu na rodzaj performatywności przez nią aktywizowanej/wywoływanej w obrębie – by wymienić najważniejsze sfery – karnawału, teatru, performansu politycznego, kultury popularnej (muzyka rozrywkowa, sport), sztuki (tu najwyraźniej widoczna będzie opozycja między zwykłym przedmiotem – który stanowi maska powieszona na ścianie w muzeum, obiekt kolekcjonerski – a przedmiotem performatywnym.

Zaczęliśmy te rozważania o masce niejako od końca, wprowadzając termin przedmiotu performatywnego – co miało być teoretycznym punktem dojścia, a nie punktem wyjścia. Sięgnijmy więc jeszcze do źródeł i do możliwych typologii. Zapytajmy, jakie wyspecjalizowane funkcje może pełnić maska.

Maska to słowo obecne w takiej samej lub podobnej formie w wielu językach: *mask*, *Maske*, *masque*, *maschera*, *mascara* itp. Pochodzi z języka arabskiego (gdzie oznaczało żart, wesołka, błazna, a także coś przekształconego) i przez włoski i francuski dotarło do innych języków. Co ciekawe, ani w grece, ani w łacinie słowo to nie istniało. Starożytni Grecy na zakrycie twarzy umożliwiające odgrywanie jakiejś roli używali terminu *prósopon* i obejmowali nim zarówno twarz, jak i maskę, czyli to, na co się patrzy frontalnie. Rzymianie z kolei posługiwali się pojęciem *persona* (rola), któremu w XX wieku Carl Gustav Jung nadał znaczenie metaforyczne: maski przybieranej przez człowieka w kontaktach społecznych. Ale kiedy maski zaczynają się performatywnie specjalizować – jeśli tak można powiedzieć – tracą swą uniwersal-

ność nazewniczą i występują pod imieniem własnym, np. belgijskiego Gille'a, szwajcarskiego Waggis czy szwabskiego Ahlanda.

O kłopotach z definicją maski pisałem w książce *Maska w kulturze współczesnej Europy* (Dudzik 2020: 53–64), ale i tutaj warto przypomnieć główne definicje, które – kiedy mowa o masce – zawsze są przywoływane w literaturze przedmiotu.

Dla porównania przypomnijmy jednak najpierw 22. rozdział dzieła Franciszka Rabelaisa *Gargantua i Pantagruel* pod tytułem „Zabawy Gargantui". Autor wyliczył w nim aż 212 gier i zabaw (o najdziwniejszych nazwach), które stanowiły rozrywkę bohatera powieści. Od zabawy w „podaj dalej", w „prymę", w „kupki", w „pikardkę", w „co upadło, to przepadło" po „tłuczone garnki", „ostatnie karo" itd. itd. Podobnie jest z maskami – chociaż nie wszystkie przecież służą zabawie. Karnawałów można by naliczyć kilkaset razy więcej, a w ich obrębie tysiące masek, ale wystarczy skrzyżować różne typologie (ze względu na funkcje, na materiał, z jakiego je wykonano – np. z kory drzewa, skóry, wosku, drewna, łyka, muszli, listowia, metalu, drutu, tkaniny, wełny – sposób odwzorowania albo kreowania twarzy, ich pochodzenie geograficzne, etniczne, kulturowe, sposób mocowania na głowie itp.), by się przekonać, jakie tu są możliwości. W każdej masce kumulują się bowiem różne cechy dystynktywne. Mamy więc maski rytualne, a równocześnie antropomorficzne, zoomorficzne, fantastyczne, teatralne (komiczne/tragiczne), ochronne, medyczne (chirurgiczne, covidowe), etniczne, a jednocześnie koronkowe, nagłowne, podwójne (od przodu i od tyłu głowy) albo pół-maski zasłaniające tylko oczy, czy po prostu makijaż – maski malowane wprost na twarzy itd. Widać dowodnie, że – jak powiedział w pewnym uogólnieniu niemiecki badacz kultury wizualnej Hans Belting – maska jest wynalazkiem kultury niezależnie od tego, czy powstaje na żywej twarzy, czy też nakłada się ją jako maskę sztuczną (Belting 2014: 46).

Zauważmy jeszcze, że maska umożliwia najpełniej gry z tożsamością, albowiem po pierwsze zmienia tożsamość nosiciela, po drugie maska ukrywa tożsamość, po trzecie maska odsłania tożsamość, a po czwarte wreszcie maska zachowuje przekształconą tożsamość.

Larva po łacinie to tyle, co widmo, straszydło, duch. Maska może być całą postacią, larwa tylko zakryciem twarzy). Larwa jest również narzędziem – wyjątkowym także z innego powodu. Ze względu na swą nieruchomość kojarzy się z umarłymi, których – zgodnie z tradycją wielu kultur – reprezentowała (zdejmowanie maski pośmiertnej – praktyka do niedawna dość popularna

w odniesieniu do wybitnych zmarłych – jest jednym ze świadectw tych związków, por. Rosiek 2008). Maska łączy żywych z umarłymi. „Żywi zmieniają się w umarłych, a umarli w żywych – albo raczej umarli i żywi jednoczą się dzięki masce" – pisze Kerényi w cytowanej rozprawie (Kerényi 2002: 141). Tu także można myśleć o masce jako o narzędziu jednoczącej przemiany, dzięki któremu „zniesiona zostaje granica między życiem a śmiercią, a to, co ukryte, staje się jawne", ujawnienie zaś ukrytego i zapomnianego „wyzwala identyfikację zamaskowanego z samym sobą". Maska jest unieruchomioną ekspresją, twarzą naszych przodków.

Ten aspekt pojawia się także w karnawale – jako wspomnienie, reminiscencja, odwołanie do dawnego święta zmarłych, odbywającego się u schyłku zimy. Klasyczna maska wenecka *bauta*, także ze względu na swój wygląd i trupiobiały kolor, jest takim typowym przedstawicielem świata zmarłych przodków.

Jeśli chcielibyśmy dalej szukać definicji, to można by sięgnąć do dawnych słowników, np. do pierwszego *Słownika języka polskiego* autorstwa Samuela Bogumiła Lindego. Pada tu najprostsza definicja zrównująca maskę z twarzą, ale przyprawną: „Maska to twarz przyprawna zasłaniająca twarz człowieka dla niepoznania" (Linde 1809: 40). Brzmi to o wiele bardziej przekonująco niż współczesny opis, głoszący, że „maska to zbiór sztucznych elementów nakładanych na twarz, wytwarzających <postać> innego lub wytwarzanych dla innego, by otworzyć i zainscenizować dostęp do świata symbolicznego" (Lichau 2018: 97). Zreasumować to można tak: Maska to sztuczna głowa albo sztuczna twarz o kształcie ludzkim, zwierzęcym bądź fantastycznym, która pozwala swemu nosicielowi przejściowo wystąpić z jego własnej tożsamości i dzięki przemianie przyjąć jakąś obcą, nie-własną, nadnaturalną egzystencję.

Karnawał to święto maski. Większość wcześniejszych uwag dotyczących maski odnosi się też do karnawału, który jednak związany jest ściśle z przebiegiem chrześcijańskiego roku liturgicznego i trwa od święta Trzech Króli (6 stycznia) do wtorku przed środą popielcową (różne daty) z kulminacją w przypadającą na ostatnich sześć dni, od tłustego czwartku poczynając; jest to czas wypełniony zabawami, paradami ulicznymi, maskaradami, tańcami, widowiskami obrzędowymi, a także zwiększonym spożyciem tłustych i mięsnych pokarmów w perspektywie konieczności usunięcia w poście z jadłospisu wszelkich produktów pochodzenia zwierzęcego (ten zasadniczy powód świętowania wyraża nazwa karnawału wywodząca się z łaciny – od *caro*, *carnis* – mięso; *levo*, *levare* – odrzucać, usuwać → późnołac. *carnis levamen* /

carnelevamen → *carnelevare* → wł. *carnevale*, w staropolszczyźnie „mięsopust"). Najbardziej trafną, zwięzłą definicję, wyrażającą swoistość tego święta, sformułował Johann Wolfgang von Goethe, pisząc, że „karnawał nie jest fetą wydaną dla ludu, lecz fetą, którą lud wydaje dla siebie"[3] (Goethe 1980: 424) i decyduje – dodajmy – jakie maski założy. Należy dodać, że aspekt świąteczny połączony jest w karnawale ściśle z aspektem ludycznym i teatralnym.

Nie będę tu omawiał bardziej szczegółowo wszystkich aspektów karnawału, koncentrując się na jednej tylko interpretacji, która, pozwoli zdać sobie sprawę z tego, że karnawał to poważna sprawa.

Karnawał bywa nazywany (np. w Niemczech albo w chorwackiej Rijece) piątą porą roku. Pojawia się i przemija, wszyscy na niego czekają, bo jest koniecznością i wypełnia te same doroczne scenariusze – tak jak każde święto. Istotą karnawału jest przerwanie codziennych czynności i zawieszenie praw obowiązujących na co dzień. To właśnie dla pokreślenia tej odmienności ludzie zakładają kostiumy i maski, porzucają swe role społeczne i na chwilę stają się kimś innym. Karnawał to pełna odsłona wspominanych przeze mnie już gier z tożsamością.

Do karnawału trzeba się więc przygotować – w najróżniejszy sposób, ale w zgodzie z tradycją, którą poznają już dzieci w przedszkolach i szkołach. Dorośli zaś muszą otworzyć karnawałowe piwnice ze świeżym młodym winem (jak w Bazylei), zebrać wszystkich mieszkańców (mężczyzn!) miasteczka Imst w Austrii, by odpowiedzieli na pytanie wójta „Czy idziemy na karnawał? (jakże moglibyśmy nie pójść?), uroczyście otworzyć sezon karnawałowy dnia 11.11. o godz. 11:11, organizując festyny, koncerty i tańce na centralnych placach nadreńskich i bawarskich miast (Kolonia, Monachium), przystąpić do budowy wozów satyryczno-alegorycznych ilustrujących potem w paradzie lokalne i globalne wydarzenia minionego roku, rozpocząć treningi zręcznościowe i fizyczne (bo karnawał wymaga krzepy), odkurzyć maski i naprawić kostiumy (tak w Trzech Króli w miasteczkach szwabsko-alemańskich), rozpocząć treningi muzyczne i taneczne (Binche) itd.

To wszystko i o wiele więcej, żeby – jak w każdym święcie wypaść najbardziej okazale, by być podziwianym i podziwiać innych (o których wiadomo,

3 „Das Römische Karneval ist ein Fest, das dem Volke eigentlich nicht gegeben wird, sondern das sich das Volk selbst gibt" (Goethe 1948: 484).

że też się przecież przygotowują), a na trasie będą czekać obserwatorzy. Nierzadko maski i kostiumy stają do konkursów niczym w pokazach mody.

Pokazać, podziwiać, oglądać, widzieć – grupa tych i podobnych leksemów w języku polskim kieruje naszą uwagę w stronę widowiska. W stronę zgromadzenia wszystkich mieszkańców, a i przyjezdnych gości, bo karnawał jest świętem powszechnym, czynionym i oglądanym; nie da się przed nim uciec.

Wiele już powiedziałem o wyjątkowości święta karnawałowego (można je uznać za święto totalne) i widowiska karnawałowego. Dopowiedzmy: ono także jest szczególne, bo jest to widowisko kulturowe. Autorem tego pojęcia (ang. *cultural performance*) jest badacz kultury indyjskiej Milton Singer (Singer 1972), a rozpowszechnił je w wielu pracach brytyjski antropolog Victor Turner, często powtarzający, że jest to taki przejaw udramatyzowanego życia zbiorowego, który ucieleśnia, uwidacznia i uświadamia najważniejsze dla danej kultury elementy tradycji i jej symboliki. Widowiska kulturowe – pisał z kolei amerykański antropolog, profesor Uniwersytetu w Chicago John J. MacAloon – to coś więcej niż rozrywka, więcej niż dydaktyczny lub perswazyjny przekaz, więcej niż katartyczne odreagowanie: to chwile, w których jako kultura bądź jako społeczeństwo podejmujemy refleksję nad samymi sobą i definiujemy samych siebie, odgrywamy nasze wspólne mity i naszą historię, przedstawiamy alternatywne wersje samych siebie czy też zmieniamy się pod pewnymi względami, by pod innymi pozostawać tacy sami (MacAloon 2009: 12).

Widowisko kulturowe to jest właśnie ta feta z *Rzymskiego karnawału* Goethego, którą lud wydaje dla siebie, przejmując też jej historyczne elementy: historie, opowieści czy legendy. Tak jak na przykład w Dunkierce, gdzie odbywa się jeden z dwóch, obok Nicei, najważniejszych karnawałów francuskich. To symptomatyczne zresztą, jak te karnawały, z najdalszej północy kraju i z najdalszego południa, się różnią (nie tylko z powodu diametralnie odmiennej pogody), ale dla mieszkańców obu miast są najważniejsze na świecie, bo wyrażają i definiują ich lokalną tożsamość tudzież symbolikę, z tym, że w Nicei uwaga wszystkich skupia się na kwiatach, a w Dunkierce na śledziach.

Ale skąd ta Dunkierka? Z powodu Jamesa Ensora, którego prace eksponowane były w tym roku w warszawskim Muzeum Narodowym na wystawie „Czarny karnawał. Ensor/Wojtkiewicz" (od 3 listopada 2025 do 11 stycznia 2026). Polski malarz Witold Wojtkiewicz był drugim bohaterem tej wystawy, ale dla mnie ważniejszy jest Ensor – malarz masek i karnawałów, do tej pory w Polsce stosunkowo mniej znany poza kręgami historyków sztuki (podob-

nie zresztą jak w Niemczech). Dlatego w jego malarstwie i w jego przestrzeni kulturowej poszukuję reprezentatywnego przykładu widowiska kulturowego. Nie mam dowodów, ale jestem przekonany, że malujący karnawałowe twarze i maski (i nie opuszczający w zasadzie Ostendy) James Ensor musiał wybrać się kiedyś na karnawał do niedalekiej Dunkierki (ok. 40 km). Mógł przecież wygodnie pojechać tramwajem wzdłuż wybrzeża morskiego, bezpośrednio z Ostendy do granicy z Francją, zaraz za którą leży Dunkierka. Tramwaj, najdłuższa bodaj do dzisiaj linia tramwajowa na świecie, tramwaj zwany Kusttram, zaczął kursować w 1885 roku (Ensor miał wtedy 25 lat), a zelektryfikowany został 12 lat później. Ostenda także była miastem karnawałowym, a Ensor nie tylko należał do tamtejszego Towarzystwa Balu Martwego Szczura (Compagnie du Rat Mort, taki ostendzki Zielony Balonik, 1898) wzorowanego na znanym paryskim kabarecie, ale także namalował kiedyś plakat karnawału w Ostendzie, gdzie karnawał miał i ma jednak mniejszy wymiar.

Czy Ensor pojechał kiedyś do Binche, najsłynniejszego belgijskiego miasta karnawałowego, obecnego tak wyraźnie na wystawie w Muzeum Narodowym? Nie wiemy, choć mamy jego obraz *Karnawał w Binche*. Ale do Binche trzeba było wtedy jechać kilka godzin, a Ensor nie lubił podróży. Zakładam więc, że jeśli miałby gdzieś jechać na karnawał, to raczej do pobliskiej i również nadmorskiej, pokrewnej kulturowo Dunkierki, niż do odległego Binche. W celu pokazania na konkretnym przykładzie istoty widowiska kulturowego wybieram więc Dunkierkę.[4] Wybieram Dunkierkę, zakładając, że Ensor tam kiedyś się wybrał. Co mógł zobaczyć?

Na ukształtowanie się karnawału w Dunkierce wpłynęła tradycja morska: korsarska, marynarska i rybacka. Nie tylko lokalnym – bo dostał tytuł szlachecki od Ludwika XIV – bohaterem jest tu XVII-wieczny marynarz, wilk morski, dowódca, wreszcie admirał, obrońca interesów Francji na morzu Jean Bart. To wokół jego pomnika na centralnym placu Dunkierki odbywają się karnawałowe tańce i śpiewy. Historia głosi, że podwalinami karnawału były uczty wyprawiane przez rybaków bezpośrednio przed wypłynięciem na półroczne połowy dorsza u wybrzeży Islandii. Termin tych wydarzeń zbiegał się w kalendarzu z karnawałem, a jego apogeum, jak pamiętamy, przypada na ostatnie trzy dni przed Popielcem. Karnawałowicze zbierali się w tzw. bandach, które przemierzały miasto wzdłuż i wszerz pod wodzą tamburmajora,

4 O karnawale w Binche pisałem szczegółowo w książce *Karnawały w kulturze* (Dudzik 2005).

wymachując kolorowymi parasolkami na długiej rączce – symbol ochrony przed deszczem, ale i damski atrybut, równocześnie zaś kpina z mieszkańców sąsiedniego miasteczka Bergues, którzy zawsze nosili przy sobie parasol. Tamburmajor ubrany jest w napoleoński mundur, a kroczą/tańczą za nim w ścisku – w osobliwy sposób napierający na siebie plecami – muzycy w żółtych rybackich sztormiakach. Pozostali członkowie każdej męskiej bandy przebrani są zazwyczaj w podkradane żonom sukienki i fantazyjne, kolorowe, gałganiarskie stroje kobiece – kobiet przecież najbardziej będzie brakować rybakom w wielomiesięcznych połowach ryb. Pewnie dlatego kolorowe bandy śpiewają też sprośne piosenki (w miejscowym dialekcie!). Nie noszą jednak masek, za maskę uchodzą pomalowane twarze.

Każda dzielnica Dunkierki ma swoją bandę, a wszystkie spotykają się w ostatnią niedzielę karnawału na placu przed ratuszem, z którego balkonu mer rzuca w karnawałowy wielotysięczny już teraz tłum wędzone śledzie – symbol obfitości. Tak jest do dzisiaj, chociaż śledzie są obecnie ze względów higienicznych zapakowane w folię, a atrakcyjność tego rozdawnictwa (istotnej cechy wszelkich karnawałów: w Binche rzuca się pomarańcze, w Kolonii cukierki i małe bukieciki kwiatków, w Nicei mimozę itp.) zwiększa obecnie umieszczanie wśród śledzi… homara. O takie trofeum toczy się dzisiaj walka – za czasów Ensora o homarze nie mogło być mowy, ale teraz już wiemy, a raczej przypuszczamy, skąd się wziął ten motyw walki o śledzie na obrazie Ensora *Szkielety walczące o wędzonego śledzia*. Jeśli zaś chodzi o dzisiejszego homara, to jest on plastikowy, żeby tłum go nie rozdeptał, a zwycięzca wymienia go potem w merostwie na prawdziwego.

Po południu, zanim w porcie zaczną się nocne bale, a na plaży tańce, karnawałowicze odwiedzają liczne przygotowane w knajpach i w prywatnych domach tzw. kaplice (fr. *estaminet* – wyszynk), gdzie w oczekiwaniu na dalsze swawole wzmacniają się piwem, winem i sznapsami. Pod wieczór wszyscy zbierają się jeszcze raz pod pomnikiem Jeana Barta – bohatera Dunkierki i pośrednio fundatora karnawału, który odbywa się od końca XVII wieku. Tam następuje kolejna runda tańców i śpiewów. A potem zabawa do rana.

Żeby w pełni poznać widowisko kulturowe „Karnawał w Dunkierce", trzeba by oczywiście opisać więcej szczegółów z lokalnej historii miasta, trzeba by też znać lokalny dialekt (karnawał zawsze mówi własnym głosem, bo jest fetą, jaką lud wydaje dla siebie). Ale już ten krótki opis daje wgląd w pochodzenie tego i każdego innego karnawału, starając się pokazać ów szczególny splot

święta, zabawy i spektaklu tworzącego odrębne widowisko kulturowe. Nie dziwi więc, że karnawały są sukcesywnie wpisywane na listę niematerialnego dziedzictwa kulturowego ludzkości prowadzoną przez UNESCO (obecnie 15, w tym w belgijskim Binche, od 2003 roku).

W drugiej połowie XIX karnawał w Dunkierce miał, rzecz jasna, mniejszy wymiar niż dzisiaj, ale i wtedy, i teraz aktualna pozostaje obserwacja cytowanego już Victora Turnera, który pisał: „Sposób, w jaki ludzie się bawią, być może głębiej odsłania ich kulturę niż sposób pracy – daje bowiem wgląd w wartości serca" (Turner 2002: 159). To dlatego mówimy tu nie o jakimkolwiek spektaklu czy widowisku, ale o widowisku kulturowym.

Literatura

Ball, Hugo (1927): *Die Flucht aus der Zeit*. München–Leipzig: Verlag von Duncker und Humblot.

Belting, Hans (2014): *Faces. Historia twarzy*, przeł. Tadeusz Zatorski. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.

Dudzik, Wojciech (2005): *Karnawały w kulturze*. Warszawa: Sic!

Dudzik, Wojciech (2020): *Maska w kulturze współczesnej Europy. Teorie i praktyki*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Goethe, Johann Wolfgang (1948): „Italienische Reise. Auch ich in Arcadien!", in: Ders.: *Goethes Werke*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Band 11. Trunz, Erich (Hg.). Hamburg: Christian Wegener.

Goethe, Johann Wolfgang (1980): „Rzymski karnawał", w: Tegoż: *Podróż włoska*, przeł. Henryk Krzeczkowski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 424–453.

Hall, Edward T. (1984): *Poza kulturą*, przeł. Elżbieta Goździak. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Janion, Maria / Rosiek, Stanisław (1986): *Maski*. T. 2. Gdańsk: Wydawnictwo Morskie.

Kerényi, Karl (2002): „Człowiek i maska", przeł. Anna Kryczyńska-Pham, w: *Polska Sztuka Ludowa. Konteksty* 3–4, 141–146.

Lichau, Karsten (2018): *Instrukcja oglądania maski*, przeł. Wojciech Dudzik, w: Dudzik, Wojciech (red.): *Paradoksy maski. Antologia*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 93–98.

Linde, Samuel Bogumił (1809): *Słownik języka polskiego*. T. 2, część I. Warszawa: b. w.

MacAloon, John J. (2009): „Wstęp. Widowiska kulturowe, teoria kultury", w: Tegoż (red.): *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*. Przeł. Katarzyna Przyłuska-Urbanowicz. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 11–35.

Rosiek, Stanisław (2008): „Archiwum martwych twarzy", w: Tegoż: *[nienapisane]*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 49–64.

Singer, Milton (1972): *When a Great Tradition Modernizes. An Anthropological Approach to Indian Civilization*. New York: Praeger Publishers.

Sosnowska, Dorota (2017): „Maska jako przedmiot performatywny – teoria i jej możliwości badawcze", w: Jarmułowicz, Małgorzata / Kręglewska, Katarzyna (red.): *Ogród sztuk. Maska*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 203–213.

Turner, Victor (2002): „Karnawał, rytuał i zabawa w Rio de Janeiro", przeł. Iwona Kurz, w: *Polska Sztuka Ludowa. Konteksty* 3–4, 159–170.

Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 107 (2026), 107–118
doi: 10.5282/7sgvyd51

Bernd Stiegler

Das wilde Denken der Kunst. Lisl Pongers "Wild Places" im Kontext

Zusammenfassung: Lisl Pongers Werk "Wild Places" führt ihre künstlerischen Auseinandersetzungen mit kolonialen und postkolonialen Fragestellungen zusammen, die sich wie ein roter Faden durch ihr gesamtes Œuvre ziehen. Der Aufsatz rekonstruiert sowohl die Entstehungs- als auch die Rezeptionsgeschichte dieses Werks, einschließlich seiner Verwendung in einer Installation im Wiener Mumok im Jahr 2025.

Kernbegriffe: Postkolonialismus, moderne Kunst, Fotografie

« On ne fait que nous entregloser. »
Michel de Montaigne

1.

Vor einigen Jahren kaufte die in Wien lebende Künstlerin Lisl Ponger bei einem Besuch in Amsterdam eine Postkarte, die aus dem dortigen Tattoo-Museum stammte und dann Teil ihrer Sammlung wurde, aus der nicht wenige Ideen und Vorlagen für ihre eigene künstlerische Arbeit stammen.[1] Reise, Sammlung und Kunstproduktion gehen Hand in Hand. Abgebildet ist ein historisches Schwarzweiß-Foto, das einen Tätowierer beim Anfertigen

1 Informationen nach: https://www.facebook.com/watch/?v=707601423714812 (26.9.2025). Eine Variante dieser Geschichte berichtet Ponger Miriam Schumi, die mit der Künstlerin eine ganze Reihe von sehr informativen Gesprächen geführt hat, die in die Arbeit eingegangen sind. Dort (Schumi 2009: 156f.) lautet die Geschichte: „Es <*das Bild*> war in einem Buch zu sehen, in dem ein Mann in einem weißen Mantel abgebildet war. Er befand sich in einem Tätowierladen. Ebenfalls in diesem Bild war der Unterarm einer weißen Frau, der ins Bild ragte. Darauf waren die Namen ihrer Liebhaber tätowiert, von denen die oberen schon durchgestrichen wurden. Und ganz unten lässt sie sich gerade den letzten Namen tätowieren."



Abb.1

einer besonderen Liste auf dem rechten Unterarm einer Frau zeigt, von der neben einem Rock nur die linke Hand auszumachen ist, die den Ärmel einer Bluse hochhält. Schemenhaft können wir einen Ring auf dem Ringfinger der linken Hand ausmachen und daher annehmen, dass die Frau verlobt oder, je nach Kulturkreis, verheiratet ist. Die Liste, die ihr eintätowiert ist, besteht aus drei Teilen: Das Schrifttattoo beginnt mit dem Gegenstand der Reihe: "I LOVE". Dann kommen mit "~~BERT~~" und "~~JACK~~" erst zwei durchgestrichene Namen, auf die mit "ALEC" ein dritter folgt, der offenbar gerade erst als dauerhaftes Zeichen in die Haut graviert wurde. Sie „streicht", so Lisl Ponger in einem Video, „alle ihre Boyfriends durch und lässt ihren neuen tätowieren".[2] Vielleicht sehen wir aber auch den Moment, in dem die Tattoonadel ansetzt, den letzten Namen zu tilgen und einen weiteren, vierten darunterzusetzen. So oder so hat diese Listenpoesie eine doppelte ironische Volte, da, wie wir sehen, einerseits das, was für eine dauerhafte offene Zukunft bestimmt war und deshalb auch in der eigenen Haut verewigt wurde, als mittlerweile bereits

2 Ponger, Facebook-Video.

mindestens zwei Mal Vergangenes, Überlebtes lesbar wird. Andererseits wird sich auch die neue große Liebe, wenn er die Arme der Geliebten liebkost, dessen gewahr werden, dass er nicht der erste und noch nicht einmal der zweite ist, dem seitens der Geliebten die Ehre zuteilwird, seinen Namen vermeintlich für immer, wenn schon nicht für ewig auf dem Arm zu tragen. Aber immerhin wird er fortan dort auch seinen Namen lesen können und nicht nur jene seiner Vorgänger. Er reiht sich ein in eine Timeline, die eine Liebes- und Lebensgeschichte als Palimpsest lesbar hält.

Bei der tätowierten Liste verschränken sich wie bei Tattoos generell verschiedene Sphären: das Private und das Öffentliche, die Vergangenheit und die Gegenwart (und mitunter auch die erhoffte Zukunft) sowie nicht zuletzt die individuelle Geschichte und der persönliche Geschmack einerseits und eine entzifferbare kulturelle Codierung andererseits. Tattoos sind nicht nur abhängig von Moden und Konjunkturen, sie sind auch Marker von diversen gesellschaftlichen Gruppen mitsamt ihrer nun visuell erkennbaren Zugehörigkeit, und nicht zuletzt visuelle Narrative von Selbstbildern und Ego-Geschichten (vgl. Benthien 1999). Mit der fotografischen Aufnahme des Tätowierens und der medialen Translation des Tattoos verändert sich allerdings noch einmal das Feld. Die Frau bleibt anonym, ihre tätowierte Liebesgeschichte hingegen wird publik, einschließlich der Namen ihrer Geliebten. Das Foto wird Teil einer Geschichte der Tattoos und nimmt in dieser offenkundig eine solch prominenten Stelle ein, dass es als Postkarte vertrieben wird. Das Bild wird zum Modell.

2.

2000 inszeniert Lisl Ponger ihre sorgfältig komponierte Arbeit "Wild Places" in einem Tattoostudio in der Wiener Neustiftgasse, deren Inhaberin, Ina Ottohal-Hagenhöfer, auch eine der beiden Darstellerinnen ist (Schumi 2009: 156).[3] Die zweite ist eine Frau, die sich so zurückhaltend in Szene setzt, wie es das Vorbild vorgibt. Bis hin zum Ring an der linken Hand ist die Szene des historischen Fotos nachgestellt – allerdings mit signifikanten Verschiebungen.[4] Aus

3 Zu "Wild Places" und weiteren Arbeiten Pongers in diesem thematischen Zusammenhang vgl. Ponger 2017.

4 Diese Arbeit Pongers ist mehrfach ausführlich kommentiert worden. Vgl. dazu Nitsche 2012, Karentzos 2011, Karentzos 2013, Crasemann 2010, 2021: 36–45.



Abb. 2

der kleinformatigen schwarzweißen Aufnahme ist eine 125 × 106 cm große Farbaufnahme geworden. Auch der Text des Tattoos hat sich verändert. Bei Ponger wird die Namenreihe der Vorlage durch eine Folge von Substantiven gesellschaftlicher Rollen ersetzt, die die Künstlerin im Zuge ihrer intensiven Beschäftigung mit den *postcolonial studies* in einem Buch entdeckt hatte. Aus "~~BERT~~ ~~JACK~~ ALEC" wird nun "~~MISSIONARY~~ ~~MERCENARY~~ ~~ETHNOLOGIST~~ ~~TOURIST~~ ARTIST". Wie bei der fotografischen Vorlage sind die ersten Positionen auf der Liste durchgestrichen und wird der neue Eintrag gerade tätowierend ausgeführt. Weiterhin ist an die Stelle der hellen Bluse ein Tattoo-Shirt getreten, das mit bunten Bildern bedruckt ist, die in Ostasien auch bei Tattoos Verwendung finden. Auf dieser können wir auf dem bedruckten Stoff, den die Frau trägt, die gerade tätowiert wird, Drachen ausmachen, die sich u. a. bei japanischen Tattoos so großer Beliebtheit erfreuen, dass sie bereits im 19. Jahrhundert als Fotografien vertrieben wurden. Tätowierungen von – wie bei der Aufnahme der Frau namenlosen – Japanern wurden als handkolorierte Albuminabzüge an Touristen verkauft, wie etwa die um 1870 entstandene Aufnahme von Kusakabe Kimbei oder Baron von Stillfried zeigt.



Abb. 3

Nun, 130 Jahre später, dienen solche Motive auch in Europa als Vorlage für Tattoos, die zudem wieder in Mode kommen. „2001", berichtet Ponger, „war wieder so ein Hype. Die Leute haben sich völlig verschiedene Kulturen auf die Haut tätowiert. Keltische Tattoos, Maori Symbole und Moko-Tribals, alles an einer Person. Das hat mich fasziniert".[5]

Der modische Synkretismus der Populärkultur war der eine Einsatzpunkt ihrer Arbeit, ihre Auseinandersetzung mit der *postcolonial theory* der andere. In beiden Fällen reagiert sie als Künstlerin auf Phänomene eines wild wuchernden Kulturtransfers einerseits und auf die theoretische Reflexion darüber andererseits. Die Kunst bezieht Position, indem sie sich erst einmal verortet, positioniert. "Wild Places" tut genau dies als Bild: Es zeigt den Akt der Feststellung, der auch – und vor allem – die eigene Arbeit betrifft. Die Kunst reiht sich ein, schreibt sich in eine im Bild benannte Timeline ein, um dann die Tradition aufzunehmen, durchzuspielen und auf ihre Weise an diesem Diskurs zu partizipieren. Der Blick der Kunst ist janusköpfig: Sie schaut zurück in die Vergangenheit und nimmt gleichwohl die Gegenwart in den Blick. Und sie weiß, dass nicht sie es ist, die in der Lage wäre, das vor ihr Geschehene durchzustreichen, ist sie doch nur eine weitere gesellschaftliche Rolle, die zugleich

5 Ponger, Youtube-Video.

eine Deutungsperspektive institutionell mitbringt. Die Kunst ist nolens volens reaktiv, dabei aber kritisch beobachtend und selbstreflexiv. Sie weiß um die koloniale Vorgeschichte, ist informiert über die historischen und politischen Verwerfungen, die dunkle Vergangenheit mitsamt der sich daraus ergebenden Schuld und Verantwortung. Sie steht erst einmal am Ende der Reihe, aber wer weiß, was noch kommt. Das Beste kommt noch, wusste dereinst nicht ohne bittere Ironie bereits Samuel Beckett zu sagen (Beckett 1966). Nun aber ist die Kunst Teil dieser Geschichte und fortan ist sie zumindest teilnehmende Beobachterin. Sie nimmt teil, auch wenn sie nur zu schauen scheint.

Doch was genau ist ihre Position? "Wild Places" ist hier so bekennerhaft offen wie die Frau, die sich die Namen ihrer Geliebten stechen lässt. "~~MISSIONARY~~ ~~MERCENARY~~ ~~ETHNOLOGIST~~ ~~TOURIST~~ ARTIST" ist, wie Ponger betont, eine Timeline der Kolonisierung, an deren Ende die Kunst steht und mit dieser auch das Bild, das wir gerade betrachten. Der Missionar, der Söldner, der Ethnologe, der Tourist stehen als modellartige Rollen für Etappen der kolonialistischen Aneignung des Fremden, der sich auch die Kunst nicht entzieht. Am Ende kommen nicht die Tourist*innen, sondern die Künstler*innen und arbeiten sich an dem ab, was die Geschichte bereits angerichtet hat. Es ist ein weiterer Twist des *ethnographic turn* in der zeitgenössischen Kunst, den Hal Fosters 1995 in seinem vielzitierten Aufsatz "Artist as Ethnographer" ausgemacht hatte (Foster 1995, 1996). Mit einer Ethnographie der Gegenwart hat diese Positionierung allerdings nur dahingehend etwas zu tun, als die koloniale Vergangenheit und der kritische Blick auf sie die Perspektive darauf in entscheidender Weise bestimmt. Wenn die Kunst quasi-ethnographisch ihre Gegenwart in den Blick nimmt, so geschieht dies vor dem Hintergrund der postkolonialen Debatten und unter Einbeziehung ihrer Erkenntnisse. Das zeigt sich auch in weiteren Werkgruppen Pongers. Bereits vor "Wild Places" and anderen Fotoarbeiten aus dieser Zeit hat sie mehrfach eine Art Ethnographie der Gegenwart in Angriff genommen. In der Serie „Fremdes Wien" dokumentierte sie bereits 1993 eine große Fülle unterschiedlicher Kulturen in Wien in Gestalt von besonderen Feiern und Festen – vom nigerianischen Erntedankfest, über eine vietnamesische Hochzeit bis hin zu irischen Paartänzen (Ponger 1993). In „Xenographische Ansichten" portraitiert sie dann fast ein Vierteljahrhundert später „Wienerinnen, die sich auch noch als jemand anderer fühlen", als Schotte oder Beduine,

Massai oder Cowboy (Ponger zit. nach Schumi 2009: 109).[6] Mit "Wild Places" geht es nun um ihre eigene Rolle als Künstlerin.

3.



Abb. 4

2012 unternahm die in Quezon City auf den Philippinen geborene und in Berlin lebende Künstlerin Lizza May David ein weiteres Reenactment der fotografischen Vorlage. Für ihre Installation "On Surface", zu der auch ein Video gehört, das auf ihrer Website zu sehen ist, verwandelt sie die großformatige Farbaufnahme Pongers wieder zurück in eine Schwarzweiß-Fotografie, bei der nun aus dem bunten T-Shirt ein dunkles ärmelloses wird, die Tätowiererin aber wie jene bei Lisl Ponger ihrerseits die Tattoos auf ihrem rechten Arm offen zeigt. Verschwunden ist hingegen der Ring an der linken Hand, die hier auch keine Bluse hochkrempelt, sondern nur die Armhaltung der Vorbilder aufnimmt. Wiederum wird eine auf den Arm tätowierte Liste gezeigt. Dort ist nun zu lesen: "~~FILIPINO~~ ~~GUILT~~ GERMAN ANGST".

6 Vgl. auch Ponger 2007. Zu diesem Thema – nun am Beispiel der „Hunnen" in Köln – auch Dreschke 2024.

"German Angst" ist ein mittlerweile international auch in dieser Schreibweise verwendeter Begriff, der eine vermeintlich unbegründete kollektive Sorge oder Furcht bezeichnet, die, so die Annahme, charakteristisch für Deutschland ist. Unter "Filipino Guilt" sind hingegen "impediments to ideal mental health as well as modes of preventing individuals from living their independent lives away from their families" zu verstehen, also eine Art unbegründetes schlechtes Gewissen, da man meint, etwas Böses oder Verbotenes getan zu haben, auch wenn dies nicht der Fall ist (Nadal 2011: 87, 126; Guia 2005). Dazu gehört dann auch das, was als 'Utang na loob' bezeichnet wird, eine, so die Übersetzung, tief empfundene „eigene Schuld gegenüber seinem inneren Selbst", die auch dazu führt, dass Migrant*innen sich verpflichtet fühlen, Geld nach Hause zu schicken. Beides wird mit dem auf den Philippinen verbreiteten Katholizismus in Verbindung gebracht, der Schuld als Grunderfahrung des Individuums implementiert. Der Switch von den Philippinen zu Deutschland und von der Schuld ('guilt') zur Angst ist dabei höchst anspielungsreich, da bekanntlich die Schuld seit der Shoah zum Selbstverständnis Deutschlands als Nation notwendig dazugehört und eine Kritik daran vom Historikerstreit bis zur Neuen Rechten zu höchst kontrovers geführten politischen Debatten geführt hat. Bei Tattoos wird man in diesem Zusammenhang notwendig an die eintätowierten Nummern in den Vernichtungslagern denken.[7] Aber die hier durchgestrichene Schuld ist eben keine deutsche, sondern eine philippinische. Und nach der Schuld kommt die Angst.

Auf ihrer Website erläutert die Künstlerin, dass es ihr bei dem Projekt darauf angekommen sei, "the models of understanding between the subject and nation beyond its symbolic realms" zu erkunden, und zu fragen: "On what media are personal/collective narratives being inscribed? How does this influence their reception and the understanding of time, space and body? What is being forgotten and/or has to be rewritten?"[8] Wie ist nun aber das Durchstreichen der "Filipino Guilt" und die Ersetzung durch "German Angst" zu lesen? Wenn man es wie bei den beiden vorherigen Etappen dieser Bildergeschichte als Time Line versteht, so bietet es sich an, es als eine Art der Selbstbeobachtung

7 Eine Debatte über Nummern findet sich auch im Bereich der (post)kolonialen Fotografie, da Claudia Andujar für die Serien „Marcados" (1981–1983) die Menschen der Yanomami für eine Impfkampagne mit Nummern markierte.

8 http://www.lizzamaydavid.com/index.php/works/on-surface/ (29.9.2025).

der Künstlerin zu verstehen, die ihre eigene Erfahrung auf den Philippinen und in Deutschland auf Begriffe zu bringen sucht. Liest man es hingegen im Sinne des breiter angelegten Programms, so wäre der Akt der Durchstreichung und Ersetzung als komplexe Interrogation zu verstehen und noch dazu als eine, die anspielungsreich mehrere Register zieht: Folgt auf die Schuld die Angst? Sind das kollektive Grundgefühle, die ersetzbar sind und dies vielleicht sogar durch Migration? Und warum stehen sie als national apostrophierte Gefühle auf dem Unterarm eines Individuums? Und kann dieses sie einfach tilgen und ersetzen?

4.



Abb. 5

Das Mumok, das Museum für moderne Kunst in Wien, hat für die Ende 2025 gezeigte Ausstellung „Die Welt von morgen wird eine weitere Gegenwart gewesen sein" fünf Künstlerinnen eingeladen, Werke der Sammlung auszuwählen und in einer Installation mit eigenen Werken in einen Dialog mit ihnen zu treten (Thalmair 2025). Ponger kombiniert in ihrem Part, in dessen Mitte ein Podest mit allerlei Objekten steht, die in ihren fotografischen Arbeiten als Requisiten Verwendung gefunden haben, eigene Fotografien mit Werken der klassischen Moderne von Florence Henri, Ernst Ludwig

Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff, Edward Steichen, Albert Paris Gütersloh, Alexander Rodtchenko und August Sander. Weitere von Karl Blossfeldt bis hin zu frühniederländischen Gemälden finden sich als Reproduktionen.[9] Die Werke stehen facettenartig für wichtige Aspekte ihrer eigenen Arbeit – von der Reflexion über teilnehmende Beobachtung, über die irritierende Präsenz des kolonialen Erbes in der Kunstgeschichte bis hin zum Hineinwandern der kolonialen Geschichte in die Gestalt und Präsentationsform der Dinge etc. –, die ihrerseits in knapper Auswahl gezeigt werden. Wir betreten die Werkstatt Pongers, in der ausgebreitet wird, was in den Werken dann verdichtet wird.





Abb. 6 und 7

Wir können die Kleider in Augenschein nehmen, die in den *staged photographs* getragen werden, sehen Bilder und Bücher, Stoffe und Statuen, die dort auftauchen, und nicht zuletzt auch Postkarten und Porzellanfiguren, Karten und Kacheln, Becher und Bilder, die sie in ihren Arbeiten verwendet. Ponger bezeichnet ihre künstlerische Arbeit als "associative research" und "lateral thinking".[10] Die Accessoires dieses Denkens in Dingen liegen hier offen zutage. Dazu gehört auch Lizza May Davids Arbeit "On Surface", die sie, wie die offen-

9 Jan van Eycks Selbstbildnis dient ihr als Grundlage einer eigenen Arbeit. Gleiches gilt auch für andere Gemälde dieser Zeit. Sie merkt dazu an: „Die Holländer sind in vielerlei Hinsicht eine wichtige Anregung für mich. Nicht nur die Art, wie sie malen. Diese Zeit in Holland ist auch die Zeit des Frühkapitalismus. Die Welt, wie wir sie heute kennen und leben, hat ihren Anfang zu dieser Zeit und an diesem Ort. Außerdem ist es der Beginn des Kolonialismus. Das ist alles in den Gemälden enthalten" (Schumi 2009: 134).

10 In ihrer "Lecture for the Octopus Programme": https://www.youtube.com/watch?v=jB0oqx-kbdfE (29.9.2025).

gelegte Postkarte zeigt, Ponger mit einem kurzen Gruß 2015 geschickt hat. Sie bezeichnet "On Surface" explizit als "Interpretation of Ponger's 'Wild Places'" und assoziiert dabei die titelgebende Oberfläche ihrer Arbeit mit dem lateralen Querdenken Pongers. Dinge werden verschoben und verdichtet, Bildern zeigen ihre koloniale Geschichte, indem sie in Konstellationen eintreten, die sie anders zum Sprechen bringen. Wir sehen, wie Pongers künstlerische Praxis der Translation funktioniert und verstehen, dass ein Bild weitere in sich birgt und andere hervorbringt. "Wild Places" ist da keine Ausnahme, sondern das Modell. Es führt uns das „wilde Denken", das Ponger im Sinn hat, vor Augen. "Wild Places" sind nicht nur die Urwälder der Ferne, sondern auch die Räume der Nähe, die wir tagein tagaus durchschreiten. Und vielleicht ist es die Aufgabe der Kunst, ihnen wieder die Fremdheit zurückzugeben, die ihnen abhandengekommen ist.

Literatur

Beckett, Samuel (1966): *He, Joe.* (Fernsehfilm)

Benthien, Claudia (1999): *Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Crasemann, Leena (2010): „Ausblendungen. Zur Frage des weißen Subjekts in den fotografischen Inszenierungen von Lisl Ponger", in: Crasemann, Leena / Krüger, Klaus / Weiß, Matthias (Hgg.): *Um/Ordnungen. Fotografische Menschenbilder zwischen Konstruktion und Destruktion*. München: Wilhelm Fink, 219–236.

Crasemann, Leena (2021): *Unmarkierte Sichtbarkeit? Weiße Identitäten in der zeitgenössischen künstlerischen Fotografie*. Paderborn: Brill / Wilhelm Fink.

Dreschke, Anja (2024): *Kölner Stämme. Eine Medienethnografie*. Berlin: Reimer.

Foster, Hal (1995): "The Artist as Ethnographer?", in: Marcus, George / Myers, Fred R. (Hgg.): *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*. Berkeley: University of California Press, 302–309.

Foster, Hal (1996): *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge/Mass.: MIT Press.

Guia, Katrin (2005). *Kapwa: The Self in the Other: Worldviews and Lifestyles of Filipino Culture-Bearers*. Pasig: Anvil.

Karentzos, Alexandra (2011): „Die Unmöglichkeit der Übersetzung. Lisl Pongers Filme ‚Passagen' und ‚Déjà Vu' im Spannungsfeld von Tourismus und Migration", in: Dennerlein, Bettina / Frietsch, Elke (Hgg.): *Identitäten in Bewegung. Migration im Film*. Bielefeld: transcript, 95–124.

Karentzos, Alexandra (2013): "Lisl Ponger's *Passages* – In-between Tourism and Migration", in: Witzgall, Susanne / Vogl, Gerlinde / Kesselring, Sven (Hgg.): *New Mobilities Regimes in Art and Social Sciences*. London / New York: Ashgate, 135–147.

Nadal, Kevin L. (2011): *Filipino American Psychology: A Handbook of Theory, Research, and Clinical Practice*. Hoboken: Wiley.

Nitsche, Jessica: (2012): "The Photographs of Lisl Ponger in Bamalo", in: Gutberlet, Marie-Hélène / Snyman, Cara (Hgg.): *Shoe Shop. Walking through Africa, the Arts and Beyond*. Johannesburg: Fanele, 137–146.

Ponger, Lisl (1993): *Fremdes Wien*. Klagenfurt/Salzburg/Wien: Wieser.

Ponger, Lisl (2007): *Xenographische Ansichten*. Klagenfurt/Salzburg/Wien: Wieser.

Ponger, Lisl (2017): *The Master Narrative*. Wien: Weltmuseum Wien.

Schumi, Miriam (2009): *Kunstfotografie als Feld kulturanthropologischer Praxis. Zur Ikonologie und den Bildgeschichten der Fotoarbeiten von Lisl Ponger*, Diplomarbeit Uni Wien, online unter: https://utheses.univie.ac.at/detail/14478# (23.02.2026).

Thalmair, Franz (2025) (Hg.): *Die Welt von morgen wird eine weitere Gegenwart gewesen sein*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König.

Abbildungen

Abb. 1: Anon. (1990): "A regular client, or so it would seem", in: Jeff Jaguer, *The Tattoo. A Pictorial History*. Horndean: Seven Hills Books, 96.

Abb. 2. Lisl Ponger (2001): "Wild Places", https://www.lislponger.com/

Abb. 3: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Japanese_Tattoo_by_Kimbei_or_Stillfried.jpg

Abb. 4: Lizza May David (2012): "On Surface" (Homage to Lisl Ponger), http://www.lizzamaydavid.com/index.php/works/on-surface/

Abb. 5–7: Ausstellungsansichten „Die Welt von morgen wird eine weitere Gegenwart gewesen sein", Mumok Wien, September 2025. Aufnahmen des Verfassers.

Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 107 (2026), 119–136
doi: 10.5282/f7edyy10

Gesine Drews-Sylla

Zemfira in Montana. Vogelmetaphorik, ‚going native' und koloniale Apologetik von „Cygany" (1824) zu "Yellowstone" (2018–2024)

Zusammenfassung: Dieser Beitrag liest Taylor Sheridan's *Yellowstone* (2018–2024) und seine Prequels als eine Reaktualisierung transimperialer Legitimationspoetiken, die romani und indigene Alterität als heterotope Freiheitsräume inszeniert. Koloniale Gewalt wird als eine Ursünde dargestellt, von der in Variationsformen eines *going native* über eine genealogische Verschmelzung mit dem Land und die Appropriierung indigenen Leids Erlösung gefunden werden kann. Im Zentrum des Arguments stehen symbolisch doppelt kodierte Vögel, die zugleich als Freiheitssymbol und als Embleme imperialer Souveränität fungieren. Über eine intertextuelle Lektüre von *Yellowstone* mit Bizets *Carmen* und Puškins *Cygany (Die Zigeuner)* wird einer transimperialen Praxis des Weiterschreibens gefolgt, mit *Carmen* als Bindeglied zwischen Puškins kolonialer Poetik und Sheridans neo-Western. In beiden imperialen Formationen wird die koloniale Gewalt in eine Verlusterzählung überführt, die sich auf die Kolonisator*innen konzentriert, während symbolische Indigenisierung Eroberung in Zugehörigkeit und Herrschaft in Erlösung verwandelt. Die blonden Dutton-Töchter erscheinen in *Yellowstone* als Verkörperungen der Manifest Destiny, die sich strukturell bis zu Aleko und Zemfira in *Cygany* zurückverfolgen lassen. Aus dieser Perspektive erweist sich *Yellowstone* als gegenwärtige Variante einer sehr viel älteren imperialen Grammatik, über die sich die apologetischen Strukturen der Manifest Destiny und die Legitimationsnarrative des Russländischen Imperiums als auffallend ähnlich erweisen.

Kernbegriffe: Puškin, Bizet, „Carmen", Transimperialität, Siedlerkolonialismus

Going native und koloniale Apologetik in *Yellowstone*

Taylor Sheridans *Yellowstone* (2018–2024), eine der erfolgreichsten Serienproduktionen der späten 2010er- und 2020er-Jahre, ist als ambivalente Revision des Westerns, als Auseinandersetzung mit sowie Reaktualisierung von Frontier-Mythen, Gewalt oder kolonialer Landnahme im US-Kontext rezipiert worden. Die Serie und ihre Prequels *1883* (2021–2022) und *1923* (2022–2025) greifen dabei jedoch auf symbolische und narrative Strukturen zurück, die weit über den amerikanischen Imperialraum hinausreichen und auf die Parallelitäten der Legitimationspoetiken von US-amerikanischem und russländischem Kolonialismus verweisen. *Yellowstone* lässt sich als Reaktualisierung einer transimperialen Struktur lesen, in der koloniale Gewalt nicht aufgehoben, sondern über Figuren des *going native*, über Indigenisierungsmetaphern und über quasi-eschatologische Exkulpationsfiguren überformt wird, wobei indigene und romani Alterität als symbolische Freiheitsräume funktionalisiert werden. Dieses Konstrukt lässt sich über eine mehrschichtige Vogelmetaphorik fokussieren, durch die sich eine intertextuelle und strukturelle Verbindung zu George Bizets *Carmen* (1875) und Aleksandr Puškins *Cygany* (*Die Zigeuner*, 1824[1]) herausarbeiten lässt. Die Vögel fungieren als Freiheitssymbol, als Zeichen existenzieller Ungebundenheit, aber zugleich auch als imperiales Herrschaftssymbol. In ihnen treffen sich semantische Ebenen, über die Befreiungsversprechen und koloniale Ordnung ineinandergreifen. *Yellowstone* reaktiviert über Vogelmetaphorik und *going native*-Figuren somit eine transimperiale Legitimationspoetik, die sich bereits in Puškins *Cygany* findet und in beiden Imperialräumen Freiheit mit Herrschaft kurzschließt.

Yellowstone schließt schon allein durch die Besetzung der Patriarchenrolle mit Kevin Costner an einen Paradigmenwechsel des Western an, für den Costners *Dances With Wolves* (1990) steht.[2] Obwohl der Film für seine wertschätzende Darstellung von Native Americans seinerzeit gelobt wurde (Wanzo 2022: 78), ist er ein Paradebeispiel eines *going native*, der Inszenierung einer Weltflucht aus der Moderne, in der die zur Vernichtung verdammten Native Americans eine der kolonialen Gewalt diametral entgegengesetzte, letztlich

1 Geschrieben 1824, erstmals publiziert 1827.

2 Zum Western vgl. allgemein Slotkin 1998, Lusted 2014; zu *Dances With Wolves* auch Kiefer/Stiglegger 2003: 345–350. Zum Verhältnis von *Dances With Wolves* und *Yellowstone* vgl. auch Wanzo 2022: 78–79.

heterotopische Lebenswelt repräsentieren. Der Film übernimmt dabei apologetische Funktionen (Norton 2015: 86). Norton (2015: 114) spricht von einer therapeutischen Kommodifizierung indigener Menschen, deren Leiden angesprochen, narrativ und visuell aber dennoch ausgelöscht wird.

Ein paradigmatisches Momentum hierfür ist, dass die Gewalt, die den indigenen Bevölkerungen der Amerikas angetan wurde und wird, ausschließlich über den Weißen Körper affektiv erlebbar gemacht wird, nämlich den Körper des von Costner gespielten John Dunbar, der im Verlauf des Films durch ein *going native* zu Dances With Wolves wird. Zentral ist die Transformation der Kolonisierenden in neue ‚Natives', denen allein die Erzähllogik des Films Zukunft, insbesondere Reproduktion, zugesteht.

> John Dunbar and a presumably pregnant Stands With a Fist […] ride like Joseph and Mary into a white reproductive future. […] The film reserves futurity for its white characters, denies futurity to indigenous people, and constructs colonial violence as a historical event.
> (Norton 2015: 87)

Dunbar und seine Frau Stands With a Fist, eine bei Native Americans aufgewachsene Siedlertochter, werden so zu symbolischen Ahnen der neuen Amerikaner*innen, die durch den Sündenfall der kolonialen Gewalt aus dem heterotopischen Raum vertrieben werden. Das *going native* rechtfertigt so, trotz aller Kritik an der Auslöschung der indigenen Bevölkerung und ihrer Lebenswelten, das Narrativ der US-amerikanischen Manifest Destiny, über die seit dem 19. Jahrhundert die koloniale Landnahme, der Landraub und die damit verbundene Vertreibung und genozidale Gewalt (Wolfe 2006: 388) als göttlich legitimiert begründet werden (Hebel 2008: 118, 313; Baigell 1990).

Der erste Vertreter der im Mittelpunkt von *Yellowstone* stehenden Familie der Duttons ist in *1883*, wie Dunbar, ein Bürgerkriegsveteran. James Dutton macht sich gegen Ende der Epoche der Manifest Destiny mit einem der vermutlich letzten Siedlertrecks auf den Weg in eine unbekannte Zukunft, die vermeintliche Freiheit. Rund drei Jahrzehnte nach *Dances With Wolves* ist die historische Schuld, die Gewalt, mit der die Landnahme ausagiert wurde, die Ursünde des Landraubs, der Geschichte der Duttons nun programmatisch eingeschrieben. *1883*, *1923* und *Yellowstone* bedienen sich dabei allerdings noch immer der Indigenisierungslogik, über die der Anspruch der Siedler auf

das Land über eine symbolische Verschmelzung mit dem Land und schließlich mit den ‚ursprünglichen' Native Americans legitimiert wird. Der koloniale Landraub und die genozidale Gewalt werden so radikal relativiert.

Paradigmatisch hierfür ist, dass auch *Yellowstone* die Gewalt an Native Americans über den Weißen Körper erlebbar macht. John Duttons Tochter Beth wird als Jugendliche in einer Reservatsklinik auf Veranlassung ihres Adoptivbruders Jamie ohne ihr Wissen sterilisiert (Staffel 3, Episode 5). Das sehr reelle Leiden zwangssterilisierter, indigener Frauen (Pegoraro 2015) spielt in *Yellowstone* narrativ keine Rolle. Anders als in *Dances With Wolves* ist es in *Yellowstone* vor allem der weibliche Körper, über den die Indigenisierungsmetapher konstruiert wird. Es ist dieser Gendershift, über den sich das russländische und das US-amerikanische kolonial-imperiale Projekt intertextuell miteinander kurzschließen lassen.

In *1883* wird die Figur der freiheitshungrigen, blonden Dutton-Tocher eingeführt, deren erste Vertreterin Elsa (*1883*), und deren letzte Beth (*Yellowstone*) ist. Diesen jungen Dutton-Frauen wird im Serienuniversum ihr unbezähmbarer Freiheitsdrang zu einem Fluch, von dem sich erst Beth im Serienfinale wird befreien können. Das mit dem Fluch verbundene Todesurteil begründet jedoch zugleich die Verankerung der Siedler*innen im Land, die durch die Heirat und Familiengründung von Beths Bruders Kayce mit der aus dem Reservat stammenden Native American Monica in eine genealogische Verbindung der Duttons mit der indigenen Bevölkerung mündet.

Am Anfang steht jedoch der Tod Elsas, die den Treck nicht überlebt. Dort, wo sie begraben wird, gründet ihr Vater seine Ranch, so dass die Ranch und die Duttons durch dieses fast schon sakrale Opfer narrativ untrennbar mit dem Land verbunden sind (Episode 10), bezeichnenderweise an einem Ort, der den Namen Paradies trägt. Zugleich begründet das Opfer von Elsas Leben auch die das Serienuniversum durchziehende Freiheitsmetaphorik. Denn Elsa durchlebt, wie Dunbar in *Dances With Wolves*, eine zunehmende innere wie äußere Emanzipation, was in ihrem Fall bedeutet, dass sie sich desto mehr als eine sexuell begehrende und in der Liebe freie junge Frau erleben darf, je weiter sie in die Prärie vordringt und den Normen der Gesellschaft, aus der sie stammt, entkommt.

Am Ende wird sie eine intensive, aber am Beginn des *Yellowstone*-Narrativs nicht zukunftsfähige Liebe zu einem Native American, Sam, erleben, während sie, beispielsweise durch Kleidung, symbolisch zunehmend indige-

nisiert wird (Episode 8), bevor sie schließlich dann doch, ähnlich wie Dunbar, von der Gesellschaft der Siedler*innen eingeholt wird. Wieder in die alte Rolle gezwängt, wird sie, die doch innerlich längst mit dem Land verschmolzen ist, dennoch in einer aporetischen Konstellation aus diesem Land heraus von einem vergifteten Pfeil getroffen und somit zur Märtyrerin der apologetisch reaktualisierten Variante des kolonialen Freiheitsnarrativs (Episode 9).

Wie zentral diese Konfiguration für die gesamte Serie ist, lässt sich daran ersehen, dass die Bilder der von einem Pfeil durchbohrten Elsa *1883* eröffnen (Episode 1). Über Elsa wird die Gewaltlogik eingeführt, auf deren Aporien die Ranch basiert. Denn Elsa erliegt nicht nur der Gewalt, sondern wird selbst, wie später Beth, zur Rächerin. Nachdem Elsas erste Liebe ermordet wurde, ein den Treck begleitender Cowboy, über den sie noch vor der nicht lebbaren Liebe zu Sam ihre Sexualität entdecken darf, ermordet sie ihrerseits den Mörder ihres ersten Liebhabers und begeht damit die Ursünde der Duttons (Episode 5). Die Nachfolgegenerationen der ersten Duttons werden durch Elsas Opfer schließlich zu neuen ‚Natives', die – aus Dunbar / Dances With Wolves und Elsa symbolisch hervorgehend – als Amerikaner*innen ein (noch immer sakral und spirituell) legitimiertes Geburtsrecht im Land und auf das Land haben, in dem Freiheit und Gewalt einander die Hand reichen.

In *Yellowstone* schließlich ist Beth die nun gebrochene, ihrer Gebärfähigkeit beraubte aber dadurch umso unbezähmbarere blonde Frau, die einerseits die Gewaltbereitschaft der Dutton-Frauen auf die Spitze treibt und schließlich zur finalen Rächerin wird, der es aber andererseits am Ende der letzten Staffel von *Yellowstone* auch gelingen wird, diese zu überwinden und die Verschmelzung der Duttons mit dem Land sowie die eigene Naturalisierung als ‚Natives' symbolisch zu vollenden. Das Land, das Freiheit versprach und zum Ort der Unfreiheit wurde, wird zu einem symbolischen Preis an das Reservat verkauft, und Beths leiblicher Bruder Kayce wird mit seiner Frau Monica zum Stammvater einer neuen Genealogie der Duttons. Das Narrativ befreit die Duttons so von den Fesseln der Gewalt, die sie sich mit der ursprünglichen Landnahme angelegt haben – womit auch *Yellowstone* wie *Dances With Wolves* in einer mehr als fragwürdigen apologetischen Erlösungsgeste eines reaktualisierten *going native* mündet.

Zemfira, Carmen, Elsa: Vogelmetaphorik und transimperiale Freiheitssemantik

Die sich emanzipierende, blonde junge Frau ist also eine Schlüsselfigur für die das gesamte Serienuniversum durchziehende, mit Freiheitsmetaphorik und Gewaltlogik verschränkte Indigenisierungssemantik. Wer ist diese so zentrale weibliche Figur? Sie basiert, so meine These, gebrochen durch eine lange transkulturelle Intertextualitäts- und Rezeptionsgeschichte, für die Bizets *Carmen* den Nukleus bildet, auf einer Verschmelzung von Aleko und Zemfira aus Puškins Poem *Cygany* (1824), dem letzten der Südlichen Poeme, die alle im russländischen Kolonialraum angesiedelt sind und im russländischen Kolonialdiskurs eine ähnliche Legitimierungsfunktion erfüllen wie die Manifest Destiny im US-amerikanischen.

Die Dutton-Töchter lassen sich weder eindeutig auf Aleko noch auf Zemfira zurückführen, beide Figuren sind gleichermaßen prätextuell relevant. Allerdings ist Aleko ein Mann auf Weltflucht (und als solcher ein eindeutiger Vorläufer von John Dunbar). Zemfira ist eine Frau, aber als Romni – das Poem betont ihre schwarzen Augen («чернооκая Земфира», Z. 98[3]) – phänotypisch ein Gegensatz zu den blonden Dutton-Frauen.

Die Dutton-Töchter lassen sich sehr viel unmittelbarer als Referenz auf John Gasts *American Progress* (1872)[4] lesen. In dem programmatischen Gemälde, einer Allegorie der Manifest Destiny (Baigell 1990; Aikin 2000; Engler/Scheiding 2007: 410–411), schwebt eine übergroße, blonde Frau mit nach Westen gerichtetem Blick über die Prärie. Sie ist die als Lichtgestalt inszenierte Liberty, die Fortschritt und Moderne bringt. Büffel und Native Americans werden hingegen aus dem Bild gedrängt. Das Bild rechtfertigt also den Genozid, den Landraub – der die Duttons, Siedler*innen wie die auf dem Gemälde abgebildeten, ins „Paradies" führt – als Fortschrittserzählung, ohne auf das den indigenen Bevölkerungsgruppen zugefügte Leid und die damit einhergehende Gewalt hinzuweisen.[5] Kurz nach der Zeit der Serienhand-

3 Ich zitiere nach der digitalen Edition *Puškin <cifrovoj>* (Puškin o. J.), die, da durchsuchbar, keine Vers- oder Seitenzahlen angibt. Die Zeilenangaben wurden von mir ergänzt.

4 Gast, John (1872): *American Progress* (auch *Westward the Course of Destiny*). Gemälde. Reproduktion in: Library of Congress Prints and Photographs Division. https://www.loc.gov/pictures/item/97507547/ (10.06.2026).

5 Zum Zusammenhang zwischen Siedlerkolonialismus und Genozid im US-Kontext vgl. Wolfe 2006.

lung, im Jahr 1885, formulierte John Fiske in seinem programmatischen Essay *Manifest Destiny* (1885) den christlich-eschatologischen Anspruch der kolonialen Landnahme deutlich aus, die im endgültigen Sieg des Guten über das Böse münden und ewigen (Welt)Frieden bringen werde (Engler/Scheiding 2007: 413–414).

Sowohl die Bildlogik von *American Progress* als auch Fiskes eschatologischer Anspruch finden sich transformiert noch immer in *Dances With Wolves* und *Yellowstone*. Die blonden Dutton-Töchter lassen sich daher als medial und narrativ reaktualisierte Nationalallegorien Amerikas lesen, die die Landnahme noch immer heilsgeschichtlich aufladen und dabei Gewalt und Vernichtung zwar den Diskursverschiebungen entsprechend mitdenken, aber dennoch legitimieren.

Von zentraler Bedeutung für diese Lesart ist nicht nur die phänotypische Gestaltung der drei Frauenfiguren, sondern insbesondere auch die Vogelperspektive, aus der die Liberty in *American Progress* auf die Prärie blickt und der eine ganz zentrale Funktion zukommt, wird die Vogelperspektive in *Yellowstone* doch unmittelbar zitiert. Elsa lebt nach ihrem Tod als Vogel gleichsam weiter, erreicht sogar den Pazifik (Episode 10); ihre Stimme löst sich vom in der Erde bestatteten Körper und kommentiert in allen drei Serien des *Yellowstone*-Universums aus dem filmischen Off, gleichsam aus einer überzeitlichen, transzendentalen Perspektive, das weitere Geschehen. In der Vogelmetaphorik verbinden sich dabei imperiale Perspektivierung, Indigenisierungsfiguren, Freiheitssymbolik und ein narrativer Appropriierungsgestus.

Aus der US-Perspektive lässt sich die symbolische Funktionalisierung des Vogels als Referenz auf die oder als narrative Appropriierung der zentralen Rolle von Vögeln in indigenen Mythologien verstehen.[6] Das Seriennarrativ verschachtelt sie dabei mit einer dezidiert imperialen Metaphorik, über die

6 Es übersteigt den Rahmen dieses Essays und auch meine individuelle Kompetenz, diese Referenzen aufzuarbeiten. Ein kurzer Blick ins Internet reicht aber aus, um annehmen zu dürfen, dass sie für viele Rezipient*innen leicht erkennbar sind. Stellvertretend sei die Website *Native American Mythology* (https://nativeamerican.mythologyworldwide.com/) genannt, auf der es zahlreiche, populär aufbereitete Einträge zu den Symboliken und Funktionen gibt, die unterschiedlichen Vögeln in den Mythologien indigener Bevölkerungsgruppen in den Amerikas zukommt.

der Landraub legitimiert wird.[7] Zugleich aber weist sie über den US-amerikanischen Imperialraum hinaus, bis in die Steppen des russländischen Kolonialraums.

Ungefähr zu der Zeit, in der intradiegetisch der Beginn des Seriennarrativs situiert ist und historisch Gasts Bild sowie Fiskes Essay entstanden, fand auch eine der Liberty diametral entgegengesetzte Frauenfigur ihren Weg in den US-amerikanischen Raum: Carmen. Georges Bizets Oper, 1875 in Paris skandalbehaftet uraufgeführt, war ab 1878 in den USA zu sehen (Turner 2020: 113). Carmen galt in der zeitgenössischen Rezeption als die Verkörperung der Femme fatale, als die in ihrer sexuellen Freizügigkeit lasterhafte Verführerin. Die Spezifika der US-amerikanischen Inszenierungspraxis intensivierte die bis weit ins 20. Jahrhundert andauernde Rezeption der Figur der Carmen als Personifikation des Bösen, als Paradebeispiel für die gefallene Frau, die den unschuldigen Mann mit in ihren Abgrund zieht und deshalb den Tod verdient hat – oder aber aus Amerika verbannt werden muss (Turner 2017: 146), also keine Amerikanerin sein oder werden darf. Carmen war eine Anti-Liberty; die amerikanischen Kritiker des 19. Jahrhunderts assoziierten sie mit den aus zeitgenössischer Perspektive schlimmsten und über rassifizierende und diskriminierende Stereotype ausgedrückten Eigenschaften, die einer Frau zugeschrieben werden konnten (ebd.: 144, 148).[8]

Ex negativo spiegelt sich darin die Welt, aus der Elsa sich in *1883* durch ihr *going native* emanzipiert. Carmen lässt sich als das Bindeglied sehen, über das Elsas weiblich kodierter Freiheitsdrang semantisch mit John Gasts Versprechen der Liberty kurzgeschlossen wird. Die Referenz wird in *1883* auf mehreren Ebenen motiviert, am deutlichsten wird der Konnex jedoch im überkodierten Motiv des Vogels. Der Vogel ist das zentrale Motiv in der Habanera « L'amour est un oiseau rebelle », der Arie Carmens, in der er als zentrale Freiheitsmetapher fungiert. Die Habanera, die in der US-amerikanischen Rezeption von *Carmen* als Musik afrikanischen Ursprungs betrachtet und dement-

7 Das *going native*, der Indigenisierungsgestus findet sich somit nicht nur auf der Sujetebene, sondern auch auf der der Narration, was die zentrale Funktion weiter unterstreicht.

8 "[…] many distinct types of marginalized groups (women, Gypsies, 'new' immigrants, African Americans, and the working class), and her actions confirmed their fears" (Turner 2017: 151). Turner (ebd.: 155) merkt hierzu an: „Carmen is still one of the few operatic title roles routinely sung by a black woman. Today's singers interpret her as sultry, powerful, and reveling in her sexual freedom – certainly not an evil seductress who deserves to die."

sprechend rassifizierend konnotiert wurde (Turner 2020: 119), bringt jenen unbezähmbaren Anspruch Carmens auf Freiheit in der Liebe zum Ausdruck, den Elsa während ihrer Reise durch die Prärie entdecken wird.

Elsa lässt sich als eine blonde Carmen sehen, mit deren zunehmender sexueller Emanzipation die filmische Narration eine positive Identifikation ermöglicht. Sie spiegelt die Verschiebungen in der Rezeption von *Carmen*, die etwa zu der Zeit stattfanden, in der die Handlung von *Yellowstone* im 20. Jahrhundert angesiedelt ist. Denn mit den dekonstruktivistischen Relektüren *Carmens* der 1980er- und 1990er-Jahre (Hagen 2009: 145–175) wurde aus der als zerstörerisch und in ihrem Ausleben weiblicher Sexualität als dämonisch gelesenen Carmen eine protofeministische Figur,[9] deren blonde, US-amerikanische Verkörperung Elsa ist, wenn auch die Unbezähmbarkeit Carmens und die ihr in der negativen Rezeption zugeschriebenen Charakteristika vor allem in Beth ebenfalls nachwirken. Beth ist nicht nur autonom und sexuell selbstbestimmt, sie ist auch aggressiv, gewaltbereit und scheut keinen Kampf.

Anders als Carmen (und auch Puškins Zemfira) oder Elsa gelingt es Beth jedoch, das Geschlechterverhältnis umzudrehen. Ganz der US-amerikanischen Inszenierungspraxis verpflichtet, die an diesem Punkt von Bizets Oper abweicht, indem sie die Ermordung Carmens mit einem Messerangriff Carmens auf Don José rechtfertigt, der so in der Oper nicht vorkommt (Turner 2020: 120–126), greift auch sie ihren Adoptivbruder Jamie, der wie Don José ihre Freiheit bedroht, mit einem Messer an. Es gelingt ihr, ihn nach einem erbitterten Kampf zu erstechen und sie entgeht so, anders als ihre Vorgängerinnen, ihrer Ermordung (Staffel 5, Episode 14). Beth rächt damit nicht nur Carmen, sondern löst – als Mörderin wie Elsa – den Fluch. Das Serienende von *Yellowstone* markiert schließlich das Ende der ewigen durch den Landraub begründeten Gewaltzyklen. In der Quintessenz wird also im Serienuniversum die Gewalt explizit miterzählt, aber es sind vor allem die Duttons, die unter ihr leiden und die am Ende erlöst werden. In dieser Befriedungsgeste ist die Serie noch immer ganz John Fiske verpflichtet.

Das Leiden an der Freiheit und die Unentrinnbarkeit von Gewalt sind nun mitnichten spezifisch für *Yellowstone* oder den US-amerikanischen Siedlerkolonialismus. Eine der paradigmatischsten Ausgestaltungen ist Aleksandr

9 Paradigmatisch hierfür ist die Relektüre von *Carmen* durch Elisabeth Bronfen in *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic* (1992) (2004: 266–276).

Puškins Verspoem *Cygany* (*Die Zigeuner*) (1824), zu dem sich über *Carmen* eine direkte Linie ziehen lässt.

Die Oper *Carmen* basiert auf Prosper Mérimées gleichnamiger Novelle (vgl. ausführlich Hagen 2009: 105–145), welche ihrerseits starke Ähnlichkeiten mit *Cygany* hat (Lowe 1996, Briggs 2008). So unterschiedlich die Narrative im Einzelnen auch sind, im Kern geht es in Poem, Novelle und Oper um einen Mann (Aleko bzw. Don José), der sich in eine Romni (Zemfira bzw. Carmen) verliebt, sich der Gemeinschaft der Rom*nja in einem Akt der Weltflucht anschließt und schließlich die Geliebte, deren Freiheitslust er nicht gewachsen ist, in einem Gewaltakt ersticht, der nach heutigem Verständnis ein Femizid ist.

Mérimée, gut vernetzt mit der russischen Diaspora in Paris, besaß eine Erstausgabe von *Cygany*, hielt das Poem gar für Puškins bestes (Briggs 2008: 91). Und auch wenn er zum Zeitpunkt, als er *Carmen* schrieb, wohl kaum gut genug Russisch lesen konnte, um direkte Referenzen auf das Poem wahrscheinlich zu machen, so ist doch davon auszugehen, dass Mérimée mit dem Poem im Kern vertraut war (ebd.: 91, 92). In Bizets Oper, über die schließlich die globale Rezeption *Carmens* erfolgte, können im von Henri Meilhac und Ludovic Halévy geschriebenen Libretto sogar direkte Zitate aus Mérimées späterer Übersetzung von *Cygany* (*Les Bohémiens*, 1852) gefunden werden, darunter Zeilen, die aus einem moldauischen Volkslied stammen (Lowe 1996: 75, Briggs 2008: 85).

Für den hier aufgemachten intertextuellen Verweisbogen am entscheidendsten ist allerdings wieder das Vogelmotiv, das zwar nicht als wortwörtliches Zitat, jedoch als zentrales Motiv das *Yellowstone*-Narrativ über die Oper *Carmen* mit *Cygany* verbindet. Die Funktionalisierung des Vogels in der Oper *Carmen* und im *Yellowstone*-Universum ähnelt stark der in *Cygany*, wenn auch mit einer Differenz. Bei Puškin ist zunächst Aleko, also der Mann, und nicht Zemfira, die Frau, die Figur, deren Freiheitsliebe und -sehnsucht metaphorisch mit der eines Vogels verglichen wird. Während es in der Habanera um die unbegrenzte Freiheit der Liebe und der Sexualität Carmens geht (Hagen 2009: 135, vgl. auch Lowe 1996: 75, Briggs 2008: 92, 93), geht es in *Cygany* um den Moment der Weltflucht, des Ausbruchs aus der Gesellschaft mit ihren Regeln und Gesetzen, das Nichtbelastetsein durch Gram, Trauer und Leidenschaften, die doch nur zeitweise zurückgedrängt werden können. Aleko ist ein ruhe- und heimatloser Wanderer («изгнанник перелетный», Z. 121), der sich als Verbannter oder Exilant begreift, das Streben nach Ruhm, Glanz oder

Reichtum hinter sich gelassen hat und sich wie ein sorgloser Vogel treiben lassen, einem Zugvogel gleich in ein wärmeres Land ziehen kann. Aleko ist bereits einem Vogel ähnlich («Подобно птичке беззаботной», Z. 120), als er sich Zemfira und den Rom*nja anschließt, die so aber natürlich sekundär ebenfalls mit Vögeln assoziiert werden, allen voran Zemfira. Sie und nicht Aleko werden zur Verkörperung der Freiheit, für die der Vogel steht.

Alekos Sorgenfreiheit wird auch nicht lange anhalten, die Leidenschaften, die Eifersucht und der Gram werden wieder erwachen, wie schon früh im Poem erahnbar wird («Они проснутся: погоди!», Z. 145). Genau das ist es, was zur Ermordung von Zemfira führt, hiervon erzählt das Poem. Oder anders ausgedrückt: Bereits in *Cygany* findet sich die Apologetik der kolonialen Gewalt, die sich bis *Yellowstone,* wo sie sich mit der der Manifest Destiny verbindet und dabei die Genderlogik invertiert, im Kern nicht verändern wird.

Yellowstone, Cygany und die koloniale Doppelkodierung des Vogels

Zentral für die semantische Konfiguration in *Cygany* ist die Differenz zwischen „svoboda" (rechtliche Freiheit, d. h. Freiheit innerhalb eines Regelsystems) und „volja" (existentielle Ungebundenheit, innerliche Freiheit, freier Wille), wobei „volja" untrennbar mit "female, foreign sexuality" (Lemon 2000: 37) verknüpft wird. Nach der Ermordung Zemfiras wird Aleko nicht nach dem Gesetz bestraft und in seiner äußeren Freiheit („svoboda") begrenzt. Seine Strafe besteht in der Unerreichbarkeit der „volja", umgesetzt durch die Verbannung aus der Heterotopie.[10] Diese Grundkonfiguration findet sich (anders als in Mérimées und Bizets *Carmen*-Narrativen) auch in *Yellowstone*, wo es ebenfalls nicht das Gesetz ist, über das die zahlreichen Morde der Duttons gesühnt werden. Die Strafe liegt vielmehr in der inneren Unfreiheit, den Aporien der Gewalt, die ewigen Unfrieden und Qual mit sich bringen, und die daher auch nur in einer quasi-eschatologischen Erlösung aufgehoben werden können.

In Puškins Poem repräsentieren Vögel und die mit ihnen assoziierten Rom*nja den heterotopischen Raum der „volja", die Zemfira über die Vogel-

10 Das Poem verhandelt hier, typisch für Puškin, auch der Epochenpoetik der Romantik entsprechend Fragen von Autorschaft und Schöpfertum, die jedoch für den Vergleich mit *Yellowstone* sekundär sind.

metaphorik an Carmen weitergibt, von wo sie wiederum in *1883* auf Elsa übergeht. In Elsa verschmelzen Aleko, für den trotz Weltflucht die innere Freiheit der „volja" unerreichbar bleibt, nachdem er sie flüchtige Momente lang erahnen durfte, und Zemfira, die, wie Elsa zwar ihre „volja" auch als begehrende Frau flüchtig auslebt, dann aber sterben muss und erst so zum Vogel und zur neuen Liberty werden kann. Anders als Zemfira, Carmen oder auch Aleko wird sie im Tod als Vogel aber ganz frei, sie wird gar vor der intertextuellen Folie des Poems zu Puškins der Sonne und dem fernen Meer entgegenfliegendem Vogel, wenn sie ganz am Ende der letzten Folge von *1883* als Vogel den Pazifik erreicht.

Die Vogelmetaphorik wird in der Parallellektüre von Poem und Serienepos aber auch noch auf einer weiteren Ebene intertextuell wirksam, die den Blick zurück auf die imperial-koloniale Gewalt lenkt, in deren Kontext die „volja" steht. *Cygany* endet mit einem Epilog, der die zuvor so präsentisch erzählte Geschichte Alekos und Zemfiras in eine mythische Vergangenheit zurückverweist.

Der Epilog blickt aus einer imperialen Gegenwart auf das nunmehr unter kolonialer Herrschaft stehende Bessarabien, das in etwa das heutige Moldau und Teile der Ukraine umfasste. Im Epilog werden die imperialen Strukturen in einer von kolonialistischen Tropen geprägten Sprache legitimiert. Im einst von Gewalt durchzogenen, mit Blut getränkten Land, das, von den Osmanen befreit, nun unter russischer Herrschaft steht, sind, so heißt es, noch immer gastfreundliche und friedliche Rom*nja anzutreffen, sie verkörpern aber nun nicht mehr das Ideal der „volja", sondern werden als Kinder einer genügsam-demütigen Freiheit charakterisiert («Встречал я посреди степей / Над рубежами древних станов / Телеги мирные цыганов, / Смиренной вольности детей», Z. 550–553). Auch sie sind, wie alle Menschen, ihren Leidenschaften unterworfen, können dem Schicksal nicht entgehen. Mit anderen Worten: sie sind ganz wie Aleko. Doch während sich dieser kurzfristig in einen utopischen Freiheitsraum retten konnte, gibt es für die Romn*ja im Epilog der kolonialen Gegenwart noch nicht einmal mehr diese Möglichkeit, waren sie doch selbst die verlorene Heterotopie, die nur in der Dichtung, beispielsweise im Poem, so momenthaft wie flüchtig eingeholt werden kann – ganz so, wie nur noch das Netflix-Epos *Yellowstone* auf das Versprechen der Manifest Destiny als Verheißung gebrochen zurückblicken kann, ohne jedoch deren heilsgeschichtliches Versprechen aufzulösen.

Das Serienepos und das Poem unterliegen gleichermaßen den imperialen Spielregeln. Symbolisiert wird dies im Epilog des Poems durch den zweiköpfigen Adler («старый наш орел двуглавый», Z. 548), der die russländische Imperialmacht repräsentiert, die durch das Poem ganz im Said'schen Sinne eine aktive und bis heute wirkmächtige Legitimation erfährt. Wie stark Puškins Texte mit dem russländisch-imperialen und dem russisch-nationalen Nationbuilding-Prozess verwoben sind, wie sehr sie zum Inbegriff des russischen Imperialismus und Kolonialismus geworden sind, ist hinlänglich herausgearbeitet worden (paradigmatisch Hokanson 1994, Layton 1995; vgl. auch Lemon 2000: 38).[11] In *Cygany* findet eine Projektion in eine mythisierte und utopisierte Vergangenheit statt, die nie existiert hat und in der imperialen Gegenwart uneinholbar ist, was – wie auch die Geschichte der Duttons in *Yellowstone* – als Verlustgeschichte der Täter, nicht der Opfer inszeniert wird. Poem wie Serienepos bedienen damit eine imperiale Nostalgie, während sie zugleich das imperiale Konstrukt legitimieren.

Wie sehr die US-amerikanische Netflixserie des 21. Jahrhunderts das russländisch-imperiale Poem des 19. Jahrhunderts fortschreibt, wird durch das Vogelmotiv am offensichtlichsten. In *Cygany* wird es zugleich als Freiheitssymbol und als den Imperialismus und die koloniale Landnahme affirmierendes Herrschaftssymbol in Spannung zueinander eingesetzt. Dieses Konstrukt findet sich in ebensolcher Funktion in *Yellowstone*, nun noch spezifisch durch die Appropriierung indigener Mythologeme ergänzt.

Denn nicht nur Elsa wird nach ihrem Tod zu einem Vogel – einem kleinen Vogel, einer Taube –, was dem Diminutiv „ptička" in *Cygany* nahesteht. Nach seinem Tod, in dem Moment, in dem er der Erde, dem Land übergeben wird, wird auch John Dutton symbolisch in einen Vogel (Staffel 5, Episode 14) transformiert, in einen Wanderfalken. Während Elsa zur Liberty aus den Versprechungen der Manifest Destiny wird, wird John Dutton zwar nicht ganz so direkt, aber doch annäherungsweise und verstärkt durch die intertextuelle Referenz zu *Cygany,* auch mit dem Wappenvogel der institutionalisierten Vereinigten Staaten von Amerika assoziierbar, dem Weißkopfseeadler. Wanderfalke und Weißkopfseeadler sind symbolisch – auch in den verschiedenen

11 Die flächendeckende Demontage von Puškindenkmälern als Reaktion auf den erneuten Überfall Russlands auf die Ukraine, zu der Teile des Raums gehören, in dem die Südlichen Poeme angesiedelt sind, zeugt von der bis heute andauernden Wirkmacht dieser Symbolik.

kulturellen Kontexten, in denen der Wanderfalke in *Yellowstone* figuriert – unterschiedlich kodiert, haben aber eine gemeinsame Eigenschaft. Beide sind Greifvögel. Dieser assoziative Umweg ermöglicht nun noch einmal konnotative Verknüpfungen zu *Cygany*.

Es ist bezeichnend, dass John Dutton gerade nicht zum Adler und somit zum institutionellen Machtsymbol wird, dass dies eine vage, auch durch die visuelle Gestaltung bedingte Assoziation bleibt. John Dutton bleibt ein Wandernder, so wie auch Aleko, der in *Cygany* zwar nicht das kleine Vögelchen bleiben kann, als das er flüchtig „volja" erleben darf. Wohl aber wird er als Angehöriger der Kolonialmacht mit dem explizit im Poem benannten zweiköpfigen Adler des Russländischen Imperiums kurzschließbar und wird, so eine mögliche Lektüre, in dem im Epilog beschriebenen kolonialen Projekt schließlich „svoboda" erlangen. So ähnlich verhält es sich auch bei den Duttons, die zuerst über Elsa als ein Vögelchen, dann aber mit dem Greifvogel und so zumindest indirekt mit dem Weißkopfseeadler der U.S.-Heraldik assoziierbar sind. Auch die Duttons erleben am Ende keine flüchtige „volja", wie einst Elsa. Das Begehren nach „volja" realisiert sich für John Dutton erst nach seinem gewaltsamen Tod ebenfalls nur als Vogel. Die Duttons finden aber ihren Frieden und ihre Freiheit mit und auf dem geraubten Land, das symbolisch und rechtlich korrekt nicht nur ‚zurückgegeben', sondern auch von fremden Ansprüchen ‚befreit' wurde.[12] Man könnte diese Freiheit als eine Variante der „svoboda" beschreiben, in der das Poem Puškins im Epilog mündet. Die göttlich legitimierte Kolonialisierung, auf deren Seite Aleko letztlich zu verorten ist, trotz seines temporären byronschen Ausbruchs aus der Gesellschaft in einer mythischen Vergangenheit, bringen sowohl in Montana als auch in Moldau, zu Puškins Zeiten Bessarabien, Frieden und Freiheit, so der den Kolonialismus und seine Grausamkeiten legitimierende und zynisch exkulpierende Subtext. In der „svoboda" realisiert sich, so ließe sich überspitzt formulieren, die Manifest Destiny, *Yellowstone* schreibt das Poem Puškins damit konsequent fort und erzählt es in einem anderen imperialen Kontext weiter.[13]

12 Das Land wird in Staffel 5 durch einen juristischen Trick im Rahmen des Rückverkaufs an das Reservat durch die Erklärung zum Naturschutzgebiet vor den Begehrlichkeiten unterschiedlichster ausbeutender Industrien gerettet.

13 Symptomatisch für die kulturelle Wirksamkeit dieser diskursiven Konfiguration sind auch die (Selbst)Inszenierungen von Putin und Trump im Kontext eschatologischer Symboliken, auch wenn sie sich im Detail stark unterscheiden (zu Putin vgl. Adams 2023, Epstein 2023;

Die intertextuelle Konstellation von Puškins *Cygany* über *Carmen* bis *Yellowstone* verweist auf die Persistenz einer transimperialen Struktur, in der Vögel zugleich als Freiheits- und Herrschaftssymbol fungieren.[14] In dieser doppelten Codierung bündelt sich jene apologetische Logik, über die koloniale Gewalt nicht aufgehoben, sondern symbolisch überformt und in ein Narrativ von Verlust, Naturalisierung und Erlösung überführt wird.

Was in *Yellowstone* als Verschmelzung mit dem Land und als versöhnende Naturalisierung erscheint, erweist sich aus dieser Perspektive als Reaktualisierung einer Legitimationspoetik, die bereits in *Cygany* angelegt ist. In beiden Narrativen wird Gewalt nicht ausgestellt, sondern in die Aporien der Täter verlagert; nicht die Opfergeschichte, sondern die Verlustgeschichte der Kolonisierenden sowie die Notwendigkeit ihrer ‚Befreiung' rücken ins Zentrum. Zwischen dem kleinen Vogel der „volja" und dem imperialen Greifvogel wird sichtbar, wie eng Befreiungsversprechen und koloniale Ordnung ineinandergreifen – und wie sich dies noch immer in Poetiken des *going native* fortschreibt.

Das transimperiale Intertextualitätsgeflecht in *Yellowstone* umspannt und verbindet den britischen, den russländischen, den französischen und den US-amerikanischen kolonialen Imaginationsraum. Puškins Überführung byronscher Motive in den russischen Literaturraum, für das die Südlichen Poeme paradigmatisch sind, schafft eine im russländischen Kolonialismus begründete Blaupause für eine transimperiale Legitimations- und Erlösungsmetaphorik, die, vermittelt über *Carmen*, bis heute wirksam bleibt. Dass zwischen *Cygany* (1824) und *Yellowstone* (2018–2024) genau zweihundert Jahre

---

zu Trump vgl. beispielsweise Goldstein 2021, Willenbrink 2021). Wenn Putin sich wiederholt zwischen Ikonen positioniert (Adams 2023, Epstein 2023) und Trump sich als Jesus inszeniert (Brooks et al. 2026, Coster 2026), dann lohnt ein vergleichender Blick auf die Bildikonographien.

14 Beide Narrative ähneln sich auch insofern, als sie die Gewalt, die mit der Landnahme und der Eroberung einhergeht, ausklammern. Während *Yellowstone* die Gewalt mitdenkt, aber doch vor allem als Problem der Duttons schildert, verliert das Poem über die Versklavung der Rom*nja in moldauischen Gebieten zu Lebzeiten Puškins, also dort, wo *Cygany* spielt, kein Wort. Und auch die sowjetische Rezeption des Poems im 20. Jahrhundert, die vor allem die Freiheitsmetaphorik fortschreibt, klammert Aspekte der Unfreiheit oder gar die genozidale Gewalt gegenüber Rom*nja während der deutschen Besatzung völlig aus (Lemon 2000: 53). Zur Rezeptionsgeschichte im Hinblick auf die Darstellung der Rom*nja, auch innerhalb von romani Communities, vgl. auch O'Keeffe 2013 und, weniger auf im Hinblick auf Musikkontexte, Piotrowska 2022.

liegen, ist dabei hochsymbolisch als Verweis auf die bemerkenswerte Persistenz einer imperialen Erzählgrammatik.

"It turns out […]," schreibt Lowe (1996: 76), "that Aleksandr Pushkin's influence on operatic history is even greater than we had known." Dies gilt ganz offensichtlich ebenso für zentrale Topoi der transimperialen Imaginations- und Legitimationslogiken der kolonialen Landnahmen. Oder noch einmal anders ausgedrückt: *Yellowstone* lässt sich über die intertextuellen Verknüpfungen (auch) als ein direktes Weiterschreiben (Lachmann/Schahadat 1995) einer Konfiguration verstehen, für die Puškin eine zum Klassiker des nationalen Literaturraums geronnene Form fand und die in eine unabschließbare, globale Rezeptions- und Verflechtungsgeschichte überführt wurde, die es dringender denn je kritisch zu hinterfragen gilt.

Filmographie

1883 (2021–2022). Konzept: Taylor Sheridan. Regie: Ben Richardson, Christina Alexandra Voros u. a. USA: Paramount+.

1923 (2022–2025). Konzept: Taylor Sheridan. Regie: Ben Richardson, Guy Ferland u. a. USA: Paramount+.

Dances with Wolves (1990). Regie: Kevin Costner. USA/Großbritannien: Tig Productions / Majestic Films International.

Yellowstone (2018–2024). Konzept: Taylor Sheridan und John Linson. Regie: Taylor Sheridan, Christina Alexandra Voros, Stephen Kay u. a. USA: Paramount Network / Paramount+.

Literatur

Adams, Amy Singleton (2023): "War and Peace: Orthodox Icons and Putin's Politics of the Sacred", in: *Slavic Review* 82/2, 447–473.

Aikin, Roger Cushing (2000): "Paintings of Manifest Destiny: Mapping the Nation", in: *American Art* 14/3, 78–89.

Baigell, Matthew (1990): "Territory, Race, Religion: Images of Manifest Destiny", in: *Smithsonian Studies in American Art* 4/3–4, 2–21.

Briggs, A. D. P. (2008): "Did Carmen Really Come from Russia (with a Little Help from Turgenev)?", in: Andrew, Joe / Offord, Derek / Reid, Robert (Hgg.): *Turgenev and Russian Culture. Essays to Honour Richard Peace*. Amsterdam / New York: Rodopi, 83–102.

Bronfen, Elisabeth (2004): *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Brooks, Brad / Coster, Helen / Ax, Joseph (2026): "Trump's AI Image of Himself as Jesus-like Figure Follows Feud with Pope Leo", in: *Reuters*, 13. April. https://www.reuters.com/business/media-telecom/trump-posts-ai-image-himself-jesus-like-figure-drawing-outrage-2026-04-13/ (10.06.2026).

Coster, Helen (2026): "Trump Posts Image of Himself with Jesus as Administration's Pope Criticism Continues", in: *Reuters*, 15. April. https://www.reuters.com/world/us/trump-posts-image-himself-with-jesus-administrations-pope-criticism-continues-2026-04-15/ (10.06.2026).

Engler, Bernd / Scheiding, Oliver (Hgg.) (2007): *Key Concepts in American Cultural History*. Trier: WVT.

Epstein, Mikhail (2023): "The Politics of Apocalypse: On the Russian Anti-world", in: *Common Knowledge* 29/2, 141–172.

Goldstein, Warren S. (2021): "Trump, the Religious Right, and the Spectre of Fascism", in: *Critical Research on Religion* 9/1, 3–7.

Hagen, Kirsten von (2009): *Inszenierte Alterität. Zigeunerfiguren in Literatur, Oper und Film*. München/Paderborn: Wilhelm Fink.

Hebel, Udo J. (2008): *Einführung in die Amerikanistik / American Studies*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler.

Hokanson, Katya (1994): "Literary Imperialism, Narodnost′ and Pushkin's Invention of the Caucasus", in: *The Russian Review* 53/3, 336–352.

Kiefer, Bernd / Stiglegger, Marcus (Hgg.) (2003): *Western*. Stuttgart: Reclam.

Lachmann, Renate / Schahadat, Schamma (1995): „Intertextualität", in: Brackert, Helmut / Stückrath, Jörn (Hgg.): *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*, Reinbek: Rowohlt, 677–685.

Layton, Susan (1995): *Russian Literature and Empire: Conquest of the Caucasus from Pushkin to Tolstoy*. Cambridge: Cambridge University Press.

Lemon, Alaina (2000): *Between Two Fires. Gypsy Performance and Romani Memory from Pushkin to Postsocialism*. Durham/London: Duke University Press.

Lowe, David A. (1996): "Pushkin and 'Carmen'", in: *19th-Century Music* 20/1, 72–76.

Lusted, David (2014): *The Western*. London: Routledge.

Norton, Steven David (2015): *Primitivism and Contemporary Popular Cinema*. Dissertation, University of Oregon. Ann Arbor, MI: ProQuest. https://hdl.handle.net/1794/19678 (19.05.2026).

O'Keeffe, Brigid (2013): *New Soviet Gypsies. Nationality, Performance, and Selfhood in the Early Soviet Union*. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press.

Pegoraro, Leonardo (2015): "Second-rate Victims: the Forced Sterilization of Indigenous Peoples in the USA and Canada", in: *Settler Colonial Studies* 5/2, 161–173.

Piotrowska, Anna G. (2022): "Tsyganshchina (цыганщина) and Romani Musicians in Tsarist, Soviet and Post-Soviet Russia: Change and Continuity", in: *European History Quarterly* 52/4, 554–571.

Puškin, Aleksandr S. (o. J.): „Cygany", in: *Puškin <cifrovoj>. Ėlektronnoe akademičeskoe izdanie sočinenij A. S. Puškina* (Institut russkoj literatury [Puškinskij Dom] RAN). https://pushkin.digital/katalog/tvorchestvo/tsygany-b16 (10.06.2026).

Slotkin, Richard (1998): *Gunfighter Nation. The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*. Norman: University of Oklahoma Press.

Turner, Kristen M. (2017): "Justifiable Homicide: The Life and Death of Carmen in Late Nineteenth-Century America", in: Fallwell, Lynne Anne / Williams, Keira V. (Hgg.): *Gender and the Representation of the Evil*. New York / London: Routledge, 143–159.

Turner, Kristen M. (2020): "A New Performance for the New World: Carmen in America", in: Smith, Richard Langham / Rowden, Clair (Hgg.): *Carmen Abroad. Bizet's Opera on the Global Stage*. Cambridge: Cambridge University Press, 113–129.

Wanzo, Rebecca (2022): "Taylor Sheridan Is Sorry but His Characters Are Not: The Messiness of Categorizing Conservative Television", in: *Film Quarterly* 76/2, 78–82.

Willenbrink, Hank (2021): "Vessel, Messiah, Warrior: Donald Trump in Evangelical Christian Narratives", in: *Ecumenica* 14/2, 221–247.

Wolfe, Patrick (2006): "Settler Colonialism and the Elimination of the Native", in: *Journal of Genocide Research* 8/4, 387–409.

Vernetzte Sprachen und Kulturen – Übersetzen

Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 107 (2026), 139–149
doi: 10.5282/wrppk484

Valentin Peschanskyi

Übersetzung als Form der Intertextualität, Intertextualität als Form der Übersetzung: Konzeptuelle, theoretische und theoriegeschichtliche Verwandtschaften

Zusammenfassung: Der Beitrag untersucht die Beziehung zwischen Übersetzung und Intertextualität aus konzeptueller, theoretischer und theoriegeschichtlicher Perspektive. Er zeigt, dass beide Phänomene als Formen des Verstehens und kultureller Sinnbildung eng verwandt sind und dass ihre Theorien sich in vergleichbare Grundausrichtungen unterteilen lassen – in eine enge textanalytische, eine weite textontologische und eine kulturkritische. Darüber hinaus macht der Beitrag deutlich, dass die historischen Entwicklungen beider Diskurse miteinander verflochten sind: Während die Intertextualitätstheorie aus einem Prozess sprachlicher und konzeptueller (Fehl-) Übersetzung hervorgeht, entwickelt sich die Übersetzungstheorie im fortwährenden intertextuellen Dialog mit ihrer eigenen Tradition. Damit erweist sich das Verhältnis von Übersetzung und Intertextualität nicht als bloße Analogie, sondern als wechselseitige Verwiesenheit zweier grundlegender Formen sprachlicher und kultureller Vermittlung.

Kernbegriffe: Intertextualität, Übersetzung, Geschichte der Theorie, interpretatives Verstehen, Dialog

Einleitung

Intertextualität und Übersetzung überschreiten Grenzen von Texten und Kulturen und lassen damit das Eigene in ein dialogisches Verhältnis zum Fremden treten. Die vorliegende Studie untersucht die Verwandtschaft dieser zwei Phänomene, die zunächst als Grundmomente der sprachlichen Auseinandersetzung mit der Welt und also des Deutens und Verstehens betrachtet werden sollen. Die Analogien zeigen sich auch in den Theorien von Übersetzung und Intertextualität, die sich je in drei grundsätzliche Ausrichtun-

gen einteilen lassen: die enge textanalytische, die weite textontologische und die kulturkritische. Auch die Theorieentwicklungen, die ihren Ausgang in der Antike nehmen, weisen bemerkenswerte Parallelen auf: Die Theorie der Intertextualität verdankt ihre Entstehung der sprachlichen, kulturellen und konzeptuellen (Fehl-)Übersetzung; die Übersetzungstheorie wäre umgekehrt ohne intertextuellen Dialog über Zeiten und Kulturen hinweg kaum möglich.

Der Darstellung dieser konzeptuellen, theoretischen und theoriegeschichtlichen Konvergenzen gelten meine heuristischen und tentativen Ausführungen. Ihnen vorauszuschicken ist, dass der Fokus auf die Gemeinsamkeiten keineswegs eine Identität der Begriffe suggerieren will, welche sich in wesentlichen Facetten, die hier keine Rolle spielen, unterscheiden.[1]

Grenzüberschreitende Zwillingsphänomene: deutende Bezugnahme und Kulturdialog

Jede sprachliche Auseinandersetzung mit der Welt, so meine Ausgangsthese, besitzt sowohl ein übersetzerisches als auch ein intertextuelles Moment. Im Einklang damit sollen die beiden Phänomene zunächst begrifflich bestimmt und anschließend als ontologische Grundmomente jeder sprachlichen und kulturellen Aktivität in den Blick genommen werden, und zwar nicht an sich, sondern in ihrer wechselseitigen Verwiesenheit aufeinander. Von dieser Grundlegung ausgehend sollen das Intertextualisieren und Übersetzen als intentionale Tätigkeiten und als Gegenstände unterschiedlicher theoretischer Konzeptualisierungen betrachtet werden.

Intertextualität ist ein notorisch vager Begriff, der von einem schlichten Zitat bis zur universalen Eigenheit der Sprache alles meinen kann. „Der kleinste gemeinsame Nenner" der vielfältigen Begriffsbestimmungen, so Schamma Schahadat in ihrer vielzitierten Überblicksdarstellung „Intertextualität: Lektüre – Text – Intertext" (1995: 366), „ist der, daß Intertextualität einen

1 Dazu, dass die Übersetzung eine Form der Intertextualität ist, existieren schon Untersuchungen, von denen ich auch einige zitiere. Besonders hervorzuheben ist die Studie von Werner von Koppenfels, der im Brückenschlag der Übersetzung zur Intertextualität auch die „Chance <des> literarischen Eigenwerts" (1985: 139) für die oft als ‚nachgeordnet' charakterisierte Textgattung erkennt. Die umgekehrte Richtung, also Intertextualität als Form der Übersetzung, wurde meines Wissens bisher kaum ausgeleuchtet. Zwar werde auch ich sie nicht fundamental ergründen können, hoffe aber, zumindest einige fruchtbare Ansätze aufzeigen zu können.

Text-Text-Bezug bezeichnet". Anders gesagt: Von Intertextualität spricht man dann, wenn Texte in irgendeiner Weise in Dialog miteinander treten. Da die Übersetzung notwendigerweise einen Ausgangstext voraussetzt, ist sie eine spezifische Form der intertextuellen Bezugnahme: Jedes Wort der Übersetzung verweist auf dasjenige des Originals. Der übersetzte Text legt sich, mit Gérard Genettes ([1982] 1993) Metapher gesprochen, einem Palimpsest gleich auf den originalen Text. Im übersetzerischen Text-Text-Bezug treten aber nicht nur Texte, sondern auch Sprachen und Kulturen in Beziehung zueinander. In diesem Prozess „vielfältiger Verluste und Gewinne" ("manifold losses and gains"), so Lawrence Venuti (2009: 158), werden die intertextuellen Bezüge des Originals zu seiner Ausgangskultur gelockert und neue Bezüge zur Zielkultur hergestellt.

In umgekehrter Richtung lässt sich sagen, dass Intertextualität eine Sonderform der Übersetzung ist. Das erscheint zunächst weniger evident, weil unter Übersetzung üblicherweise die Übertragung aus einer in eine andere Sprache verstanden wird. Wie Roman Jakobson (1988: 190) in seinem einschlägigen Aufsatz "On Linguistic Aspects of Translation" (1959, „Linguistische Aspekte der Übersetzung") bemerkt, existieren neben der zwischensprachlichen Übersetzung, die auch die „*eigentliche*" sei, zwei Sonderformen: die intersemiotische Übersetzung, also die zwischen unterschiedlichen Zeichensystemen, und die intralinguale. Diese letztere, innersprachliche Form, die Jakobson als „Interpretation sprachlicher Zeichen mit Hilfe anderer Zeichen derselben Sprache" (ebd.) definiert, ist für den vorliegenden Zusammenhang von Interesse, insofern sie das Übersetzen als ein Moment des Verstehens begreift. Betrachtet man Übersetzung auf diese Weise sprachunabhängig als Deutung einer früheren Äußerung in einem neuen Zusammenhang, so ist auch die intertextuelle Bezugnahme als Form der Übersetzung zu begreifen. Unabhängig davon, ob ein späterer Text ein Wort, ein Zitat, einen Absatz oder einen ganzen Text aufgreift – diese „Erneuerung des Originals" (Koppenfels 1985: 158) ist auch immer ein Versuch, das frühere Wortmaterial im intertextuellen Dialog zu verstehen und im neuen Kontext sinnhaft zu machen. In diesem Mechanismus gründet nicht nur die gesamte Geistesgeschichte, deren Entwicklung sich immer in Bezug auf die Tradition konstituiert, sondern selbst das alltägliche Gespräch. Jede Replik ist auch immer einer Übersetzung der Äußerung, auf die sie reagiert.

Ein gemeinsamer Nenner von Intertextualität und Übersetzung liegt also in ihrer Ausrichtung auf das *Verstehen*. Damit sind sie Grundformen sprachlicher und kultureller Tätigkeit. Oder noch grundsätzlicher: Sie sind mit Sprache und Kultur gleichursprünglich. Jede noch so triviale sprachliche Äußerung ist nur im Verhältnis zu den ihr vorausgehenden Äußerungen verständlich, jeder geschriebene oder gesprochene Text entfaltet seine Bedeutung nur vor dem Hintergrund eines spezifischen *intertextuellen Horizonts*, vor dem jede neue Information in den Bereich der Verständlichkeit *übersetzt* wird. Intertextualisieren und Übersetzen sind, anders gesagt, zwei Grundmomente des sprachlichen Verstehens der Welt. Nicht ohne Grund gilt das Übersetzen als Paradigma der Hermeneutik, des Deutens und Auslegens, so etwa für Friedrich Schleiermacher oder für Hans-Georg Gadamer (vgl. Koppenfels 1985: 146–148; s. auch Venuti 2009: 165–170). In gleicher Weise gilt, dass kein Text im textfreien Vakuum produziert oder aus diesem Vakuum heraus rezipiert werden kann, weil sowohl Texterzeugung als auch Rezeption Vertrautheit mit anderen Texten, sprich: ein intertextuelles Vorwissen voraussetzen. Übersetzung und Intertextualität sind, anders gesagt, verwandte Formen der schöpferisch-deutenden „Fortsetzung des Originaltexts" (von Koppenfels 1985: 148). Der spätere Text kann dabei unterschiedliche Haltungen einnehmen: Translatologisch gesprochen kann er den früheren Text verfremden oder domestizieren, d. h. das Original zum Vorschein kommen lassen oder in der Einbürgerung dessen Spuren verwischen, was nichts wesentlich anderes bedeutet als das „Weiter-, Um- oder Widerschreiben" (Lachmann/Schahadat 1995: 679), welches jeder intertextuellen Bezugnahme eignet.

Als relationale und deutende Formen *überschreiten* Übersetzungen und Intertexte *Grenzen*, textuelle ebenso wie kulturelle, und zwar im Zeichen der *Doppelung* und des *Dialogs*: Übersetzung und Intertextualität ereignen sich im Kontakt (mindestens) zweier Sprachen und Schreibweisen, deren Sinnpotentiale miteinander kollidieren und neue Bedeutung erzeugen. „Die Dialektik von Nachvollzug und Eigenleistung", von „Reproduktion und Produktion", die Orientierung „am fremden wie eigenen Sprachsystem, an fremder und eigener Zeit und Gesellschaft, am übersetzten und übersetzenden Autor", so Werner von Koppenfels (1985: 139), erzeugt eine „ästhetisch fruchtbare Spannung zur Fremdvorlage", die den Kern sowohl der Intertextualität als auch der Übersetzung ausmacht. Der eigentliche Ort beider Phänomene ist also jener Zwischenraum, in dem Texte und Sprachen und darüber vermittelt Kulturen

und Epochen, Räume und Zeiten, das „Einst und Jetzt, Dort und Hier" (ebd.: 158), in einen unabschließbaren Dialog treten. Ist die intertextuelle Referenz signifikant bzw. die Übersetzung gelungen, ist diese Dialogizität auch für die Leser*innen des späteren Texts evident. Ablesbar wird sie an der doppelten Referenz der Zeichen, die einerseits im gegebenen Text eine Funktion erfüllen, andererseits auf den Vorgängertext und seine Kontexte verweisen. Diese doppelte Referenz erweitert nicht nur den Horizont des einen Texts in seiner kulturellen und historischen Eigenheit; sie lässt ihn auch zwei- und mehrdeutig werden, steigert seine Ambivalenz und semantische Komplexität. Im gelungenen übersetzerischen resp. intertextuellen Dialog begegnen sich das Eigene und das Fremde in produktiver oder gar (kultur-)transformierender Weise.

Theorie zwischen Entgrenzung und Eingrenzung

Prozessualität, Entgrenzung und Doppelung kennzeichnen nicht nur die Phänomene Übersetzung und Intertextualität an sich, sondern auch ihre Theorien. So einfach sich die Grundbestimmung der Begriffe in ihrer Verwiesenheit aufeinander ausnimmt, so vielfältig und unüberschaubar ist ihre theoretische Ausfaltung. Zur ersten Orientierung scheint die von Schamma Schahadat in „Intertextualität: Lektüre – Text – Intertext" (1995) vorgeschlagene Systematisierung der Wirkbereiche des Begriffs und damit seiner theoretischen Konzeptualisierungen ergiebig. In Rückgriff auf Renate Lachmann (1990: 56f.) unterscheidet sie zwischen „einer theoretischen, einer deskriptiven und einer literatur- und kulturkritischen Dimension der Debatte" (Schahadat 1995: 366). Die *deskriptive* Richtung, die im Strukturalismus verankert ist, befasst sich analytisch mit konkreten Texten und versucht davon ausgehend das Phänomen der Intertextualität zu kartieren, indem sie es begrifflich und typologisch erfasst. Die *theoretische* Linie hingegen zielt ausgehend von einem universellen Intertextualitätsbegriff auf die ontologische Bestimmung von Textualität und Autorschaft und darüber vermittelt von Kultur, Geschichte und Gesellschaft. Die *literatur- und kulturkritische* Richtung betont das autoritätskritische Potential der Theorie und modifiziert sie im Rückgriff auf Diskurse wie Gender und Postkoloniale Studien für gesellschaftlich-politische Anliegen (vgl. Peschanskyi 2023: 105–107). Diese drei Ausrichtungen der Intertextualitätstheorie lassen sich allerdings nur auf den ersten Blick klar voneinander

abgrenzen. Unter der Oberfläche sind sie drei miteinander zusammenhängende Momente ein und desselben Phänomens.

Die Theorien des Übersetzens sind mindestens ebenso vielfältig und zeigen in ihren grundsätzlichen Trends erstaunliche Analogien zu denjenigen der Intertextualität. In ihrer Überblicksdarstellung „Übersetzen: Text – Kultur – *translational turn*" (2013) sortiert Schamma Schahadat die Übersetzungstheorien in vier Gruppen, die sie ihrer Entstehungschronologie nach anordnet. Die chronologisch ältesten Übersetzungstheorien, die Schahadat im ersten Kapitel ihrer Ausführungen behandelt, widmen sich Texten im engeren Sinne und stehen heute auf dem Fundament des Strukturalismus und der Linguistik – ebenso wie die *textdeskriptiven* Theorien der Intertextualität. Die zweite Gruppe bilden die dekonstruktivistischen Theorien, die sich aus Walter Benjamins Bestimmung der „Aufgabe des Übersetzers" (1923) speisen. Sie stellen die Unübersetzbarkeit in den Mittelpunkt und versuchen davon ausgehend eine ontologische Bestimmung der Sprache zu entwickeln – ganz so wie die *theoretische* Richtung in der Intertext-Debatte, die demselben poststrukturalistisch-dekonstruktivistischen Umfeld entstammt und teilweise von denselben Akteuren, etwa Jacques Derrida, vorangetrieben wurde. „Der *cultural turn* in den Übersetzungswissenschaften" und „Der *translational turn* in den Kulturwissenschaften", die im dritten und vierten Kapitel von Schamma Schahadats Darstellung behandelt werden, stehen in einem komplementären Verhältnis zueinander und korrespondieren mit der *literatur- und kulturkritischen* Linie der Intertextualitätstheorie; auch hier sind die theoretischen Hintergründe, etwa der Postkolonialismus, identisch. Wie die Theorien der Intertextualität so lassen sich also auch diejenigen der Übersetzung drei Richtungen zuordnen, wobei auch hier die scheinbar trennscharfen Grenzen zwischen ihnen bei genauerem Hinsehen verschwimmen.

Theoriehistorische Verwicklungen

Abschließend soll der Fokus vom Überblick der Theorielandschaften auf deren Genese verlagert werden. Neben bemerkenswerten Ähnlichkeiten zeigt sich, dass die Geschichte der Intertextualität durch Übersetzung bestimmt wurde und diejenige der Übersetzung umgekehrt ein Produkt intertextueller Vernetzung ist.

Als grundlegende textuelle und kulturelle Praktiken wurden Übersetzung und Intertextualität bereits in der Antike theoretisiert: Horaz, Cicero und Quintilian etwa begründeten neben zentralen Positionen zum Übersetzen auch so etwas wie Proto-Theorien der Intertextualität (von Koppenfels 1985: 144; Worton/Still 1990: 2–8). Die von der Antike ausgehende Geschichte der Übersetzungstheorie weist eine begriffliche Kontinuität auf. Der „Text-Text-Bezug" (Schahadat 1995: 366) hingegen wurde lange Zeit in seinen unterschiedlichen Erscheinungsformen theoretisiert, d. h. als Zitat, Anspielung, Nachahmung, Parodie, Einfluss etc., bevor er in den späten 1960ern mit Julia Kristevas Begriffsschöpfung ‚Intertextualität' endlich einen Schirmterminus erhielt. Kristevas Theorie als neues Diskursfundament verdankt sich dabei (ironischerweise) ihrer (wohl bewussten) sprachlichen und konzeptuellen Fehlübersetzung von Michail Bachtins Schlüsselbegriff des dialogischen Wortes. Das von Bachtin in seinem *Dostoevskij*-Buch (1929/1963) entfaltete *intra*textuelle Konzept der widerstreitenden Bedeutungen innerhalb einer Äußerung – „das Wort" als „Kampfarena zweier Stimmen" (Bachtin 1971: 216) –, überträgt Kristeva in ihr poststrukturalistisches Paradigma, das heißt auf die Gesamtheit aller Texte, die jemals verfasst wurden: Jeder Text, so die berühmte Metapher, sei ein „Mosaik von Zitaten" (Kristeva 1972: 348) vergangener Texte (s. auch Peschanskyi 2023: 97–99).

Am Anfang der Intertextualitätstheorie steht also eine Übersetzung, die das russische Original umschreibt und im französischen Theoriediskurs domestizierend fortschreibt. Umgekehrt sind sowohl Übersetzungspraxis und -theorie von einer ausgeprägten Intertextualität gekennzeichnet. Nicht nur die Übersetzung selbst ist ein intertextueller Prozess, sondern auch ihre Theoriegeschichte: Die eiserne Achse des Diskurses um das Übersetzen bildet seit jeher die Gegenüberstellung von Einbürgerung und Verfremdung, die in jeder Translationstheorie explizit oder implizit zitiert wird und in Abhängigkeit vom Entstehungskontext neu konzeptualisiert, bewertet und hierarchisiert wird (s. Albrecht 1998: 61–76). Der Übersetzungsdiskurs bestätigt so eine Grundmaxime der Intertextualitätstheorie, jede Äußerung enthalte zahllose Bedeutungsfacetten, die durch die Zusammenhänge, in die sie gestellt wird, ausgeleuchtet würden.

Den vielen Ähnlichkeiten der Phänomene und ihrer Theorien steht die Antiparallelität in der Theorieentwicklung gegenüber. Die Karriere des Begriffs Intertextualität beginnt mit der Unterbestimmtheit: Bei Kristeva ist

jeder Text gleichermaßen ein Zitatmosaik, der unendlich viel Bedeutung produziert; ähnlich sieht es zeitgleich Roland Barthes in « La Mort de l'auteur » (1967, „Der Tod des Autors", 2000) – einzig die Metapher des Mosaiks ersetzt er durch diejenige des „Gewebe<s> von Zeichen" (Barthes 2000: 191).[2] Bei allen späteren Auseinandersetzungen mit Intertextualität, die ab den 1970ern folgten, handelt es sich um Versuche, unterschiedliche Erscheinungsformen und -arten des Phänomens begrifflich zu erfassen und für Text-, Kultur- oder Ideologieanalyse fruchtbar zu machen (vgl. Peschanskyi 2023). Die terminologische Unter- bzw. Unbestimmtheit in der frühen Theoriebildung ist keineswegs eine Nachlässigkeit. Sie ist vielmehr Folge der poststrukturalistischen Sehnsucht nach der Auflösung der konventionellen, sprich: binären Logik und nach infiniter karnevalesker Sinndispersion. Der anfänglichen Vagheit liegt somit ein utopischer Anspruch zugrunde.

Ganz umgekehrt die Entwicklung der Übersetzungstheorie, deren Meilensteine Schamma Schahadats Überblick „Übersetzen: Text – Kultur – *translational turn*" (2013) herausarbeitet. Während die früheren Übersetzungstheorien vornehmlich Übersetzung im engeren Sinn fokussierten, sprich: die Übertragung eines Texts aus einer Sprache in eine andere, und erst davon ausgehend kulturtheoretische Fragen stellten, wurde der Begriff im letzten Jahrhundert zur Beliebigkeit eines Projektionsschirms für eigene theoretische Anliegen gedehnt – ein Trend, der seit jeher in der Latenz des Diskurses schwelt. So geht es etwa schon in Friedrich Schleiermachers Erwägungen „Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens" (1813), nüchtern betrachtet, gar nicht so sehr um Übersetzung; selbst seine vielzitierte Differenzierung von Verfremdung und Einbürgerung ist – wieder intertextuell – ein Zitat aus Goethes Rede „Zu brüderlichem Andenken Wielands" (Snell-Hornby 2015: 16–17).[3] In Wirklichkeit geht es Schleiermacher (1969: 61–70) um die Vervollkommnung

2 Bei der Vorbereitung dieses Textes hörte ich mehrfach das Argument, die Unterbestimmtheit des Begriffs Intertextualität in Julia Kristevas « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman » (1967, „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman") sei nicht als Mangel, sondern als ein Mehrwert zu verstehen und entspreche ihrer poststrukturalistischen Ausrichtung. Dieser Sichtweise widerspricht der Umstand, dass Kristeva in der zweiten und weniger beachteten Hälfte des Aufsatzes eine Art behelfsmäßige Typologie aufzustellen versucht und also offensichtlich in der Unterbestimmtheit nicht nur eine produktive Eigenschaft sieht.

3 Genau genommen führt Schleiermacher die von Goethe aufgegriffene Unterscheidung von Verfremdung und Einbürgerung *ad absurdum*, insofern er Letztere für unmöglich erklärt.

der deutschen Sprache, Kultur und schließlich Nation, die im Gegensatz zum kolonialistisch ausgreifenden französischen Nachbarn, das Fremde in seiner Fremdheit belasse und daran seiner messianischen Reife entgegenwachse. In gleicher Weise projiziert Walter Benjamin ([1923] 1969: 167) seine unerfüllbaren eschatologischen Sehnsüchte nach einer „reinen Sprache, die nichts mehr meint und nichts mehr ausdrückt", auf die Übersetzung. Ebenso eignen sich die Postcolonial Studies die Übersetzung als Vehikel für ihre Kritik am Kolonialismus und die damit verbundenen Utopien an. Spätestens seit dem sog. *translational turn* (vgl. Bachmann-Medick 2006) kann der Begriff jeden beliebigen Prozess (und das Gegenteil) bedeuten – und nähert sich in dieser totalen Entgrenzung der Bedeutungslosigkeit an.

Die hier zur Übersichtlichkeit scharf gezogenen Evolutionslinien beider Theorien sollen keineswegs den Eindruck erwecken, die jeweils spätere Entwicklungsstufe verdränge die frühere. Vielmehr existieren die historisch gewachsenen Ausweitungen und Einengungen in beiden Theoriefeldern nebeneinander. Sie polemisieren miteinander, befruchten sich gegenseitig und werden dazu genutzt, um verschiedene Dimensionen der vielschichtigen Phänomene zu begreifen.

Zwischen Intertextualität und Translation

Intertextualität und Übersetzung sind Geschwisterphänomene. Ihr Ort sind die produktiven kulturellen Peripherien, Zwischenräume und Kontaktzonen. Sie zeichnen sich aus durch Vernetzung, Hybridität sowie Prozessualität und erzeugen semantische Spannungen, Doppelungen, Mehrdeutigkeit und produktive Unschärfe. Aufgrund ihres kulturkritischen Potentials sind beide in ausgezeichneter Weise für ideologiekritische Theorien wie Gender und Postkoloniale Studien anschlussfähig. Beide gehen in ihren weiteren Auslegungen über das Medium Text hinaus: Nicht zufällig wurde der Übergang aus einem Medium in ein anderes sowohl ausgehend von der Translatologie als auch von der Intertextualität konzeptualisiert, im ersteren Fall in Form der intersemiotischen Übersetzung bei Roman Jakobson ([1959] 1988), im zweiteren unter dem Begriff der Intermedialität (s. Rajewsky 2002).

Diese unterschiedlichen Dimensionen der konzeptuellen Verwandtschaft beider Phänomene lassen sich bündeln, indem man sie noch grundsätzlicher und in Bezug auf die Philologie denkt: Nicht nur handelt es sich bei beiden um

Grundmomente des Verstehens; sie bringen auch die grundsätzliche Relationalität, Prozessualität und unabschließbare Bedeutungshervorbringung von Sprache, Literatur und Kunst zur Anschauung.

Literatur

Albrecht, Jörn (1998): *Literarische Übersetzung. Geschichte – Theorie – Kulturelle Wirkung.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Bachmann-Medick, Doris (2006): „Translational Turn", in: Dies.: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 238–283.

Bachtin, Michail (1971): *Probleme der Poetik Dostoevskijs.* München: Carl Hanser.

Barthes, Roland (2000): „Der Tod des Autors", in: Jannidis, Fotis / Lauer, Gerhard / Martinez, Matias / Winko, Simone (Hgg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam, 185–193.

Benjamin, Walter (²1969): „Die Aufgabe des Übersetzers", in: Störig, Hans J. (Hg.): *Das Problem des Übersetzens.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 157–169.

Genette, Gérard (1993): *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Jakobson, Roman (1988): „Linguistische Aspekte der Übersetzung", in: Wilss, Wolfram (Hg.): *Übersetzungswissenschaft*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 189–198.

Koppenfels, Werner von (1985): „Intertextualität und Sprachwechsel. Die literarische Übersetzung", in: Broich, Ulrich / Pfister, Manfred (Hgg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien.* Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 137–158.

Kristeva, Julia (1972): „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman", in: Ihwe, Jens (Hg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*. Bd. 3: *Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft*. Frankfurt a. M.: Athenäum, 345–375.

Lachmann, Renate (1990): *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Lachmann, Renate / Schahadat, Schamma (1995): „Intertextualität", in: Brackert, Helmut / Stückrath, Jan / Lachmann, Renate (Hgg.): *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 677–685.

Peschanskyi, Valentin (2023): "A Case Study of a Migrating Term: Intertextuality", in: Mrugalski, Michał / Schahadat, Schamma / Wutsdorff, Irina (Hgg.): *Central and Eastern European Literary Theory and the West*. Berlin: De Gruyter, 96–113.

Rajewsky, Irina O. (2002): *Intermedialität*. Tübingen/Basel: A. Francke.

Schahadat, Schamma (1995): „Intertextualität: Lektüre – Text – Intertext", in: Pechlivanos, Miltos / Rieger, Stefan / Struck, Wolfgang / Weitz, Michael (Hgg.): *Einführung in die Literaturwissenschaft*. Stuttgart and Weimar: Metzler, 366–377.

Schahadat, Schamma (2013): „Übersetzen: Text – Kultur – *translational turn*", in: Dathe, Claudia / Makarska, Renata / Schahadat, Schamma (Hgg.): *Zwischentexte. Literarisches Übersetzen in Theorie und Praxis*. Berlin: Frank & Timme, 19–46.

Schleiermacher, Friedrich (²1969): „Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens", in: Störig, Hans J. (Hg.): *Das Problem des Übersetzens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 38–70.

Snell-Hornby, Mary (2015): „Verstehen und Verständlichkeit: Schleiermachers Akademierede aus der Sicht einer Leserschaft von heute", in: Cercel, Larisa / Serban, Adriana (Hgg.): *Friedrich Schleiermacher and the Question of Translation*. Berlin/Boston: De Gruyter, 11–22.

Venuti, Lawrence (2009): „Translation, Intertextuality, Interpretation", in: *Romance Studies* 27.3, 157–173.

Worton, Michael / Still, Judith (Hgg.) (1990). *Intertextuality: Theories and Practices*. Manchester and New York, NY: Manchester University Press.

Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 107 (2026), 151–164
doi: 10.5282/fh8t3z86

Danuta Ulicka

„Z naszych zapomnień". Kilka uwag o teorii i sztuce przekładu Wacława Borowego

Streszczenie: Artykuł przypomina zmarginalizowaną, a nawet pomijaną aktywność pisarską Wacława Borowego jako teoretyka i praktyka przekładu. Przedstawia go także jako zapoznanego tłumacza na esperanto. Kluczowy problem dotyczy prawdopodobnego umotywowania zainteresowań Borowego i innych polskich intelektualistów językiem stworzonym przez Ludwika Zamenhofa. Proponowana hipoteza wyjaśniająca stawia na istotne znaczenie roku 1905 w ich doświadczeniach generacyjnych, roku ważnego w historii globalnej, w historii Europy Środkowej i Wschodniej i w historii esperanto.

Słowa kluczowe: niepamięć, pisarstwo naukowe, przekładoznawstwo, esperanto, rok 1905

1. *Ignoramus*

Tytuł tego szkicu został zapożyczony od Wacława Borowego. Opatrzył nim niewielkiego formatu cieniutką broszurkę o Wiktorze Gomulickim, powieściopisarzu, poecie, eseiście i – co nie bez znaczenia – tłumaczu (pierwszym w Polsce przekładowcy *Kwiatów zła* Charlesa Baudelaire'a), którego „zapomniano po śmierci w sposób niegodny" (Borowy 1925a: 5). Od wytknięcia zapomnienia zaczyna się także Borowego rozprawa *Boy jako tłumacz* (Borowy 1922). Wyraźnie intrygował go kulturowy mechanizm niepamięci, któremu do dziś poświęca się mniej uwagi niż kulturowej pamięci. O tej fascynacji świadczą także jego rozprawy historycznoliterackie.

Ale i sam Borowy jest nieledwie zapomnianym teoretykiem translacji. Najpopularniejsza antologia polskiej sztuki przekładu (Balcerzan/Rajewska 2007) wzmiankuje jedynie we wstępie *Boya jako tłumacza*. Tylko dwa artykuły, nieogarniające jego całego dorobku przekładoznawczego i przekładowego, zna-

lazły się w poświęconych mu zbiorach rocznicowych (Snopek 2019; Kujawska-Lis 2019). Jedynie w pierwszym pośmiertnym wydaniu *Studiów i rozpraw* wyodrębniona została część „Ze studiów nad przekładem" (Borowy 1952). Już sam ten tytuł powinien przykuć uwagę do prawie zapomnianej aktywności Borowego.

Więcej niż zmarginalizowany, całkowicie pominięty został Borowy jako tłumacz. Czy dlatego, że współcześni mu i późniejsi literaturoznawcy mieli z nim inne kłopoty?

2. Kłopotliwy Borowy

Kłopoty wiązały się z usytuowaniem Borowego w polu obowiązujących w latach 20.–30., a potem 50.–70. sztywnych podziałów dyscyplinowych i metodologicznych. Przysparzał ich, po pierwsze, problem, czy był uczonym, historykiem literatury, czy krytykiem literackim, a nawet literatem. Krążące zwłaszcza w 1938 roku, kiedy Borowy objął stanowisko kierownika Katedry Historii Literatury Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim, a rok wcześniej uzyskał Państwową Nagrodę Literacką, formuły „krytyk na katedrze" (J. A. K. 1938), „zatajony artysta" (Zawodziński 1938: 2), artysta w krytyce literackiej (Fryde 1938), zespalający „artyzm i umysłowość" (Głowiński 1976), przedni pisarz jako badacz (Kostkiewiczowa 2019) były tyleż trafne, ile niepokojąco odstawały od przyjmowanych przyporządkowań. Sam Borowy ignorował dyscyplinowe rozgraniczenia. Określił się oksymoronicznie jako „historyk literatury, czyli krytyk ścisły" (Borowy 1921: 51), a w liście do Karola Wiktora Zawodzińskiego z 7 lutego 1944 roku deklarował: „Nic mnie nie obchodzą arbitralne podziały na historyków literatury, krytyków literatury itd." (Prussak 2019: 114).

W zasadzie funkcjonował jednak jako literatury historyk. Ale historyk kontrowersyjny, nierespektujący utrwalonych kanonów, sporny ze względu na wprowadzanie do obiegu pisarek i pisarzy uchodzących za drugorzędnych bądź odwrotnie – pomijanie tych, traktowanych jako postacie pierwszoplanowe. Bulwersujący był zwłaszcza autorski wybór *Od Kochanowskiego do Staffa. Antologia liryki polskiej* (1930) i książka *O poezji polskiej w wieku XVIII* (Borowy 1948). Spory wywoływały też pomniejsze studia, np. o stearnizmie w kompozycji *Dziadów* części trzeciej (Borowy 1922). Dekanonizacja nie była jednak czczym gestem; wiązała się ze stanowiskiem Borowego jako historyka,

rzecznika perspektywizmu poznawczego, który we wstępie do dyskusyjnej antologii liryki polskiej pisał (jak Heinrich Rickert czy Walter Benjamin): „<w>olno nam […] mówić o wszystkich epokach z puntu widzenia naszej własnej" (Borowy 1983 [1930], t. 1: 68).

Rzadziej traktowano go jako teoretyka. Zgodnie podkreślana była jego antysystemowa postawa i zamiłowanie do literaturoznawczych miniatur. Sam podkreślał to tytułem wymarzonej książki, która nigdy nie powstała: *Przyczynki, przecinki i przycinki* (Biernacki 2005: 7). Ale prawie jednomyślnie podkreślane niezainteresowanie metodologiami i teoriami należy do fikcji, jak świadczą choćby polemiki z Manfredem Kridlem i Romanem Ingardenem (Borowy 1937). Odwoływał się głównie do estetyki Benedetta Crocego i pocroceańskiej stylistyki Karla Vosslera i Leo Spitzera, do prac z kręgu New Criticism, do rosyjskiego i polskiego formalizmu. Doktorat pisał zresztą inspirowany *Englische Romankunst* Wilhelma Dibeliusa. Cenił te podejścia przede wszystkim za nastawienie filologiczne. W liście do Kołaczkowskiego z 3 kwietnia 1934 roku podkreślał nawyk wnikliwej, uważnej lektury, niemalże cytując Nietzschego: „Pan wie, że ja jestem człowiek czytający powoli" (Koc/Marciniak 1983: 230). Adresat w odpowiedzi z 18 kwietnia z przekorą zarzucał mu „staropanieństwo filologiczne" (ibid.: 233).

Nie warto kontynuować tych sporów. Wszystkie zasygnalizowane próby ulokowania Borowego wśród dominujących tendencji metodologicznych (także parnasizmu i hermeneutyki) świadczą, paradoksalnie, o tym, że był traktowany jako teoretyk. Tyle że kłopotliwy, bo o nieustalonej jednoznacznie, a wymaganej w międzywojniu i w latach 50.–70. tożsamości. Dziś, gdy przewagę uzyskała reguła płynności, zasada *in-between*, a pisarstwo literaturoznawcze zostało usankcjonowane, takich kłopotów by nie sprawiał.

Sprawia – jako tłumacz i nieledwie zapomniany teoretyk przekładu. Pomimo że w pracach przekładoznawczych podejmował problemy, które zajmowały go jako historyka i komparatystę, a w prace historyczno- i teoretycznoliterackie wpisywał problematykę przekładu.

3. Borowego koncepcja przekładu

W translatoryce polskiej Borowy jest zwykle przywoływany tylko jako autor dwóch studiów poświęconych sztuce przekładu: *Boy jako tłumacz* (1983 [1922]) i „Dawni teoretycy tłumaczeń" (1983 [1951]). Podkreśla się, że występuje w nich

jako obrońca przekładania, polemizujący z romantycznymi dezawuacjami, w których uchodziło ono „za produkt lenistwa, za symptom stagnacji umysłowej […] zjawisko kulturalne wręcz szkodliwe" (Borowy 1983 [1922]: 230), oraz jako krytyk poglądu Crocego o niemożliwości przekładu, utrzymujący, że nie jest on osiągalny w sensie absolutnym, ale jest – w sensie relatywnym.

Ale Borowy podejmował problematykę przekładu nie tylko w studiach stematyzowanych. Jest znamienne, że gdy pisał o cenionych przez siebie historykach literatury, najmocniej eksponował właśnie ich działalność translatorską. Bronisław Chlebowski, który był mu bliski z racji zainteresowań antropogeograficznych, zyskał uznanie jako autor jednej „z nielicznych u nas prac, poświęconych sztuce i historii tłumaczeń" (Borowy 1932 [1918]: 214), studium o *Przekładzie Jerozolimy wyzwolonej Tassa przez Piotra Kochanowskiego w stosunku do współczesnego stanu poezji polskiej i jej dalszego rozwoju* z 1890 roku. Akcentował zwłaszcza Chlebowskiego analizę motywów przejętych z Tassa przez Mickiewicza w *Grażynie*, zarysowując już wtedy koncepcję przekładu jako długotrwałej siły motorycznej rozwoju literatury docelowej. W ledwo o trzy lata późniejszej rozprawie stwierdzał stanowczo: „<p>rzekłady tęgich rzeczy obcych dostarczają soków ożywczych oryginalnej rodzimej literaturze" (Borowy 1983 [1922]: 5).

Podobnie w studium poświęconym Edwardowi Porębowiczowi, którego wykładów słuchał w roku akademickim 1908/1909 na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie, wbrew tytułowi, zapowiadającemu prezentację uczonego jako historyka literatury, przedstawił go niemal wyłącznie jako tłumacza (Borowy 1934 [1933]). Wspominał jego przekłady z poezji ludowej duńsko-norweskiej, omówił szczegółowo inne dokonania translatorskie: poezji prowansalskiej, Calderona, Byrona, Leopardiego, Ariosta, Szekspira, pieśni ludowych celtyckich, germańskich, romańskich i fundamentalnego przekładu *Boskiej komedii*. Podniósł przy tym, że jako badacz Porębowicz ilustrował swoje tezy cytatami we własnym tłumaczeniu utworów tak przy tym egzotycznych, jak ludowa poezja Ameryki Południowej, wprowadzając do literatury rodzimej gatunki, strofy i kunsztowne organizacje brzmieniowe w niej nieobecne. Tak jak w studium o Chlebowskim, traktował przekład jako wypełnienie braków w literaturze docelowej i motor jej rozwoju. Pod warunkiem wszakże, że tłumacz sam jest poetą, jak określił Porębowicza, podkreślając jego troskę o dezautomatyzację przekładów i interpretując stosowane przez niego chwyty ze względu na ich innowacyjność. Dla Borowego tłumaczenie

było twórczością, nie zaś „jakąś odbitką, która by wymagała tylko znajomości pewnego rzemiosła" (1983 [1947]: 371).

Kwestiom przekładu Borowy poświęcał sporo uwagi także w dydaktyce uniwersyteckiej po drugiej wojnie, wykorzystując swoje międzywojenne studia. Można podejrzewać, że używał na tych seminariach terminologii wypracowanej przed wojną. A ta jest znamienna. W pracach o poetach i historykach literatury, a zarazem tłumaczach-poetach Borowy często pomijał termin „przekład", wprowadzając zamiast niego „transpozycję". To termin znany z jego późniejszej rozprawy pod notorycznie mylącym tytułem *O wpływach i zależnościach w literaturze*, w istocie poświęconej problematyce intertekstualności. Borowy wyraźnie traktował przekład jako jedną z jej odmian, lokując go między transpozycją (zapożyczeniem tematu bądź motywu, zwłaszcza z przemieszczeniem stylistyczno-gatunkowym), reminiscencją – świadomą lub „mimowolną" (Borowy 1921: 40) albo „bezwiedną" (Borowy 1918: 105), aluzją, cytatem – ukrytym, niemianowanym, w tym zwłaszcza „hołdowniczym", który oddawał szacunek poprzednikowi (Borowy 1921: 37). Sam termin „przekład" pojawiał się bodaj wyłącznie w związku z „wpływami i zależnościami" jednych tłumaczeń na inne i od innych, w których badacz analizował ślady translacji wcześniejszych w późniejszych, pojedyncze nawet zwroty i wyrażenia zachowane w pamięci „przez czas bardzo długi" i potem odtwarzane „bez poczucia, że „nie są całkowicie oryginalnemi" (Borowy 1921: 40).

Rekonstruując długie ciągi serii przekładowych pomiędzy literaturami jedno- i różnojęzycznymi, Borowy wpisał kwestie translatoryki w problematykę pamięci kulturowej. W jego czasach była ona nazywana tradycją. Ale rozprawa *O wpływach i zależnościach w literaturze* pozwoliła mu na więcej: na nowoczesne skonceptualizowanie przekładu jako najwyraziszego, najdobitniejszego fenomenu intertekstualności w globalnej skali. Zarysował w niej ontologię przekładu – tekstu relacyjnego i niedomkniętego. Wyłożył historycznoliterackie znaczenie przekładu jako mechanizmu decydującego o rozwoju literatury docelowej, dzięki któremu wzbogaca się ona o to, czego w niej brak, i to na wszystkich poziomach, tak poetologicznych, jak semantyczno-światopoglądowych. Taki przekład dziś jest nazywany redundantnym (Brzostowska-Tereszkiewicz 2014: 110–111). Bez niego, powtarzał za Goethem, każda literatura wsobna, nie czerpiąca inspiracji w „obcym źródle" (Borowy 1983 [1922]: 231), zionie nudą. „Mamy własnych wspaniałych romantyków, uczyńmy sobie z pisarzy francuskich swoich klasyków" (Borowy 1983: 5),

postulował, wnikliwie odczytując intencje Boya przeszczepienia do kultury polskiej francuskiego racjonalizmu.

Co nie oznaczało dla niego bezkolizyjnego przejmowania – „przenoszenia", jak pisał, wymiennie z „transpozycją" (Borowy 1983 [1951]: 411) – „cudzego" do „rodzimego". Przekład traktował jako agon. Przy przesuwaniu utworu z jednej kultury do innej, absorbującej i dzięki temu różnicującej się, dochodzi do walki, gdy „wiersz jednego poety staje się dla drugiego poety wręcz pobudką twórczą i skłania go do innego rozwinięcia zawartego w nim motywu, do «dośpiewania» innego dalszego ciągu" (Borowy 1921: 39). Wyzwanie polega na tym, by „<w>ziąć temat cudzy i opracować go po swojemu, opracować l e p i e j od poprzedników" (ibid.: 24).

Nietrudno w tych rozmyślaniach Borowego o przekładzie jako transpozycji bądź przeniesieniu i jego miejscu zarówno w rodzimej kulturze literackiej, jak w kulturze globalnej, w literaturze światowej, dosłuchać się tez ze znacznie późniejszych, autorytatywnych prac Davida Damroscha, Harolda Blooma, Itamara Even Zohara. Ale rzecz nie w tym, by wykazywać „prekursorstwo anachroniczne" (Jeleński 1990: 231). Rzecz w tym, że Borowy czerpał inspiracje z najlepiej sobie znanych studiów nad literaturami wieków dawnych. Toteż pobrzmiewające koncepcją Blooma potraktowane przekładu jako agonu jest po prostu efektem przemyślenia zasad imitacji i emulacji (Fulińska 2000).

W wielu uwagach i tezach Borowego można też, jak by się wydawało, usłyszeć „nasze" newralgiczne problemy związane z alternatywnymi koncepcjami przekładu jako domestykacji lub egzotyzacji. To złudne wrażenie. Borowy traktował przekład historycznie, a nie normatywnie, odróżniając szesnasto-osiemnastowieczne praktyki przekładu swobodnego, kiedy „<g>ranica między przekładem, parafrazą, naśladownictwem a utworem oryginalnym była płynna i nieistotna" (Borowy 1983 [1951]: 411), zaś „<s>króty, dodatki, zmiany wyrażeń, obrazów, nawet zmianę myśli autora uznawano […] za święte prawo tłumacza" (Borowy 1983: 8–9), od praktyk z XX stulecia. Podobnie, z historycznego punktu widzenia, naświetlał zwyczaje modernizacji i polonizacji oryginałów. Bezwzględnie natomiast krytykował zwykłe błędy wynikające ze słabej znajomości języka źródłowego lub nieznajomości „samych rzeczy" (Borowy 1983 [1922]: 241).

Kryteria wierności językowej i stylistyczno-kompozycyjnej Borowego pokrywają się z tymi, które sformułował Alexander Fraser Tytler w *Essay on the Principles of Translation* (Tytler 2014 [1791]), którą uznawał za jedną „z naj-

lepszych po dziś i najmilszych rozpraw o sztuce tłumaczenia" (Borowy 1983 [1922]: 250). Przekładowi spełniającemu Tytlerowskie wymogi przyznawał „funkcję historyczną i naukową" (Borowy 1983 [1951]: 413). Ale rygorystyczne kryteria Tytlera także traktował historycznie. „Wierność" rozumiał nie filologicznie, dopuszczając modyfikacje, szczególnie w przypadku nieprzekładalników i akceptując stwarzanie odpowiednika stylu pisarza w języku docelowym, bo „pozorna […] ścisłość okazuje się – poprawną bezkrwistością" (Borowy 1983 [1922]: 278).

Toteż, inaczej niż Tytler, Borowy stosował do przekładów dwa kryteria oceny: zewnętrznej, polegającej na zestawieniu tłumaczenia z oryginałem, i wewnętrznej, która wynikała z porównywania przekładów tego samego utworu niezależnie od podstawy. Brał przy tym pod uwagę również docelowe przeznaczenie tekstu. W imponującym zestawieniu wszystkich dostępnych przekładów Szekspira wartościował je pod kątem przydatności dla teatru, dopuszczając – świadomy różnic między tekstem zapisanym i wygłaszanym – uproszczenia, skracanie wersów, zmianę rytmu. Posunął się nawet do śmiałego postulatu, by grać Szekspira skompilowanego z najdoskonalszych fragmentów poszczególnych tłumaczeń (Borowy 1983 [1947]: 389–390).

Borowy daleko odszedł więc od koncepcji Tytlera. Ale sam Tytler mógł być dla niego ważny nie tylko jako oświeceniowy teoretyk „sztuki przekładowczej". Ten szkocki adwokat, sędzia i historyk, filozof prawa i polityki był rzecznikiem demokracji jako formy rządów aktywizującej jednostki do pielęgnowania cnót i bezinteresownego, tzn. nie wyradzającego się w nacjonalizm patriotyzmu. Borowemu, którego niedoszłym debiutem byłyby przekłady z literatur polskiej, rosyjskiej i angielskiej na esperanto, taki pogląd nie mógł być obojętny.

4. Borowego praktykowanie przekładu

Jeśli Wacława Borowego można śmiało uznać za teoretyka przekładu, to trudno go uznać za tłumacza. Sporadycznie tylko parał się przekładaniem, bodaj tylko tytułów i fragmentów omawianych utworów, które wprowadzał do monografii ich twórców: T. S. Eliota i Gilberta Keitha Chestertona. Były jednak tak celne i pomysłowe, że ostały się w tradycji, utrwalone jako kanoniczne. Za najbardziej znane wypada uznać oddanie w polszczyźnie *The Waste Land* jako *Ziemia jałowa*. Silną polonizacją, osadzającą w historii rodzimej literatury odznacza się propozycja przekładu Eliotowego *The Hollow Man* na

Ludzie–pałuby (Borowy 1983 [1936]: 520). Podobne sugestywne są tytuły proponowane dla utworów Chestertona: *Staruszkowie się bawią* dla *Grayboards at Play*, *Pożytki różnorodności* dla *The Uses of Diversity*, *Eugenika i inne nieszczęścia* dla *Eugenics and Other Evils*.

Na tym skąpym tle praktykowania przekładu zaskakujące są młodzieńcze, z lat 1906–1907, tłumaczenia Borowego na esperanto. Gdyby je opublikował, byłby to prawdopodobnie jego debiut, o prawie dekadę poprzedzający debiut naukowy (Borowy 1914). Pozostały jednak w rękopisach, zdeponowanych w Borovianum, w archiwum Wacława Borowego mieszczącym się w Bibliotece Instytutu Literatury Polskiej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, w pudle notatek i fiszek, zgromadzone w osobnej przegródce zatytułowanej „Esperanto". Proweniencja depozytu nie jest jasna. O swoich przekładach milczał sam Borowy, choć przywoływał swoje juwenilia pisane w gimnazjum. Z tego gimnazjalnego okresu pochodzą też próby esperanckie.

Nie dlatego zaskakują, że podejmował je gimnazjalista. Także Zenon Klemensiewicz wspominał, że jego zainteresowania esperantem przypadły na okolice roku 1905, kiedy był uczniem gimnazjum (Żelazny 2012: 49). Jako uczeń Gimnazjum Filologicznego w Warszawie, opracował zresztą pierwszy projekt esperanto sam Ludwik Zamenhof.

Co Borowy tłumaczył? A raczej co zachowało się z jego przekładów? Niewiele, ale utworów wyraźnie wybranych celowo, pomimo że tylko jeden z nich, tłumaczenie wiersza E. A. Poego *Eldorado*, ma adnotację wskazującą na zamiar publikacji.

Symptomatyczne wśród esperanckich dokonań Borowego są takie utwory, jak Norwida „Niebo i ziemia" z cyklu *Vade mecum*, opatrzony datą 29/V/1907, zachowany także w innym, niedatowanym odpisie, z istotnym, jak się jeszcze okaże, dopiskiem na dole dwóch pierwszych wersów po polsku: „Rzeczywistym bądź! Co ci się wciąż o / niebie roi". Jak pozbawiony daty, zachowany także w dwóch zapisach wiersz Puszkina „Nochnoi zefir", przez Borowego zatytułowany w esperanto „Hispana Romanco", z dopiskiem „z języka rosyjskiego" – ważny dlatego, że bodaj pierwszy w Polsce przekład większego utworu literackiego na esperanto to Antoniego Grabowskiego Puszkinowska *Zamieć* (1888), nadto zaś Borowy interesował się przekładem *Eugeniusza Oniegina* dokonanym przez Leo Balmonta (Borowy 1925b), współzałożyciela Polskiego Związku Esperantystów. Jak niedatowana oktawa z Pieśni 5 *Beniowskiego* Juliusza Słowackiego, zaczynająca się od słów: „Chodzi mi o to, aby

język giętki powiedział wszystko, co pomyśli głowa", wyrażająca zapewne dla Borowego nie jedynie relację między mową a myśleniem i troskę o kunszt językowego przekazu myśli (toteż przekład esperancki zachowuje rygory oktawy), lecz także Oświeceniową wiarę w wydolność języka. Jak datowany na 1907 rok przekład fragmentu poematu Byrona „The Destruction of Sennacherib" po raz pierwszy – co godne podkreślenia – opublikowanego w jego *Hebrew Melodies*. Jak bliskie ideowo temu tłumaczeniu ze względu na stosunek do tzw. kwestii żydowskiej esperancka wersja z 7 września 1907 *Kamizelki* Prusa, zatytułowana *La veŝto*, oraz nieoznaczona datą – noweli Orzeszkowej z tegoż 1907 roku *Rakonteto greka* (*Obrazek grecki*). Doceniał postawę pisarki wobec haskali i asymilacji Żydów sam Zamenhof, który w 1910 roku przełożył na esperanto *Martę*. Jak niedatowany przekład na esperanto przekładu Mickiewicza „z Tomasza Moore" *The Meeting of the Waters*, opatrzony adnotacją „z języka polskiego", w którym Borowy – jak w przekładzie Puszkina i Poego – mógł wypróbowywać międzynarodowy status esperanto, a także tworzyć swoistą serię przekładową, umożliwiającą ocenę wewnętrzną przekładu.

Nie chodzi o ocenę przekładów Borowego. Ważniejsze jest, co go skłoniło do tłumaczeń na esperanto. Nietrudno na tak postawione pytania odpowiedzieć w przypadku Juliana Tuwima, który debiutował w 1911 roku przekładem na esperanto wiersza Staffa „W jesiennym słońcu" i do końca życia pozostał aktywnym esperantystą. Czy także na zainteresowaniach Borowego zaważyły doświadczenia biograficzne?

Kluczową rolę odegrał wspomniany już w związku z Klemensiewiczem rok 1905. Był to rok ważny w historii świata, historii Europy, zwłaszcza Środkowej i Wschodniej, w dziejach esperanto i w życiu samego Borowego i jego pokolenia. Sam on wspominał formujące dla niego i jego generacji wystawienie w 1909 roku we Lwowie sztuki Leopolda Staffa *Igrzysko*. Jeszcze po czterdziestu latach wywołało ono refleksję: „Nasi ‚starsi bracia' przeżyli *Wesele*. Dla nas to była już daleka przeszłość. Odgrodził ją od nas m. in. rok 1905" (Borowy 1996 [1949]: 7). Był to także rok I Światowego Kongresu Esperanto w Boulogne-sur-Mer we Francji.

W tymże roku Borowy uczestniczył w strajku szkolnym w Warszawie, zorganizowanym w proteście przeciwko obowiązującemu od klęski powstania styczniowego zakazowi używania w szkołach języka polskiego. Uczestnik tego strajku nie mógł nie wiedzieć o pogromach na terenie Imperium Rosyjskiego trwających od lat 90. XIX w., których nasilenie w Królestwie Polskim przypa-

dło właśnie na rok 1905 w związku z rzeszą uchodźców – Litwaków (mówiących po rosyjsku Żydów) po wyjątkowo nasilonych prześladowaniach w Rosji.

Postawę patrioty świadomego kulturotwórczej, jednak również konfliktogennej roli języka Borowy potwierdził potem członkostwem w Drużynach Strzeleckich i Legionie Wschodnim w latach 1912–1914 oraz udziałem w wojnie polsko-bolszewickiej w roku 1920. Jako patriota, ale radykalny krytyk nacjonalizmu, występował także w latach 20. i 30., kiedy zintensyfikowała się propagandowa niemiecka *völkische Wissenschaft* wyłoniona przed I wojną światową, a zgigantyzowana po 1933 roku. Nauka polska także nie była wolna od ujęć literatury w kategoriach rasy, plemienia i ziemi, które weszły do potocznego myślenia.

Sam Borowy nazywał swoją antyksenofobiczną postawę z właściwym sobie humorem „staroświeckim idealizmem" (Libera 1993: 27). W istocie to Tytlerowskie nastawienie było znamienne dla polskiej inteligencji zorientowanej demokratycznie, emancypacyjnie i często lewicowo, a na pewno racjonalistycznie, zgodnie z racjonalizmem Oświeceniowym. Nie przypadkiem do rzeczników esperanto należał Tadeusz Kotarbiński. Filozof podkreślał, że Zamenhof „miał ambicje stworzenia języka jak najbardziej racjonalnego", któremu „obcy jest rasizm" (Włodarczyk 1964: 56). Jeśli pamiętać, że był on jednym z inicjatorów i najzagorzalszych publicystów pisma „Racjonalista", w którym nie raz występował w obronie represjonowanych Żydów, to takie określenie nabiera szczególnej wagi. Sam zresztą doświadczał napaści bojówek nacjonalistycznych. Rzecznikiem esperanto był także antyklerykał, demokrata i racjonalista Jan Baudouin de Courtenay (Courtenay de 2007).

Czy nie dlatego Borowy dopisał na swoim esperanckim tłumaczeniu Norwida zacytowany już, wymierzony w romantyczny mesjanizm dwuwers: „Rzeczywistym bądź! Co ci się wciąż o / niebie roi"?

Bo polskie esperanto nie wiązało się z ideą języka „pomocniczego", „międzynarodowego" ani „uniwersalnego" (Eco 2002). Pomimo tytułu pierwszego podręcznika do jego nauki, wydanej w 1887 roku pod pseudonimem Doktor Esperanto rosyjskojęzycznej broszury *Meždunarodnyj jazyk*, było bezpośrednio motywowane strachem przed nacjonalizmem. Wymowny pseudonim: „Doktor Dający Nadzieję", który obrał Ludwik Łazarz Zamenhof, urodzony i wychowany w Białymstoku, a potem pracujący jako lekarz w Grodnie, gdzie obserwował spory między językami, kulturami i religiami, a nawet niemożności porozumienia się na placu targowym, sygnalizuje, że widział w tym języku

szansę na bezkonfliktową, wolną od uprzedzeń komunikację ludzi różnych nacji i wyznań.

Nie było to eksponowane w pierwszych pismach Zamenhofa, maskującego swoje pochodzenie (na zjazdach esperantystów było ono zgoła ukrywane) zarówno w pierwszej broszurze, jak i drugiej – *Dua libro de lingvo internacia* (1888). Tabuizacja własnej żydowskości wynikała z obawy przed łączeniem esperanto tylko z sytuacją społeczno-polityczną Żydów, a i strachem przed realnie spodziewanym wyszydzaniem, że śmie narzucać światu język porozumiewania się. „Staroświecki idealizm" (Libera 1993: 27), jak określił swoją postawę Borowy, wybrzmiał dopiero w pismach Zamenhofa o hilelizmie i homaranizmie. Opublikowany po rosyjsku pod pseudonimem Homo Sum w 1901 roku *Gilelizm. Proekt rešenija jevrijskogo voprosa* stawiał przed esperanto misję zjednoczenia ludzkości. Ideał uniwersalnej religii, której esperanto miało być częścią, jeszcze silniej podnosiło wydanie drugie z 1906 roku, opublikowane już tylko w esperanto *Dogmoj de Hilelismo*. W tym samym roku ukazał się dodatek do *Dogmatów* zatytułowany *Homaranizm*, a w 1913 – jego wersja skrócona, wydana po raz pierwszy pod własnym nazwiskiem (Jagodzińska 2012). W liście do Émile'a Javala z 24 września 1905 roku Zamenhof, świadomy utopijności swojego zamierzenia, pisał samokrytyczne: „Celem hilelizmu jest zjednoczyć ludzkość w jedną wspólną rodzinę (proszę się nie wystraszyć, nie fantazjuję)" (Żelazny 2012: 63).

Czy Borowy znał te pisma? Być może. Ale oświeceniowe ideały Zamenhofa wpisane w esperanto musiały być mu bliskie. Przełamanie bariery odrębności lingwistycznych, prowadzących do nacjonalistycznych fanatyzmów, którego esperanto miało być narzędziem, jako język neutralny, bez historii, nieobciążony wpisanymi w każdy język perspektywami świata i podziałami na „swoich" i „obcych", miało sprzyjać poczuciu powszechnego braterstwa, zjednoczenie ludzkości wokół ideałów wolności, równości i braterstwa i wytworzeniu uniwersalnej religii czy raczej etyki.

Paradoksalnie ten neutralny język ziszczał Humboldtowską koncepcję języka jako światopoglądu.

Literatura

Balcerzan, Edward / Rajewska, Ewa (2007, red.): *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.

Biernacki, Andrzej (2005): „Od wydawcy", w: Tegoż: *Zatajony artysta. O Wacławie Borowym 1890–1950. Wybór szkiców i wspomnień*. Lublin: Norbertinum, 5–7.

Borowy, Wacław (1914): *Ignacy Chodźko: artyzm i umysłowość***.** Kraków: Skład Główny w Księgarni Gebethnera i Sp., Warszawa: Gebethner i Wolff.

Borowy, Wacław (1918): „Echa Szekspira w 'Anhellim'", w: *Pamiętnik Literacki* XVI, 104–105.

Borowy, Wacław (1921): *O wpływach i zależnościach w literaturze*. Kraków: Nakładem Krakowskiej Spółki Wydawniczej.

Borowy, Wacław (1922): „Zagadkowość w kompozycji 'Dziadów' i próba jej wyjaśnienia", w: *Przegląd Współczesny* 3, 1–29.

Borowy, Wacław (1925a): *Z naszych zapomnień*. Kraków: Odbitka z zeszytu „Silva Rerum" wytłoczona w 100 egzemplarzach w drukarni W. L. Anczyca i Spółki w Krakowie.

Borowy, Wacław (1925b): „Eugeniusz Oniegin", w: *Warszawianka* 95, 4.

Borowy, Wacław (1932 [1918]): „Bronisław Chlebowski jako krytyk i historyk literatury", w: Tegoż: *Kamienne rękawiczki i inne studja i szkice literackie*. Warszawa: Instytut Literacki, 208–232.

Borowy, Wacław (1934 [1933]): „Edward Porębowicz jako krytyk i jako badacz literatury polskiej", w: Tegoż, *Dziś i wczoraj*. Warszawa: Instytut Wydawniczy „Rój", 229–261.

Borowy, Wacław (1937): „Szkoła krytyków", w: *Przegląd Współczesny* 178, 30–65.

Borowy, Wacław (1952): *Studia i rozprawy*. T. 2. Mikulski, Tadeusz / Sandler, Samuel / Ziomek, Jerzy (red.). Wrocław: Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich.

Borowy, Wacław (1983 [1922]): „Boy jako tłumacz", w: Tegoż: *Studia i szkice literackie*. T. 2. Stefanowska, Zofia / Paluchowski, Andrzej (red.). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 220–330.

Borowy, Wacław (1983 [1930]), „Przedmowa do ‚Antologii liryki polskiej'", w: Tegoż: *Studia i szkice literackie*. T. 1. Stefanowska, Zofia / Paluchowski, Andrzej (red.). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 65–80.

Borowy, Wacław (1983 [1936]): „Wędrówki nowego Parsyfala. Poezja T. S. Eliota", w: Tegoż: *Studia i szkice literackie*. T. 2. Stefanowska, Zofia / Paluchowski, Andrzej (red.). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 518–547.

Borowy, Wacław (1983 [1947]): „Przekłady Szekspira i teatr", w: Tegoż: *Studia i szkice literackie*. T. 2. Stefanowska, Zofia / Paluchowski, Andrzej (red.). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 370–392.

Borowy, Wacław (1983 [1951]): „Dawni teoretycy tłumaczeń", w: Tegoż: *Studia i szkice literackie*. T. 2. Zofia Stefanowska / Andrzej Paluchowski (red.). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 410–431.

Borowy, Wacław (1983): *Studia i szkice literackie*, t. 1–2. Stefanowska, Zofia / Paluchowski, Andrzej (red.). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Borowy, Wacław (1996 [1949]): *Wspomnienia*. Oprac. Paweł Kądziela. Warszawa: Interim.

Brzostowska-Tereszkiewicz, Tamara (2014): „Przekład udomowiony w kulturze polskiego modernizmu", w: *Między oryginałem a przekładem* 26, 101–115.

Courtenay de, Jan Baudouin (2007): „W sprawie 'antysemityzmu postępowego'", w: Tegoż: *Miejcie odwagę myślenia. Wybór pism publicystycznych z lat 1898–1927*. Skarżyński, Mirosław (red.). Kraków: Księgarnia Akademicka. Ośrodek Myśli Politycznej, 264–322.

Eco, Umberto (2002): *W poszukiwaniu języka uniwersalnego*. Przeł. Wojciech Soliński. Warszawa: Wydawnictwo MARABUT, Oficyna Wydawnicza VOLUMEN.

Fryde, Ludwik (1938): „Wacław Borowy czyli o artyzmie w krytyce literackiej", w: *Pion* 3, 1–2.

Fulińska, Agnieszka (2000): *Naśladowanie i twórczość: renesansowe teorie imitacji, emulacji i przekładu*. Wrocław: Wydawnictwo Leopoldinum Fundacji dla Uniwersytetu Wrocławskiego.

Głowiński, Michał (1976): „Wacław Borowy – artyzm i umysłowość", w: *Twórczość* 2, 93–105.

Jagodzińska, Agnieszka (2012): „Zaklinanie rzeczywistości. Ludwika Zamenhofa językowe wizje naprawy świata", w: *Teksty Drugie* 1–2, 267–279.

J. A. K. [Jan Aleksander Król] (1938): „Krytyk na katedrze", w: *Pion* 48, 5.

Jeleński, Konstanty (1990): *Szkice*. Kraków: Znak.

Koc, Barbara / Marciniak, Barbara (1983): „Fragment korespondencji Wacława Borowego ze Stefanem Kołaczkowskim", w: *Pamiętnik Literacki* 2, 216–264.

Kostkiewiczowa, Teresa (2019): „Uwagi o pisarstwie historycznoliterackim Wacława Borowego: właściwości i funkcje języka krytycznego", w: Snopek, Jerzy / Chachulski, Tomasz (red.): *Wacław Borowy – po latach*. Warszawa: Instytut Badań Literackich, 11–22.

Kujawska-Lis, Ewa (2019): „O wpływach i zależnościach… Wacława Borowego wpływ na recepcję i krytykę polskich przekładów Josepha Conrada", w: Snopek, Jerzy / Chachulski, Tomasz (red.): *Wacław Borowy – po latach*. Warszawa: Instytut Badań Literackich, 153–178.

Libera, Zdzisław (1993): „Wacław Borowy w świecie 'małej apokalipsy'", w: Sudolski, Zbigniew (red.): *Wacław Borowy (1890–1950): w 100-lecie urodzin i 140-lecie śmierci*. Warszawa: Uniwersytet Warszawski, 23–33.

Prussak, Maria (2019): „Wacław Borowy o sztuce teatru", w: Snopek, Jerzy / Chachulski, Tomasz (red.): *Wacław Borowy – po latach*. Warszawa: Instytut Badań Literackich, 109–124.

Snopek, Jerzy (2019): „Wacław Borowy jako krytyk przekładu literackiego. Próba wstępnego przybliżenia", w: Snopek, Jerzy / Chachulski, Tomasz (red.): *Wacław Borowy – po latach*. Warszawa: Instytut Badań Literackich, 41–53.

Tytler, Alexander Fraser (2014 [1791]): *Esej o zasadach sztuki przekładoznawczej*. Przeł. Krzysztof Filip Rudolf, przekład tekstów greckich i łacińskich Weronika Waśniewska. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.

Włodarczyk, Walerian (1964): *Esperanto? Wypowiedzi wybitnych polskich intelektualistów*. Warszawa: Polski Związek Esperantystów.

Zawodziński, Karol Wiktor (1938): „Zatajony artysta", w: *Wiadomości Literackie* 6, 2.

Żelazny, Walter (2012): *Ludwik Zamenhof. Życie i dzieło. Recepcja i reminiscencje. Wybór pism i listów*. Kraków: Nomos.

Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 107 (2026), 165–174
doi: 10.5282/f741zx60

Claudia Dathe

Praktiken der Übersetzung und Kontextualisierung ukrainischer Texte im Russischen Reich. Lesja Ukrajinka zu Hnat Chotkevyč

Zusammenfassung: Der Beitrag konzentriert sich auf das Theaterstück *Lycholittja. 1905 rik / Smutnoe vremja. 1905 god* („Zeit der Wirren. Das Jahr 1905") von Hnat Chotkevyč sowie Lesja Ukrajinkas Brief an den Autor vom 7. Februar 1907, in welchem sie die Möglichkeiten und Hindernisse der Publikation des Werkes im Zentrum des Imperiums auslotet. Die Autorin gewährt darin zugleich Einblick in Netzwerkaktivitäten sowie in die Übersetzungs- und Kulturtransferpraktiken der Akteure der ukrainischen Literatur im Russischen Reich des 19. und frühen 20. Jahrhunderts.

Kernbegriffe: Übersetzung, Kulturkontakt, ukrainische Literatur, Imperium

Die ukrainische Literatur entwickelte sich im 19. Jahrhundert maßgeblich im Kontext einer fehlenden Staatlichkeit, und die ukrainischen Autor*innen schrieben in einem Kommunikationsraum, der von einer anderen Sprache geformt und dominiert wurde. In Abhängigkeit von den jeweiligen politischen Bedingungen konnte dies Duldung und Freiraum bedeuten, so etwa im Habsburger Reich. Häufig jedoch bedeutete es Unterdrückung, Abwertung, Marginalisierung oder Vernichtung. Der Referenzraum für die ukrainische Literatur im Russischen Reich war zunächst Sankt Petersburg, später auch Moskau, und die ukrainischen Texte erfuhren ihre Wahrnehmung im Rezeptionsraum der russischen Literatur. Über Praktiken der situativen Kontextualisierung wurden sie in diesen eingebettet. Um ihre Werke entsprechend zu platzieren, bedienten sich die Autor*innen und Vermittler*innen differenzierter Einführungs- und Aushandlungsstrategien. Während Nikolaj Gogol′ in dem Bestreben, die Petersburger Leserschaft auf seine Texte aufmerksam zu

machen, auf Russisch schrieb und seine ukrainischen Stoffe mit einer gewissen Exotisierung ausstattete, gab Amvrosij Metlyns′kyj seiner fünfbändigen Ausgabe des *Južnyj russkij sbornik* 1848 ein Vorwort auf Russisch und ein ukrainisch-russisches Wörterbuch bei. Der erste Teil von Ivan Kotljarevs′kyjs Poem *Enejida* erschien 1798 ohne Zustimmung des Autors in Sankt Petersburg unter dem Titel *Eneida na malorossijskij jazyk perelicovannaja I. Kotljarevskim* („Die von I. Kotljarevs′kij in die kleinrussische Sprache verwandelte Aeneis"). Der Herausgeber ging offensichtlich davon aus, dass Kotljarevs′kyjs Werk nur in beschränktem Umfang eine eigenständige Urheberleistung sei, denn mit dem Titel stellte er die *Aeneis* als Ausgangstext zentral und führte Kotljarevs′kyj nicht als Autor an. Dass der Herausgeber Kotljarevs′kyj nicht als Autor ansah, lässt sich auch daran ablesen, dass er dessen Genehmigung für die Publikation nicht einholte, Kotljarevs′kyj erfuhr von dieser Publikation erst nach deren Erscheinen. Dem Poem war die Widmung «Любителям малороссийского слова усерднейше посвящается» („Den Liebhabern des kleinrussischen Worts herzlich gewidmet", Eneida 1798: 5) vorangestellt sowie ein ukrainisch-russisches Wörterbuch in russischer Orthografie beigefügt (ebd.: Anhang, 1–24). Alle einführenden und kommentierenden Texte sowie der Titel waren auf Russisch verfasst, woran sich ablesen lässt, dass das Buch an russischsprachige Leser*innen gerichtet war, die man mit Hilfe des Wörterbuchs in ihrer Lektüre zu unterstützen gedachte.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts hatte sich die Situation noch nicht wesentlich geändert. Die ukrainischen Autor*innen versuchten ihre Werke oftmals der russischsprachigen Leserschaft zur Kenntnis zu bringen, da diese die überwältigende Mehrheit der potenziellen Rezipient*innen darstellte. Das Ukrainische war keine Bildungssprache, in den ukrainischen Gebieten des Russischen Reiches dominierte die Zweisprachigkeit, wobei das Ukrainische überwiegend mündlich gebraucht wurde. Maßgebliche Impulse für die Publikation und Verbreitung literarischer Texte in ukrainischer Sprache gingen von wissenschaftlichen Mitarbeitern und Professoren der Universitäten Charkiv und Kyjiv aus, aus deren akademischer Mobilität sich Netzwerkaktivitäten und damit auch Publikations- und Verbreitungsmöglichkeiten der entstandenen Texte ergaben. Zwischen 1876 und 1905 waren im Russischen Reich Publikationen in ukrainischer Sprache verboten. Nach der Revolution 1905 wurde dieses Verbot aufgehoben und etliche Publikationsaktivitäten kamen in Gang.

Im folgenden Beitrag wird gezeigt, welcher Praktiken der Übersetzung und des kulturellen Transfers sich die Akteur*innen im Russischen Reich im 19. und frühen 20. Jahrhundert bedienten. Gegenstand der Analyse sind das Drama *Lycholittja. 1905 rik / Smutnoje vremja. 1905 god* („Zeit der Wirren. Das Jahr 1905") von Hnat Chotkevyč (1905) und Lesja Ukrajinkas Brief an Chotkevyč vom 7. Februar 1907 (Ukrajinka 2021c), in dem sie die Publikationsmöglichkeiten und -hindernisse des in Charkiv zunächst auf Russisch entstandenen Werks erörtert und dabei Einblicke in Übersetzungsstrategien und Netzwerkaktivitäten gibt. Sowohl Lesja Ukrajinka als auch Hnat Chotkevyč praktizierten das mehrsprachige Schreiben. Chotkevyč schrieb sowohl auf Russisch als auch auf Ukrainisch, Ukrajinka beherrschte sieben Sprachen fließend und veröffentlichte literaturwissenschaftliche Essays unter anderem auf Ukrainisch und Russisch.

Hnat Chotkevyč hatte in Charkiv ein Ingenieursstudium abgeschlossen und war in der Revolution 1905 Vorsitzender des Charkiver Streikkomitees gewesen. Infolge der Niederschlagung der Revolution floh er aus der Stadt und siedelte sich im damals zu Österreich-Ungarn gehörenden L′viv an, von wo aus er seine literarischen Aktivitäten fortsetzte. Unter dem Eindruck der Ereignisse von 1905 verfasste er ein Drama, in dem er die Ereignisse der Revolution in Charkiv aus der Perspektive verschiedener gesellschaftlicher Schichten thematisierte, zunächst auf Russisch mit dem Titel *Smutnoje vremja. 1905 god*, erst später erstellte er eine ukrainische Fassung – *Lycholittja. 1905 rik*. Diese erschien 1906, noch bevor Chotkevyč das Russische Reich verließ, im Charkiver Verlag Ridna Dumka und wurde im selben Jahr in einem Dramenwettbewerb des Galizischen Landtages in L′viv mit 800 Kronen prämiert. Dem Herausgeber der Moskauer *Literaturnye večera* Ivan Oppokov lag die ukrainische Version vor, als er die Veröffentlichung von Chotkevyčs Stück in seiner Zeitschrift auf Russisch in einer – offensichtlich unautorisierten – Übersetzung ankündigte. Chotkevyč jedenfalls erfuhr von diesen Plänen erst aus dieser Ankündigung (Prokip 2021: 423).

Lesja Ukrajinka, eine der führenden ukrainischen Intellektuellen und wichtigste Autorin der Zeit, stand mit Hnat Chotkevyč im Briefwechsel und unterstützte ihn in seinem Ansinnen, das Stück in Moskau zu veröffentlichen. Am 7. Februar 1907 nahm sie auf die drohende Publikation der unautorisierten Übersetzung in einem Brief an Chotkevyč Bezug:

Сяк чи так, перехожу до «Лихоліття». Рукопис мені передано в свій час (а ще раніше я писала Вам, се добре тямлю, що знайшла і давні примірники). Ні одного примірника я в «Литературные Вечера» не посилала і з Оппоковим ні в які переговори не вступала, бо так само, як і Ви, довідалась уже з друку про його проєкт умістити Вашу річ, невідомо в чиєму перекладі. Хоча я думаю, що з тих «Вечерів», як і з усіх заходів сього добродія, нічого не вийде, бо він, здається, до краю заплутав свої справи, і, либонь, «Вечери» збанкротують так само хутко, як бл[аженної] пам['яті] «Зоря», але все ж я послала рукопись Вашу проф[есорові] Кримському з проханням ужити свого впливу (великого, як мені відомо) на Оппокова, щоб той взяв на увагу Ваші авторські права. Се краще, ніж би я сама вдалась до Опп[окова], бо я для нього нічого не значу, а Кр[имськи]й, я певна, не відмовить мені своєї помочі в сій справі, бо взагалі відноситься до моїх просьб серйозно. Я, зрештою, не думаю, щоб тепер Вашій драмі попущено було побачити світа в Росії, — і се не мій особистий песімізм, а думка всіх компетентних людей, з якими мені траплялось говорити. На всякий случай, напишіть, як треба називати Вашу драму, коли б вона друкувалась по-російськи: «переводом с украинского» чи, може, «русской версией», чи зовсім нічого не згадувати про її укр[аїнську] паралель? Може, придасться Вам знати, що, напр[иклад], Гауптман видав своїх «Ткачів» і літературною німецькою мовою, і шлезьким діалектом сливе рівночасно, але не зазначив, що з чого переклад, тілько назвав одно «німецькою версією», а друге «шлезькою версією» (deutsche Version, schlesische Version). Либонь, найкраще було б Вам взяти з нього приклад. Між иншим, мама була дуже зіритована, прочитавши оповістку Оппокова і подумавши, що то Ви сами послали йому драму і не зазначили, що вона вже з'явилась по-українськи раніше. Мама, звісно, радніша, щоб російська версія звалась «перекладом», хоча знає, що се не відповідає дійсности (правда, не один українець допускався такої «блаженної лжи» для слави рідної літератури!), але ж я не знаю, який буде Ваш рішинець про се, а сама не вважаюся вправі нічого рішати. Я думаю, що ми з Кр[имськи]м примусимо Оппокова признати

Ваші авторські права і, певне, він друкуватиме з Вашого рукопису, якщо взагалі друкуватиме, та й заплатить Вам належний гонорар. Крім того, може б, варто Вам десь прилюдно заявити друком, що хоча літературної конвенції між Росією й Австрією нема, та проте всі чесні російські видавці можуть прийняти до уваги, що рос[ійська] версія драми «Лихоліття» єсть написана самим автором під заг<оловком> «Смутное Время» і що автор не бажає, щоб хто инший перекладав сю драму без його дозволу. Я думаю, що кожна прогресівна часопись умістить таку заяву, надто знаючи, що вона походить від емігранта».
(Ukrajinka 2021c: 25–28)

Lassen Sie mich zu *Lycholittja* kommen. Das Manuskript ist mir seinerzeit zugegangen (und früher schon einmal hatte ich Ihnen geschrieben[1], daran kann ich mich noch gut erinnern, dass ich auch frühere Exemplare gefunden habe). Ich habe kein einziges Exemplar an die *Literaturnye večera* geschickt und dazu keinerlei Absprachen mit Oppokov getroffen, denn ebenso wie Sie habe ich erst durch die Ankündigung von seiner Idee erfahren, Ihr Werk, in wessen Übersetzung auch immer, in seiner Zeitschrift zu platzieren. Ich fürchte allerdings, dass aus den *Večera* – wie auch aus allen anderen Aktivitäten dieses großen Wohltäters – nichts wird, weil er sich heillos in seinen ganzen Angelegenheiten verheddert hat und die *Večera* mit Sicherheit genauso pleitegehen werden wie die Zeitschrift *Sorja*. Ich habe jedoch Ihr Manuskript an Professor Krymskyj geschickt mit der Bitte, seinen Einfluss, der, wie ich weiß, nicht gering ist, auf Oppokov geltend zu machen, damit dieser Ihr Urheberrecht anerkennt. Das ist besser, als wenn ich mich persönlich bei Oppokov vorstellig mache, denn er kennt mich nicht, Krymskyj hingegen, da bin ich mir sicher, wird mir mein Ansinnen nicht abschlagen, da er all meine Bitten ernst nimmt. Ich glaube allerdings nicht, dass Ihr Drama in Russland für den Druck freigegeben wird – das ist nicht mein persönlicher Pessimismus, sondern die Ansicht aller kompetenten Menschen, mit denen ich gesprochen habe. Schreiben Sie mir auf jeden Fall, wie Ihr Stück bezeichnet werden soll, falls es auf Russisch gedruckt wird: „Übersetzung aus dem Ukrainischen" oder vielleicht „russische Version", oder soll die ukrainische Parallelfassung womöglich

1 Unterstreichung durch die Autorin vorgenommen.

> überhaupt nicht erwähnt werden? Vielleicht ist es für Sie hilfreich zu wissen, dass zum Beispiel Hauptmann seine *Weber* gewissermaßen zeitgleich auf Hochdeutsch und im schlesischen Dialekt veröffentlicht, dabei jedoch nicht vermerkt hat, bei welchem der Texte es sich um eine Übersetzung handelt, sondern einfach nur den einen als „deutsche Version" und den anderen als „schlesische Version" bezeichnet hat. Wahrscheinlich täten Sie gut daran, sich an ihm ein Beispiel zu nehmen. Meine Mutter war im Übrigen ziemlich irritiert, als sie Oppokovs Ankündigung las und annehmen musste, dass Sie ihm Ihr Drama persönlich geschickt und nicht darauf verwiesen hätten, dass es zuvor bereits auf Ukrainisch erschienen war. Meine Mutter fände es natürlich besser, die russische Fassung als Übersetzung zu bezeichnen, obwohl sie weiß, dass das nicht den Tatsachen entspricht (allerdings gibt es mehr als einen Ukrainer, der für den Ruhm der eigenen Literatur zu einer solchen „seligen Lüge" greifen würde!), aber ich weiß ja nicht, wie Ihre Entscheidung ausfällt, und ich selbst traue mir da auch keine Entscheidung zu. Ich glaube, dass Krymskyj und ich Oppokov dazu bringen werden, Ihr Urheberrecht anzuerkennen, und dann wird er mit Sicherheit Ihr Manuskript drucken, wenn es überhaupt dazu kommt, und Ihnen das entsprechende Honorar zahlen. Außerdem würden Sie wahrscheinlich gut daran tun, publik zu machen, dass es zwar keine Übereinkünfte zwischen Russland und Österreich bezüglich der Literatur gibt, aber alle seriösen russländischen Verleger zur Kenntnis nehmen sollten, dass die russische Version des Dramas *Lycholittja* unter dem Titel *Smutnoje vremja* vom Autor höchstpersönlich verfasst wurde und dass der Autor nicht wünscht, dass jemand anders dieses Drama ohne seine Erlaubnis übersetzt. Ich denke, dass jede fortschrittliche Zeitschrift eine solche Verlautbarung abdrucken würde, besonders wenn bekannt ist, dass sie von einem Emigranten kommt.[2]

Lesja Ukrajinka, mit bürgerlichem Namen Larysa Kosač, entstammte einer wohlhabenden Familie des Kyjiver Bildungsbürgertums. Ihre Mutter Ol'ha Drahomanova-Kosač war in der Frauenbewegung aktiv und gab den Sammelband *Peršyj vinnok* („Der erste Kranz") heraus, der zum ersten Mal literarische Texte von Frauen an eine ukrainische Leserschaft brachte. Lesja Ukrajinkas Onkel Mychajlo Drahomanov war Historiker, Philosoph und Ökonom und begründete die sozialistische Bewegung in der Ukraine. Ukrajinka verfasste

2 Falls nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen von mir. – C. D.

Dramen, Gedichte und Erzählungen und führte eine umfangreiche Korrespondenz mit Freunden, Verwandten und Persönlichkeiten des intellektuellen Lebens in- und außerhalb der Ukraine. In einem ihrer zahlreichen literaturwissenschaftlichen Artikel befasste sie sich mit den auf Ukrainisch schreibenden Autor*innen der Bukowina, die zu Lesja Ukrajinkas Lebzeiten zu Österreich-Ungarn gehörte und aus Kyjiver Sicht mindestens genauso abgeschieden war wie aus der Perspektive der Wiener Hauptstadt. In diesem Artikel setzt sie sich einleitend mit der Rolle der Kleinen Literaturen auseinander und schreibt:

> В наше время наряду с колоссальным развитием так называемых «мировых» литератур замечается одно интересное явление: литературы маленьких народов, даже небольших этнографических групп, начинают все громче и увереннее поднимать голос, защищая свое «право меньшинства». С этим голосом уже принуждена считаться, так или иначе, критика мировых литератур. Вопрос о праве на существование той или другой из маленьких литератур решается не столько теорией, сколько практикой, т. е. присутствием в данной литературе сильных и оригинальных талантов.
> (Ukrajinka 2021b: 97)[3]

> Parallel zur unglaublichen Entwicklung der so genannten „Weltliteraturen" lässt sich gegenwärtig eine interessante Erscheinung beobachten: Die Literaturen der kleinen Völker, ja selbst kleiner Volksgruppen erheben immer lauter und selbstbewusster ihre Stimme und verteidigen ihr „Minderheitenrecht". Die Kritik der Weltliteraturen kann nicht umhin, dieser Stimme Beachtung zu schenken. Ob diese oder jene kleine Literatur eine Existenzberechtigung hat, ist weniger eine Frage der Theorie als der Praxis, d. h. ob eine Literatur starke und individuelle Stimmen hervorbringt.

Werfen wir, diese Überlegungen mitdenkend, einen Blick auf Lesja Ukrajinkas Ausführungen im Brief an Hnat Chotkevyč. Zunächst einmal widerspricht sie

3 Die hier zitierte Passage fehlt in der ukrainischen Fassung des Artikels.

Chotkevyčs offenbar geäußerter Vermutung,[4] sie sei mit der Übersendung des ukrainischen Manuskripts seines Dramas an Oppokov der Auslöser für dessen Aktivitäten hinsichtlich der unautorisierten Übersetzung gewesen, und verweist auf die Einbeziehung von Ahatangel Krymskyj, eines engen Freundes, der seit 1901 die Professur für Arabische Sprache und Literatur am Lasarev-Institut für Orientalische Sprachen in Moskau innehatte, über einen unmittelbaren Zugang zu den Moskauer Literatur- und Publikationskreisen verfügte und Oppokov persönlich kannte (Prokip 2021: 424).

Lesja Ukrajinkas Zeilen lassen eine große Sensibilität für die Rechte des Autors an der Übersetzung des Textes erkennen. Sie teilt Chotkevyčs Unmut darüber, dass Oppokov eigenmächtig eine russische Übersetzung seines Stücks in Auftrag gegeben hat, ohne die Genehmigung bei dem Autor eingeholt und ihn für die Gewährung der Übersetzerrechte bezahlt zu haben. Trotz gründlicher Recherche ließ sich das Stück nicht in einer russischen Publikation ausfindig machen, was den Schluss nahelegt, dass es nie zu der angekündigten Publikation gekommen ist. Chotkevyč wandte sich nach seiner Emigration nach L′viv anderen Tätigkeiten zu und verfolgte die Idee der Publikation des Stücks in Moskau nicht weiter. In privaten Kreisen trug er aus der ukrainischen Fassung vor (Prokip 2021: 423). 1919 erfuhr *Lycholittja. 1905 rik* noch eine zweite Auflage, im gleichen Charkiver Verlag – Ridna Dumka.

Im Weiteren geht Ukrajinka im Brief auf die Frage ein, wie denn das Drama der russischsprachigen Leserschaft in Moskau zu präsentieren sei. Sie rät Chotkevyč, sich zu überlegen, in welcher Form er seinen Text sprachlich und kulturell einordnen will, falls es zu einer Publikation der russischen Version kommen sollte. Sie empfiehlt ihm, dem Beispiel Gerhart Hauptmanns zu folgen und eine Gleichrangigkeit der Texte zu postulieren. Mit dem Beispiel von *Die Weber* / *De Waber* zeigt sie, dass sie sich für Fragen der Rezeption und Wahrnehmung institutionalisierter und nichtinstitutionalisierter europäischer Literaturen im Allgemeinen interessiert und versucht, Praktiken aus ähnlichen Rezeptions- und Institutionskonstellationen auf die Situation der ukrainischen Literatur zu übertragen. Sie misst einer eigenständigen Version des Textes im Kontext der Repräsentanz und Wahrnehmung von Sprachen eine große Bedeutung bei. Es wird deutlich, dass für sie die Art der Einordnung eines Textes keineswegs beliebig ist, sondern dass darin strategische Positio-

4 Der an sie gerichtete Brief Chotkevyčs liegt leider nicht vor.

nen in Bezug auf die Rezeption der ukrainischen Literatur im Zentrum des Imperiums und generell in Bezug auf das Verhältnis der ukrainischen und der russischen Literatur verborgen sind. Bezeichnet man den russischen Text als eine Übersetzung aus dem Ukrainischen, wird damit die ukrainische Fassung zur Urfassung erklärt, die russische Übersetzung wäre in dem Fall nachrangig. Bezeichnet man jedoch den russischen Text als „russische Fassung", postuliert man die Gleichrangigkeit der Texte. Da Ukrajinka selbst in verschiedenen Sprachen schrieb – ihr weiter oben zitierter Artikel zu Autor*innen aus der Bukowina liegt auch auf Ukrainisch vor (Ukrajinka 2021a) –, argumentierte sie auf der Grundlage der eigenen Erfahrung des mehrsprachigen Schreibens. Für Lesja Ukrajinka stand die mehrsprachige Autorschaft im Mittelpunkt, währenddessen ihre Mutter Ol′ha Kosač den Text als Teil der ukrainischen Literatur markieren und diese Zugehörigkeit hervorheben wollte, obwohl die Fassungen bekanntlich in genau umgekehrter Reihenfolge entstanden waren.

Es zeigt sich an dieser Stelle ein Wandel in der Positionierung der ukrainischen Literatur im russischsprachigen Rezeptionsraum. Bis in die 1870er Jahre werden ukrainische Werke nicht ins Russische übersetzt und lediglich mit Rahmentexten und Glossaren versehen, wie dies die Almanache von Izmajil Sreznevs′kyj (*Ukrainskij sbornik I. I. Sreznevskago* 1838) und Amvrosij Metlyns′kyj (1848) zeigen. Ab diesem Zeitpunkt jedoch entstehen Übersetzungen aus dem Ukrainischen ins Russische, bzw. werden russische Versionen der Texte erstellt. Autor*innen wie Ol′ha Kosač und Ivan Nečuj-Levyc′kyj (1878) sehen die ukrainische Literatur als eigenständig an und grenzen sie klar von der russischen ab.

Lesja Ukrajinka und Hnat Chotkevyč gehören zu den ukrainischen Autor*innen, für die das mehrsprachige Schreiben und die Präsenz in verschiedenen Kommunikationsräumen selbstverständlich waren. Sie verfassten ihre Texte gleichermaßen auf Ukrainisch und Russisch und passten sie an den jeweiligen Adressatenkreis an. Lesja Ukrajinka forderte Hnat Chotkevyč auf, sein Verhältnis zum Russischen und Ukrainischen zu reflektieren und sich über die Bezeichnung seines Textes gegenüber der russischsprachigen Leserschaft zu positionieren. Lesja Ukrajinkas Überlegungen zur Markierung des Dramas im russischsprachigen Rezeptionsraum stellen eine Praxis der Übersetzung und Einordnung ukrainischer Literatur in den vom Russischen dominierten Rezeptionsraum dar. Diese Praxis resultiert aus der wachsenden Emanzipation der ukrainischen Literatur einerseits bei gleichzeitiger enger

Verflechtung mit dem Rezeptionsraum der russischen Literatur und der weit verbreiteten und praktizierten Mehrsprachigkeit anderseits, die im vorliegenden Beispiel sowohl auf Lesja Ukrajinka als auch auf Hnat Chotkevyč zutrifft.

Literatur

Chotkevyč, Hnat (1905): *Lycholittja. P'jesa v 5-ti dijach*. Charkiv: Ridna Dumka.

Eneida na malorossijskij jazyk perelicovannaja I. Kotljarevskim (1798). Sankt-Peterburg: [o. V.].

Metlyns′kyj, Amvrosij (1848) (Hg.): *Južnyj russkij sbornik*. Char′kov: Universitetskaja typografija.

Nečuj-Levyc′kyj, Ivan (1878): *Nepotribnist' velykorus'koji literatury dlja Ukrajiny i dlja slov'janščiny*. L′viv: Pravda.

Prokip, Valentina (2021): [Kommentar zu] „Do H. M. Chotkevyča. 7 ljutoho (25 syčnja) 1907 r. Kyjiv", in: Ukrajinka, Lesja: *Povne akademične zibrannja tvoriv u čotyrnadcjaty tomach*. Prokip, Valentina (Hg.). Tom 14: *Lysty (1907–1913)*. Luc′k: Volyns′kyj nacjonal′nyj universytet, 423–425.

Ukrajinka, Lesja (2021a) [1900]: „Pysateli-rusyny na Bukowyni", in: Dies.: *Povne akademične zibrannja tvoriv u čotyrnadcjaty tomach*. Prokip, Valentina (Hg.). Tom 7: *Literaturno-krytyčni ta publicystyčni statti*. Luc′k: Volyns′kyj nacjonal′nyj universytet, 87–96.

Ukrajinka, Lesja (2021b) [1900]: „Malorusskie pisateli na Bukowine", in: Dies.: *Povne akademične zibrannja tvoriv u čotyrnadcjaty tomach*. Prokip, Valentina (Hg.). Tom 7: *Literaturno-krytyčni ta publicystyčni statti*. Luc′k: Volyns′kyj nacjonal′nyj universytet, 97–112.

Ukrajinka, Lesja (2021c) [1907]: „Do H. M. Chotkevyča. 7 ljutoho (25 syčnja) 1907 r. Kyjiv", in: Dies.: *Povne akademične zibrannja tvoriv u čotyrnadcjaty tomach*. Prokip, Valentina (Hg.). Tom 14: *Lysty (1907–1913)*. Luc′k: Volyns′kyj nacjonal′nyj universytet, 25–28.

Sreznevs′kyj, Izmajil (1838): *Ukrainskij sbornik I. I. Sreznevskago*: *Knižka pervaja. Natalka Poltavka. Malorossijskaja opera I. I. Kotljarevskago*. Char′kov: Universitetskaja tipografija.

Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 107 (2026), 175–185
doi: 10.5282/gvv82939

Tilman Berger

Zwei Übersetzungen des „Braven Soldaten Schwejk“ ins Deutsche

Zusammenfassung: Dieser Artikel vergleicht zwei deutsche Übersetzungen von Jaroslav Hašeks tschechischem Roman *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* (*Der brave Soldat Švejk*) und konzentriert sich dabei auf das linguistische Problem der Wiedergabe von gesprochener Sprache. Während Grete Reiners klassische deutsche Übersetzung aus dem Jahr 1926 lange Zeit als maßgeblich galt, veröffentlichte Antonín Brousek 2014 eine neue Übersetzung, in der er Reiners Fassung ausdrücklich dafür kritisierte, dass sie die Protagonisten auf „groteske“ und angeblich unkorrekte Weise sprechen lasse. Brousek argumentiert, dass Reiners Verwendung einer tschechisch geprägten deutschen Variante das Original verzerre, dessen Figuren angeblich authentisches Umgangstschechisch sprechen. Der Artikel stellt diese Behauptung in Frage, indem er beide Übersetzungen in den soziolinguistischen Kontext des Tschechischen einordnet, insbesondere die Rolle der obecná čeština, einer nicht standardisierten Umgangssprachvariante, die historisch als Dialekt angesehen wurde. Reiners Übersetzung spiegelt, obwohl sie von Lokalkolorit und Kontaktphänomenen geprägt ist, die zeitgenössische Wahrnehmung der tschechischen Sprache und des österreichisch-ungarischen Milieus wider. Brouseks modernisiertes Deutsch hingegen lässt diesen historischen Charakter verschwinden. Der Vergleich legt zudem nahe, dass beide Übersetzungen einander näher stehen als erwartet.

Kernbegriffe: Tschechische Literatur, literarische Übersetzung, Neuübersetzung, gesprochene Sprache

Der vorliegende Beitrag beschäftigt sich mit einer übersetzungstheoretischen Frage, aber aus linguistischer Perspektive. Konkret geht es um den Vergleich zweier deutscher Übersetzungen eines tschechischen Romans.

Dass literarische Werke mehrfach in dieselbe Zielsprache übersetzt werden, ist nichts Besonderes. Es gibt viele Gründe, warum Neuübersetzungen sinnvoll sein können: Ältere Übersetzungen sind oft in veralteter Sprache verfasst, können fehlerhaft oder zu frei sein. Zudem sind die Anforderungen an die Präzision literarischer Übersetzungen im Laufe der Zeit gestiegen. Auf der anderen Seite müssen sich Übersetzerinnen und Übersetzer, die „Klassiker" neu übertragen, die Frage gefallen lassen, ob dies wirklich nötig ist. Oft begründen sie dann ausführlich, warum ihre Übersetzung dem Original näher komme als bereits vorliegende Übersetzungen.

In diesem Beitrag soll es nun um ein solches Unterfangen gehen, nämlich um die Begründung der Neuübersetzung von Jaroslav Hašeks Roman *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* durch Antonín Brousek, den Sohn des 2013 verstorbenen gleichnamigen Dichters und Literaturkritikers. Sie erschien 2014 unter dem Titel *Die Abenteuer des guten Soldaten Švejk im Weltkrieg* und grenzt sich bereits durch den Titel von der „klassischen" Übersetzung *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* ab, die die Übersetzerin Grete Reiner 1926 vorgelegt hat.

Davon, dass eine neue Übersetzung vorbereitet wurde, hatte ich in Münchner bohemistischen Kreisen schon vor über zwanzig Jahren gehört, und selbstverständlich wurde damals auch eine Begründung mitgeliefert: Die im *Švejk* verwendete Form des gesprochenen Tschechischen sei in der Übersetzung von Reiner nicht adäquat wiedergegeben. Das hat mich schon damals nicht überzeugt, und so habe ich mich für diesen Beitrag gründlicher mit Brouseks Argumentation beschäftigt.

Tatsächlich sieht Brousek gerade die Wiedergabe gesprochener Sprache durch Reiner als besonders kritikwürdig an. Seine Überlegungen zur Neuübersetzung (vgl. Brousek 2014: 981–983) beginnen mit der Aussage, dass die Übersetzung von Grete Reiner „aus heutiger Sicht" nicht unproblematisch sei, was vor allem der Tatsache geschuldet sei, „dass die Protagonisten in dieser Übersetzung oft fehlerhaft und grotesk sprechen" (ebd.: 981). Nun könnte man einwenden, dass „fehlerhafte" oder „groteske" Äußerungen durchaus von der Autorin oder dem Autor beabsichtigt sein könnten, aber darum geht es hier nicht. Brousek meint vielmehr (und begründet dies ausführlich, s. u.), dass die Protagonisten in dieser konkreten Übersetzung „falsch" sprechen, obwohl das für das Original gerade nicht zutreffe.

Wenn wir auf der anderen Seite Reiner zugutehalten, dass sie sich bei ihrer Übersetzung sicher etwas gedacht hat, liegt die Vermutung nahe, dass die Unterschiede etwas mit verschiedenen Bewertungen der tschechischen Umgangssprache zu tun haben. Und tatsächlich ist die Frage nach der „richtigen" tschechischen Umgangssprache im Laufe des 20. Jahrhunderts immer wieder kontrovers diskutiert worden, sowohl in der tschechischen Linguistik als auch in der interessierten Öffentlichkeit.

Diese Diskussionen rühren daher, dass die soziolinguistische Situation des Tschechischen komplexer als die der anderen slavischen Sprachen ist, und dies schon seit der Epoche der sog. „Nationalen Wiedergeburt" des Tschechischen zu Beginn des 19. Jahrhunderts. In jener Zeit bildeten sich bei den meisten slavischen Völkern Standardsprachen des modernen Typs heraus, also normierte Varietäten, die in der betreffenden Gesellschaft obligatorisch verwendet werden. Die Obligatorizität der Standardsprache hatte dann in der Regel auch die Folge, dass sich eine gesprochene Form der Standardsprache herausbildete, die die bisher verwendeten mündlichen Formen (Dialekte und regionale Umgangssprachen) weitgehend verdrängte (bzw. verdrängen sollte).

Hill (1988) hat für dieses Phänomen den treffenden Begriff der „Standardumgangssprache" geprägt, der sich allerdings in der Literatur nicht wirklich durchgesetzt hat. Beispiele für solche „Standardumgangssprachen" sind die russische *razgovornaja reč'* und der polnische *język potoczny*, die auf dem gesamten Sprachgebiet gelten. Sie stehen der geschriebenen Standardsprache nahe und unterscheiden sich von dieser vor allem im Wortschatz (sog. umgangssprachliche Lexik) und der Syntax. Die Unterschiede im Lautsystem und der Grammatik sind dagegen gering.

Beim Tschechischen sieht die Lage anders aus. Denn dort hatte sich bereits vor der Entstehung der heutigen Standardsprache eine regionale Umgangssprache herausgebildet, die freilich starke dialektale Merkmale hatte. Sie war aus dem mittelböhmischen Dialekt von Prag entstanden, hatte sich aber schon im 17. und 18. Jahrhundert auf ein viel größeres Gebiet ausgedehnt (während in Mähren und Schlesien noch die lokalen Dialekte dominierten). Und als dann die Begründer der modernen Standardsprache (insbesondere Josef Dobrovský) bewusst auf die Schriftsprache des 16. Jahrhunderts zurückgriffen und eine archaische und von der gesprochenen Sprache weit entfernte Sprachform kodifizierten, bildete sich aus dieser keine Standardumgangssprache, sondern die bereits in Böhmen existierende Umgangssprache, die man

heute als *obecná čeština* („Gemeintschechisch")[1] bezeichnet, blieb in Böhmen weiter in Gebrauch, während in Mähren und Schlesien die lokalen Dialekte verwendet wurden.

Die Sprachwissenschaft hat die OČ lange Zeit einfach wie einen Dialekt behandelt, bis Bohuslav Havránek 1934 feststellte, es handle sich um ein „v podstatě středočeské nářečí (v hlavních rysech), které však překročilo určité území a šíří se i za hranice země české […], takže je daleko více nářečím sociálním než místním"[2] (Havránek 1934: 84).

Die OČ unterscheidet sich von der Schriftsprache durch einige Merkmale, die eher zu einem Dialekt passen als zu einer Standardumgangssprache. Es geht um phonetische und morphologische Merkmale, von denen ich hier nur vier besonders auffällige aufzählen möchte:

- Ersetzung des langen Vokals *é* durch *ý/í* (*malé* > *malý, létat* > *létat* usw.);
- Ersetzung des langen Vokals *ý* durch *ej* (*být* > *bejt, malý* > *malej* usw.);
- prothetisches *v-* vor *o-* (*on* > *von, ona* > *vona, okno* > *vokno* usw.);
- einheitliche Endung des Instrumental Plural auf *-ma* in allen Deklinationen.

Charakteristisch ist ferner der häufige Gebrauch des Demonstrativpronomens *ten,* das dem bestimmten Artikel ähnelt.

Wegen dieser dialektalen Merkmale wurde die OČ von der offiziellen Sprachpolitik nie als Teil des Standards akzeptiert. Stattdessen bemühte man sich, eine weitere Varietät zwischen der schriftlichen Standardsprache und der OČ zu propagieren, die sog. *hovorová čeština* („Umgangstschechisch"). Sie ist aber weitgehend eine Fiktion geblieben, in großen Teilen des Landes dominiert nach wie vor die OČ.

Für Hašeks Roman ist nun gerade charakteristisch, dass er viele Elemente enthält, die der OČ zugeordnet werden können. Darin unterscheidet er sich deutlich von der klassischen Literatur des 19. Jahrhunderts, denn für diese war es charakteristisch, dass die Personenrede in der Standardsprache abgefasst

1 Im Weiteren verwende ich die Abkürzung OČ.

2 „[…] im Grunde (in den Hauptzügen) mittelböhmischer Dialekt, der jedoch über ein bestimmtes Gebiet hinausgeht und sich auch über die Grenzen von Böhmen […] hinaus verbreitet, sodass er weitaus mehr ein sozialer als ein lokaler Dialekt ist."

war. Nur vereinzelt fand man dialektale Formen (darunter auch solche der OČ).

Bei Hašek lassen sich dagegen die meisten gesprochenen Passagen der OČ zuordnen. Dies darf man sich aber nicht so vorstellen, dass die Personenrede in „reiner" OČ abgefasst wäre. Die Repliken enthalten zwar immer einige Elemente, die dieser Varietät zugeordnet werden können, aber der Autor verwendet sie nicht konsequent. Als Beispiel sei hier ein längerer Absatz aus dem 1. Kapitel des *Švejk* angeführt, den ich nachher auch beim Vergleich der Übersetzungen heranziehen werde. In diesem Absatz habe ich Elemente, die der OČ zugeordnet werden können, durch Kursive markiert, Elemente, die in schriftsprachlicher Form verwendet werden, obwohl es auch eine Variante in der OČ gäbe, zusätzlich durch Fettdruck:

> „Jak to myslím?" odvětil spokojeně Švejk. „Docela jenom takhle. Kdyby byl *bejval* tlustější, tak by ho jistě už dřív ranila mrtvice, když honil *ty* báby na Konopišti, když tam v jeho revíru sbíraly roští a houby, a nemusel zemřít takovou hanebnou smrtí. Když to považím, *strýc* císaře pána, a *voni* ho *zastřelejí*. Vždyť je to *ostuda*, jsou toho *plný* noviny. U nás před léty v Budějovicích probodli na trhu v *nějaké takové malé* hádce jednoho *obchodníka* s dobytkem, *nějakého* Břetislava Ludvíka. Ten měl syna Bohuslava, a kam přišel prodávat prasata, nikdo od něho nic nekoupil a *každý* říkal: ‚To je syn *toho probodnutýho*, to bude asi také *pěknej* lump.' Musel skočit v Krumlově z *toho* mostu do Vltavy a museli ho vytáhnout, museli ho křísit, museli z něho pumpovat vodu a *von* jim musel skonat v náručí lékaře, když mu dal nějakou injekci."
> (Hašek 1968: 16; Hervorhebungen von mir – T. B.)

Von den 143 Wortformen dieses Abschnitts sind also 7 der OČ zuzuordnen (und zweimal wird *ten* verwendet), 8 Wortformen könnten in OČ stehen, tun das aber nicht.

Die Verwendung umgangssprachlicher Elemente in Hašeks *Švejk* spielte auch bei der Rezeption des Werks durch die Zeitgenossen in den Zwanzigerjahren eine Rolle. In den Literaturkritiken, über die Petr (1963: 35–43) berichtet, geht es zwar vor allem um die Frage nach den literarischen Qualitäten des Textes, aber es wird auch die Sprache des Romans angesprochen. Besonders beliebt ist die Einschätzung dieser Sprache als „vulgär", aber dabei muss man ein wenig aufpassen. Denn hier sind zwei Lesarten möglich: Entweder es geht

um einzelne vulgäre Lexeme oder aber um die Einschätzung der OČ als vulgär. Im deutschen Kontext würde das erste näher liegen, im tschechischen Kontext ist auch das zweite plausibel.

Nun zur Übersetzung von Reiner: Der Übersetzerin ist durchaus aufgefallen, dass Hašeks Roman sich in sprachlicher Hinsicht von anderen Texten unterscheidet, und sie erwähnt dies auch im Vorwort zur ersten Auflage ihrer Übersetzung ausdrücklich:[3]

> Die Abenteuer Schwejks ins Deutsche zu übertragen, war kein geringes Wagnis. Schwejk ist ein echtes Prager Kind. Die Volkssprache dieser Stadt ist das Tschechische. Prag kennt keine dem tschechischen Idiom analoge deutsche Mundart. Ich habe mich bemüht, die volkstümliche Derbheit Schwejks und seiner Gefährten in dem sogenannten „Prager Deutsch" wiederzugeben, das, durch eine gewisse „Tschechisierung" verschiedener deutscher Worte und Wendungen entstanden, die Volkssprache in diesem Fall ersetzen muß.
> (Reiner 1926: 9f.)

Hier wird zunächst deutlich, dass Reiner die von Hašek verwendete OČ als einen Dialekt angesehen hat. Das entspricht ganz den Vorstellungen ihrer Zeit (davon, dass die tschechische Linguistik das später anders sehen würde, konnte sie nichts ahnen). Weiterhin stellt sie fest, dass es keinen analogen deutschen Dialekt in Prag gebe. Etwas verwirrend ist dann allerdings, dass sie die Form der im kleinbürgerlichen Milieu verwendeten tschechisch-deutschen Kontaktvariante, die sie für die Übersetzung gewählt hat, als „Prager Deutsch" bezeichnet. Denn dieser Terminus war eigentlich der an die deutsche Standardsprache angenäherten Variante vorbehalten.[4]

Wie das in Reiners Übersetzung konkret aussieht, möchte ich an der Übersetzung des oben angeführten Abschnitts zeigen, in dem ich alle Abweichungen vom Standarddeutschen markiert habe:

---

3 Dieses Vorwort ist in späteren Ausgaben weggefallen.

4 Vgl. hierzu Petr (1963: 79): „Die von Grete Reiner gewählte Form des ‚Prager Deutsch', die durch ihren Mundartcharakter die Volkssprache des Originals ersetzen soll, ist nicht das eigentliche Prager Deutsch, das die isolierte Herrenschicht der Stadt sprach, auch nicht ein von Tschechen gesprochenes Deutsch, sondern ungefähr das Deutsch, das die zweisprachigen Prager Kleinbürger in den ersten Jahren dieses Jahrhunderts gesprochen haben."

> „Wie ich das *mein*?" antwortete Schwejk heiter, „*no*, nur so: wenn er dicker gewesen wär, dann hätt ihn sicher schon früher der Schlag getroffen, wie er die alten Weiber in Konopischt gejagt hat, wenn sie in seinem Revier Reisig und Schwämme gesammelt *ham*, und er *hätt* nicht eines so schmählichen Todes sterben müssen. Wenn ich mir das so *überleg*, ein Onkel Seiner Majestät des Kaisers, und sie erschießen ihn! Das *is* ja ein *Schkandal*, die ganzen Zeitungen sind voll damit. Bei uns in Budweis hat man vor Jahren auf dem Markt bei irgendeinem kleinen Streit einen Viehhändler erstochen, einen gewissen Bratislav Ludwig, der hatte einen Sohn namens Bohuslav, und wenn der seine Schweine verkaufen kam, wollte niemand was von ihm kaufen, und jeder hat gesagt: ‚Das ist der Sohn von diesem Erstochenen. Das wird gewiß auch ein feiner Lump sein.' Er hat in Krummau von der Brücke in die Moldau springen müssen, und man hat ihn wieder zu Bewußtsein bringen müssen, und man hat aus ihm das Wasser herauspumpen müssen, und er hat in den Armen des Arztes seinen Geist aufgeben müssen, wie der ihm irgendeine *Injektion gemacht* hat."
> (Hašek 1976: 25; Hervorhebungen von mir. – T. B.)

Ähnlich wie im Original ist die Umgangssprache nur teilweise markiert. Dies geschieht im Wesentlichen durch verkürzte Verbformen (*mein, hat, hätt, überleg, is*), ferner durch die Partikel *no* und eine ungewöhnliche Verwendung des Verbs *machen*. Interferenzen mit dem Tschechischen sind nur in dem Wort *Schkandal* festzustellen, wo die tschechische Aussprache nachgeahmt wird (interessanterweise steht im tschechischen Original nicht *škandál,* sondern *ostuda*).

Die Frage, ob dies eine adäquate Übersetzung ist, wurde auch lange vor Brousek diskutiert. Als erster hat sich zu ihr Tucholsky (1926: 894f.) geäußert, der die Übersetzung „nicht sehr glücklich" fand. Er meinte aber wohl eher die Qualität des deutschen Textes als die der Übersetzung (er konnte vermutlich nicht Tschechisch). – Ausführlich hat sich Petr (1963: 61–80) mit der Übersetzung beschäftigt. Er konstatiert, dass die deutsche Übersetzung eine lokale Variante des Deutschen verwende, während es im Original um die Sprache der „niederen Volksschichten" gehe (hier hat sich vermutlich die Neubewertung der OČ durch den Prager Strukturalismus ausgewirkt). Dem tschechischen Original wirft Petr vor, dass es „Verstöße gegen die Sprachregeln" enthalte und teilweise auch durch das Russische beeinflusst sei. Und er kommt insgesamt

zu dem Urteil, dass die Übersetzung literarischer sei als das Original, dafür aber manchmal abgeschwächt und verarmt. Er bewertet sie aber alles in allem eher positiv.

Ziemlich vernichtend ist dagegen das Urteil von Trost (übrigens offenbar der einzige Linguist, der sich zu dem Thema geäußert hat). Er widerspricht Petr und meint, die Sprache der Übersetzung sei „weder echt noch farbig oder lustig" (Trost 1968: 48). Er bezeichnet sie als „morphologisch und lexikalisch unecht", kritisiert die Syntax und behauptet, die Übersetzerin habe die Fälle, in denen Hašek zwischen Stilebenen wechsle, nicht bemerkt. Über alle diese Punkte könnte man sicher länger streiten (und der letzte ist vermutlich berechtigt), mir ist aber vor allem wichtig zu betonen, dass er vor allem einzelne Wörter kritisiert, nicht die Übersetzung der OČ durch eine deutsche Varietät.

Und nun bin ich endlich bei Brousek und seiner Kritik angelangt. Hier beschränke ich mich auf den Hauptkritikpunkt zur Umgangssprache und gehe auf die weiteren Punkte nicht genauer ein, die z. T. durchaus berechtigt sind, jedenfalls soweit es um Fehler und Auslassungen geht. Ob man der Übersetzerin „schon zu ihrer Zeit veraltete Ausdrücke" vorwerfen soll, weiß ich nicht, und die Kritik an der konsequenten Transkription tschechischer Namen – die laut Brousek veraltet wirkt – finde ich fast ein bisschen komisch (auf mich wirkt diese Reminiszenz an die Zeit der k. u. k. Monarchie eher authentisch).

Auf das oben schon angeführte Zitat, dass die Personen in Reiners Übersetzung „oft fehlerhaft und grotesk" sprächen, folgen bei Brousek Aussagen über die von Reiner gewählte Sprachform: Sie ähnele „dem Deutschen, wie es in der k. u. k. Monarchie teilweise von Tschechen gesprochen wurde" und gelte als „lustig und beschränkt" (Brousek 2014: 981). Brousek setzt es mit dem sog. „Böhmakeln" gleich und grenzt es deutlich von der Sprache der deutschen Minderheit in Prag ab. Dann folgen drei längere Beispiele, mit denen ein heutiger Leser laut Brousek wenig anfangen könne. Ich kann sie nicht im Detail diskutieren, aber bis auf ein Wort, das ich nicht kenne (*herich*), finde ich alle drei Beispiele völlig verständlich.

Im Weiteren versteigt sich Brousek sogar zu der Behauptung, dass im tschechischen Original „alle Personen, zumindest alle Tschechen" fehlerfreies umgangssprachliches Tschechisch sprächen und konfrontiert das mit dem angeblich so schlechten Deutsch. Und kommt dann zu den beiden Sprache-

benen des Tschechischen, die er als Hoch-Tschechisch und Umgangs-Tschechisch bezeichnet. Die historische Dimension, nämlich dass die OČ zu Hašeks und Reiners Zeiten noch als Dialekt galt und erst in den Dreißigerjahren entdeckt wurde, wird ebenso ausgeblendet wie der heutige unklare Status der OČ.[5] Gleichzeitig wird das von Reiner verwendete Deutsche weiter abgewertet, ihre Übersetzung wirke „wie ein k. u. k. Komödienstadel" (ebd.: 982).

Seine eigene Lösung sieht nun so aus, „den Text in ein Deutsch zu übertragen, das genauso modern und unauffällig-umgangssprachlich ist wie das Tschechisch des Originals" (ebd.: 984). Wie das aussieht, kann man am folgenden Beispiel, der Übersetzung des schon zweimal zitierten Absatzes aus dem 1. Kapitel des Romans, sehen:

> „Wie ich das meine?" erwiderte zufrieden Švejk. „Ganz einfach folgendermaßen: Wäre er dicker gewesen, dann hätte er bestimmt schon vorher einen Schlaganfall bekommen, als er hinter den alten Weibern in Konopischt her war, wenn die in seinem Revier Reisig und Pilze gesammelt haben, und dann hätte er nicht eines so peinlichen Todes sterben müssen. Wenn man mal bedenkt, der Onkel Seiner Majestät, und wird erschossen. Das ist doch peinlich, alle Zeitungen sind voll davon. Bei uns in Budweis haben sie vor Jahren auf dem Markt einen Viehhändler erstochen, einen gewissen Břetislav Ludvík. Der hatte einen Sohn namens Bohuslav, und wenn der irgendwohin kam, um Schweine zu verkaufen, hat von dem keiner was gekauft, jeder sagte: Das ist der Sohn von dem Erstochenen, das wird bestimmt auch so ein schlimmer Lump sein. Er hat dann in Krumau von dieser Brücke in die Moldau springen müssen, sie haben ihn rausziehen müssen, wiederbeleben, haben Wasser aus ihm pumpen müssen, und er hat ihnen in den Armen des Arztes verscheiden müssen, der ihm irgendeine Spritze gegeben hat."
> (Hašek 2014: 14)

Ich verzichte darauf, den Text daraufhin zu untersuchen, ob er in unauffällig-umgangssprachlichem Deutsch geschrieben ist (auch wenn mich gleich

5 Höchstens die Bemerkung, dass Hašek „einen neuen literarischen Standard" geschaffen habe, der bis heute gültig sei, kann man mit etwas gutem Willen als Hinweis darauf lesen, dass die OČ zu Hašeks Zeiten noch anders beurteilt wurde.

im zweiten Halbsatz die Wortstellung stört[6]), sondern konstatiere stattdessen, dass hier das gesamte k. u. k. Lokalkolorit verloren gegangen ist. Das war vom Übersetzer ja auch beabsichtigt, der offenbar meint, die Anklänge an das Deutsch von Tschechen in der k. u. k. Epoche machten die Tschechen lächerlich und müssten daher vermieden werden. Wie sicherlich deutlich geworden ist, sehe ich das anders und würde auch heute noch die Übersetzung von Reiner vorziehen, auch wenn manche Fehler und Schwächen unbestreitbar sind.

Schließen möchte ich mit der Feststellung, dass mich beim Vergleich der beiden Übersetzungen eher gewundert hat, wie ähnlich sie sich sind. Denn beide Übersetzer*innen haben ziemlich nah am Text übersetzt, und auch die umgangssprachlichen Anklänge bei Reiner sind weit von der Wiedergabe „authentischer" gesprochener Sprache entfernt.

Literatur

Brousek, Antonín (2014): „Nachwort", in: Hašek, Jaroslav: *Die Abenteuer des guten Soldaten Švejk im Weltkrieg.* Aus dem Tschechischen übersetzt und herausgegeben von Antonín Brousek. Mit einem Nachwort von Jaroslav Rudiš. Stuttgart: Reclam, 960–990.

Hašek, Jaroslav (1968): *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války. Díl I–II.* Praha: Odeon.

Hašek, Jaroslav (1976): *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk im Weltkrieg.* Aus dem Tschechischen übertragen von Grete Reiner. Illustriert von Josef Lada. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Hašek, Jaroslav (2014): *Die Abenteuer des guten Soldaten Švejk im Weltkrieg.* Aus dem Tschechischen übersetzt und herausgegeben von Antonín Brousek. Mit einem Nachwort von Jaroslav Rudiš. Stuttgart: Reclam.

Havránek, Bohuslav (1934): „Nářečí česká", in: *Československá vlastivěda III, Jazyk*, 84–210.

Hill, Peter (1988): „Zur Herkunft der Standardumgangssprache", in: Raecke, Jochen (Hg.): *Slavistische Linguistik* 1987. München: Sagner, 161–183.

Petr, Pavel (1963): *Hašeks „Schwejk" in Deutschland.* Berlin: Rütten & Loening.

6 Ich persönlich würde die Variante *erwiderte Švejk zufrieden* adäquater finden.

Reiner, Grete (1926): „Vorwort", in: Hašek, Jaroslav: *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk während des Weltkrieges.* Aus dem Tschechischen übertragen von Grete Reiner. Illustriert von Josef Lada. Prag: Synek, 9–10.

Trost, Pavel (1968): „Zur deutschen Übersetzung des Hašekschen Švejk", in: *Deutsch-tschechische Beziehungen im Bereich von Sprache und Kultur II,* Berlin: Akademie-Verlag, 47–49.

Tucholsky, Kurt (1926): „‚Herr Schwejk' von Ignaz Wrobel", in: *Die Weltbühne* 22, 892–897.

Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 107 (2026), 187–199
doi: 10.5282/xhmnyf54

Rainer Grübel

Sublimierte Bikulturalität bei Marica Bodrožić. Die ästhetische Transformation der Wechselwirkung von Erst- und Zweitsprache in Lyrik, Prosa und Essayistik

Zusammenfassung: Der Aufsatz betrachtet die ästhetische Transformation des Wechselspiels zwischen der Erstsprache, dem (Serbo-)Kroatischen, und der Zweitsprache, dem Deutschen, im literarischen und essayistischen Werk von Marica Bodrožić als Sublimierung von Bikulturalität. Zu Beginn rekonstruiert er die Beziehung zwischen Sublimation im Sinne von Freud und Adorno und der Zweisprachigkeit als Grundlage ihrer Bikulturalität. Anschließend stellt er die Bikulturalität und ihre Sublimierung als durch die Biografie der Autorin bedingt dar und zeichnet die Beziehung zwischen Bikulturalität, Multikulturalität und Transkulturalität in ihrem Werk nach. Darüber hinaus wird der spezifische Umgang damit in verschiedenen Genres als Formen der Sublimierung untersucht. Am Ende zeigt der Beitrag, dass Sublimierung in Marica Bodrožićs Werk als Transformation von Notwendigkeit und Macht in die Freiheit und Schönheit des Lebens vollzogen wird.

Kernbegriffe: Bodrožić, Sublimation, Zweisprachigkeit, Bikulturalität, Transkulturalität

1. Sublimation und Bikulturalität

Marica Bodrožić, am 3. August 1973 in Zadvarje, Kroatien, geboren und neun Jahre (Bodrožić 2007a: 54) mit dem (Serbo-)Kroatischen als Muttersprache aufgewachsen, benutzt dieses Idiom in ihrem Werk nur ausnahmsweise. Zuerst von Großeltern in Dalmatien, dann von Verwandten in der Herzegowina und anschließend vom verwitweten Großvater in Svib betreut (Bodrožić 2015: 42), fühlte sie sich „von Kindheit an im multiethnischen Jugoslawien nie ausschließlich einer Volksgruppe zugehörig“ (Bodrožić 2011: 110). 1983 reiste

sie zu ihren als Arbeitsmigranten in Deutschland lebenden Eltern aus. Die Schulferien verbrachte sie weiter bei ihrem in Dalmatien lebenden Großvater und blieb so in intensivem Kontakt mit ihrer Erstsprache, der „Muttervatersprache[]" (Bodrožić 2007b: 72).

Bodrožić hat keine Texte in kroatischer Sprache veröffentlicht. Deutsch nennt sie öfter ihre „Zweitsprache" (Bodrožić 2007a: 51), seltener ihre „zweite Muttersprache" (Bodrožić 2011: 47). Ihre Bikulturalität ist eingewoben in die für oberflächliche Blicke monokulturelle Textur ihres Werks,[1] daher nennen wir sie „sublimiert". Diese Sublimation leistet nicht (wie bei Freud) die Modifikation des Ziels von Triebenergie und der Wechsel ihres Objekts, sondern die Veränderung von Wahrnehmungs-, Betrachtungs- und Redeweise, die Wahrgenommenes, Betrachtetes und Besprochenes ästhetisch bikulturell artikuliert.

Der hierfür einschlägige Entwurf ästhetischer Sublimation steht in Adornos (1970: 21–26) *Negativer Ästhetik*. Jan Sieber (2017), dem wir hier folgen, hat Adornos Sublimationskonzept aus der Konfrontation von Kants und Hegels Ästhetiken sowie den Sublimationsentwürfen Nietzsches und Freuds hergeleitet. Freud zufolge verdrängt die Sublimierung des Triebs nicht dessen ursprüngliche Funktion, sondern lenkt die sexuellen Triebkräfte um auf ein anderes Ziel, wobei sie den sexuellen Charakter tilgt, ohne auf die Funktion der Gewährung von Lust zu verzichten. So ermöglicht sie das Erzeugen kultureller Leistungen.

Anders als Freuds psychoanalytischer Sublimationsbegriff, der Kunstwerke auf Dokumente des Künstler-Unbewussten reduziert und die Negation aktueller Realität durch die Kunst übergeht, zeigt Nietzsches Begriff der ästhetischen Sublimation,[2] dass Kultur im Konflikt mit Natur durch das Sublimieren von Grausamkeit entsteht, wobei er den Leib-Vernunft-Dualismus meidet. Die ästhetische Form kann das Lebendige nur formen, indem sie ihm Gewalt antut: es reduziert, analysiert, aus ihm selektiert. Kunst entlehnt, wenn sie das Lebendige formt, die Gewalt der Naturbeherrschung dem Leben selbst: Doch sublimiert ästhetische Form Grausamkeit nicht, um die Lust an ihr zu

1 Vgl. Behravesh 2019; Liljana Aćimović (2021: 5–10) hat diese hybride Identität mit analogen Fällen bei Daniela Pilic und Anna Baar verglichen.

2 Jan Sieber beruft sich hier auf Walter Kaufmann (1982) und Eckart Goebel (2009).

befriedigen, sondern um die Wahrheit zu enthüllen, dass das Lebendige selbst Grausamkeit impliziert.[3]

Für Adorno ist künstlerische Erfahrung Sieber zufolge autonom, wo sie auf genießenden Geschmack verzichtet, indem sie zwar Interesselosigkeit praktiziert, aber das Interesse hierbei verändert, auf Glück verzichtet und das Begehren wachhält. Sublimation transformiert Interesse: Das Begehren wird als Arbeit am Widerstand des Kunstwerks tätig, in der Literatur an der Sprache. Das Verhältnis des Künstlers zu seinem Werk ist Symptom seiner Entfremdung von der Gesellschaft: Künstlerische Sublimation hebt Negativität nicht auf, sondern wird selbst zu einem ihrer Momente.

2. Bodrožićs Biographie induziert Gewalterfahrung und löst durch sprachliche Bikulturalität deren Sublimation aus

Wie sublimiert Bodrožić durch ästhetische Gestaltung ihrer Texte die durch ihre Biographie induzierte Gewalterfahrung und Bikulturalität, die sich in ihrer Zweisprachigkeit[4], Kroatisch vs. Deutsch, manifestiert? Erfahrene Gewalt – „Gewalt des Vaters" (Bodrožić 2021: 158), die Drohung, die Schwester zu töten (ebd.: 154f.), (Körper-)Strafen (Bodrožić 2024a: 153–165), Gewalt der Mutter (ebd.: 79f.), Tiertötung, Körperstrafen des Lehrers (Bodrožić 2022: 116), Krieg im Herkunftsland – wird in ihrer ästhetischen Darstellung durch Überwinden des Widerstands der sprachlichen Medien Erst- und Zweitsprache durchschaut und sublimiert,[5] ohne spurlos zu verschwinden:

> Mit jedem Schlag, den ich durch meine Mutter erlitt, spürte ich auch den Verlust jener ursprünglichen Schönheit, die es zwischen Menschen gibt, die an der Verbindung und Offenheit, an der Zärtlichkeit der Beziehungen arbeitet, die eine andere Zeit, eine andere Schneise der Liebe in uns bereithält. Anderntags

3 Vgl. zur philosophischen Entwicklung von Konzepten der Grausamkeit Schotte (2023).

4 Da ihre Mutter in Sulzbach lebte, ist Bodrožić (2016b) überzeugt, im Mutterleib zweisprachig aufgewachsen zu sein.

5 In *Die Arbeit der Vögel* hat Bodrožić (2022: 264–267) das Negativ-Urteil über elterliche Gewaltausübung unter der Überschrift „Entgiftungstherapie" sublimiert. Kilchmann (2019) untersucht das Verhältnis von Sprachwechsel und Erinnerungsprozessen in Bodrožićs Prosa, Seitovirta (2019: 154–159) die unterschiedliche Funktion des Kroatischen und Deutschen mit Blick auf den Jugoslawien-Krieg.

> in der Schule war ich also nicht nur ein junger Mensch, der die Gewalt erlebt hatte, ich war auch jemand, der sich gewehrt hatte […].
> (Bodrožić 2024b: 33f.)

Das von den Eltern auferlegte, auf Schmerz-Zufügen durch Knien auf rohen Reiskörnern zielende „Reisspiel" sublimieren die Geschwister zum „Herzspiel": „[…] nachdem wir uns nur ja mehr lieben wollten, so viel mehr, bis es ausgeglichen war" (Bodrožić 2007a: 60). Gewaltandrohung durch den Vater hat (Bodrožić 2021: 156f.) eine persistente Handerkrankung ausgelöst und die Sprachstörung zeitweiligen Stotterns.

Die Sublimation von Gewalterfahrung ist in Bodrožićs Werk durch biographisch induzierte Bikulturalität und die mit ihr einhergehende Mehrsprachigkeit ermöglicht. Noch ehe sie in deutschsprachiger Umgebung aktive kroatisch-deutsche Zweisprachigkeit erwarb, eignete ihr als Kind bereits dialektale dalmatinisch-herzegowinische Diglossie: Nach dem Tod der Großmutter war sie zur Schwester der Mutter in bosnische Sprachumgebung umgezogen, deren Dialekt sie sich partiell aneignete (Bodrožić 2007a: 61f.). Im autofiktionalen Roman *Das Herzflorett* erzählt sie, sie (/die Hauptfigur Pepsi) sei zu ihrem verwitweten Großvater rückübersiedelt worden, um zu vermeiden, dass sie „den herzegowinischen Dialekt lernte" (Bodrožić 2024a: 20). Sie/Pepsi habe aber „die beiden Dialekte in sich aufgenommen und lieb gewonnen" und sich geschworen, die herzegowinische Mundart „nie wieder zu vergessen" (ebd.: 20f.). Hinzu trat die Einsicht (der studierten Slavistin), dass ihre Erstsprache „etwas Hybrides" (ebd.) ist, das neben den dialektalen Varianten auch „Sehnsucht nach einem hochkroatischen Sprachfluidum, wie es die Leute in der Hauptstadt um sich herum verbreiteten" (ebd.), impliziert.

Neben diese dialektale Diglossie tritt die Alternative von serbischer und kroatischer Sprache, die Bodrožić (2007a: 97) am Beispiel des serbischen Wortes ‚voz' und des kroatischen Lexems ‚vlak' für ‚Zug' exemplifiziert. Das serbische Nomen lege durch Sprachverwandtschaft mit ‚vozoti se' – ‚fahren' die Bedeutung von ‚voz' offen, kroatisches ‚vlak' gemahne an ‚mraz' – ‚Dunkelheit' und ‚mlad' – ‚jung', d. h. durch Lautähnlichkeit induzierte semantische Lexeme, die sie in ihrer nächtlichen ersten Zugreise (von Split nach Frankfurt) als Neunjährige mit Körper und Gedächtnis ‚erfahren' habe. Auch die Zweitsprache hat Bodrožić (2016b) als Diglossie erworben: als schriftsprachliches Hochdeutsch und umgangssprachliches Hessisch.

Bodrožić sublimiert als Autorin die ihr auferlegten Zwänge kraft Einsicht in ihren Lebensweg mittels dessen literarischer Gestaltung zur auktorialen Lebensschrift:

> Manchmal spüre ich förmlich, wie ich mich Schritt für Schritt mit den Jahren aus meiner konkreten Biografie lebend herausschreibe und Anfängerin meiner selbst werde. […] Auszutreten aus der Zeit und den kollektiven Maßregelungen der anderen, das ist das größte Spiel meines Lebens.
> (Bodrožić 2019: 165f.)

Während Bodrožić die Erstsprache zunächst als mündliche Umgangssprache erwarb, lernte sie das Deutsche dank Imagination sofort als Schriftsprache – bei Verlust der Erstsprache:

> Mit Büchern hatte ich das Deutsche erlernt, mit der Vorstellungskraft, die mir zu einem Wissen verhalf, das nirgendwo nachzuprüfen war. Die Muttersprache starb gleich zweimal. Ging dennoch ein in eine neue Zeit; so wie wohl Menschen eingehen in etwas, wenn der Tod sie holen kommt.
> (Bodrožić 2007a: 153f.)

Bodrožić hatte außer mit dem Dalmatinischen und Herzegowinischen auch weiterhin Kontakt mit dem Deutschen. Ihre Eltern haben (lesen wir den *Spieler der inneren Stunde* autobiographisch) sich schon in ihrer frühen Kindheit in ihrem Beisein dieser Sprache bedient (Bodrožić 2005: 148f.). Während sie die Erstsprache – Bodrožić (2007a: 97) nennt sie „Serbokroatisch", „Jugoslawisch" (2024a: 200), auch „Kroatisch[]" (Bodrožić 2024b: 32) – durch den Kontakt mit Verwandten, anderen Kindern und Dorfbewohnern sowie den Grundschulbesuch erwarb, lernte sie die deutsche Sprache vorwiegend aus Büchern.

Die Sublimation, die mit dem Sprung von der Erstsprache Kroatisch zur Zweitsprache Deutsch einhergeht, kulminiert im den Schock des Sprachwechsels manifestierenden Satz: „Auf Deutsch konnte ich nicht traurig sein […]" (ebd.: 70). Das Kroatische habe ihr dabei die Frische der Kernausdrücke „Herz" und „Seele" (ebd.: 31) in der Rede über Gefühle erhalten.

Bodrožić (2022: 288–293) legt im Abschnitt „Die Geburt der Lüge" des *Seelenstenogramme* untertitelten Buchs *Die Arbeit der Vögel*, Rechenschaft ab über die ethischen Bedingungen ihres Weggangs aus Svib, als sie ihren

Großvater mit der von ihrem Vater erfundenen Lüge verließ, die Enkelinnen müssten vorübergehend zu Zahnarztbesuchen nach Deutschland reisen.

Sublimation wird hier als Wiedergeburt nach dem Tod infolge verbaler Missetat entworfen:

> Es ist ein großes Glück, dass ich aber den Verlust der Unschuld als einen eisigen Einschnitt und als schmerzliches Unglück erlebt und den Januar 1983 nie vergessen habe. So blieben am Ende die Sprache des Funkens, der ersten Eingebung, <sic> und der Durst nach Wahrheit immer in mir bestehen. […] Sterben lernen ist ein Kapitel für sich, an dem ich mich lange üben durfte. Eine neue Sprache, ein neues Land haben das vielleicht bei mir möglich gemacht. Es war ein notwendiger Tod.
> (Ebd.: 292)

Sublimation ist hier das Gewinnen von Wahrheit, die aber die Lüge nicht tilgt, sondern aufhebt, in der starken Metapher des Todes verkörpert und mit der Chance zur (gleichfalls metaphorischen) Wiedergeburt an den Eintritt in die neue Sprache bindet. Hier gelingt der Seelenstenographin eine Satzfolge, die dieser Sublimation psychoanalytische Einsicht zuspricht (ebd.: 293): „In einem Atem, der kein Ziel, kein Interesse hat, sondern schon das Ziel ist, Leben aus Freiwilligkeit. Offen. Ergebnislos. Von allen Seiten der frischen Luft der Wahrheit ausgesetzt." Lexeme aus der Droh-Rede der Mutter, „Erhängung", „verbrennen" – (‚vješanje', ‚spaliti') die Gewalt verkörpern, eliminiert die Sie-Figur Pepsi im autofiktionalen Roman *Das Herzflorett* aus dem aktiven Wach-Wortschatz und verdrängt sie in die Traumsprache:

> Die Axtwörter dieser anderen Sprache, die nun die Sprache ihrer Mutter und nicht mehr ihre eigene ist, will Pepsi nicht sprechen. Sie mag diese anderen Wörter nicht mehr, sie will weder zu ihnen noch zu ihrer Familie hier in Hessen gehören, und die alte Sprache versteht sie und legt sie in ihren Träumen schlafen.
> (Bodrožić 2024a: 116)

Der Erwerb der (Schrift-)Sprache Deutsch befähigt die Autorin, die von Pepsi in mündlicher Rede der Eltern erfahrene Gewalt durch literarisches Schreiben zu bannen. Diese Befreiung von der Gewalt und die Qualifikation zur Liebe – vgl. den Buchtitel *Die Rebellion der Liebenden* – sei mit der „Entfremdung"

(Bodrožić 2024b: 20) vom Vater einhergegangen, und sie habe das Studium (der Ethnologie) abgebrochen, „um Ethnologin meiner selbst zu werden" (Bodrožić 2019: 24).

Während ihres Lebens in Paris hat Bodrožić beobachtet, dass es des Erwerbs der Drittsprache Französisch bedurfte, um Abstand zur Zweitsprache Deutsch sowie ein reflektiertes Verhältnis zu ihr zu gewinnen und sich kraft ästhetischer Sublimation zu literarischer Autorschaft zu befähigen: In Paris habe sie begonnen, jenen ersten Roman, *Der Spieler der inneren Stunde* (2005) zu schreiben, der das Trauma der Trennung vom Großvater und vom Ort der Herkunft erzählt (Bodrožić 2007a: 71). Die Zweitsprache Deutsch vermittelt ihr kraft Sublimation ein positives Verhältnis zur Erstsprache Kroatisch, die ihrerseits der deutschen Sprache die Welt der Emotionen offenhält.

3. Zwischen Bikulturalität, Multikulturalität und Transkulturalität

Obgleich Bodrožić ihre Autorschaft auf den Wechselbezug von Erst- und Zweitsprache und somit auf Bikulturalität gründet, bewegt sie sich bewusst in einer Welt der Multikulturalität. Der Ausdruck ‚Fremdsprache' erlangt eine neue Bedeutung, folgen wir ihrer Bestimmung des Fremden als *innerer* Alterität: Das Fremde sei (Bodrožić 2022: 106) „ausgelagerte Dunkelheit […] Angst, sich selbst durchleuchten zu lassen, Angst vor dem Licht." Dies erläutert die Maxime: „Die Größe der Freiheit ist mir im Deutschen möglich geworden, gerade durch den Entzug alles Vertrauten" (Bodrožić 2007a: 18). Bodrožić (ebd.: 56) räsoniert: „Das Fremde ist eine Erfindung der Ethnologen" und problematisiert wenig später den Ausdruck „Migranten" (Bodrožić/Braun 2010):

> Ich habe einige Schwierigkeiten mit diesem Wort <sc. Migranten>. […] Eigentlich habe ich eher den Eindruck, dass ich mich überhaupt nicht fremd fühle und dass mich das Wort ‚Migration' oder ‚Migrationsliteratur' ein bisschen hinauswirft, aus einem Zustand, in dem ich mich längst befinde […]. (Bodrožić/Braun 2010)

Sie zieht den Ausdruck „Transitraum“ vor, die chronotopische Sphäre, in der Migration sich ereignet,[6] beispielhaft in den „Seelenstenogrammen“ (Bodrožić 2022) vorgeführt als Erzählung von Benjamins fatalem Aufstieg über die Pyrenäen nach Spanien.

3. Sprachmotivierte Sublimation in literarischen Gattungen

Der *zwei*sprachige, metrisch einen Chorjambus bildende Band- und Erzählungs-Titel *Tito ist tot* (Bodrožić 2002: 7) nutzt zwei zweimal alternierende Vokale, helles I und dunkles O, den Mitlaut s sowie den viermal wiederkehrenden Initialkonsonanten t. Hyperkorrekt spräche man *Tito ist tot* nur in den beiden deutschen Wörtern mit Aspiration und repräsentierte so Bodrožićs Bilingualismus. Die Präsenz des Todes leitet sich hier aus dem Wahl- und Kampfnamen des einstigen Partisanen und langjährigen Staatspräsidenten (1953–1980) selbst her. Der Großvater der Ich-Erzählerin konzentriert den Lautbestand des Titels zum Interjektions-Kommentar „*Tss Tss*“ (ebd.: 9). Er drückt Erstaunen darüber aus, dass der durch Nachrichtensprecher (und vom Titel!) Totgesagte auf dem Fernsehbildschirm als Lebender erscheint. Der poetischen Bauform des metrischen Titels entspricht die Wiederholungsfigur der großväterlichen sprachneutralen (!) Stellungnahme zur widersinnigen medialen Präsentation von Staatstrauer.

Die sieben kroatischen Wörter, die aus nur je einem Buchstaben bestehen, die Vokale ‚a‘ (und), ‚e‘ (he, weil, da, dass), ‚i‘ (und), ‚o‘ (oh) und ‚u‘ (in, bei) sowie die Konsonanten ‚k‘ (zu) und ‚s‘ (mit)[7] haben Marica Bodrožić zu einem Gedicht inspiriert, das, fortlaufend geschrieben ist wie Prosa:

> In meiner ersten Sprache gibt es Wörter, die nur aus einem Buchstaben bestehen. Sie sehen verloren und schutzbedürftig aus. Manchmal stolpere ich über sie, als seien sie Steine; vor allem dann, wenn es gleich drei Einsame von ihnen auf dem Weg in den Satz gibt. Es ist als stelle man jemandem aus Heiterkeit ein Bein; dass der Andere dann hinfällt und sich wehtut, ist niemals beabsichtigt. (Bodrožić 2008: 45)

6 Elisabetta Vinci (2021, 197–199) ordnet sie dennoch der ‚Migrationsliteratur‘ zu. Vgl. zu Bodrožićs Raumkonzept: Domínguez Macías 2019.

7 Im Hochdeutschen bilden nur die Interjektionen ‚i‘ und ‚o‘ einbuchstabige Lexeme.

Das Gedicht pointiert einen (visuell markierten) Unterschied zwischen der Lexik des Bosnischen/Kroatischen/Serbischen und des Deutschen. Es benennt eine den deutschen Lesern zumeist unbekannte Differenz, wobei es mit Buchstaben so umgeht, als seien es Menschen: Einbuchstabige Wörter fasst es auf als einsame Personen, denen ein Bein gestellt, Gewalt angetan wird. Dass keine ernsten Folgen (Sturz) beabsichtigt sind, enthüllt den Vergleich als Spiel, in dem das poetische Subjekt selbst ‚stolpert'! Die Sinnsphäre des Gedichts überträgt eine Erfahrung aus Bodrožićs Erst- auf poetische Weise in ihre Zweitsprache und macht sie so auch Lesern des Deutschen zugänglich: Kraft witziger Sublimation wird der Gewaltakt des Beinstellens (Bodrožić 2007a: 22) zum lustvollen Anstoß für den Gewinn von Einsicht.

Marica Bodrožićs Romantrilogie setzt die Hauptfiguren als Ich-Erzähler ein: in *Das Gedächtnis der Libellen* (2010) Nadeshda, in *Kirschholz und alte Gefühle* (2012) Arjeta und in *Das Wasser unserer Träume* (2016a) Ilja. Der (Wahl)-Name der ersten ist ostslavischer Provenienz und bezeichnet Hoffnung, der Name der zweiten albanisch und verheißt ‚goldenes Leben', der Name des dritten die ostslavische Form des hebräischen Namens Eliyahu/Elias und bedeutet „Mein Gott ist Jahwe". Das erste Buch spricht der Narration eine poetische Struktur zu, indem es im inneren Monolog der Erzählerin mitteilt, sie singe „ein Lied, das dieses Buch ist" (Bodrožić 2010: 252). Im 22. Kapitel nennt die Icherzählerin Nadezhda das kroatische Lied von Jadranka Stojanović „Što te nema" (ebd.: 187) („Warum bist du nicht hier <?>") in der Originalsprache; es verdichtet Iljas Absenz zur poetischen Kurzform und vermittelt ihr so die Einsicht, dass ihre Liebe zu Ilja zum Scheitern verurteilt ist.

4. Die Ästhetik des Wahren und des poetischen Ganzen des Lebens bei Marica Bodrožić

In ihrem jüngsten Gedichtband veröffentlichte Bodrožić einen Vierzehnzeiler, der einer Deklaration gleicht:

> Mein Gedächtnis ist ein Herz
> hinter dem Herzen der Hände.
> Meine Hände sind ein Gedächtnis
> hinter dem Gedächtnis der Liebe.

Meine Liebe ist eine Hand
hinter der Hand.
Meine Liebe ist eine Liebe
hinter der Liebe der Liebe.
Meine Hand ist eine Hand
hinter der Hand der Hand.
Mein Herz ist ein Herz
hinter dem Herzen des Herzens.
(Bodrožić 2007b: 13)

Diese Verse spielen mit dem Erforschen jenes *Hinter*gründigen, das dem in der Sublimation verborgenen *Unter*gründigen bei Freud entspricht. Der Essay *Das Auge hinter dem Auge* bestimmt diese Hintergründigkeit zum Titel und zur Sublimations-Arbeit der Autorin als „von Buch zu Buch" vollzogenes schichtweises Abarbeiten „an den Ablagerungen des Gedächtnisses" (Bodrožić 2015: 22).

Während Marica Bodrožić das Ästhetische analog zu Adorno als Sublimation von Gewalt entwirft, wahrt sie in einer Hinsicht Distanz zum Frankfurter Philosophen. Der hat Hegels These, das Wahre sei das Ganze zugunsten des Einzelnen verworfen (Richter 2002), während Bodrožić (2022: 297) sie ausdrücklich teilt: „Das Wahre ist also immer noch das Ganze". Sie profiliert es mit Blick auf seine Textur:

Mein Wahrheitsanspruch […]
eine Krume Liebe. Eine Stunde
Immerland. Eine bindelose Woche,
Leben.
(Bodrožić 2007b: 84)

Nicht die Welt*geschichte* als Totum wahrnehmbaren Geschehens ist für Bodrožić das Ganze, sondern dessen unsichtbares Geflecht (Bodrožić 2007a, 124): „Welt war immer das Ganze – und kam stets aus jener Wirklichkeit, die man nicht sieht und mit bloßem Auge nicht erkennen kann." In ihrer Mitte steht für sie statt der Weltgeschichte – das Leben (Bodrožić 2021, 262): „Das Leben ist keine Metapher, es ist auch nicht nur ein Symbol. Es ist heilig."

Literatur:

Aćimović, Liljana (2021): „Hybride Identitäten bei Marica Bodrožić, Daniela Pilic und Anna Baar", in: *Informatologia* 54/1–2, 1–13.

Adorno, Theodor W. (1970): *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Behravesh, Monika L. (2019): „‚Wortebeben' im Echoraum der Erstsprache. Spracherleben in Marica Bodrožićs *Sterne erben, Sterne färben. Meine Ankunft in Wörtern*", in: Acker, Marion u. a. (Hgg.): *Affektivität und Mehrsprachigkeit. Dynamiken der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Tübingen: Narr Francke Attempo, 179–195.

Bodrožić, Marica (2002): *Tito ist tot. Erzählungen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Bodrožić, Marica (2005): *Der Spieler der inneren Stunde. Roman*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Bodrožić, Marica (2007a): *Sterne erben, Sterne färben. Meine Ankunft in Wörtern*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Bodrožić, Marica (2007b): *Ein Kolibri kam unverwandelt. Gedichte*. Salzburg: Otto Müller.

Bodrožić, Marica (2008): *Lichtorgeln. Gedichte*. Salzburg: Otto Müller.

Bodrožić, Marica (2010): *Das Gedächtnis der Libellen. Roman*. München: Luchterhand.

Bodrožić, Marica (2011): *Quittenstunden. Gedichte*. Salzburg: Otto Müller.

Bodrožić, Marica (2012): *Kirschholz und alte Gefühle. Roman*. München: Luchterhand.

Bodrožić, Marica (2015): *Das Auge hinter dem Auge. Betrachtungen*. Salzburg: Otto Müller.

Bodrožić, Marica (2016a): *Das Wasser unserer Träume. Roman*. München: Luchterhand.

Bodrožić, Marica (2016b): *Meine tragbare Heimat. Über Menschlichkeit und die Mutter-Sprache Deutsch*. (16.2.2016) https://www.kas.de/de/web/die-politische-meinung/artikel/detail/-/content/meine-tragbare-heimat (12.11.2025).

Bodrožić, Marica (2019): *Poetische Vernunft im Zeitalter gusseiserner Begriffe, Essays*. Berlin: Matthes und Seitz.

Bodrožić, Marica (2021): *Pantherzeit. Vom Innenmaß der Dinge. Essay*. Salzburg: Otto Müller.

Bodrožić, Marica (2022): *Die Arbeit der Vögel. Seelenstenogramme.* München: Luchterhand.

Bodrožić, Marica (2024a): *Das Herzflorett, Roman.* München: Luchterhand.

Bodrožić, Marica (2024b): *Die Rebellion der Liebenden. Von der Verwandlung unseres Denkens in unsicheren Zeiten. Essays.* München: btb.

Bodrožić, Marica / Braun, Michael (2010): „Ankunft in Wörtern. Interview mit Marica Bodrožić". https://www.kas.de/documents/252038/253252/interview_bodrozic.pdf/d04d2d93-04f6-1e28-7e41-cab76f910e5a (20.10.2025).

Domínguez Macías, Leopoldo (2019): „Das Heimatlose erzählen. Raumdarstellung und Inszenierung des Erinnerns im Prosawerk von Marica Bodrožić", in: Hölscher, Margarita Blanco / Jurcic, Christina (Hgg.): *Narrationen in Bewegung. Deutschsprachige Literatur und Migration.* Bielefeld: Aisthesis Verlag, 53–70.

Goebel, Eckart (2009): *Jenseits des Unbehagens. „Sublimierung" von Goethe bis Lacan*. Bielefeld: transcript.

Kaufmann, Walter (1982): *Nietzsche. Philosoph – Psychologe – Antichrist*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Kilchmann, Esther (2019): „Sprachwechsel und Erinnerungsprozesse. Wechselseitige Beziehungen in der Psychoanalyse und in der Prosa von Marica Bodrožić", in: Acker, Marion / Fleig, Anne / Lüthjohann, Matthias (Hgg.): *Affektivität und Mehrsprachigkeit. Dynamiken der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur.* Tübingen: Narr/Francke/Attempto, 199–218.

Richter, Ulrich (2002): „Das Wahre ist das Ganze, sagt Hegel – Adorno sagt: Das Ganze ist das Unwahre. Methodologische Reflexion über drei Weltentwürfe", in: *Hegel-Jahrbuch* 2002/1, 350–354.

Schotte, Dietrich (2023): *Grausamkeit. Philosophische Positionen von der Antike bis in die Gegenwart.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Seitovirta, Robert (2022): *Wer hat ein Recht auf die deutsche Sprache? Sprachliche und nationale Identität in den Büchern von Franz Kafka, Yōko Tawada und Marica Bodrožić.* Dissertation an der Humanistischen Fakultät der Universität Helsinki. https://helda.helsinki.fi/server/api/core/bitstreams/8fa2e76c-1aac-4d79-a6c4-8a5aede95b32/content (12.9.2025).

Sieber, Jan (2017): „‚Der Schatten des wildesten Interesses'. Sublimierung und Begehren in Adornos ‚Ästhetischer Theorie'", in: *Zeitschrift für kritische Theorie* 3/44–45, 96–119.

Vinci, Elisabetta (2021): „Hybridity, Language, and Cultural Identity", in: Syrovy, Daniel (Hg.): *Discourse on Nations and Identities*. Vol. 3. Berlin/Boston: De Gruyter, 197–207.

Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 107 (2026), 201–214
doi: 10.5282/ebkrjn84

Anja Tippner

Übersetzen als Fiktion. Translatorisches Schreiben bei Vladimir Vertlib, Olga Grjasnowa, Jan Himmelfarb, Dmitrij Kapitelman und Lena Gorelik

Zusammenfassung: Der Beitrag setzt sich mit Übersetzungen und dem Bild von Übersetzer*innen in Texten von in der Sowjetunion geborenen, auf Deutsch schreibender Autor*innen auseinander. Er untersucht, wie Übersetzung mit Identitätsfragen verknüpft und zu einer zentralen Metapher für die Erzählung translingualer und transnationaler Beziehungen wird. Translatorisches Schreiben dient auch dazu, die Verschränkung von Übersetzung und Migration hervorzuheben und Selbstermächtigung sowie Sichtbarkeit zu symbolisieren. Der Artikel zeigt, wie Übersetzungsprozesse durch Protagonist*innen, die Übersetzer*innen sind, durch Pseudoübersetzung und exponierte russische Wörter sichtbar gemacht werden. Diskutiert werden Texte von Lena Gorelik, Olga Grjasnowa, Jan Himmelfarb, Dmitrij Kapitelman und Vladimir Vertlib.

Kernbegriffe: Übersetzung, Mehrsprachigkeit, jüdische Literatur, Selbstermächtigung, Übersetzerfiktionen

Einführung

In einer Gruppe ausländischer Studierender, die in Israel aufeinandertreffen, stellt sich die Frage nach der Kommunikationssprache. Die Protagonistin von Olga Grjasnowas Roman *Der Russe ist einer, der Birken liebt* verweigert sich der einfachen Lösung. Sie betont: „Den Gefallen, etwas zu sagen und somit Englisch als die gemeinsame Sprache zu manifestieren, tat ich ihnen nicht“ (Grjasnowa 2012: 260). Stattdessen beharrt sie auf Übersetzung und damit einer Vermittlung, die Differenz nicht überdeckt. Szenen wie diese sind

typisch für die neuere Literatur von in der Sowjetunion geborenen, aber größtenteils deutschsprachig sozialisierten Autor*innen. Sie setzt das Übersetzen und sprachliche Aushandlungen zwischen einer oder mehreren Kulturen als zentrales Thema. Autor*innen wie Lena Gorelik, Olga Grjasnowa, Jan Himmelfarb, Olga Martynova, Slata Roschal, Sasha Marianna Salzmann, Vladimir Vertlib und Dmitrij Kapitelman, um nur einige zu nennen, zentrieren ihre (auto)fiktionalen Texte um Figuren, die tagtäglich Übersetzungsleistungen erbringen und/oder professionelle Übersetzer*innen oder Dolmetscher*innen sind, Figuren, die, wie Lena Gorelik es formuliert, „Sprache zum Beruf" gemacht haben (Gorelik 2021a). Sie führen das Zusammenspiel verschiedener Sprachwelten vor, leuchten fiktional Möglichkeiten und Unmöglichkeit des Übersetzens aus und beschreiben das Übersetzen zwischen verschiedenen Fremdsprachen und Fremdheiten als generationenübergreifende Liebesarbeit und pädagogische Anstrengung, die sich sowohl an die Eltern als auch an deutsche Leser*innen richtet.

Das Übersetzen hat in diesen Romanen nicht nur eine metaphorisch-konzeptuelle Dimension, durch die sich sprachliche und kulturelle Verhältnisse und Dynamiken abbilden lassen, sondern immer auch eine existentielle Dimension, die das Übersetzen als Modus trans- und multilingualer Biographien vorführt. Romane wie Olga Grjasnowas *Der Russe ist einer, der Birken liebt*, Jan Himmelfarbs *Sterndeutung* oder Lena Goreliks *Wer wir sind* werden vor allem als Beispiele deutsch-jüdischer transnationaler, multilingualer oder postmemorialer Literatur gelesen (z.B. Wanner 2011; Ortner 2022; Taberner 2025) und die Übersetzungsvorgänge in den Texten diesen Kategorien untergeordnet. In komplementärer Lektüre fragt der vorliegende Beitrag, wie zeitgenössische deutschsprachige Schriftsteller*innen, die sich als jüdisch identifizieren und in den Nachfolgestaaten der Sowjetunion geboren wurden, Übersetzung und Übersetztheit konzeptualisieren; wie sie sich sprachlich und kulturell, vor allem zwischen dem Russischen[1] und dem Deutschen positionie-

1 Obwohl die Familien der meisten Autor*innen aus der heutigen Ukraine oder aus anderen Teilen des ehemaligen jüdischen Ansiedelungsgebietes im Zarenreich wie Moldova oder Belarus stammen, war die Umgangs- und Bildungssprache in der Regel Russisch. Wenn also im Folgenden vom Russischen gesprochen wird, ist stets die Sprache gemeint und keine nationale Zuordnung. Die Sprachenpolitik der meisten Autor*innen und die Bewertung der russischen Hegemonie haben sich durch den russischen Angriffskrieg auf die Ukraine fundamental verändert. Dies führt neuen kulturellen und sprachlichen Selbstpositionierungen.

ren; und wie sie am „Boom" der Übersetzerfiktionen, den der Übersetzungswissenschaftler Klaus Kaindl konstatiert hat, partizipieren (Kaindl 2014: 4).

Hermeneutisch sind multilinguales *code-switching* und Übersetzen zwischen Sprachen sehr unterschiedlich gelagerte Akte. Das *code-switching* ist unvermittelt und stellt zwei Sprachen nebeneinander, während sich der Sprachwechsel durch Übersetzungen als bewusster Akt der Vermittlung lesen lässt. In Fall des Übersetzens liefert eine Sprache den „Ausgangstext" und wird damit situativ dominant und primär gesetzt, im anderen werden zwei Sprachen parallel verwendet. Die sprachliche Ausgangssituation dieser neuen Literatur unterscheidet sich grundsätzlich von jüdischen Literaturen im 19. und frühen 20. Jahrhundert, die von Multilingualität im Feld von hyperzentralen Sprachen (De Swaan 2010) wie Deutsch oder Russisch und weiteren Sprachen wie Jiddisch, Ukrainisch und Litauisch geprägt war. In den postsowjetisch-deutsch-jüdischen Übersetzungsfiktionen waren und sind es fast ausschließlich Russisch und Deutsch, die aufeinandertreffen und übersetzt werden. Seit 2014 sinkt das Sprachprestige des Russischen im Ausland und seine Bedeutung als „Bildungssprache" tritt zunehmend hinter der Wahrnehmung als hegemoniale und „imperiale" Sprache (Grjasnowa 2021: 8) und als „Besatzungssprache" (Frenk 2024: 91) zurück. Die Autor*innen tragen die Sprache „wie ein Verbrechen in <sich>" und lässen sie verstummen (Kapitelman 2025: 13). Hierdurch öffnet sich der Raum für andere Sprachen wie das Ukrainische, doch bleibt das Russische biographisch begründet für die meisten Autor*innen die zentrale Sprache.

Die langanhaltende Fokussierung auf das Russische als Kultursprache ist Teil des sowjetischen „kulturellen Gepäcks" (Lerner 2011: 22) der Autor*innen.[2] Die kulturelle „Überlegenheit" und der umfassende Anspruch des Russischen als „Zivilisation" (ebd.: 30), die besonders von einer älteren Generation nicht hinterfragt wurde, wird bei Grjasnowa und Frenk, in seiner negativen, diskriminierenden Wirkung beschrieben, etwa wenn sie darstellen, wie das Jiddische als Familiensprache durch das Russische verdrängt wurde (Grjasnowa 2021: 7–8; Frenk 2024: 92) oder wenn das Russische als Medium der offiziellen russischen Propaganda thematisiert wird (Kapitelman 2025). Während

2 Lerner beschreibt die kulturellen Einstellungen von aus der Sowjetunion und sowjetischen Nachfolgestaaten nach Israel Eingewanderten. Ihre Ergebnisse lassen sich auch auf Deutschland übertragen.

die Eltern noch Puškin und Tolstoj aus dem Gedächtnis rezitieren und auf jiddische Residuen zurückgreifen können, kaufen sich ihre in Deutschland sozialisierten Kinder nicht einmal die „eigene Muttersprache" mehr wirklich ab, wie es bei Kapitelman (2021: 128) heißt. Sie müssen die „Muttersprache" Russisch wie eine Fremdsprache lernen und Auslandssemester in Moskau absolvieren, um Sicherheit zu gewinnen (Grjasnowa 2012: 31). Wenn Grjasnowas Mascha Kogan beschließt, Übersetzerin und Dolmetscherin zu werden, dann „wird keine Bindung an die ‚Muttersprache' konstruiert, sondern Sprachpraxis <und Übersetzungspraxis> als zentrales Moment ausgemacht" (Hitzke 2019: 86). Dieses Ringen um die Sprache ist nicht nur bei Grjasnowa integraler Bestandteil der Bildungsbiographie, sondern auch der transnationalen Familiengeschichte (Tippner 2025).

Auch wenn die Autorinnen die russisch-deutsch-jüdische Triade punktuell um andere Sprachen wie das Englische, Hebräische oder das Arabische erweitern, um die deutsch-russische Opposition aufzubrechen, bleiben diese beiden Sprachen doch zentral. Das Hebräische erlaubt es den jüdischen Erzählern meist nicht, „souverän" zu werden, wie es bei Kapitelman (2021: 273) heißt. Hinzukommen in den meisten Texten Reflexionen zur Übersetzung bzw. Unübersetzbarkeit einzelner russischer Wörter etwa bei Kapitelman, Salzmann und Gorelik. Sie steigern die Aufmerksamkeit für produktive Differenzen von russischem und deutschem Text und repräsentieren symbolhaft den unauflösbaren Rest der Herkunftskultur, während sie zugleich neue Zugehörigkeiten schaffen und Ausdruck einer subtilen Bewegung des Russischen und Jüdischen in das Feld des Deutschen sind. Deutlich wird, dass Übersetzung jüdische Zugehörigkeit anders fundiert, und zwar als immer wieder neu zu erbringende Transferleistung. Adressat dieser vom Vorgang des Übersetzens her gedachten Sprachreflexionen sind schließlich die deutschen Leser*innen, denen diese Anstrengung nahegebracht werden soll. Anders als Esther Kilchmann, die sich gleichfalls mit den Übersetzerfiktionen auseinandergesetzt hat, bin ich deshalb nicht der Auffassung, dass die Wahl von Übersetzerfiguren Mehrsprachigkeit doppelt und sie in „überdeterminierter Weise" (Kilchmann 2023: 98) beschreibt. Vielmehr erweist sich das Übersetzen hier als zentrale Metapher für die Selbstverortung und Selbstreflexion der Erzähler*innen und als Ausdruck translatorischen Schreibens.

Übersetzung und Migration

Die Sprachlichkeit der Autor*innen wie ihrer Erzähler*innen ist performativ; also eher translational als multilingual. Die Texte lassen sich als "born translated" bezeichnen, um Rebecca Walkowitz' Begriff zu nutzen. "In born-translated novels, translation functions as a thematic, structural, conceptual […] device" (Walkowitz 2015: 4). Übersetzerfiktionen sind eine narrative Strategie zur Artikulation von Multiperspektivität. Vor dem Hintergrund der translingualen Biographien der Autor*innen ist es folgerichtig, wenn das Übersetzen fiktional produktiv wird und als Verfahren ausgeleuchtet wird, um sprachliche und kulturelle Identitäten zu konturieren. Dabei geht es zum einen um die Möglichkeit und Unmöglichkeit des Übersetzens, darum, was durch Übersetzung verloren geht, aber auch darum, was gewonnen wird. In den Texten manifestiert sich dies durch die Integration russischer Wörter in den deutschen Text. Dabei geht es nicht nur um Begriffe wie ‚toska' oder ‚pošlost'', die als notorisch unübersetzbar gelten, sondern um alltagssprachliche Begriffe, die durch ihre emotionale oder familiäre Aufladung unübersetzbar werden, wie ‚babuška' (Oma), ‚kniga' (Buch) bei Gorelik oder ‚privet' (Hallo) und ‚polesna' („gut/heilsam/wohltuend") (Kapitelman). Wörter, die Teil des Grundwortschatzes sind und die das Russische als Familiensprache ausstellen, aber auch die Autor*innen in ihrer Sprachsouveränität als Übersetzer*innen für die deutschen Leser*innen sichtbar machen.[3]

Dabei sind die klassischen Konzeptualisierungen von Übersetzer*innen höchst widersprüchlich: Zum einen werden Unsichtbarkeit und Treue hochgeschätzt, zum anderen werden Untreue im Dienste der Ästhetik (*belles infidèles*) und gespaltene Loyalitäten herausgestellt – Eigenschaften, die auch auf Migrant*innen projiziert werden (Inhetven 2010: 150–152). Übersetzer*innen wie Migrant*innen sollen möglichst unsichtbar sein und sich an die deutsche Kultur anpassen, sie sollen „gewöhnlich" werden (Grjasnowa 2021: 24). Sowohl von Übersetzer*innen als auch von Migrant*innen und Eingewanderten wird erwartet, dass sie sich anpassen und jene Eigenschaften verlieren, die sie anders und fremd machen; dass sie eine Anstrengung unternehmen, um Differenz zu überwinden; dass sie Verständnisprobleme antizipieren und sich

3 Dabei wird das Russische in den Texten auf unterschiedliche Weise markiert und mehr oder weniger fremdgestellt – durch die Verwendung von Kyrillica, durch Anführungszeichen und Kursivierungen.

dabei immer des Interpretationsgefälles zwischen Sprachen bewusst bleiben. Man könnte sagen, dass die „künstlerische Selbstauslöschung" (Sela-Sheffy 2005: 19) von Übersetzer*innen der kulturellen Assimilation von Geflüchteten und Migrant*innen in den Aufnahmeländern korrespondiert. Es überrascht nicht, dass Übersetzer*innen selbst ein anderes und komplexeres Selbstbild haben, das verschiedene Aspekte des Berufs hervorhebt, wie die israelischen Übersetzungswissenschaftler*innen Rakefet Sela-Sheffy und Miriam Shlesinger gezeigt haben. Sie weisen darauf hin, dass Übersetzer*innen "agen<ts> of cultural up-dating" und Künstler*innen sind und sich auch so verstehen (Shlesinger/Sela-Sheffy 2008: 86), dass sie sichtbar werden, wie Schamma Schahadat es für Karl Dedecius und Ilma Rakusa nachgezeichnet hat (Schahadat 2016). Diese Konzeptualisierung steht in einem deutlichen Gegensatz zu älteren Paradigmen des Übersetzens, die vor allem die sprachliche und kulturelle Assimilation an eine andere Kultur als ultimative Form der Übertragung betrachten, stattdessen wird die Übersetzung zu einem eigenständigen kreativen Akt, der Machtverhältnisse zwischen Sprachen subversiv wendet und doppelt gerichtet ist, indem er beide beteiligten Sprachen alteritär werden lässt (Tippner 1997: 20–35).

In *The Translated Jew* arbeitet Leslie Morris heraus, dass die Kategorie der Übersetzung eine grundlegende Bedingung jüdischer Subjektivität und jüdischer Texte ist:

> Translation here is not simply the literary act of moving from one language to another, or the cultural transmission that results from moving among texts; rather it is a 'carrying over' of the continual accrual of meaning, metaphor and sound. […] The assertion of Jewish culture as existing in a perpetual state of continual translation […] and thus not marked by the loss ordinarily ascribed to translation […]
> (Morris 2018: 9)

Morris' These zielt darauf ab, Vorstellungen von Übersetzung und Jüdisch-Sein weg von einer Akzentuierung traumatischer Verluste und Differenz hin zu Vorstellungen von Performativität und Narrativität des Jüdisch-Seins zu bewegen. In Anlehnung an Yasemin Yildiz' Idee der "post-monolingual condition" schlägt sie vor, dass wir uns nicht auf das konzentrieren sollten, was durch die Übersetzung verloren geht, da dies auf einer Vorstellung des „Ori-

ginals" beruht, das für immer unwiederbringlich ist (ebd.: 8). Die hier in Rede stehenden Texte schließen an dieses subversive und kreative Verständnis des Übersetzens an. Sie fokussieren die Übersetzer*innen in ihrer Performativität als politische Agent*innen und stellen die fixierte Materialität von Ausgangs- und Zieltext nicht absolut.

Übersetzungsfiktionen

Olga Grjasnowas Hauptfigur Mascha Kogan, die als Kind mit ihren Eltern aus Aserbaidschan nach Deutschland immigriert ist, arbeitet als Übersetzerin und Dolmetscherin zunächst in Frankfurt, dann in Tel Aviv. Im Gegensatz zu ihren einsprachigen Eltern spricht sie Russisch, Türkisch, Französisch, Italienisch, Polnisch, aber kein Hebräisch. Die Urszene ihres Wunsches Übersetzerin und Dolmetscherin zu werden, ist die Erfahrung von Sprache als Machtinstrument. Sie begleitet ihre Eltern auf die Ausländerbehörde und übersetzt und dolmetscht für sie. Mascha sagt: Ich „lernte dort, dass Sprachen Macht bedeuteten. Wer kein Deutsch sprach, hatte keine Stimme, und wer bruchstückhaft sprach, wurde überhört. Anträge wurden entsprechend der Schwere der Akzente bewilligt" (Grjasnowa 2012: 37–38). Eine ähnliche Szene findet sich in Goreliks autobiographischem Roman *Wer wir sind*. Die Erzählerin kommentiert ihre sprachliche Unterstützung der Eltern und Großeltern mit den Worten: „Die Dinge haben bereits angefangen, sich zu drehen, wer wem eine Hilfe ist" (Gorelik 2021b: 141). Der durch den Sprachverlust der Eltern ausgelöste Autoritätsverlust führt zu einer Verstörung, die beide Autorinnen als Keimzelle für ihre Arbeit an der Sprache herausarbeiten. Diese Urszene wird zum Ursprung ihrer Übersetzeridentität, denn hier wie im Austausch mit anderen Machtinstanzen (Lehrer, Ärzte, Behörenden) dolmetscht Mascha „ungeduldig" und voller Scham für ihre Eltern (Grjasnowa 2012: 38) und beginnt sich in das Sprachenlernen zu vertiefen, um selbst Macht auszuüben.[4] Später beim Dolmetschen für Politiker eignet sie sich nicht nur den Text an, sondern auch deren Gesten und Stimmen, sprich den Habitus an. Ihre perfekten Überset-

4 In ihrem Langessay zu Mehrsprachigkeit weist Grjasnowa auf eine Studie Brigitta Buschs hin, die nachgewiesen hat, dass „Kinder und Jugendliche aus Einwandererfamilien von ihren Eltern oft zu Dolmetscherdiensten herangezogen werden" und dass dies ob der großen Verantwortung Ängste bei den Übersetzenden auslöse (Grjasnowa 2021: 24–25).

zungen, die sie den Verhandlungspartnern einflüstert, wirken durch deren „grässliche Aussprache […] authentisch" (ebd.: 185). Wenn ihr Freund Cem erklären soll, warum er wie Mascha Übersetzer und Dolmetscher geworden ist, sagt er, er habe „beschlossen, ihre viel bewunderten Sprachen besser zu sprechen als sie und es ihnen zu zeigen, samt ihrer kulturellen Hegemonie" (ebd.: 221). Alle Protagonist*innen strahlen „Funktionalität" aus, wenn sie übersetzen und die Welt ordnen, wie es bei Kapitelman über die Tochter von Freunden heißt (Kapitelman 2021: 78).

Nur äußerst selten werden scheiternde Übersetzungsversuche thematisiert und niemand erweist sich seiner „Aufgabe als Übersetzer" nicht gewachsen. Im Gegenteil: Himmelfarbs Arthur Segal, der die Dokumente seiner Kunden und Kundinnen (meist russisch-jüdische Einwander*innen) bearbeitet, damit sie über ein Leben verfügen, das sich in die Kategorien und Fragebögen deutscher Behörden einfügt (Himmelfarb 2015: 115), versteht sich nicht nur als Übersetzer, sondern als „Sozialberater" (ebd. 2015: 327), der für andere spricht, der nicht einfach vermittelt, was auf dem Papier steht, und dolmetscht, was gesagt wird, sondern interveniert und übersetzt, was gesagt werden muss.[5] Die übersetzerische Praxis geht nahtlos in eine literarische Praxis über, die kreativ mit den Texten umgeht, und die die Frage nach dem Ausgangstext in den Hintergrund treten lässt. Als politische und jüdische Subjekte sprechen Arthur Segal und Mascha Kogan hier nicht nur für sich selbst, sondern auch für andere. Die Übersetzungswissenschaftlerin Mona Baker bringt dies auf die Formel des "giving voice", des "speaking on behalf of another" – "a person speaking on behalf of another person, a text speaking on behalf of another text" (Baker 2008). Und der Übersetzungswissenschaftler Michael Cronin betont: "In this respect, if you or your people are seriously disadvantaged by the hierarchy, the most ethical position can be to be utterly 'unfaithful' in interpreting in the name of another fidelity, a fidelity of resistance" (Cronin 2006: 58–59). Übersetzer*innen werden hier zu Autor*innen, die Text neu schreiben, um eigene und fremde Positionen zu stärken. Mehr noch, informiert durch „alle Klassiker der Post Colonial Studies, der Critical Whiteness Studies, der Rassismustheorie, Fanon, Said, Terkessides" (Grjasnowa 2012:

5 Hierin ähnelt er Irena Brežnás Übersetzerin für Geflüchtete in ihrem Roman *Die undankbare Fremde* (2012), die gleichfalls die Rede und die Dokumente ihrer Klient*innen an die Anforderungen der Schweizer Bürokratie anpasst (vgl. Tippner 2023).

221), wie es in Grjasnowas Roman heißt, schreiben die Autor*innen nicht nur den Text, sondern gleich auch Metatext und Kommentar zu Einwanderungs- und Sprachpolitiken.

Die Verunsicherung durch einen existentiell und politisch verstandenen Begriff des Übersetzens wird in den Romanen noch auf andere Weise metatextuell vorangetrieben. Himmelfarbs Roman lässt offen, in welcher Sprache Artur Segal sein autobiographisches Buch über den Holocaust schreibt – auf Russisch oder Deutsch. Seine Mutter sagt:

> „Arthur! Das ist keine Übersetzung. Du schreibst eine Geschichte. Aber du bist kein Geschichtenerzähler. Du bist Übersetzer. Warum machst du das?" <Arthur antwortet:> „Mutter! Weil wir hier sind, vielleicht weil dein Vater ausgerechnet Deutsch und Geschichte unterrichtet hat, weil ich aus dem Russischen ins Deutsche und andersherum übersetze [...]."
> (Himmelfarb 2015: 24)

Das Buch, das wir lesen, wird so zu einer „Pseudoübersetzung" (Toury 2012: 47). Wenn man aus „dem Russischen ins Deutsche und andersherum übersetzt", dann lässt sich ein Original nicht mehr rekonstruieren und die hegemoniale Axiologie von Original und Übersetzung wird außer Kraft gesetzt. Himmelfarbs Roman erzählt einen Weg vom Übersetzen in die Autorschaft nach, der durchaus typisch ist und translatorisches Schreiben in seinen verschiedenen Facetten vorführt.[6]

Eine ähnliche metatextuelle Übersetzungskonstruktion findet sich in Vladimir Vertlibs Roman *Das besondere Gedächtnis der Rosa Masur*. Hier erinnert und erzählt die Protagonistin Rosa Masur ihr Leben im Rahmen eines Interviews, das von Dmitrij Silberman geführt und übersetzt wird. Dimitrij ist jedoch keineswegs ein neutraler Mediator, wie Rosa betont:

> <Ich möchte> nicht behaupten, seine Rolle sei eine rein passive. Er übersetzt alles, was ich ihm erzähle, in ein gepflegtes Deutsch. Er hat Wiederholungen gestrichen, zeitliche und inhaltliche Sprünge bereinigt und einzelne Episoden

6 Dies zeigt sich auch am übersetzerischen Œuvre *sensu stricto* von Autorinnen wie Gorelik, Martynova, Roschal.

> in Kapitel zusammengefasst […]. Ich habe diese deutsche Version gelesen. Der junge Mann hat sich bei der Übersetzung einige Freiheiten erlaubt.
> (Vertlib 2003: 312–313)

Maria Roca Lizarazu weist darauf hin, dass es der Roman im Vagen hält, welchen Text wir lesen: Rosas Erzählung oder Dmitrijs Übersetzung (Roca Lizarazu 2020: 104). Die anders gelagerten historischen Erfahrungen des *Holocaust by bullets*, des stalinistischen Antisemitismus und des Großen Terrors in der Sowjetunion fordern mehr noch als die russische Sprache eine Übersetzung in die deutsche Erinnerungskultur. Dmitrij Silberman, der Übersetzer, der im Roman nicht einmal eine Nebenfigur, sondern nur eine Randbemerkung ist, verschwindet im und hinter dem Text. Indem er als Übersetzer in die „zweite Reihe tritt", wie es bei Himmelfarb (2015: 321) heißt, ruft er die lange Geschichte „unsichtbarer Übersetzer" (Venuti 1995) und damit ein zentrales Postulat übersetzerischer Poetik auf. Vertlib, der als Autor einer älteren Generation von postsowjetisch-deutsch-jüdischen Autoren angehört und seinen Roman deutlich früher verfasst, kreiert mit Silberman eine Übersetzerfigur, die zwar schon Literatur produziert und jüdische Identität und Geschichte schreibt, aber noch nicht die translatorische Selbstermächtigung erfahren hat, die die Protagonist*innen von Himmelfarb, Grjasnowa oder Gorelik auszeichnet. Obwohl die Übersetzung seine Autorschaft begründet, wird sie ihm noch nicht zugestanden. Mit Emily Apter lässt sich festhalten: "Translation, like genetic criticism, effects a subtle generic shift in how we view the literary text. […] No longer a stable object owned by a single author, it emerges as a site of translational or editorial labor" (Apter 2007: 1410). Auch Lena Gorelik situiert ihre Familiengeschichte an der Schnittstelle von familiärer Weitererzählung, Übersetzung und eigener Autorschaft und macht die Verschiebung, von der Apter spricht, metatextuell explizit:

> Für mich sind die Geschichten übriggeblieben. Sie werden auf Russisch erzählt, da fehlt jeglicher jiddischer Akzent, und ich bin es, die die Geschichten in deutsche Sätze kleidet. Schreibe sie auf, als hätte es sie nicht schon in hebräischen und nicht schon in kyrillischen Buchstaben gegeben.
> (Gorelik 2021b: 289)

Fazit – Für (deutschsprachige) Leser*innen übersetzen

Die hier vorgestellten Übersetzer*innen sind weder unsichtbar noch entpolitisiert, sondern im Gegenteil souveräne Akteure, die für ihre Sache – Integration, Gleichheit, Solidarität, Identitäten jenseits einfacher Zuweisungen – eintreten und die hegemonialen Ansprüche der Mehrheitsgesellschaft zu eigenen Gunsten zu verschieben suchen. Die dargestellten Übersetzer*innen sind zunehmend Repräsentant*innen einer globalen und kosmopolitischen Kultur (Hansen 2020). Im Gegensatz zu früheren Übersetzungsfiktionen statten Texte die übersetzenden Protagonist*innen mit einer gewissen Macht aus, weil sie als mehrsprachige Akteur*innen über ein sprachliches und politisches Herrschaftswissen verfügen. Die Texte lenken unsere Aufmerksamkeit aber nicht nur auf Übersetzungsprozesse, sondern auch auf den Wert der Sprache und ihre Hierarchien, gerade weil die die Autor*innen durch ihre Übersetzungsleistung andere affektive und kulturelle Axiologien entwerfen. Als „Kulturvermittler" und Übersetzerinnen bestehen sie auf einer Sichtbarkeit, die durch die biographische Erfahrung mit mehrfachen kulturellen Zugehörigkeiten und Vielsprachigkeit (Schahadat 2016: 28–29) autorisiert ist. Die Tatsache, dass Deutsch nicht die erste Sprache ist, die sie erlernt haben, sondern eine später hinzugekommene Sprache, löst einen leichten Verfremdungseffekt und eine besondere Aufmerksamkeit für die Sprache per se aus (Grjasnowa 2021: 107). Im Verhältnis zum Deutschen erscheint das Russische als „eingerostet" (ebd.: 30), eine Formulierung, die bereits eine gewisse Distanzierung impliziert, die dann im Kontext des Angriffs der Russischen Föderation auf die Ukraine zunehmend „politisch" und mit einer Klassifizierung des Russischen als Sprache des „Verbrechens" (Kapitelman 2025: 11, 13) unüberbrückbar wird. Sprachlosigkeit wird vor allem auf der Seite des Russischen verortet, selten im Deutschen, das die Schreib- und Übersetzungssprache ist. Die Übersetzungssituationen, die in den Texten entworfen werden und über die Machtverhältnisse und Kulturaustausch verhandelt werden, sind häufig Situationen in denen Übersetzen Dolmetschen ist. Ein Vorgang, der sich durch eine "embodied agency" (Cronin 2006: 76) auszeichnet und in dem, manchmal nicht nur „faktuale Wahrheit" und „Moral" gefordert sind, sondern der ganze Mensch auf dem Spiel steht. Als Mittler*innen nehmen die Übersetzer*innen hier eine Machtposition ein, die einer neuen Sichtbarkeit von Übersetzer*innen, entspricht.

Literatur

Apter, Emily (2007): "Taskography: Translation as Genre of Literary Labor", in: *PMLA* 122/5: 1403–1415.

Baker, Mona (2008): "Ethics of Renarration: Mona Baker Is Interviewed by Andrew Chesterman". https://www.monabaker.org/2015/04/17/ethics-of-reparation/ (25.10.2025)

Cronin, Michael (2006): *Translation and Identity*. London: Routledge.

De Swaan, Abram (2010): "Global Language Systems", in: Coupland, Nikolas (Hg.): *The Handbook of Language and Globalization*. Malden, MASS: Wiley-Blackwell, 56–76.

Frenk, Marina (2020): *ewig her und gar nicht wahr*. Berlin: Wagenbach.

Gorelik, Lena (2021a): „Schreiben ist ein Verstehen". Interview mit Lena Gorelik, in: *Deutschland Archiv*, 15.12.2021, www.bpb.de/344845 (20.10.2025)

Gorelik, Lena (2021b): *Wer wir sind: Roman*. Berlin: Rowohlt Berlin Verlag.

Grjasnowa, Olga (2012). *Der Russe ist einer, der Birken liebt*. München: Hanser.

Grjasnowa, Olga (2021): *Die Macht der Mehrsprachigkeit*. Berlin: Dudenverlag.

Hansen, Julie (2020): "Transcending the Vernacular in Fictional Portraits of Translators", in: *Interventions* 22/3, 400–415.

Himmelfarb, Jan (2015): *Sterndeutung*. Roman. München: C. H. Beck.

Hitzke, Diana (2019): *Nach der Einsprachigkeit: Slavisch-deutsche Texte transkulturell*. Frankfurt a. M.: Peter Lang.

Inhetven, Katharina (2010): „Der Flüchtling", in: Moebius, Stephan / Schroer, Markus (Hgg.): *Diven, Hacker, Spekulanten. Sozialfiguren der Gegenwart*. Berlin: Suhrkamp, 148–161.

Kaindl, Klaus (2014): "Going Fictional! Translators and Interpreters in Literature and Film: An Introduction", in: Kaindl, Klaus / Spitzl, Karlheinz (Hgg.): *Transfiction: Research into the Realities of Translation Fiction*. Amsterdam: John Benjamins, 1–26.

Kapitelman, Dmitrij (2021): *Das Lächeln meines unsichtbaren Vaters*. München: dtv.

Kapitelman, Dmitrij (2025): *Russische Spezialitäten*. Berlin: Hanser.

Kilchmann, Esther (2023): „Übersetzen und Erinnern, Mehrsprachigkeit und Trauma bei Olga Grjasnowa, Jan Himmelfarb, Marina Frenk und Katja Petrowskaja", in: *Yearbook for European Jewish Literature Studies* 10/1, 89–100.

Lerner, Julia (2011): "'Russians' in Israel as a post-Soviet Subject: Implementing the Civilizational Repertoire", in: *Israel Affairs* 17/1, 21–37.

Morris, Leslie (2018): *The Translated Jew: German Jewish Culture outside the Margins*. Evanston, IL: Northwestern University Press.

Ortner, Jessica (2022): *Transcultural Memory and European Identity in Contemporary German Jewish-Migrant Literature*. Rochester, NY: Camden House.

Roca Lizarazu, Maria (2020): *Renegotiating Postmemory: the Holocaust in Contemporary German-language Jewish Literature*. Rochester, NY: Camden House.

Schahadat, Schamma (2016): „Sichtbare Übersetzer – transkulturelle Biographien. Am Beispiel von Karl Dedecius und Ilma Rakusa", in: Zbytovský, Štěpán / Schahadat, Schamma (Hgg.): *Übersetzungslandschaften*. Bielefeld: transcript, 19–40.

Sela-Sheffy, Rakefet (2005): "How to Be a (Recognized) Translator: Rethinking Habitus, Norms, and the Field of Translation", in: *Target* 17/1, 1–26.

Sela-Sheffy, Rakefet / Shlesinger, Miriam (2008): "Strategies of Image-making and Status Advancement of Translators and Interpreters as a Marginal Occupatinal Group", in: Pym, Anthony / Shlesinger, Miriam / Simeoni, Daniel (Hgg.): *Beyond Descriptive Translation Studies. Investigations in Homage to Gideon Toury*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing, 79–90.

Taberner, Stuart (2025): *The New German Jewish Literature. Holocaust Memory, Solidarity, and Worldliness*. Rochester, NY: Camden House.

Tippner, Anja (1997): *Alterität, Übersetzung und Kultur: Čechovs Prosa zwischen Rußland und Deutschland*. Frankfurt a. M.: Peter Lang.

Tippner, Anja (2023): "'Ungrateful Foreigners'. The Image of the Translator in Transnational German Literature", in: Alloca, Daniela et al. (Hgg.): *Ways of Living / Ways of Moving. Adaptations, Translations, Linguistics and Literary Contamination in Central and Eastern Europe*. Rome: UniversItalia, 163–179.

Tippner, Anja (2025): "The Transnational Family Novel as Memory Form: Mnemonic Migration in Novels by Marina Frenk and Sasha Marianna Salzmann," in: Laanes, Eneken / Ortner, Jessica / Tea Sindbæk-Andersen (Hgg.), *Literature and Mnemonic Migration. Remediation, Translation, Reception*. Berlin: De Gruyter, 2025, 165–185.

Toury, Gideon (2012): *Descriptive Translation Studies – and Beyond*. Amsterdam: John Benjamins Publishing.
Venuti, Lawrence (1995): *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London: Routledge.
Vertlib, Vladimir (2003): *Das besondere Gedächtnis der Rosa Masur*. München: dtv.
Walkowitz, Rebecca (2015): *Born Translated: The Contemporary Novel in an Age of World Literature*. New York, NY: Columbia University Press.
Wanner, Adrian (2011): *Out of Russia. Fictions of a New Translingual Diaspora*. Evanston, IL: Northwestern University Press.

Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 107 (2026), 215–224
doi: 10.5282/rbedqb42

Chrystyna Nazarkewytsch

Der Drahomán-Übersetzerpreis und der neue Kanon übersetzter ukrainischer Literatur

Zusammenfassung: In dem Beitrag wird der Drahomán-Übersetzerpreis als eine der zentralen Maßnahmen zur internationalen Verbreitung ukrainischer Literatur unter die Lupe genommen. Anhand der Titel der Longlist und der Entscheidungen der Jury (2020–2025) werden hier wichtige Trends in den Übersetzungsströmen und der sich abzeichnenden Bildung eines Kanons aufgezeigt. Besonderes Augenmerk wird auf die neue Sichtbarkeit klassischer Autor*innen, insbesondere von Taras Ševčenko, gelegt. Der Beitrag argumentiert, dass der Drahomán-Preis nicht nur als Fachpreis fungiert, sondern als ein Mechanismus des dekolonialisierten literarischen Transfers, der eine neue Konfiguration des ukrainischen Exportkanons jenseits überlieferter kolonialer Interpretationsrahmen ermöglicht.

Kernbegriffe: Ukrainische Literatur, Literaturübersetzung, Drahomán-Übersetzerpreis, Kanonbildung

Institutionelle Umsetzung der Idee der „großen Literatur“

Gleich nach dem Zweiten Weltkrieg begann im intellektuellen Exilmilieu der Ukrainer in München eine lebhafte Diskussion zum Thema „große Literatur“, die 1946 vom Romancier Ulas Samčuk angestoßen wurde. Samčuk wandte sich gegen den, auch unter ukrainischen Intellektuellen, verbreiteten Blick auf die ukrainische Literatur als einer „regionalen“, ausschließlich auf den ukrainischen Sprachraum begrenzten Literatur. Sein Postulat, die ukrainische Literatur habe das Recht, gleichberechtigt unter den Weltliteraturen zu stehen, wurde intensiv diskutiert (s. Petrov 2025 [1946]: 143). Der Literaturwissenschaftler Viktor Petrov (alias der Romanautor V. Domontovyč) reagierte auf diese Debatte mit einem längeren Zeitungsartikel „Problemy velykoji lite-

ratury“ („Probleme einer großen Literatur“), darin forderte er unter anderem: «Переможіть регіоналізм країни, і ви визволите духову творчість нації»[1] (ebd.: 149).

Diese Überlegungen von Petrov wurden vor genau 80 Jahren formuliert, blieben jedoch lange Zeit theoretisch. Mehr noch: Sie wurden den ukrainischen Leser*innen erst im vorigen Jahr zugänglich (dank der Publikation des Literaturwissenschaftlers Jevhenij Stasinevyč), als die Ukraine ihren kulturellen „Regionalismus“ faktisch bereits überwunden hatte.

Als ein verlässlicher Marker kultureller Selbständigkeit kann das zwar verspätete, aber umso wichtigere Entstehen staatlicher Kulturinstitutionen gelten. Dazu gehört etwa das Ukrainische Buchinstitut (weiter im Text UBI – Ukrainian Book Institute), das 2020 – drei Jahrzehnte nach der Unabhängigkeitserklärung der Ukraine und zwei Jahre vor der großflächigen russischen Invasion in die Ukraine – das staatliche Übersetzungsförderungsprogramm “Translate Ukraine” initiierte. Ziel des Programms ist es, die Zahl der Übersetzungen der ukrainischen Literatur in andere Sprachen systematisch zu erhöhen.

Übersetzungsförderung als Marker kultureller Souveränität

Ein logischer nächster Schritt war die Stiftung eines Übersetzungspreises durch das UBI – gemeinsam mit dem Ukrainischen PEN und dem Ukrainischem Institut. Der Preis sollte zur Anerkennung von Übersetzer*innen aus dem Ukrainischen in die Weltsprachen beitragen. Der nach einem heute selten gebrauchten frühmodernen Begriff für die Translationstätigkeit benannte Drahomán[2]-Preis wird für herausragende Übersetzungsleistungen und für die Förderung der ukrainischen Literatur im Ausland verliehen. Im Mittelpunkt der Auszeichnung steht somit die Übersetzerpersönlichkeit.

---

1 „Bekämpft den Regionalismus des Landes und ihr befreit den geistigen Schaffensraum der Nation.“ – Die interlinearen Übersetzungen stammen hier und weiter unten von mir. – Ch. N.

2 Der Begriff wurde im Saporoger Kosakenstaat vom 17. bis zum 18. Jahrhundert gebraucht. Dragomane waren oft gebildete Kosaken, meistens griechischer bzw. armenischer Herkunft, die als Ambasadoren (alias Dolmetscher sowie Spione) im Orient tätig waren und im politischen und kulturellen Leben der Ukraine eine wichtige Rolle spielten. Dragomane gab es auch im westlichen Europa, oft sog. *jeunes de langues*, die als Übersetzer und Dolmetscher vom Mittelalter bis zum Beginn des 20. Jh. vorwiegend in der Levante tätig waren.

Zwar existierten in der Ukraine bereits zuvor einige Übersetzerpreise – etwa der Maksym-Ryls′kyj-Preis (wohl der älteste Übersetzungspreis in der heutigen Ukraine, der noch 1972 vom Schriftstellerverband der Ukrainischen Sowjetrepublik gestiftet wurde), der Mykola-Lukaš-Preis „Ars Translationis", der von der Zeitschrift für die Weltliteratur *Vsesvit* 1989 gegründet wurde, oder Le Prix Skovoroda, mit dem die Französische Botschaft in der Ukraine seit dem Anfang des 21. Jahrhunderts die besten Übersetzungen aus dem Französischen ins Ukrainische auszeichnet – diese waren jedoch primär auf Hausübersetzer*innen oder einzelne Sprachräume ausgerichtet. Der vergleichsweise späte Anlauf des staatlich getragenen Preises für Übersetzungen aus dem Ukrainischen erklärt sich nicht nur durch das lange Fehlen entsprechender Institute, sondern vor allem durch den Mangel an Übersetzungen selbst.

Die Statistik der Unabhängigkeitsjahre verdeutlicht diese Entwicklung eindrücklich: Während im ersten Jahrzehnt nach 1991 laut offizieller Statistik jährlich zwischen 0 (sic!) und 5 Übersetzungen aus dem Ukrainischen erschienen, lässt sich nach der Orangenen Revolution eine kurze, wenn auch schwache Belebung beobachten (vgl. *Dynamika perekladiv*). In den ersten Jahren nach 2004 kamen 11 bis 13 ukrainische Buchtitel pro Jahr auf den internationalen Markt.

Erst nach den Ereignissen von 2013–2014 stieg die Zahl der Übersetzungen deutlich an: von 30 Buchtiteln im Jahr 2015 auf 50 Titel im Jahr 2019 (ebd.). Die Zahlen erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit, vielmehr sind sie Indikatoren für den Zeitpunkt, an dem Übersetzung aus dem Ukrainischen institutionell sichtbar wurde. Die Überschreitung der Grenze von 50 Buchtiteln ist in der Statistik des UBI erstmals für das Jahr 2020 zu verzeichnen – das Gründungsjahr des Drahomán-Preises. Besonders produktiv war das zweite Kriegsjahr 2023, in dem 124 neu erschienene Übersetzungen registriert wurden, also etwa zehn Mal so viele wie in der Zeit der Orangenen Revolution 2004.

Sprachen, Namen, Tendenzen der ersten fünf Preisjahre

Obwohl der Drahomán-Preis noch jung ist, bieten bereits die ersten Auswahljahre der Jury reichlich Material zur Beobachtung von Trends in der internationalen Rezeption ukrainischer Literatur.

Zur Longlist des ersten Preises 2020 gehörten 27 Ausgaben in 12 Sprachen. Erwartungsgemäß dominierten Übersetzungen ins Englische (sieben Übersetzer*innen), gefolgt vom Polnischen (fünf), Deutschen (drei), Italienischen, Portugiesischen, Französischen und Tschechischen (je zwei Übersetzer*innen), andere Sprachen – Bulgarisch, Serbisch, Mazedonisch, Griechisch und Arabisch – waren mit einer Person vertreten (vgl. „Drahomán Prize 2020 roku"). In die Shortlist gelangte die Übersetzerin ins Deutsche Claudia Dathe, die schließlich als erste Preisträgerin in der Drahomán-Preis-Geschichte ausgezeichnet wurde (s. „Klaudija Date…" 2021).

2021 kamen neue Sprachen wie Hebräisch und Belarussisch, Rumänisch und Ungarisch sowie Lettisch und Niederländisch dazu, während ausnahmsweise keine Übersetzungen ins Englische nominiert waren (s. „Drahomán prize 2021 roku"). Der Preis ging an den polnischen Übersetzer Bogdan Zadura. Im Kriegsjahr 2022, das für die Ukraine äußerst schwer war, wurde der Drahomán-Preis trotz aller Umstände vergeben, die Preisträgerin wurde Iryna Dmytrychyn mit der Übersetzung des Romans *Internat* von Serhij Žadan ins Französische; die Longlist umfasste 15 Namen. Bücher auf Deutsch fehlten, aber es kamen neue Sprachen wie Armenisch, Georgisch, Litauisch und Finnisch hinzu (s. „Drahomán prize za 2022 rik").

2023 standen 16 Übersetzer*nnen aus 13 Ländern auf der Longlist, darunter selten vertretene Sprachen wie Japanisch, Schwedisch und Türkisch. Auffällig war die japanische Übersetzung von Ševčenkos Gedichten durch Etsuko Fujii, was zugleich sichtbar machte, dass Texte des klassischen Kanons bisher eher selten nominiert wurden (s. „Drahomán prize za 2023 rik"). 2024 schließlich umfasste die Longlist 20 Titel, darunter fünf Übersetzertandems: ein Zeichen für das zunehmende Streben nach philologischer Präzision (s. „Drahomán prize 2024"). Der Preis ging an den finnischen Übersetzer Eero Balk (s. „Eero Balk…").

Wie wird man Übersetzer*in ukrainischer Literatur?

Die Sprachen, in die die meisten Texte der ukrainischen Literatur übertragen werden, sind Englisch und Polnisch, Deutsch steht auf Platz 3 (s. *Ukrainian Literature Translation Database*). Interessant ist dabei die Tatsache, dass – bei der regelmäßigen Präsenz von drei bis vier Übersetzungen ins Englische auf der Drahomán-Longlist – bisher noch keine davon ausgezeichnet wurde.

Als repräsentativ für den Typus des Übersetzers aus dem Ukrainischen sind zwei Übersetzer ins Englische zu nennen: der Amerikaner mit ukrainischem Hintergrund Mark Andryczyk, der an der Columbia University ukrainische Literatur unterrichtet, und der Schotte Uilleam Blacker, der in London Slavistik studiert hat. Letzterer hat einen Erkenntnisweg durchgemacht, der für mehrere Übersetzer*innen aus dem Ukrainischen charakteristisch ist: Während des Slavistik-Studiums mit der üblichen Dominanz der russischen Kultur stellte er sich die Frage nach den anderen slavischen Kulturen bzw. nach den Kulturen, die im Russischen Reich bzw. in der Sowjetunion um ihre Existenz kämpfen mussten. Als er nun, unter anderem dank Gogol′ und dessen ukrainischen Wurzeln, zur ukrainischen Literatur kam, entdeckte er den kolonialen bzw. postkolonialen Aspekt in der Beschäftigung mit der ukrainischen Literatur, was ihn als Schotten direkt ansprach. Die Frage des kolonialen Schattens über der ukrainischen Literatur sei eines der spannenden Momente, wenn man sich mit der ukrainischen Kultur beschäftigt, meint Blacker (2025), wenn auch in den letzten Jahren das Kriegsthema den kolonialen Hintergrund etwas undeutlich gemacht habe.

Die Longlist 2025 und der sich formierende Exportkanon

Die Longlist 2025 markiert einen neuen Höhepunkt: Mit 31 nominierten Übersetzer*innen ist sie die umfangreichste in der bisherigen Geschichte des Preises. Eine Besonderheit der Longlist 2025 sind Übersetzungen von Büchern im Krieg getöteter Autor*innen, wie Viktorija Amelina (Georgisch), Volodymyr Vakulenko (Deutsch und Französisch), Maksym Kryvcov (Portugiesisch) („Drahomán prize 2025“).

In den letzten zwei Jahren zeigt sich eine deutliche Tendenz zur Erweiterung des Kanons der übersetzten Literatur: Obwohl es in keinem Jahr an international etablierten Autor*innennamen fehlt, werden immer intensiver neue Stimmen übersetzt, von Kriegsopfern über Autor*innen an der Front (wie Jaryna Čornohus oder Artur Dron′) bis zu einigen auch in der Ukraine erst bekanntwerdenden Namen. Die kontinuierliche Präsenz einzelner Autor*innen ist nicht zu übersehen: Serhij Žadan erscheint nahezu jährlich auf den Longlists, seine Bücher werden geographisch immer breiter rezipiert. Laut UBI gilt er als der am häufigsten übersetzte ukrainische Dichter (*TOP-20*

avtoriv). Neben ihm werden auch Texte von Jurij Andruchovyč und Oksana Zabužko immer wieder übersetzt.

Diese Stabilität betrifft nicht nur Autor*innennamen, sondern auch einzelne Werke, die in mehreren Sprachen erscheinen, etwa *Dozia* von Tamara Duda (die im ukrainischen Literaturraum unter ihrem Pseudonym Tamara Horicha-Zernja bekannt ist) oder *Amadoka* von Sofija Andruchovyč, ein in jeder Hinsicht großer Roman, der auf der Longlist 2025 gleich in drei Sprachen vorkommt und auch in vergangenen Jahren nicht fehlte („Drahomán prize 2025").

Schließlich wird, nach der überwiegenden Anzahl der Texte, die den Krieg Russlands gegen die Ukraine seit dem Jahr 2014 beleuchten, eine zusätzliche thematische Öffnung sichtbar. Neben den Kriegszeugnissen werden literarische Erzählungen von Migration, Alltag und Mentalität sichtbar, die die Vielfalt der ukrainischen Kultur widerspiegeln, wie z. B. der erfolgreiche Roman der jungen ukrainischen Autorin Jevhenija Kuznecova *Drabyna* („Die Leiter"), der mit viel Humor und scheinbarer Unbekümmertheit über dramatische Migrationserfahrung im Leben der Protagonisten erzählt und das gängige Klischee von der „wütenden", „affektiv aufgeladenen" (vgl. Schahadat 2023) ukrainischen Literatur im Krieg in Frage stellt. Nachdem Eero Balk mit seiner finnischen Übersetzung des Romans von Jevhenija Kuznecova Drahomán-Preisträger 2024 geworden ist, kann man behaupten: Die Intonation ersetzt allmählich die Kriegsdokumentation. Das heißt, wo zuvor die Dringlichkeit der Kriegsdokumentation dominierte, öffnet sich ein literarischer Raum, in dem auch Ambivalenz, Ironie und Humor ihren Platz finden.

Die Rückkehr der Klassiker in den Übersetzungskanon des 21. Jahrhunderts

Allmählich bildet sich – nicht zuletzt dank des Drahomán-Preises – ein Exportkanon der unabhängigen Ukraine heraus, die Situation heute ist nicht zu vergleichen mit der vor etwa hundert Jahren, als es für Übersetzende „äußerst schwierig" war, gegen die „bestehende Kanonisierungs- und Marktmacht anzuschreiben und die Literatur einer staatenlosen Nation zu vertreten" (Ivanytska 2025: 75). Die lange Erfahrung von Staatenlosigkeit und die Zuschreibung von „Regionalität" trugen wesentlich dazu bei, dass die Literatur des ukrainischen klassischen Kanons international kaum wahrgenommen wurde.

Vor diesem Hintergrund ist es besonders aufschlussreich, in der Longlist des Drahomán-Preises 2025 gleich zwei bedeutende Ševčenko-Übersetzungen zu wissen. Zum einen handelt es sich um die möglicherweise erste Übersetzung des *Kobzar* ins Bengali schlechthin – jenes so grundlegenden lyrischen Textes, der für die ukrainische nationale Identität konstitutiv ist. Zum anderen wurde eine Auswahl von Ševčenkos Dichtung und Tagebucheintragungen, zusammengestellt von Jurij Andruchovyč und ins Deutsche übersetzt von Beatrix Kersten, nominiert. «Могутність української класики, найперше, у самому факті її існування, попри всі заборони та утиски»,[3] ist der Literaturwissenschaftler Rostyslav Semkiv (Semkiv 2022: 30) überzeugt, der die ukrainische Literatur eine „überlebte Literatur" («література, котра вижила») nennt, eine Literatur, die es geschafft hat, „die außergewöhnlichen Repressalien im Laufe der letzten drei Jahrhunderte zu überdauern" («перетривати виняткові репресії впродовж останніх трьох століть»; ebd.: 22). So ist Ševčenko auf der Longlist 2025 auf keinen Fall eine nostalgische Rückwendung, die Auswahl seiner Schriften kann als folgerichtiger Schritt innerhalb eines sich konsolidierenden literarischen Exportkanons verstanden werden.

Man könnte vorsichtig behaupten, dass ukrainische Literatur heute nicht mehr – oder zumindest viel weniger als zuvor – erklärt werden muss: Damit sind die Voraussetzungen für Übersetzung bzw. Neuübersetzung klassischer Texte gegeben. Die neuen „alten" Texte werden der genauen Erschließung ästhetischer, historischer und intellektueller Eigenständigkeit des ukrainischen Literaturraums dienen. Der Drahomán-Preis wird zu einem Ort, an dem sich die Aufgabe des Übersetzers neu definiert: Es werden jene Akzente, Spannungen und emotionalen Register offengelegt, die durch kolonial geprägte Deutungsmuster lange verdeckt waren oder marginalisiert wurden. Die Aufgabe der Übersetzung wird es, dem, „was uns im Innersten trifft und bewegt – Rhythmus, Spannungsbogen, Intonation, Pulsschlag, Schmerz, Sehnsucht, aber auch aufflackernde<m> Sarkasmus, Wut, Zorn und Liebe" (Andruchowytsch 2025: 25) im neuen Kontext Resonanz zu verschaffen und der Bewegung nach vorne zu verhelfen. Diese Bewegung griff laut Selbstzeugnis die Ševčenko-Übersetzerin Beatrix Kersten auf:

3 „Die Kraft der ukrainischen klassischen Literatur liegt in erster Linie in der Tatsache ihrer Existenz selbst, trotz aller Verbote und Unterdrückung."

> In dieser […] Lage, die dadurch noch verschärft wurde, dass eine Neuübersetzung <des> Nationaldichters unter dem Vorzeichen der aktuellen existenziellen Gefährdung der Ukraine eine Verantwortung bedeutet, die bisweilen schier erdrückend erschien, bot sich als Lösung die Flucht nach vorne an: Auf Schewtschenko horchend, die deutsche Sprache frei fliegen zu lassen, um den lebendigen Reichtum und die Bewegtheit seiner Dichtung erlebbar zu machen. (Kersten 2025: 284)

Die Aufnahme klassischer Texte in die Longlist des Drahomán-Preises verweist auf eine Verschiebung innerhalb der Rezeption ukrainischer Literatur, nur so etabliert sie sich als integraler Bestandteil eines literarischen Spektrums, in dem sich historische Erfahrung, ästhetische Präzision, gegenwärtige Relevanz und internationale Lesbarkeit neu zueinander ins Verhältnis setzen. Die verstärkte Aufmerksamkeit für die Neuübersetzungen der klassischen Werke lässt sich als Ergebnis einer Normalisierung ukrainischer Literatur im Rahmen der Weltliteratur verstehen.

Literatur

Andruchowytsch, Juri (2025): „Präzedenzfall Poesie. Der Lavastrom Taras Schewtschenko", in: Schewtschenko, Taras: *„Flieg mein Lied, meine wilde Qual". Dichtung und Selbstzeugnisse*. Übers. von Beatrix Kersten. Göttingen: Wallstein, 7–26.

Blacker, Uilleam (2025): „Ščo take postkolonializm, ja zrozumiv čerez ukrajins′ku literaturu", in: *The Ukrainians*. https://theukrainians.org/uilleam-blacker/ (02.10.2025).

„Drahomán Prize 2020 roku", in: *PEN Ukraine*. https://pen.org.ua/ogolosheno-dovgyj-spysok-nominantiv-na-zdobuttya-premiyi-drahoman-prize-2020-roku (12.09.2025).

„Drahomán prize 2021 roku", in: *Tyktor Media*. https://tyktor.media/novyny/vidomyj-dovhyj-spysok-nominantiv-na-zdobuttia-premii-drahoman-prize-2021-roku (12.09.2025).

„Drahomán prize za 2022 rik", in: *PEN Ukraine*. https://pen.org.ua/oholoshenodovhyj-spysok-nominantiv-na-zdobuttya-premiyi-drahom-n-prize-za-2022-rik (18.09.2025).

„Drahomán prize za 2023 rik", in: *Ukrajins'kyi Instytut*. https://ui.org.ua/news/news-literature/2023-drahoman-prize-long-list-has-been-announced (18.09.2025).

„Drahomán prize 2024", in: *Suspilne. Kultura*. https://suspilne.media/culture/899297-dovgij-spisok-nominantiv-na-zdobutta-premii-drahoman-prize-za-2024-rik-hto-uvijsli (25.09.2025).

„Drahomán prize 2025", in: *PEN Ukraine*. https://pen.org.ua/drahoman-prize-long-list-2025 (06.12.2025).

Dynamika perekladiv ukrajins'kych knyžok inšymy movamy. The Ukrainian Book Institute. https://docs.google.com/spreadsheets/d/1xCOhtkqN-65WMMxf10ZTB3PElUXFgonp2FyBPySh3GUg/edit?gid=1981761644#gid=1981761644 (20.08.2025).

„Eero Balk – laureat premiji Drahomán Prize za 2024 rik", in: *Ukrajins'kyj Instytut*. https://ui.org.ua/news/news-literature/eero-balk-laureat-premiyi-drahoman-prize-za-2024-rik/ (9.06.2026)

Ivanytska, Mariia (2025): „Übersetzen als Sichtbarkeit: Transfer ukrainischer Literatur in den deutschsprachigen Raum nach dem Ersten Weltkrieg", in: *Die Ukraine und die deutschsprachigen Länder in Kultur-, Literatur- und Sprachkontakt*. Die XXXII. UDGV-Tagung (26.–27.09.2025). Thesenband. Černivci: Černivec'kyj nacional'nyj universytet im. Jurija Fed'kovyča, 75–77.

„Klaudija Date stala peršoju laureatkoju premiji Drahomán Prize" (2021), in: *Ukrajins'kyj Instytut Knyhy*. https://ubi.org.ua/public/uk/news/kategoriya-2/klaudiya-date-stala-pershoyu-laureatkoyu-premi-drahom-n-prize (21.09.25).

Kersten, Beatrix (2025): „Lesehinweise", in: Schewtschenko, Taras: *„Flieg mein Lied, meine wilde Qual". Dichtung und Selbstzeugnisse*. Göttingen: Wallstein Verlag, 283–284.

Petrov, Viktor (2025): *Problema velykoji literatury*. Stasinevyč, Jevhenij (Hg.). Kyiv: Vikhola. (Serija: Nedočytani teksty).

Schahadat, Schamma (2023): „Schreiben im Krieg. Ukrainische Literatur im Extrem", in: *Copernico*. Geschichte und kulturelles Erbe im östlichen Europa. https://www.copernico.eu/de/link/655778e50fc2e2.35425858 (7. Dezember 2025).

Semkiv, Rostyslav (2022): „Svoho ne tsurajmos′: kilkasot sliv pro nedoocineni rezervy ukrajins′koji literatury“, in: *Kulturna ekspansija*. Hlyboka: Tvoja Pidpilna Humanitarka, 21–35.

TOP-20 avtoriv za kilkist′u perekladiv, in: *Ukrainian Literature Translation Database*. The Ukrainian Book Institute. https://docs.google.com/spreadsheets/d/1xCOhtkqN65WMMxf10ZTB3PElUXFgonp2FyBPySh3GUg/edit?gid=280918654#gid=280918654 (20. August 2025).

Ukrainian Literature Translation Database. The Ukrainian Book Institute. https://docs.google.com/spreadsheets/d/1xCOhtkqN65WMMxf10ZTB3PElUXFgonp2FyBPySh3GUg/edit?gid=1376491347#gid=1376491347 (20. August 2025).

Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 107 (2026), 225–239
doi: 10.5282/1cow2107

Maria Ivanytska

Ukrainische Texte auf dem deutschen Buchmarkt: Was kann Literatur und ihre Übersetzung in den Zeiten des Krieges?

Zusammenfassung: Der Beitrag untersucht die sich wandelnde Stellung der ukrainischen Literatur im deutschen literarischen Feld von den 1950er Jahren bis heute. Er zeigt auf, wie historische Ungleichgewichte, sowjetische Kulturhierarchien und die seit langem bestehende Gleichsetzung der Ukraine mit Russland frühere Muster der Unsichtbarkeit geprägt haben und wie sich diese Verhältnisse durch das Wirken von Verleger*innen, Übersetzer*innen und Kulturvermittler*innen allmählich gewandelt haben. Der Beitrag beschreibt die wachsende Sichtbarkeit ukrainischer Autor*innen in deutscher Übersetzung und die zunehmende Rolle der Literatur als Medium zum Verständnis zeitgenössischer politischer und sozialer Realitäten.

Kernbegriffe: Ukrainische Literatur, Literaturübersetzung, das deutschsprachige literarische Feld, Kulturvermittlung, Weltliteratur

„Es hat eines Krieges bedurft, um die Ukraine, die für die meisten Terra incognita gewesen war, auf die mentale Landkarte der Europäer zu bringen", formuliert der Historiker Karl Schlögel, Friedenspreisträger des Deutschen Buchhandels 2025 (Schlögel 2025), und bringt damit die Paradoxie der gegenwärtigen Situation auf den Punkt: Der Krieg hat die Ukraine aus einer peripheren Wahrnehmungszone ins Zentrum europäischer Aufmerksamkeit gerückt. Sichtbar wurde damit auch ihre Literatur. Umso schärfer erscheint diese Zäsur, wenn man bedenkt, dass in dem ersten Jahrzehnt nach der Unabhängigkeitserklärung der Ukraine (1991) in deutschen Verlagen lediglich zwei ukrainische Titel erschienen sind: 1994 der Roman *Der schiefnäsige Mephisto* von Volodymyr Vynnyčenko, übersetzt von Rolf Göbner, und 1997 die Anthologie *Letzter Besuch in Tschornobyl. Ukrainische Erzähler der Gegenwart*, vorbereitet und übersetzt von der Exil-Ukrainerin Anna-Halja Horbatsch (Kranichfelder

Verlag). Letzteres Buch ist nicht einmal im Katalog der Deutschen Nationalbibliothek verzeichnet.

Diese Zahlen markieren eine tief liegende Wahrnehmungslücke: Obgleich die Ukraine als ein europäischer Staat mit über 50 Mio. Einwohnern auf die politische Bühne trat, entfiel damit nur die politische Abhängigkeit, nicht jedoch die über Jahrzehnte gewachsenen Deutungsmuster, in denen Osteuropa mit Russland gleichgesetzt wurde (Werberger 2025: 385), ebenso wie verlegerische und kulturpolitische Rahmenbedingungen, die ukrainische Literatur als eigenständige Größe kaum wahrnahmen (Ivanytska 2023a: 194).

Der Beitrag geht daher der Frage nach, welche Faktoren diese anhaltende Unsichtbarkeit erklären und inwiefern der russische Krieg eine Veränderung des Übersetzungsfeldes bewirkt hat. Die Hypothese lautet, dass dieser Krieg als ein starker externer Impuls wirkte, der langsam beginnende Verschiebungen in diesem Feld erheblich verdichtete, beschleunigte und strukturierte.

Das ukrainisch-deutsche Übersetzungsfeld: Akteur*innen und Mechanismen

Ich stütze mich auf die Feldtheorie von Pierre Bourdieu (1999) sowie die Polysystemtheorie von Itamar Even-Zohar (1990) und betrachte Übersetzungsprozesse und die Kanonisierung ukrainischer Literatur im deutschen Literaturfeld im Lichte der Soziologie der Übersetzung (vgl. u. a. Bachleitner/Wolf 2010). Die Besonderheit des ukrainisch-deutschen Übersetzungsfeldes besteht darin, dass sich seine vergleichsweise wenigen Akteur*innen meistens durch Aktivismus auszeichnen (Wolf 2002) und sich oft für Auswahl, Rahmung, Kulturtransfer und Verbreitung gleichzeitig engagieren.

Die Rolle eines Krieges für die Steigerung des Interesses an einer zuvor peripher wahrgenommenen Literatur wird von Nadja Grbić (2004) diskutiert, die veranschaulicht, wie der Krieg in Jugoslawien zur erhöhten Sichtbarkeit der serbischen, kroatischen und bosnischen Literaturen im deutschen Sprachraum beigetragen hat.

Die Geschichte und Gegenwart der Übersetzung aus dem Ukrainischen lässt sich auch aus postkolonialer Perspektive deuten: Die „subalterne“ ukrainische Literatur konnte im Westen über lange Zeit kaum Gehör finden und erfährt erst jetzt – wesentlich durch Übersetzungen – breitere Anerkennung. Denn wie David Damrosch (2003) betont, wird ein Werk zu Weltliteratur,

wenn es in Übersetzung gelesen und in neue kulturelle Kontexte überführt wird. Dennoch haben Dutzende Übersetzungen aus dem Ukrainischen vom Ende des 19. Jahrhunderts und aus dem 20. Jahrhundert den Eingang der ukrainischen Literatur in die Weltliteratur bei weitem nicht gewährleistet. Im Folgenden wird diese Entwicklung kurz skizziert, um die gegenwärtigen Transformationsprozesse im Übersetzungsfeld besser einordnen zu können.

DDR und BRD: Gründe der Unsichtbarkeit

In der DDR war der Zugang zur ukrainischen Literatur eng an die sowjetische Kulturpolitik gebunden. Texte ukrainischer Autor*innen wurden als Teil eines sowjetischen Kanons vermittelt und dienten vor allem der Stärkung des sozialistischen Internationalismus und dem Ideologietransfer. Obwohl zwischen 1949 und 1981 hier fast 500 Werke von 117 ukrainischen Schriftsteller*innen in hohen Auflagen erschienen (Simomrja 1984: 434), begegneten DDR-Leser*innen der ukrainischen Literatur in gefilterter, häufig russifizierter Form; Texte wurden ideologisch selektiert, kommunisiert, zum Teil literarisch simplifiziert und durch Para- und Metatexte im Sinne des sozialistischen Realismus gedeutet (Ivanytska 2023b). Faktisch verdrängte der russische Diskurs die kulturelle Eigenstimme nicht nur der Ukraine, sondern auch anderer nichtrussischer Völker.

In der Bundesrepublik war die Situation anders, aber in einem zentralen Punkt ähnlich: Verlage mit osteuropäischem Schwerpunkt orientierten sich am westlichen Interesse an der „großen russischen Kultur" und für sie war „der Riese hinter der Weichsel Rußland und die Ukraine Südrußland" (Rothe 1959: 9). Eine Ausnahme bildeten ukrainische Kulturschaffende im Exil und ihre Mitstreiter*innen, die ukrainische Literatur in Deutschland zu präsentieren versuchten. Zu den engagiertesten Übersetzer*innen gehörten Anna-Halja Horbatsch (1924–2011) und Elisabeth Kottmeier (1902–1983), die sich in einer Zeit um die Herausgabe von Anthologien und Einzelbänden ukrainischer Literatur bemühten, als westdeutsche Verlage Texte nicht russischer Autor*innen scheuten bzw. keinen Verdacht wecken wollten, „separatistische Bestrebungen" in der Sowjetunion zu fördern (Horbach 1973: 203). Selbst nach 1991 änderte sich daran wenig (Ivanytska 2023a).

1995 gründete Horbatsch deshalb ihren eigenen Verlag Brodina, nachdem keine substanzielle Veränderung in der deutschen Kulturpolitik gegenüber

der unabhängigen Ukraine wahrzunehmen war. Zwischen 1995 und 2005 publizierte sie dort 17 Bücher ukrainischer Autor*innen – in kleinen Auflagen, ohne Hardcover, mit einfachem Design und auf eigene Kosten, um die Ukraine als eigenständige literarische Nation in den deutschsprachigen Diskurs einzuschreiben. Diese Arbeit blieb jedoch weitgehend ohne Resonanz in den Konsekrationsinstanzen[1] des deutschen Literaturbetriebs und erreichte daher keine breitere symbolische Legitimation. Aus feldtheoretischer Perspektive blieb ukrainische Literatur damit sowohl im DDR- als auch im BRD-Kontext peripher bzw. ausgegrenzt und verfügte kaum über Kapital im deutschen Literaturfeld.

Erste Verschiebungen im Übersetzungsfeld (2003–2013)

2003 lässt sich eine Wende beobachten: Die Suhrkamp-Lektorin Katharina Raabe überzeugte den Verlag, einen Essayband des bekannten ukrainischen Gegenwartsautors Jurij Andruchovyč (geb. 1960) zu veröffentlichen. In der Verlagswerbung zu dem Buch *Das letzte Territorium* hieß es programmatisch: „Die Ukraine, der zweitgrößte europäische Staat, ist auf unserer literarischen Landkarte nicht einmal in Umrissen vorhanden" (Suhrkamp Verlag). Damit wurde der „blinde Fleck" explizit benannt – die Ukraine als literarisch kaum wahrgenommene Region, in der immer noch eine Trennlinie „zwischen Europa und etwas anderem" (ebd.) verlaufe, eine Grenzziehung, die der Band literarisch zu überwinden suchte.

Der Erfolg des Bandes fiel mit der Orangenen Revolution Ende 2004 zusammen und gab dem Interesse an der Ukraine einen zusätzlichen Schub. Suhrkamp setzte in der Folge auf weitere Werke von Andruchovyč: Bis 2013 war der Großteil seiner Prosa (sieben Bände) auf Deutsch zugänglich, überwiegend in der Übersetzung von Sabine Stöhr. In der deutschsprachigen Öffentlichkeit avancierte der Autor zu einem „inoffiziellen Kulturattaché" der Ukraine, der das europäische Verständnis seines Landes erweitere und zwischen Ost und West vermittle (p.w. / red. 2006). Die FAZ würdigte ihn als „höchst westkompatible, charmant-kluge Vermittlerfigur"; seine Texte stellten „leicht geschriebenes, aber auch anspruchsvolles Länderwissen" bereit (Sander 2007).

1 Im Sinne von Bourdieu (1999).

Besprechungen von Andruchovyčs Romanen und Essays griffen regelmäßig über das rein Literarische hinaus und diskutierten die politische und soziale Lage der Ukraine. So konstatierte 2003 Iris Radisch provokativ, die Ukraine gehöre „im Grunde nicht zu Europa", erkennbar an Visa-Barrieren, Wintern und „Postsowjetismus", und liege von der kapitalisierten Welt „mindestens noch fünfzig Wirtschaftsjahre entfernt" (Radisch 2003). Aber schon 2008–2009 galt die Ukraine zwar vielen als Land, „durch das unser Gas fließt", doch ohne Zweifel als Teil Europas (Bock 2009). Rezensent*innen empfahlen explizit, Texte dieses Autors zu lesen, um sein Land zu verstehen: „Wenn man dieses Buch liest, hat man den Eindruck, dass Literatur in der Ukraine mindestens eine ganz andere Rolle spielt als hier und dass man Europa nur mit der Ukraine verstehen kann" (ebd.). Zahlreiche Rezensionen haben also eine breite Rahmung für Texte aus der Ukraine entwickelt und zum Kulturtransfer beigetragen.

Andruchovyčs Präsenz im deutschsprachigen Raum verdankt sich nicht zuletzt seinem eigenen Engagement: Er spricht fließend Deutsch und tritt regelmäßig auf Buchmessen und in Literaturhäusern auf. Übersetzungen seiner Bücher zeigten also, dass ukrainische Literatur auf dem deutschen Markt Resonanz finden kann, und ebneten damit den Weg für weitere Autor*innen, die Suhrkamp ins Programm nahm (Ljubko Dereš, Serhij Žadan, Mykola Rjabčuk). Gerade Serhij Žadan (geb. 1974), Lyriker und Chronist der (post)sowjetischen Ukraine, wurde zu einer weiteren prägenden Stimme der Ukraine: 2006–2012 publizierte Suhrkamp sechs seiner Bücher. Žadans Auftritte auf Buchmessen und Festivals, häufig zusammen mit seiner Band „Žadan i Sobaky", steigerten die Sichtbarkeit des Autors und der Ausgangsliteratur und waren neue Formen sowohl des Kulturtransfers als auch der Verbreitung, die Texte und Kontexte in neue Rezeptionsmilieus eingespeist haben.

Sicher trugen zu diesem Erfolg die Übersetzer*innen Sabine Stöhr im Tandem mit Jurij Durkot und Claudia Dathe bei. Dathe hat sich dabei nicht nur als Übersetzerin aus dem Ukrainischen profiliert, sondern als zentrale Kulturmittlerin, die auch neue Autor*innen (u. a. Maria Matios und Tanja Maljarčuk) in den deutschsprachigen Markt einführte, Lesungen organisierte, Netzwerke aufbaute und Übersetzungsprojekte initiierte. Zu solchen Projekten gehörten „Textabdrücke. Literarisches Übersetzen" (2009–2012) sowie das EU-Projekt „TransStar Europa" (2013–2015), das auf die Förderung kleiner Literaturen und den Aufbau eines Netzwerks kultureller Mittler*innen

ausgerichtet war.[2] 2010 initiierte Dathe außerdem die Gründung des Vereins „TransLit", der durch Übersetzungsprojekte der ukrainischen Literatur eine stärkere Lobby im deutschsprachigen Raum verschaffte. Diese Institutionalisierung markiert den Übergang von einzelnen Akteur*innen und Initiativen zu Netzwerken und Strukturen des Literaturtransfers.

Für den Zeitraum 2003–2013 lässt sich also eine deutliche quantitative und qualitative Veränderung konstatieren: Insgesamt erschienen auf dem deutschsprachigen Literaturmarkt 68 Bücher aus der Ukraine: 19 bei Suhrkamp, 5 bei Diogenes (Kurkov), 3 bei Droschl, 3 bei Haymon (Kurkov), 3 bei Edition. fotoTAPETA, 35 bei anderen Verlagen.[3] Es handelte sich überwiegend um Romane, Lyrik, thematische Anthologien sowie Erzähl- und Essaysammlungen zeitgenössischer Autor*innen wie Natalka Snjadanko oder Andrij Ljubka. Diese Veränderung beruhte maßgeblich auf persönlichen Initiativen und kulturellem Engagement einzelner Akteur*innen, die nach 2003 ins Übersetzungsfeld gekommen sind.

Diese Phase lässt sich als eine erste Positionsverschiebung innerhalb des deutschen literarischen Polysystems interpretieren, in der die ukrainische Literatur von einer kaum wahrgenommenen Randexistenz zu einer sichtbaren, wenn auch weiterhin peripheren Position gelangte.

Krieg und Literatur: Transformationen der Rezeption

Die Euromajdan-Ereignisse 2013/2014 und die Annexion der Krym markierten einen politischen Einschnitt, der die Aufmerksamkeit für die Ukraine

2 Geleitet wurden diese Projekte von Prof. Schamma Schahadat, die sich nun intensiv mit kleinen Literaturen beschäftigte.

3 Alle statistischen Angaben beruhen auf einer eigenen Datenerhebung im Katalog der Deutschen Nationalbibliothek. Berücksichtigt wurden Neuerscheinungen, die als Übersetzungen aus dem Ukrainischen verzeichnet sind. Einbezogen wurden Titel aus den Sachgruppen Belletristik und Kinder- und Jugendliteratur sowie Publikationen aus den Bereichen Reiseliteratur (z. B. Travelogues von Sofija Jablonska), Geschichte (z. B. *Berichte zur besetzten Krim*), Politik (z. B. Essays von Stanislav Assejev) und Sozialwissenschaften (z. B. *Die Zukunft, die wir uns wünschen: Essays aus der Ukraine*). Ebenfalls berücksichtigt wurden Übersetzungen aus dem Russischen von Autor*innen, die sich selbst der ukrainischen Literatur zuordnen (z. B. Andrij Kurkov). Nicht einbezogen wurden Zeitschriftenbeiträge, wissenschaftliche Fachpublikationen sowie deutsche Übersetzungen, die in der Ukraine erschienen sind. Die Angaben erheben keinen Anspruch auf vollständige Exaktheit, sondern dienen der Veranschaulichung von Entwicklungstendenzen.

sprunghaft steigerte. Das ukrainisch-deutsche Übersetzungsfeld reagierte rasch: Suhrkamp veröffentlichte den Essayband *Euromaidan – Was in der Ukraine auf dem Spiel steht* (Hg. Jurij Andruchovyč), edition.fotoTAPETA die Anthologie *Majdan! Ukraine, Europa* (Hg. Claudia Dathe und Andreas Rostek). Beide Bände erschienen kurz nach dem Beginn der Proteste – ungewöhnlich schnell für den deutschsprachigen Buchmarkt – und versammelten Reflexionen prominenter ukrainischer und europäischer Autor*innen. Sie können als Schlüsseltexte gelten, in denen die Ukraine ins Zentrum nicht nur politischen, sondern auch kulturellen Interesses rückte.

In der Folge gewann die ukrainische Literatur auf dem deutschen Buchmarkt deutlich an Präsenz: Alle Veranstaltungen zur Ukraine auf der Leipziger Buchmesse 2014 waren voll besetzt. Serhij Žadan sowie seine Übersetzer*innen Sabine Stöhr und Jurij Durkot wurden mit dem Johann-Heinrich-Voß-Preis ausgezeichnet. Literatur und Übersetzung wurden damit als zentrale Faktoren für das Verständnis der Ukraine anerkannt, was Sabine Stöhr in ihrer Dankrede artikulierte:

> Ich habe das große Glück, zwei der wichtigsten zeitgenössischen ukrainischen Schriftsteller und Dichter zu übersetzen, Freunde, Gleichgesinnte und doch Antipoden: Juri Andruchowytsch und Serhij Zhadan […] Beide sind ukrainische Dichter und Schriftsteller […], und beide eröffnen uns Einblicke, die uns helfen können, die Ukraine als Subjekt von Kultur und Geschichte zu erkennen und zu respektieren.
> (Stöhr 2014)

Sicher können diese Worte als Beleg dafür gelesen werden, dass Übersetzer*innen einer subalternen[4] Literatur eine Stimme verleihen und sie damit aus einer marginalen Position herausholen. In dieser Zeit übernahmen die Übersetzer*innen weitere soziale Rollen, wobei sie auch als Literaturagent*innen, Kritiker*innen und Lektor*innen agierten. Unterstützt wurden sie durch Netzwerke von Slavist*innen, Literaturhäusern und Stiftungen, die nun Projekte zusammen mit ukrainischen Partner*innen realisierten.

Mit dem Kriegsausbruch im Osten der Ukraine 2014 verschoben sich die Koordinaten der Rezeption, ohne dass ein grundlegender Paradigmenwech-

4 Im Sinne von Spivak (1988).

sel eintrat. Ukrainische Texte wurden vermehrt als Zeitzeugnisse gelesen, der deutsche Buchmarkt sprach jedoch überwiegend von der „Ukraine-Krise" oder dem „Ukraine-Konflikt" und rückte das Kriegsgeschehen nur selten ins Zentrum, das Wort ‚Krieg' wurde meistens vermieden, der Aggressor kaum genannt. Die deutschsprachigen Verlage führten ihre Programmarbeit kontinuierlich fort, sodass weiterhin ästhetisch anspruchsvolle Texte von Andruchovyč, Jurij Vynnyčuk, Ostap Slyvyns′kyj, Oksana Zabužko erschienen.

Die Kriegsthematik spiegelte sich jedoch in zwei Büchern: Serhij Žadans Roman *Internat* und Stanislav Asjejevs Essayband *In Isolation. Texte aus dem Donbass.* Žadans Buch *Internat* (dt. 2018, Übersetzung: Stöhr/Durkot) markiert die erste literarische Auseinandersetzung mit den Auswirkungen des Krieges auf den Alltag der Zivilbevölkerung. Rezensionen sprechen vom „vergessenen Konflikt in der ostukrainischen Donbass-Region", der „schmerzhaft in unser Bewusstsein zurückgeholt wird", zugleich aber von der „Zeitlosigkeit und dem surrealen Charakter des Beschriebenen" (Albath 2018). Die Kritik fokussiert einerseits Žadans Poetik (Verdichtung, empathische Figuren, existenzielle Entscheidungssituationen), andererseits die Einordnung in die europäische Kriegsliteratur („Beckett'sche<s> Bedeutungsvakuum" (Stephan 2018), „kafkaeske Bedrohung"[5]).

Nach dem 24. Februar 2022 wird *Internat* in vielen Feuilletons rückblickend als Warnliteratur gelesen, die im Westen zu lange überhört worden sei. „Wir hätten es vorher wissen können, wenn wir nur besser osteuropäische Autoren gelesen hätten" (Hummitzsch 2022). Entsprechende Aussagen wiederholen sich bei vielen Kritiker*innen, wobei das Lesen ukrainischer Literatur nun als Möglichkeit erscheint, „zu verstehen, was in den vergangenen Jahren ‚im Herzen Europas' gesellschaftlich passiert ist" (ebd.). Diese Wahrnehmungsentwicklung zeigt sich auch in der erhöhten Resonanz: Auf Amazon.de entfallen mehrere der verzeichneten Leser*innenbewertungen zu *Internat* auf die Zeit nach dem Februar 2022. Die Bühnenfassung von *Internat* am Theater Münster (2024, Regie: Moritz Sostmann) kann als intermediale Übersetzung gelesen werden und wirkt zugleich als Form intermedialer Verbreitung.

Der Band von Asjejev, dem in der so genannten Donezker Volksrepublik verschleppten Journalisten, versammelt Reportagen und Essays, die einen

5 https://www.lesen.bayern.de/9783518428054/ (05.03.2026).

Innenblick auf Besatzung, Gefangenschaft, Repressionen und Propaganda bieten. Die deutsche Ausgabe (2020, Übersetzung: Dathe/Onufriv) ist stark paratextuell gerahmt: Vorworte von Asjejev und Kurkov situieren Kontexte und erläutern die Logik der Gewalt; ein Glossar erklärt kriegsbezogene Begriffe und schafft einen politischen Referenzrahmen.[6] Aber auch hier blieb die öffentliche Wahrnehmung des Buches zunächst begrenzt, was sich jedoch nach 2022 schlagartig änderte: Mehrmals wird die Meinung geäußert, gerade „wo Russland das Nachbarland Ukraine brutal überfallen hat, [müsse man] seine Texte dringend lesen, um zu verstehen, wie es zu dieser Barbarei kommen konnte" (Weber 2022).

Insgesamt zeigt die Phase 2014–2022 eine deutliche Politisierung der Rezeption: Ukrainische Literatur wird als Medium der Zeitzeugenschaft und der Kontextualisierung aktueller Ereignisse gelesen. Dadurch wirkt ukrainische Literatur als Deutungsressource, während Übersetzer*innen zunehmend als Ukraine-Expert*innen auftreten, Interviews geben, Hintergründe erläutern und sich am öffentlichen Diskurs beteiligen. Die Zahl der Übersetzer*innen und Verlage steigt, Stöhr und Durkot erhalten 2018 den Preis der Leipziger Buchmesse, Claudia Dathe 2020 den Internationalen Literaturpreis und 2021 den ersten Drahomán-Preis.[7]

Mit der großflächigen russischen Invasion am 24. Februar 2022 beschleunigt sich der Transfer ukrainischer Literatur in den deutschsprachigen Raum in zuvor unbekanntem Maße: wenn zwischen 2014 und 2021 rund 60 Bücher aus der Ukraine übersetzt wurden (etwa sieben Titel pro Jahr), so waren es zwischen 2022 und 2025 bereits über 80 Bände (rund 20 Titel jährlich)[8]. Die Zahl der erstmals übersetzten Autor*innen steigt von 16 (2014–2021) auf über 40, darunter Viktorija Amelina, Oleksandr Myched, Volodymyr Vakulenko, Natalka Vorožbyt. Über 40 Verlage nehmen inzwischen ukrainische Titel in ihre Programme auf; besonders aktiv sind ibidem, Suhrkamp, Haymon, edition.fotoTAPETA, Schenk und Friedrich Mauke. Über 30 Übersetzer*innen arbeiten derzeit kontinuierlich mit ukrainischen Texten, 12 von ihnen sind

6 Z. B.: „Watnyk" – „der Begriff ist abgeleitet vom Wort *Wattejacke* und bezeichnet eine Person mit postsowjetischer Mentalität, die die totalitäre Macht (Stalin, auch Putin) liebt, infantil, unterwürfig ist. […] Ein Watnyk hasst alles Westliche" (Assejew 2020: 220).

7 Ein ukrainischer Preis, der für hervorragende Übersetzungsleistungen aus dem Ukrainischen und den Beitrag zur Förderung der ukrainischen Literatur im Ausland verliehen wird.

8 Stand: Dezember 2025.

Mitglieder in dem bereits erwähnten Verein „TransLit“. Neben Verlagen, Übersetzer*innen und Autor*innen selbst engagieren sich Literaturhäuser und Förderinstitutionen, darunter auch ukrainische Einrichtungen wie das Ukrainische Buchinstitut und das 2023 gegründete Ukrainische Institut in Berlin, die eine weitere Institutionalisierung des Literaturtransfers verzeichnen. Das überführt den Transfer in dauerhafte Infrastrukturen.

Parallel erweitert sich das Genrespektrum: Neben Gegenwartsprosa erscheinen Essays und Non-Fiction, historische Stoffe, dokumentarische Texte, Kriegstagebücher, Lyrik, publizistische und literaturwissenschaftliche Beiträge sowie Kinderbücher. Dominierend ist jedoch die essayistische Kriegsdokumentation. Viele Titel, die vor 2022 erschienen, wurden nach 2022 erneut im Programm geführt.

Die qualitative Verdichtung manifestiert sich in einer intensivierten Rahmung, erhöhter medialer Resonanz sowie in der Akkumulation symbolischen Kapitals durch Auszeichnungen und institutionelle Anerkennung. So ist ein markantes Veränderungszeichen einerseits die Verleihung des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels und des Hannah-Arendt-Preises für politisches Denken (2022) an Serhij Žadan, andererseits die breite Debatte, die durch die Publikation der Sammlung seiner Facebook-Einträge aus den ersten Kriegsmonaten *Himmel über Charkiw. Nachrichten vom Überleben im Krieg* (2022, Übersetzung: Stöhr/Durkot/Dathe) ausgelöst wurde. Die Spannweite der Meinungen reichte von höchster Anerkennung – „das Beste, was man heute über die Ukraine lesen kann“ (Stephan 2022) – bis zu scharfer Kritik an Žadans „radikalen“ Äußerungen und der Frage, ob ein angeblicher „Völkerhasser“ den Friedenspreis erhalten dürfe (Alt 2022). Die Debatte zeigt, dass ukrainische Autor*innen ins Zentrum des deutschen Literaturfeldes gelangen – allerdings verbunden mit Erwartungen an eine „angemessene“ Opferhaltung, politische Mäßigung und nicht übermäßig empfindsame Äußerungen.

Diese Debatte spiegelt sich ebenfalls im Sammelband *Alles ist teurer als ukrainisches Leben. Texte über Westsplaining und den Krieg* (2023) wider, an dem Schamma Schahadat als Mitherausgeberin beteiligt ist. Der Band vereint mehr als 30 Essays, u. a. von Serhij Žadan, Viktorija Amelina, Oksana Zabužko und Timothy Snyder. Er versteht sich als Reaktion auf westliche paternalistische Belehrungen gegenüber dem Osten, analysiert die Mechanismen russischer Soft Power und wendet sich gegen die koloniale Missachtung des Existenz- und Kulturrechts kleiner Nationen.

Als Preisträgerin sei auch Sofija Andruchovyčs erwähnt, deren Roman *Amadoka* als Metapher für die Ukraine, ihre Gegenwart und Geschichte gelesen werden kann. 2024 wird die Autorin gemeinsam mit ihren Übersetzer*innen Alexander Kratochvil und Maria Weissenböck mit dem Internationalen Hermann-Hesse-Preis ausgezeichnet. In ihrer Laudatio betont Schamma Schahadat die Generationendynamik der ukrainischen Literatur:

> Ist Jurij Andruchowytsch mit seiner burlesk-postmodernen Prosa in die ukrainische und in die deutsche Literaturlandschaft eingestiegen, so ist Sofia Andruchowytsch eher für den tragischen Ton zuständig, deckt sie doch die Komplexität der leidvollen, von Gewalt und Mord geprägten ukrainischen Geschichte auf und bringt Ereignisse zur Sprache, die ansonsten eher verdrängt werden oder sogar schon vergessen sind.
> (Schahadat 2024)

Die Rezeption von *Amadoka* zeigt, dass ukrainische Literatur im deutschsprachigen Raum zunehmend nicht nur als zeitdiagnostisches, sondern auch als erinnerungspolitisches Medium wahrgenommen wird. Damit erntet sie nicht nur mediale Aufmerksamkeit, sondern auch symbolisches Kapital.

Schließlich ist das Projekt der mehrbändigen „Ukrainischen Bibliothek" zu nennen, das von Claudia Dathe und Tanja Maljarčuk initiiert ist. Es reagiert auf die bisherige Dominanz zeitgenössischer Übersetzungen, die bei vielen Leser*innen den Eindruck einer eher sehr „jungen" ukrainischen Literatur entstehen ließ. Mit der Edition zentraler Autor*innen wie Taras Ševčenko (1814–1861) und Lesja Ukrajinka (1871–1913) zielt das Projekt auf eine nachhaltige Kanonisierung im deutschen Zielkulturraum und steht damit für den Übergang von situativer Präsenz zum strukturell organisierten und stabilen Literaturtransfer.

Als interessante Beispiele der Verbreitung seien poetisch-musikalische Performances von Ulrike Almut Sandig genannt, die ukrainische Texte in der Übersetzung vertont, oder der von Kati Brunner konzipierte Podcast zur ukrainischen Literatur „Planet Wermut".[9]

9 https://planetwermut.letscast.fm/ (04.03.2026).

Fazit: Von der Marginalisierung zur Präsenz

Die vorliegende Analyse macht deutlich, dass die Sichtbarkeit ukrainischer Literatur im deutschen Literaturfeld lange durch politische und strukturelle Faktoren begrenzt war, die ihr den Ausweg aus der kolonialen Marginalisierung erschwerten. Erst seit den 2000er Jahren erfuhr sie – getragen von wenigen, aber engagierten Akteur*innen – eine erste Anerkennung im deutschen literarischen Polysystem.

Der russische Krieg gegen die Ukraine wirkte auf dem deutschsprachigen Buchmarkt erst seit 2022 als starker externer Katalysator, der bereits einsetzende Veränderungen beschleunigte und zu gesteigertem Interesse, wachsendem symbolischem Kapital und erhöhter Rezeption ukrainischer Literatur führte. Das quantitative Wachstum und die qualitative Entwicklung deuten auf eine Bewegung ukrainischer Literatur von der Randexistenz hin zu einer potenziell kanonisierbaren Präsenz im deutschen Literaturfeld. Ihre aktuelle Sichtbarkeit markiert den Übergang von einer kolonial geprägten Wahrnehmung zu einer Partizipation im europäischen Literatursystem.

Allerdings fungieren Texte ukrainischer Autor*innen oft als Orientierungsmedien in einem veränderten politischen und ästhetischen Umfeld: Sie helfen, die Ukraine, ihre Menschen und ihren Widerstand zu verstehen, Empathie zu erzeugen und Solidarität zu mobilisieren.

Die Zukunft dieser Entwicklung hängt davon ab, ob sie weiter institutionell gefestigt und wissenschaftlich reflektiert wird, etwa in Verlagsprogrammen, Lehrplänen, Übersetzungsförderungen und Forschung. Gelingt dies, wird ukrainische Literatur nicht nur als Zeugnis von Krieg und Widerstand, sondern als integraler Bestandteil der europäischen und der Weltliteratur wahrgenommen werden.

Literatur

Albath, Maike (2018): „Serhij Zhadan: ‚Internat'. Poetische Odyssee zwischen den Fronten", in: *Deutschlandfunk Kultur,* 28. März. https://www.deutschlandfunkkultur.de/serhij-zhadan-internat-poetische-odyssee-zwischen-den-100.html (31.10.2025).

Alt, Franz (2022): „Friedenspreis des Deutschen Buchhandels. Skandalöse Auszeichnung. Gastkommentar", in: *taz*, 25. Oktober. https://taz.de/Friedenspreis-des-Deutschen-Buchhandels/!5886985/ (31.10.2025).

Assejew, Stanislaw (2020): *In der Isolation*. Übersetzt von Claudia Dathe und Sofia Onufriv. Berlin: Edition.fotoTAPETA.

Bachleitner, Norbert / Wolf, Michaela (Hgg.) (2010): *Streifzüge im translatorischen Feld. Zur Soziologie der literarischen Übersetzung im deutschsprachigen Raum*. Wien: LIT.

Bock, Carl-Heinrich (2009): „Hütet die Ukraine das Geheimnis?", in: *Literatur- und Kinofan*, 5. September. http://www.amazon.de/review/R12BEK8XSKP0E (31.10.2025).

Bourdieu, Pierre (1999): *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Übersetzt von Bernd Schwibs und Achim Russer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Damrosch, David (2003): *What Is World Literature?* Princeton: Princeton University Press.

Even-Zohar, Itamar (1990): "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem", in: *Poetics Today* 11/1, 45–51.

Grbić, Nadja (2004): „Krieg als Kapital? Übersetzungen aus dem Bosnischen, Kroatischen und Serbischen ins Deutsche", in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 29/2, 153–189.

Horbach, Anna-Halja (1973): „Pechal′ni choč i povčal′ni perypetiji odnijeji antolohiji", in: *Sučasnist′* 7–8, 196–215.

Hummitzsch, Thomas (2022): „Auserlesene ukrainische Literatur", in: *Intellectures*, 22. März. https://www.intellectures.de/2022/03/22/ukraine-erlesen/ (31.10.2025).

Ivanytska, Mariia (2023a): „Übersetzung und Imagologie: Das Bild ukrainischer Literatur im Spiegel ihrer Übersetzungen ins Deutsche", in: *Acta Neophologica* 56/1–2, 189–207.

Ivanytska, Mariia (2023b): „Übersetzung und Manipulation: Ukrainische Literatur in der DDR", in: Djovčoš, Martin u. a. (Hgg.): *Translation studies in Ukraine as an Integral Part of the European Context*. Bratislava: Veda, 160–172.

p. w. / red. (2006): „‚Moscoviada' und Ucrainensia. Eine Lesung mit dem ukrainischen Autor Juri Andruchowytsch im Dresdner ‚Kulturhaus Loschwitz'", in: *Kultura-Extra, das Online-Magazin*, 13. Oktober. https://www.kultura-extra.de/literatur/literatur/rezensionen/andruchowytsch-lesung_dresden.php (30.10.2025).

Radisch, Iris (2003): „Zug 76 ins alte Europa“, in: *Die Zeit* 31, 24. Juli. http://www.zeit.de/2003/31/L-Juri (31.10.2025).

Rothe, Wolfgang (1959): „Zu diesem Buch“, in: Horbatsch, Anna-Halja (Hg.): *Blauer November: Ukrainische Erzähler unseres Jahrhunderts*. Heidelberg: W. Rothe Verlag, 9–26.

Sander, Martin (2007): „Unbekannte Ukraine. Juri Andruchowytsch: Engel und Dämonen der Peripherie“, in: *Deutschlandradio. Kultur*, 15. Oktober. https://www.deutschlandfunkkultur.de/unbekannte-ukraine-100.html (04.03.2026).

Schahadat, Schamma (2024): „Gewaltgeschichte der Ukraine: Verdrängt, zerstückelt, verfälscht. Erzählt und übersetzt“. Laudatio bei der Verleihung des Internationalen Hermann-Hesse-Preises. https://www.hermann-hesse.de/stiftung/die-preistraeger/2024-sofia-andruchowytsch-ukraine-alexander-kratochvil-berlin-und-maria-weissenboeck-wien/ (31.10.2025).

Schlögel, Karl (2025): „Über den tödlichen Ernst des Schönen – eine Geschichte der ukrainischen Literatur war überfällig“, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 13. September. https://www.nzz.ch/feuilleton/karl-schloegel-ueber-den-toedlichen-ernst-des-schoenen-eine-geschichte-der-ukrainischen-literatur-war-ueberfaellig-ld.1891739 (31.10.2025).

Simomrja, Nikolaj (1984): *Internacional'noe sodružestvo kul'tur: mežliteraturnye svjazi i rol' perevoda w chudožestvennom processe*. Dissertation. Berlin: Humboldt-Universität.

Spivak, Gayatri Chakravorty (1988): „Can the Subaltern Speak?“, in: Nelson, Cary / Grossberg, Lawrence (Hgg.): *Marxism and the Interpretation of Culture*. Chicago: University of Illinois Press, 271–313.

Stephan, Felix (2018): „Ukrainische Literatur. Die Verstrickten“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 12. März. https://www.sueddeutsche.de/kultur/ukrainische-literatur-die-verstrickten-1.3896853 (30.10.2025).

Stephan, Felix (2022): „Friedenspreis an Serhij Zhadan. Alltag einer brennenden Stadt“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 24. Oktober. https://www.sueddeutsche.de/kultur/serhij-zhadan-himmel-ueber-charkiw-friedenspreis-1.5672745?reduced=true (31.10.2025).

Stöhr, Sabine (2014): „[Dankrede]“, in: *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung*. https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/johann-heinrich-voss-preis/sabine-stoehr/dankrede (31.10.2025).

Suhrkamp Verlag: „Juri Andruchowytsch. Das letzte Territorium. Essays“, https://www.suhrkamp.de/buch/juri-andruchowytsch-das-letzte-territorium-t-9783518124468 (30.10.2025).

Weber, Julian (2022): „Texte aus dem Donbass: Karg und nackt wie eine Glühbirne“, in: *taz*, 13. März. https://taz.de/Reportagen-aus-dem-Donbass/!5838185 (31.10.2025).

Werberger, Anette (2025): „Die literarischen Kulturen Osteuropas“, in: Borsò, Vittoria / Schahadat, Schamma (Hgg.): *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Weltliteratur.* Berlin/Boston: De Gruyter, 375–387.

Wolf, Michaela (2002): “Translation Activity between Culture, Society and the Individual: Towards a Sociology of Translation”, in: *CTIS Occasional Papers* 2, 33–43.

Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 107 (2026), 241–253
doi: 10.5282/frd7nw37

Erik Martin

Poetologisches Engagement bei Olga Tokarczuk

Zusammenfassung: Das Konzept der *engagierten Literatur* (*littérature engagée*), das historisch mit Jean-Paul Sartre verbunden ist, gewinnt im gegenwärtigen globalisierten, postkolonialen und ökologisch krisengeprägten Zeitalter neue Relevanz, da es literarische Interventionen in sozio-politische Diskurse ermöglicht. Gleichzeitig verändert sich der theoretische Zugang zur literarischen Engagiertheit: Der Fokus liegt weniger auf der literarischen Verarbeitung politischer Themen, sondern vielmehr auf der Vielfalt der Genres und Formen engagierten Schreibens. Das Werk von Olga Tokarczuk kann als exemplarische zeitgenössische Ausprägung dieses erweiterten Verständnisses engagierter Literatur gelesen werden. In ihrem Schreiben interagieren poetologische Konzepte und narrative Techniken (wie der paradigmatische „czuły narrator" / „liebevolle Erzähler") mit der Wiederentdeckung vergessener oder unterdrückter Perspektiven; dies umfasst beispielsweise die Dezentrierung des anthropozentrischen Weltbildes in *Gesang der Fledermäuse* (2009). Auf diese Weise bringt Tokarczuks Literatur ein entschiedenes literarisches Engagement in gesellschaftliche Diskurse ein.

Kernbegriffe: Olga Tokarczuk, engagiertes Schreiben, „liebevoller Erzähler", „Bieguni" („Unrast", 2007), „Prowadź swój pług przez kości umarłych" („Gesang der Fledermäuse", 2009)

Engagement zwischen Text, Paratext und literarischem Feld

Olga Tokarczuk ist nicht nur eine der wichtigsten literarischen Stimmen Polens, sondern auch eine wortstarke öffentliche Intellektuelle, die sich in die politischen Debatten einmischt und seit 2020 durch ihre Stiftung[1] eine eigene (kultur-)politische Agenda setzt. Auch die Interpretation ihrer Werke folgt,

1 Onlinepräsenz unter fundacjaolgitokarczuk.org.

insbesondere seit der Verleihung des Nobelpreises im Jahr 2019, verstärkt im politischen bzw. politisierten Rahmen.[2]

Dabei ist Tokarczuks Position keineswegs singulär, sondern erfolgt im Rahmen einer, wie es scheint, grundsätzlichen Wandlung des literarischen Feldes sowie seiner Theoretisierung. An die Stelle einer formalistischen oder dekonstruktivistischen Analyse tritt zunehmend die Frage nach der moralischen Verantwortung, die mit dem Lesen, Schreiben und Interpretieren verbunden ist. Diese Wandlung kann mit dem Stichwort des "ethical turn" bestimmt werden (Lubkoll/Wischmeyer 2009), der Fragen und Konzepte wie Care, Vulnerabilität, ökologische Verantwortung und epistemische Gerechtigkeit aufgreift (vgl. Butler 2004; Felski 2020; Newton 1995; Nussbaum 1990).

Die Einstellung auf die moralische Positionierung von Werk und Autorin hat auch Auswirkungen auf die Konzeptualisierung der Textproduktion. Eine starke, engagierte Autorin lässt das literarische Schaffen nicht mehr als Arbeit am „schreibbare<n>Text" (Barthes 1976: 9) erscheinen, wie noch in der Epoche ihres – verfrüht – proklamierten Todes, sondern erneut als ein mythopoetisches Unterfangen mit nahezu göttlicher Inspiration; so wird die Macht der Narration, Sinn zu stiften, im Essay *Czuły narrator* (*Der liebevolle Erzähler*, 2020) mehrfach emphatisch beschworen.[3] Dies wiederum bringt Kategorien der Literaturproduktion erneut in Umlauf, die lange Zeit diskreditiert waren, etwa Authentizität, Empathie etc.

Diese Tendenzen haben auch Einfluss auf die literarischen Verfahren selbst: Der „liebevolle Erzähler" ist nicht nur eine Emanation der Autorfigur

2 Zur politisierten Rezeption in Polen siehe Kołodziejczyk (2022); vgl. auch die Social-Media-Kampagnen um die Persona Tokarczuk (Koswenda/Dyoniziak 2022). Bereits in Jarosław Kaczyńskis *Polska naszych marzeń* (2009) wurde Tokarczuk neben weiteren Schriftsteller*innen als Agentin des Westens denunziert (vgl. Kaczyński 2011: 41).

3 Vgl.: „To, jak myślimy o świecie i – co chyba ważniejsze – jak o nim opowiadamy, ma więc olbrzymie znaczenie. Coś, co się wydarza, a nie zostaje opowiedziane, przestaje istnieć i umiera. Wiedzą o tym bardzo dobrze nie tylko historycy, ale także (a może przede wszystkim) wszelkiej maści politycy i tyrani. Ten, kto ma i snuje opowieść – rządzi" (Tokarczuk 2020: 263). „Wie wir über die Welt denken und – vermutlich noch wichtiger – wie wir von ihr erzählen, hat daher eine ungeheure Bedeutung. Was geschieht, aber nicht erzählt wird, hört auf zu sein und vergeht. Das wissen nicht nur die Historiker sehr genau, sondern auch (oder vielleicht vor allem) Politiker und Tyrannen jeglicher Couleur. Wer an der Geschichte webt, der hat die Macht" (Tokarczuk 2021: 271).

im Text, sondern eine formale Möglichkeit, das narrative Material in neuer Weise zu organisieren.

In diesem Kontext bietet es sich an, Engagement nicht als einfache politische Stellungnahme oder transportierbare Botschaft zu konzeptualisieren, sondern als ein komplexes Phänomen, das sich auf drei miteinander verschränkten Ebenen konstituiert.[4] Auf der textuell-poetologischen Ebene sind dies literarische Verfahren, auf der performativ-paratextuellen Ebene ist es die Selbstpositionierung der Autorpersona im öffentlichen Diskurs. Auf der dritten diskursiv-feldtheoretischen Ebene geht es schließlich um die Neuverhandlungen dessen, was Literatur sein und leisten soll: Neben moralischen Fragen werden genrespezifische Fragen der Prosa wie Authentizität oder Dokumentarizität verhandelt, sowie Grundkategorien der Literatur wie Fiktionalität (etwa der Wahrheitsanspruch des Fiktionalen in Abgrenzung zu Fake News; vgl. Tokarczuk 2020: 265).

Diese drei Ebenen – Text, Paratext und literarisches Feld – bilden einen Interferenzraum, worin sich Engagement nicht als Top-Down-Direktive verstehen lässt, sondern als ein konfliktreicher Aushandlungsprozess. Diese Aushandlung soll im Folgenden anhand der Texte *Bieguni* (*Unrast*, 2007) und *Prowadź swój pług przez kości umarłych* (*Gesang der Fledermäuse*, 2009) aufgezeigt werden, wobei die textuelle Ebene mit ihren Verfahren im Vordergrund stehen soll. Doch zunächst gehe ich kurz auf den Engagement-Begriff ein.

Engagement – Zur Geschichte und Problematik

Der Begriff der *engagierten Literatur* (*littérature engagée*) wird historisch mit Jean-Paul Sartres Essay *Qu'est-ce que la littérature?* (*Was ist Literatur?*, 1947) verbunden und von früheren Begriffsbildungen wie Tendenz und Parteilichkeit abgegrenzt (vgl. Peitsch 2000).

Die Rezeptionsgeschichte des Begriffs fiel vor allem in Deutschland eher negativ aus. Obwohl Sartres Forderung nach Engagement weniger auf eine parteipolitische Instrumentalisierung der Kunst abzielte, sondern vielmehr

4 Ähnlich schon Huntemann: „Das Engagement engagierter Literatur läßt sich zureichend nur im Viereck von Autor, Text, (literarischer) Öffentlichkeit und politischem Status quo erfassen" (Huntemann 2003: 11–12).

die Übernahme gesellschaftlicher Verantwortung durch den Schriftsteller als freies Subjekt im Sinn hatte, wurde ihm, in verkürzter Lektüre, genau das vorgeworfen.

Die hitzige intellektuelle Debatte, die von Adornos Radiovortrag *Engagement oder künstlerische Autonomie?* (1962) initiiert wurde, sah im Engagement-Begriff vor allem eine Art „fiktionalisierte Publizistik" (Huntemann 2003: 11). Und das, obwohl Adorno selbst die antinomische Beziehung zwischen „Engagement" und „reiner Kunst" als falschen Gegensatz desavouierte, der lediglich zum gegenseitigen Schaden und zur Neutralisierung von dem diene, was die Konzepte eigentlich bewirken sollen (vgl. Brokoff et al. 2016: 10). Tatsächlich scheint es sinnvoll, engagierte Literatur als „heteronome – und ihrer Heteronomie bewusste – Literatur unter den Bedingungen eines autonomen Literatursystems" aufzufassen (Huntemann 2003: 12).

Die Abqualifizierung einer Literatur, die unter dem Verdacht stand, politische Gesinnungen und Ideologien zu befördern, mithin ein grassierender Ekel vor ihr in den 1990er Jahren (vgl. Wagenbach 1998: 165), lässt sich im Rückblick auch als Symptom eines anhaltenden Streitens um das Verhältnis der Literatur zu politischen wie sozialen Wirklichkeiten verstehen: Für viele Gegenwartsautor*innen scheint die Frage nach dem Engagement, der Verantwortlichkeit und politischen Dimension der Literatur, aber ebenso nach ihrer Freiheit und Unabhängigkeit wieder besonders drängend zu sein. Zudem wird engagierte Literatur auch verstärkt in der Literaturwissenschaft untersucht (vgl. Efimova 2022).

Was den Begriff des Engagements trotz seiner historischen Hypothek für die Literatur- und Kulturwissenschaft attraktiv macht, ist paradoxerweise sein Problembewusstsein. Das erste Problem der engagierten Literatur betrifft das Verhältnis von der Eindeutigkeit der transportierbaren Botschaft zur strukturellen Mehrdeutigkeit literarischer Texte,[5] kurz gesagt zwischen „Klartext" und „Opakheit" (Wegmann 1996: 358). Sartre selbst wählt eine sehr starke Fassung des engagierten „Klartextes": Die engagierte Prosa vermag es, anders als die Poesie, „durch das Zeichen hindurch" wie durch eine „Glasscheibe" zum „bezeichnete<n> Ding" vorzuzudringen (Sartre 1964: 10) und befähigt den Autor so, gleichsam von der Sache selbst zu sprechen.

5 Paradigmatisch etwa bei Eco: „Jedes Kunstwerk […] bietet sich dar als ein unendlich vielen Arten der Rezeption offener Gegenstand" (Eco 1977: 60).

Dieser, zurecht als naiv kritisierte Auffassung (vgl. Adorno 1974: 410), stellt Sartre aber auch die Forderung der engagierten Literatur zur Seite, einen „Appell an die Freiheit des Lesers" zu leisten (Sartre 1964: 30). Damit wird der klare Auftrag der Literatur mit der – moralischen wie interpretatorischen Freiheit der Leserin – problemreich verbunden.

Die Spannung zwischen der Ein- und Mehrdeutigkeit engagierter Literatur ist auch auf der Ebene der poetologischen Verfahren präsent, wo spätestens seit der Klassischen Moderne diejenigen Verfahren prävalieren, welche die Mehrdeutigkeit befördern, etwa Multiperspektivität, Polyphonie, Ironie und Metalepse etc. Ein engagiertes Schreiben scheint aus dieser Perspektive nicht nur „anti-literarisch", sondern auch „anti-modern".

Ein weiteres Problem des Engagements ist politischer Art und betrifft die Vermittlung von Besonderem und Allgemeinem. Zwar impliziert Engagement im klassischen Sinne stets die Parteinahme für eine (politisch und sozial unterdrückte) Seite, doch mit diesem Begriff ist nie Parteilichkeit im engeren Sinne angesprochen; vielmehr scheint im Engagement stets ein (utopischer) Universalismus als historische oder politische Tendenz aufzuscheinen.

Die Vermittlung der engagierten Literatur zwischen dem Besonderen und Allgemeinem unterliegt selbst einem historischen Wandel, der mit dem Wandel der (kritischen) Öffentlichkeit einhergeht. Während die mediale Öffentlichkeit bis weit in die 1990er weitgehend homogen und monopolisiert war, kann heute von heterogenen (Teil-)Öffentlichkeiten ausgegangen werden, deren Informations- und Kommunikationsmedien sich nur teilweise überschneiden. Auch der Leser ist bereits engagiert (vgl. Drücker 1978: 7), wenn nicht gar „enragiert" (Rice 2023). In dem Maße, in dem Pluralität selbst toxisch geworden ist, scheint sich auch die Aufgabe der engagierten Literatur zu verlagern: Wo Mobilisierung und Politisierung der Leserschaft bereits vorliegt, gerät die Suche nach Mehrheiten und Konsens in einem inklusiven Universalismus zur primären Aufgabe – eine Aufgabe, die Tokarczuk im *Czuły narrator* explizit für die Literatur stark macht.

Im Folgenden soll die eben skizzierte Spannung des Engagements – zwischen Streben nach Universalität und Parteinahme sowie der Pluralität der literarischen Verfahren und der engagierten „Botschaft" – anhand zweier Romane aus dem Mittelwerk von Olga Tokarczuk untersucht werden.

Bieguni – Fragile Universalität

Das erste Beispiel ist der Roman *Bieguni* (*Unrast*, 2007). Aleksandrowicz formuliert ein Grundproblem des Textes wie folgt: „Can literature re-imagine universality in a way that would not be an expression of an underlying urge toward homogeneity and totality?" (Aleksandrowicz 2021: 21). Da diese Frage nach der Darstellung und Universalisierbarkeit menschlicher Erfahrung in ähnlicher Weise von dem – engagierten – Essay *Czuły narrator* aufgegriffen wird, lässt sich ein kontextueller Bezug zur engagierten Literatur herstellen.

Die poetologische Frage nach der formalen und inhaltlichen kompositorischen Einheit ist tatsächlich nicht leicht zu beantworten: *Unrast* versammelt eine Vielzahl von Tokarczuks Lieblingstopoi, die symptomatisch für ihr Werk gelten können, wie „podróż, inicjacja, przenikanie się czasów, niepewna tożsamość, granice życia i śmierci"[6] (Graf 2022: 83–84). Die motivische Vielfalt spiegelt sich in der Genrevielfalt wider: Der Text ist eine eigentümliche Kollage aus Notiz- und Tagebüchern, Kurzerzählungen, Briefen, Zitaten, Sammlungskatalogen, Listen, Reiseberichten, Vorlesungen und kurzen Essays.

Anders als in Tokarczuks früheren Romanen, die vornehmlich in der Provinz und Peripherie verortet sind, spielt sich ein Großteil des Textes in den zentralen (Nicht-)Orten (Augé 2014) der Moderne ab wie Flughäfen, Häfen, Bahnstationen oder U-Bahnlinien. Entsprechend sind die Protagonisten moderne Nomaden – Reisende, aber auch Flüchtlinge oder Obdachlose. *Unrast* ist der am stärksten globalisierte Roman von Tokarczuk, eine „Lobeshymne auf die Mobilität"[7] und bietet vorderhand eine emphatische Darstellung fluider und proteischer Identitäten in der „flüchtigen Moderne" (Bauman 2022).

Dass der Roman nicht bloß die Fragmentierung der Welt im rastlosen Fluxus abbildet, sondern eine Einheit zu stiften sucht, bringt Tokarczuk mit dem Begriff der Konstellation auf den Punkt:

> –…podstawowe pojęcie – powiedział – to konstelacyjność […]: w życiu przeciwnie niż w nauce (a i w nauce wiele rzeczy naciąga się dla porządku) nie istnieje żadne filozoficzne primum. Znaczy to, że nie da się zbudować kon-

6 „Reise, Initiation, Durchdringung der Zeiten, unsichere Identität, Grenzen von Leben und Tod". Falls nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen von mir. – E. M.

7 „paean on mobility" (Schotter, 2020).

> sekwentnego przyczynowo-skutkowego ciągu argumentów ani opowieści z następujących po sobie kazuistycznie i wynikających z siebie zdarzeń. Byłoby to tylko przybliżenie, podobnie jak przybliżeniem powierzchni kuli wydaje nam się siatka południków i równoleżników. Przeciwnie – aby jak najdokładniej odwzorować nasze doświadczenie, należałoby raczej złożyć całość z cząstek mniej więcej tej samej wagi i rozmieszczonych koncentrycznie na tej samej płaszczyźnie. To konstelacja, a nie sekwencja jest nośnikiem prawdy. […] Życie ludzkie składa się z sytuacji. Istnieje za to pewne lgnięcie do powtarzalności zachowań. Ta powtarzalność nie przesądza jednak o tym, by nadawać życiu pozór jakiejkolwiek konsekwentnej całości.
> (Tokarczuk 2007: 82)

> „Das grundlegende Konzept ist das Prinzip der Konstellationalität", sagte er, „[…] Im Unterschied zur Wissenschaft (und auch da wird vieles der gewünschten Ordnung wegen zurechtgebogen) gibt es im Leben kein philosophisches Primum. Das heißt, es lässt sich weder eine konsequente Reihe von Ursache-Folge-Argumenten aufbauen noch eine Narration aus kausal aufeinander folgenden und einander bedingenden Ereignissen konstruieren. Es wäre nur eine Approximation, so ähnlich wie uns das Netz aus Längen und Breitengraden als Approximation der Oberfläche einer Kugel erscheint. Wollten wir hingegen unsere Erfahrung so genau wie möglich abbilden, müsste man ein Ganzes vielmehr aus konzentrisch auf einer Fläche angeordneten Teilchen ungefähr gleicher Wertigkeit bilden. Denn die Konstellation ist der Träger von Wahrheit, nicht die Sequenz. […] Das Leben des Menschen setzt sich aus Situationen zusammen. Es besteht allerdings eine gewisse Neigung zur Wiederholung von Verhaltensweisen. Diese Wiederholungen jedoch heißen nicht, dass man dem Leben den Anschein einer gleichwie gearteten konsequenten Ganzheit verleihen kann."
> (Tokarczuk 2009b: 90–92)

Die Konstellationalität als „Anschein" („pozór") einer „gleichwie gearteten konsequenten Ganzheit" in einer Welt ohne „philosophisches Primum" kann als eine ontologisch schwache (vgl. Brenskott 2022) Form der Universalität gedeutet werden. Die Wortschöpfung der „Konstellationalität" („konstelacyjność") ist dabei keineswegs zufällig oder beiläufig: Bereits bei Benjamin findet sich die Vorstellung von Ideen als „ewige Konstellationen", in denen, anders

als in rationalen Begriffen, „die Phänomene aufgeteilt und gerettet zugleich" sind (Benjamin 1991: 215).[8] Wie Aleksandrowicz betont, spielt der Begriff der Konstellation auch in *Czuły narrator* eine zentrale Rolle, wobei auch hier gilt, dass Konstellationen kein konsistentes, kohärentes Ganzes erzeugen, sondern „zärtliche Einstimmung" ("tender attunement") auf die Verbindung zwischen vielen Fragmenten verlangen. Diese zärtliche Abstimmung bleibt allerdings mehr ein Imperativ an die Schriftstellerin des Konstellationsromans ("constellation novel") als eine literaturwissenschaftliche Kategorie (vgl. Aleksandrowicz 2021: 23).

Prowadź swój pług przez kości umarłych – Radikales Eng(r)agement

Obwohl *Gesang der Fledermäuse* im Jahr 2009, also unmittelbar nach *Unrast*, erschien, ist seine Ästhetik diesem kosmopolitischen Text nahezu entgegengesetzt: Die Handlung des Romans ist einerseits in der polnischen Provinz, abseits der globalen Menschen- und Warenströme, verortet; andererseits bildet auch das weitgehend zusammenhängende Narrativ – ein Pastiche eines Kriminalromans – einen Gegensatz zur diskursiven und genrevielfältigen Offenheit von *Unrast*. Anders als *Unrast* kann *Gesang der Fledermäuse* problemlos als engagierte Literatur aufgefasst werden; er propagiert Tierrechte, insbesondere das unbedingte Recht der Tiere, domestiziert oder wildlebend, auf Leben. Eine Vertreterin der Tierrechte ist vor allem die Ich-Erzählerin und Protagonistin des Romans, Janina Duszejko. Rhetorischer Höhepunkt des Textes ist Duszejkos Intervention in einen Gottesdienst, als anlässlich des Namenstages des Hl. Hubertus – des Patrons der Jagd – der Pastor, selbst ein passionierter Jäger, das Herrschaftsverhältnis zwischen Mensch und Tier aus der Bibel ableitet:

> Teraz wydało mi się jasne, dlaczego wieże strzelnicze, które przecież bardziej przypominają wieże strażników z obozów koncentracyjnych, nazywa się ambonami. W ambonie Człowiek stawia się nad innymi Istotami i sam przyznaje sobie prawo do ich życia i śmierci. Staje się tyranem i uzurpatorem. Ksiądz mówił natchniony, nieledwie w uniesieniu:

8 Zum Konstellationsroman bei Tokarczk siehe Klee (2005).

– Czyńcie sobie ziemię poddaną. To do was, do myśliwych, Bóg skierował te słowa […] – Hej, ty, złaź stamtąd – powiedziałam. – No już.
Zapadła cisza i słyszałam z satysfakcją, jak mój glos odbija się od sklepienia i naw, staje się mocny; nic dziwnego, że można się tutaj zapamiętać w mówieniu.
– Do ciebie mówię. Nie słyszysz? Złaź! […]
– Mordercy – powiedziałam.
Dzieci patrzyły na mnie przerażone. W swoich przebraniach wyglądały nierealistycznie, jak nowa rasa ludzko-zwierzęca, która dopiero ma się narodzić. Ludzie zaczęli szemrać i kręcić się na miejscach. Szeptali do siebie z oburzeniem, ale w ich oczach widziałam też współczucie, to mnie jeszcze bardziej rozzłościło.
– Co się tak gapicie? krzyknęłam. – Usnęliście, że słuchacie tych bzdur bez mrugnięcia okiem? Czy straciliście już rozumy? A serca? Macie jeszcze jakieś serca? […] Straciliście już resztki współczucia?
(Tokarczuk 2009a: 281–282)

Plötzlich war mir klar, warum die Hochsitze, die doch mehr an die Wachtürme eines Konzentrationslagers erinnern, Kanzeln genannt werden. Auf einer Kanzel stellt sich ein Mensch über die anderen Lebewesen und erteilt sich selbst die Macht über ihr Leben und ihren Tod. Er wird zum Tyrannen und zum Usurpator. Der Pfarrer sprach mit Begeisterung, fast mit Überschwang.
„Macht euch die Erde untertan. An euch, an die Jäger, sind diese Worte gerichtet […]"
„He, du, komm da runter!", rief ich. „Na los, mach schon!"
Es wurde ganz still, und mit Genugtuung hörte ich, wie meine Stimme vom Deckengewölbe und vom Schiff zurückgeworfen wurde. Sie klang jetzt so kraftvoll, es war also kein Wunder, dass man von hier aus bis zur Besinnungslosigkeit predigen konnte.
„Dich meine ich! Hörst du nicht? Komm da runter!" […]
„Mörder!", brüllte ich.
Die Kinder sahen mich erschrocken an. In ihrer Verkleidung sahen sie irreal aus, wie eine neue Rasse von Mensch-Tieren, die eigentlich erst im Entstehen ist. Die Menschen begannen zu tuscheln und auf ihren Sitzen herumzurutschen. Sie flüsterten empört miteinander, doch in ihren Augen sah ich auch Mitgefühl, was mich allerdings noch mehr aufbrachte.

> „Was glotzt ihr denn so?“, rief ich. „Seid ihr eingeschlafen, oder warum hört ihr euch diesen Quatsch an, ohne mit der Wimper zu zucken? Habt ihr schon den Verstand verloren? Und das Herz? Hat einer von euch noch ein Herz? […] Habt ihr auch den letzten Rest von Mitgefühl verloren?“
> (Tokarczuk 2019: 273–274)

Zwar lässt sich Duszejkos Auftritt als (feministisches) Empowerment lesen, doch es bleibt mehrfach problematisch. Zunächst auf formaler Ebene. Obwohl die zitierte Stelle auch als Subversion gelesen werden kann, bleibt Duszejkos Intervention monologisch: Sie spricht aus der vollen Überzeugung heraus, im Recht zu sein, und unterscheidet sich in dieser Hinsicht nicht vom Priester. Besonders frappierend ist in diesem Kontext ihr autoritativer Appell an das abstrakte Mitgefühl ihrer Zuhörerinnen („Straciliście już resztki współczucia?“), wobei sie das konkrete Mitgefühl („ale w ich oczach widziałam też współczucie“) nicht als dialogische Chance nutzt.

Die formale Schwierigkeit, den inhärenten Monologismus des engagierten Schreibens darzustellen, reflektierte Tokarczuk im Essay *Maski Zwierząt* (*Die Masken der Tiere*). Ausgangspunkt des Essays ist ein analoges Problem des Engagements in J. M. Coetzees Text *The Lives of Animals*. Coetzee lässt in diesem Text die fiktive Elizabeth Costello, eine Schriftstellerin, einen Vortrag über Tierrechte halten; im metafiktionalen Spiel verschwimmen die Position von Costello und Coetzee, sodass der Text die moralischen Botschaften seiner Protagonistin sowohl stützt als auch unterminiert (vgl. Tokarczuk 2020: 45–47).

Das Spiel um die moralische Position des Engagements wird im *Gesang der Fledermäuse* auf die Spitze getrieben: Im Laufe der Erzählung stellt sich heraus, das Duszejko selbst für die mysteriösen Morde verantwortlich ist, als deren Urheber sie zunächst die Tiere vermutet, welche sich auf diese Weise an den Menschen rächen. Auch handelt Duszejko keineswegs aus rein moralischen Überlegungen heraus, sondern aus persönlicher Rache für ihre Hunde, die von einer Gruppe Jäger erschossen wurden. Die Enragierung der Ich-Erzählerin wird zwar von ihr in Anlehnung an William Blake als göttlicher Zorn legitimiert, doch angesichts des eigentlichen Motivs erscheint diese Rechtfertigung in zweifelhaftem Licht. Vielmehr scheint *Gesang der Fledermäuse* literarisch nicht nur mit Agatha Christies *The Murder of Roger Ackroyd* verwandt – in dem der Ich-Erzähler sich ebenfalls als Mörder entpuppt –, sondern rückt auch in die

Nähe von Gombrowiczs *Pornografia* oder Nabokovs *Lolita*, wo der Leser vom verbrecherischen Ich-Erzähler zu Sympathie mit seinen Taten verführt wird.

***

Engagiertes Schreiben stellt sich in den betrachteten Texten aporetisch dar: In *Unrast* lässt die literarische Offenheit der vorherrschenden Verfahren wie Multiperspektivität der Erzählpositionen die „konstellative" Einheit des Werkes fraglich erscheinen. In *Gesang der Fledermäuse* wird das eindeutige Engagement der Protagonisten hingegen selbst durch intertextuelle Bezüge ironisiert und abgeschwächt, um ihren moralischen Furor nicht allzu monologisch erscheinen zu lassen. Trotz der herausgestellten Aporien des engagierten Schreibens in den beiden Romanen ist es entscheidend, die Spannung zwischen den Verfahren und der Aussageabsicht nicht im Sinne einer dekonstruktivistischen Lektüre zu verstehen, sondern als formales Suchen nach Möglichkeiten eines neuen literarischen Ausdrucks des Engagements.

Literatur

Adorno, Theodor W. (1974): „Engagement", in: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Band 11: *Noten Zur Literatur*. Tiedemann, Rolf (Hg.). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 409–430.

Aleksandrowicz, Marta (2021): "Toward a Tender, Decolonial, Feminine Universality in Olga Tokarczuk's *Flights*", in: *The Polish Review* 66, 21–41.

Augé, Marc (2014): *Nicht-Orte*. München: Beck.

Barthes, Roland (1976): *S/Z*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Bauman, Zygmunt (2022): *Flüchtige Moderne*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Benjamin, Walter (1991): „Ursprung des deutschen Trauerspiels", in: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. I/1. Tiedemann, Rolf / Schweppenhäuser, Hermann (Hgg.). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 203–430.

Brenskott, Krzysztof (2022): „Ontologiczny underdog – o słabości i śladzie w twórczości Olgi Tokarczuk", in: *Ruch Literacki* LXIII, 429–438.

Butler, Judith (2004): *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*. London: Verso.

Eco, Umberto (1977): *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Efimova, Svetlana (2022): *Prosa als Form des Engagements. Eine politische Prosaik der Literatur*. Paderborn: Brill.

Felski, Rita (2020): *Hooked. Art and Attachment*. Chicago: University of Chicago Press.

Graf, Magdalena (2022): „‚Moje imię to milion' – onimiczna lektura prozy Olgi Tokarczuk", in: *Rassegna italiana di argomenti polacchi* 13, 82–99.

Huntemann, Willi (Hg.) (2003): *Engagierte Literatur in Wendezeiten*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Kaczyński, Jarosław (2011): *Polska naszych marzeń*. Lublin: Akapit.

Klee, Louis (2025): *The Constellational Novel*. Oxford: Oxford University Press.

Kołodziejczyk, Dorota (2022): "The Landscape of Hate – Olga Tokarczuk in Populist Discourse in Poland", in: *European Review* 30, 545–555.

Koswenda, Joanna / Dyoniziak, Jolanta (2022): „Destrukcja wizerunku publicznego w dyskursie. Rola argumentu ad hominem w komentarzach internautów dotyczących polskiej pisarki Olgi Tokarczuk", in: *Res Rhetorica* 9, 84–100.

Lubkoll, Christine / Wischmeyer, Oda (Hgg.) (2009): *„Ethical Turn"? Geisteswissenschaften in neuer Verantwortung, Ethik – Text – Kultur*. Paderborn: Fink.

Newton, Adam Z. (1995): *Narrative Ethics*. Cambridge: Harvard University Press.

Nussbaum, Martha C. (1990): *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*. New York / Oxford: Oxford University Press.

Peitsch, Helmut (2000): „Engagement/Tendenz/Parteilichkeit", in: Barck, Karlheinz (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Band 2: *Dekadent – Grotesk*. Heidelberg: Metzler, 178–223.

Rice, Jeff R. (2023): *The Rhetoric of Outrage: Why Social Media Is Making Us Angry*. Columbia: University of South Carolina Press.

Sartre, Jean-Paul (1964): *Was ist Literatur. Ein Essay*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Schotter, James (2020): „Nobel Laureate Olga Tokarczuk: Why Populist Nostalgia Will Pass", in: *Financial Times* 14.02.2020. https://www.ft.com/content/36cfd978-4c1a-11ea-95a0-43d18ec715f5?syn-25a6b1a6=1 (20.03.2026).

Tokarczuk, Olga (2007): *Bieguni*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Tokarczuk, Olga (2009a): *Prowadź swój pług przez kości umarłych*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Tokarczuk, Olga (2009b): *Unrast*. Frankfurt a. M.: Schöffling.

Tokarczuk, Olga (2019): *Gesang der Fledermäuse*. Zürich: Kampa.
Tokarczuk, Olga (2020): *Czuły narrator*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
Tokarczuk, Olga (2021): *Übungen im Fremdsein: Essays und Reden*. Zürich: Kampa.
Wagenbach, Klaus (1998): „Das Ende der engagierten Literatur?", in: *Neue deutsche Literatur* 46, 193–201.
Wegmann, Nikolaus (1996): „Engagierte Literatur? Zur Poetik des Klartexts", in: Fohrmann Jürgen / Müller, Harro (Hgg.): *Systemtheorie der Literatur*, München: Fink, 345–365.

Verflochtene Literaturen und Kulturen – Weltliteratur*en und ‚kleine' Literaturen

Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 107 (2026), 257–264
doi: 10.5282/rfw8rw31

Renate Lachmann

Bildbegriff im Islam

Zusammenfassung: Der Artikel analysiert das Konzept von Bild und Bildverbot im Islam als einen historisch veränderbaren und in sich diversen Diskurs. Da das Bilderverbot kein einheitliches dogmatisches Verbot ist und der Koran Bilder nicht explizit verbietet, entspringen bildfeindliche Positionen primär der Hadith-Literatur und deren späteren juristischen Interpretationen. Zentral für diese Haltungen sind Bedenken hinsichtlich einer schöpferischen Hybris des Menschen sowie die Angst vor Idolatrie. Gleichzeitig entwickelte die islamische visuelle Kultur Strategien der Abstraktion, De-Figuration und Verschiebung, die begrenzte Formen der Darstellung erlaubten – insbesondere in der Buchmalerei (Miniaturen), der Kalligrafie und dem Ornament. Der Artikel beleuchtet darüber hinaus soziale, räumliche und politische Unterscheidungen im Umgang mit Bildern und verweist auf den Wahhabismus als eine moderne Intensivierung der Ikonophobie, die eine plurale Tradition in eine streng durchgesetzte Doktrin des Ikonoklasmus verwandelte.

Kernbegriffe: Idolatrie, Ikonoklasmus, islamische visuelle Kultur, Wahhabismus

1.

Die vielsträngige und zeitlich differierende Annahme des Islam durch historisch und ethnisch unterschiedene Völker hat offenbar zu einer Vielzahl von differierenden Auslegungen eines Bilderverbots geführt, das im Koran nicht ausgesprochen ist. Der erste schriftlich überlieferte Beleg gegen bildliche Darstellungen ist erst im späten 8. Jahrhundert nachweisbar (Paret 1981). Die Bilderverbotslehre bezieht sich zur Hauptsache auf die dem Propheten Mohammed und einigen Imamen zugeschriebenen Äußerungen, die in den Hadithen versammelt sind, die Rudi Paret als „außerkoranische Aussprüche" bezeichnet, die dem Propheten zugeschrieben werden (ebd.: 250). Die Verbote sind nicht in einem Corpus systematisiert oder nach Wichtigkeit

geordnet, und in dieser Nichtgeordnetheit tauchen sie in den Hadithen auf und werden erst in den diese rechtlich auslegenden Texten festgelegt (ebd.). Zwei Argumente stechen hervor, wenn vor den Bildern gewarnt wird: die Schöpfungshybris des Menschen (die den Urschöpfer beleidigt) und die Verwerflichkeit einer Bildanbetung, also der Idolatrie. Im Hintergrund aller Verbote scheint die Befürchtung zu stehen, dass die zur Religion des Propheten Bekehrten in Götzendienerei zurückfallen könnten. Alle Verbotsmotive, die ausführlich dargelegt werden, scheinen aus dieser primären Befürchtung der Götzenanbetung hervorgegangen zu sein; dennoch ist die Warnung vor der Schöpfer-Hybris in den Aussprüchen der Hadithe dominant. Paret zitiert hier die Gegenüberstellung von lebendig und tot thematisierende Passagen: Der Bildschöpfer wird verhöhnt, da er im Gegensatz zum Schöpfergott nur Totes herstellen kann. Paret geht mehrmals auf das Verdikt ein: „Wer ein Bild von etwas Lebendigem herstellt, muss am Tag der Auferstehung diesem Leben Odem einhauchen, was ja nur der Schöpfergott vermag" (ebd.: 238). Aus den Hadithen wurden Verordnungen entwickelt, gläubigkeitsregelnde (juristische) Texte, die Anweisungen im Umgang mit den Bildern Mohammeds, von Menschen generell, von Gegenständen und der Natur geben, die in der Glaubenspraxis unterschiedlich ausgelegt wurden. Alles, was Atem, Odem (*ruh*) hat, darf nicht dargestellt werden. Dass hingegen Bilder mit defizitären Figuren – kopflose oder solche, die keinen Schatten werfen – zulässig und Miniaturen Mohammeds mit einem Schleier vor dem Gesicht möglich waren, bedeutet, dass das Bild-Abbild von seinem möglichen Prototyp abgeschnitten und der Bezug verdeckt werden muss. Auch künstliche Verunmenschlichung bzw. Verunstaltung lässt eine Darstellung zu (eine geköpfte Figur sehe wie ein Baum aus, heißt es an einer Stelle) und immer ist wohl das Vegetabile erlaubt. Das Verunähnlichungsgebot verhinderte offenbar jede Anbetungsversuchung. Bildliches an Wänden und Vorhängen war streng verboten (vermutlich, weil es einem götzenartig gegenüberstand), durfte sich aber auf Teppichen ausbreiten, da diese mit Füßen betreten werden, ebenso wie auf Kissen, die zum profanen Sitzen dienen. Besuche in Häusern, in denen Bilder vorkamen und/oder Hunde sich aufhielten, waren zu vermeiden. Hunde gelten als unrein und die Übertragung des Attributs ‚unrein' auf Bilder zeigt an, mit welchem Ekel Bildliches wahrgenommen werden konnte, gewissermaßen als Verstoß gegen körperliche und moralische Hygiene. Letzterer betraf vermutlich auch Bilder, deren ästhetische Qualität erst späteren Augen sichtbar wurde.

2.

Einen anderen Status hatten offenbar die Miniaturen, die im sunnitischen und schiitischen Islam geduldet waren und in stilistischen Variationen, von Kalligraphie begleitet, Szenen mit agierenden puppenartigen Figuren zeigen, deren Gesichter meist mechanisch wirken. Im Bildband von Mazhar Şevket İpşiroğlu *Meisterwerke islamischer Kunst* (1980) stößt man allerdings auch auf Bilder, die Personen in Bewegung und in Kontakt miteinander zeigen: etwa Szenen einer Schlacht, einer Beschneidung, eines Gebets vor der Kaaba, von in der Natur Arbeitenden. Die Ereignisse im Zuge der Balkaneroberung durch Mehmed II wurden ebenso festgehalten wie die dramatischen Szenen der *devşirme* (*Knabenlese*) in Bosnien und im Kosovo, die jährlich zur Rekrutierung einer kriegstauglichen Armee, die als *Janitscharen* (*Neue Garde*) in Europa Furore machte, durchgeführt wurde (vgl. Lachmann 2010: 38). Auch davon ‚zeugt' eine Miniatur, die Figuren in Bewegung zeigt, vornehmlich klagende Mütter (Abb: 1).



Abb. 1: Darstellung der *Devşirme* im *Süleymanname (*im *Buch von Süleyman)* im Topkapi Museum Istanbul (vgl. Lachmann 2010: 38).

3.

In der Darstellung von Silvia Naef (2007) wird deutlich, dass es zudem einen Unterschied zwischen ‚öffentlich' und ‚privat' zu beachten gilt, da in den eher verborgenen Bereich Bilder durchaus Einlass fanden. Dazu kam die Kluft zwischen arm und reich, da sich Begüterte Bilder zulegen konnten, was allerdings als Luxus galt und von streng Gläubigen und Ärmeren verurteilt wurde. Zu der Opposition von ‚tot' vs. ‚lebendig', die vor allem für den Vorwurf der Schöpfer-Hybris ausschlaggebend ist, und der glaubenspraktisch geltenden Opposition rein/unrein, kommen die Gegensätze von enthaltsam/verschwenderisch und arm/reich als sozialkritische hinzu. Herrscherhäuser wurden zunehmend mit Bildern ausgestattet, wobei neben den weniger geschätzten inländischen zunehmend europäische Künstler zugelassen waren, was vor allem für das osmanische Reich galt. Mehmed II. der Eroberer ließ sein berühmt gewordenes Porträt von Gentile Bellini malen, es entstand 1480, vermutlich nach der Rückkehr Bellinis aus Konstantinopel (Abb.2).



Abb. 2: Gentile Bellini, *The Sultan Mehmet II.*

Die Kalligraphie übernahm nicht nur die im Bilderverbot ausgesparte ästhetische Funktion, sondern entwickelte auch arabeske Strukturen, in die Figu-

ren eingeschlungen wurden. Es entstanden Ausdrucksformen, in denen das Lebendige vermieden wurde und, das Geometrische, Ornamentale und Vegetabile zugelassen war. Arabeske Kunstformen in Moscheen und Prunkgebäuden der Kalifen in den maurischen Gebieten, im Maghreb und in den Moscheen Bosniens sind in der Vermeidung des *ruh* in Bildern konsequent geblieben.[1] Aus Naefs Untersuchung geht hervor, dass es im Falle ikonischer Rückfälle immer ein heftiges Aufflammen des Bilderverbots gegeben hat und gibt, was von fundamentalistischen Geistlichen angefacht und mit Verboten und Dekreten verfestigt wurde und wird.

4.

Im 18. Jahrhundert hat sich der mit der Entstehung Saudi-Arabiens eng verbundene Wahhabismus mit rigorosen Verordnungen in die ikonophobische Traditon eingereiht. Dass sich eine große Anzahl von Auslegungen des unterschwellig wirkenden Bilderverbots im Islam in seinen unterschiedlichen Traditionen[2] erhalten hat, erstaunt wenig, wohl aber die Durchsetzungskraft der wahhabitischen Bildverdammung – die an die christliche Bilderstürmerei des 15./16. Jahrhunderts erinnert. Denn offenbar war es erst der Wahhabismus, der hier rigorose Klarheit schuf, nicht nur mit den entsprechenden Ver- und Geboten, sondern auch mit den Ikonoklasmen, die jegliche – auch die Darstellung des Propheten betreffende – Abbildlichkeit meinten. James Noyes hat die Lehre einer rigorosen Bilderfeindlichkeit, die in der Mitte des 18. Jahrhunderts von Abd al-Wahhab formuliert und als Doktrin in vielen islamischen Ländern bestimmend wurde, nach neuen Quellen dargestellt, wobei er neben politischen und sozialen Fakten insbesondere die theologischen Grundsätze behandelt und die Leitbegriffe kommentiert, die das wahhabitische Lehrgebäude ausmachen und die ausschlaggebenden Impulse für immense ikonoklastische Aktionen geliefert haben (Noyes 2013: 59–92). In der Schrift Abd al-Wahhabs *Kitab al-Tawhid* ergibt sich aus dem Konzept des ‚Einengottes', das dem jüdi-

1 Das Bilderverbot wurde jedoch auch im Islam des nasridischen Emirats in Andalusien nicht befolgt. Die Alhambra zeugt von einem Bilderreichtum, der viele Darstellungen von Personen enthält, deren Funktion durch angedeutete Charakterisierung erhellt wird.

2 Sunnitisch, schiitisch, ismaelitisch, wobei auch die unterschiedlichen Traditionen im osmanischen, iranischen und arabischen Raum, der seinerseits gegliedert ist, eine Rolle spielten und weiterhin spielen.

schen und dem christlichen Gottesbegriff entgegengestellt wird[3], das Verbot einer bildlichen Gottesverehrung (Noyes 2013: 65). Hier ist ein Koranvers von zentraler Bedeutung: Allah will nicht im Bild verehrt werden. Dieser Koranvers bedeutet aber noch nicht ein totales Bilderverbot; dieses ist erst in den Hadithen formuliert, wie Paret gezeigt hat, deren Umsetzung in der Welt des Islam mit seinen unterschiedlichen Ausprägungen mit uneinheitlicher Stringenz erfolgt. Hier griff der Purist Abd al-Wahhab ein. Seine Ikonophobie war allerdings eher theoretisch, er hat demnach nicht zu Bildzerstörungen aufgerufen; seine dringende Aufforderung zur Überwindung der Idolatrie hat die Indoktrinierten zur Zerschlagung der ‚Götzen' agitiert. Noyes interpretiert al-Wahhabs Idolatrie-Theorie, in der der Terminus für die Bildersucht *Shirk* lautet und in engem Zusammenhang mit der Eingott-Lehre *Tawhid* steht (ebd.). Bilderverehrung wird als eine Verfehlung gesehen, die Allah, den Gott, der der Eine ist, verunglimpft. Ikonoklasmen geschahen im Namen al-Wahhabs, der zu dem Zeitpunkt des Geschehens schon tot war. Hier nimmt Noyes seine These von der Parallele zwischen Calvin und al-Wahhab noch einmal auf, trotz dem faktischen Nichtzusammenhang. Es geht ihm darum, in der islamischen und christlichen, d. h. calvinistischen, Auflehnung gegen das Ikonische dasselbe Motiv zu sehen: das Wissen um die Untat der Idolatrie.

5.

Der Wahhabismus macht in seinem religiös motivierten Zerstörungsdrang keinen Halt vor dem ‚islamischen Erbe', wie die saudi-arabischen Abbauverwüstungen der letzten Jahrzehnte beweisen. (Dass es aber auch zu Neubauten gigantischen Ausmaßen gekommen ist und kommt, von denen einige auch unheiligen Zwecken dienen, ist ebenfalls in Betracht zu ziehen). Mit dem Bilderverbot ist eine puritanische Verdammung des Ästhetischen generell (Malerei, Musik, Tanz) und eines exzentrischen religiösen Verhaltens (des Sufismus) verbunden.

Der ‚wahre Islam', der wahhabitische, hat nach 1992 mit einigem Erfolg versucht, den in Bosnien seit 1453 osmanisch bestimmten Islam durch Ein-

3 Die Trinitätslehre war und ist für den Islam in toto der zentrale Angriffspunkt gegen die Christen. Dass der jüdische Gottesbegriff auch verworfen wird, ist allerdings erklärungsbedürftig.

führung strenger Kleiderordnung und der Unterrichtspflicht in Medressen zu überformen, vor allem aber sehr sichtbar durch den Neubau von Moscheen, von deren Ästhetik sich die der bosnischen Moscheen-Kultur des 15. und 16. Jahrhunderts wohltuend abhebt. Trotz massiver Zerstörungen von serbischer Seite im ersten bosnischen Krieg sind einige Moscheen erhalten geblieben, die dies bestätigen – auch die neuerdings erfolgenden Wiedererrichtungen im Originalstil bezeugen eine ästhetische Distanz zum Wahhabismus und generell zur Infiltration eines fremden Modells.[4] Während gegenwärtig die Macht der Mullahs das Bilderverbot weiterhin aufrecht erhält und Verstöße drastisch beantwortet, ist die Photographie zugelassen – die Mullahs lassen sich häufig ablichten – und großformatige Polit-Reklamen mit Personenbildern dürfen den öffentlichen Raum ‚beleben'.

Literatur

İpşiroğlu, Mazhar Şevket (1980): *Meisterwerke islamischer Kunst. Gemälde und Miniaturen im Topkapi-Museum Istanbul*. Stuttgart: Kohlhammer.

Lachmann, Renate (Hg.) (2010): *Memoiren eines Janitscharen oder Türkische Chronik*. Paderborn/München/Wien/Zürich: Ferdinand Schöningh.

Naef, Silvia (2007): *Bild und Bilderverbot im Islam. Vom Koran bis zum Karikaturenstreit*. München: C. H. Beck.

Noyes, James (2013): „Wahhabism and Iconoclasm", in: Ders.: *The Politics of Iconoclasm. Religion, Violence and the Culture of Image-Breaking in Christianity and Islam*. London / New York: Tauris.

Paret, Rudi (1981): *Schriften zum Islam. Volksroman. Frauenfrage. Bilderverbot*. Van Ess, Josef (Hg.). Stuttgart/Berlin/Köln: Kohlhammer.

Abbildungen

Abb. 1: Darstellung der Registrierung christlicher Jungen für den *devşirme* („Knabenlese"). Osmanische Miniaturmalerei, 1558. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Devshirme.jpg

4 2016 war der Wiederaufbau der 1579 gebauten, 1993 durch serbische Nationalisten gänzlich zerstörten Ferhadija-Moschee in Banja Luka abgeschlossen.

Abb. 2: Gentile Bellini: Das Porträt des Osmanischen Sultans Mehmet II der Eroberer. Victoria and Albert Museum. https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Bellini,_Gentile_-_Sultan_Mehmet_II.jpg

Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 107 (2026), 265–275
doi: 10.5282/3vq7xn92

Tanja Žigon

Kulturelle Zwischenräume: Zur deutschen Bühne in Laibach im Vormärz

Zusammenfassung: Der Beitrag untersucht ausgewählte Aspekte des deutschsprachigen Ständischen Theaters in Laibach (Ljubljana) in der Zeit des Vormärz und beleuchtet dabei einen Abschnitt der slowenischen Kulturgeschichte, der durch die Lage Sloweniens am Schnittpunkt germanischer, slawischer und romanischer Kulturräume geprägt war. Auf der Grundlage zeitgenössischer Korrespondenz sowie weiterer Archiv- und Sekundärquellen bietet er nur einen begrenzten Ausschnitt aus der umfassenderen Theatergeschichte dieser Zeit und konzentriert sich dabei auf eine kleine Anzahl anschaulicher Fallbeispiele. Die Analyse berücksichtigt strukturelle, soziale und kulturelle Faktoren, die das Theaterleben in Laibach beeinflussten, und beleuchtet das Zusammenleben und die Interaktion deutsch- und slowenischsprachiger Gemeinschaften, ihrer Sprachen und kulturellen Praktiken. Indem das Ständische Theater in seinen breiteren historischen Kontext eingeordnet wird, bietet der Artikel Einblicke in die vielschichtige Dynamik, die das Theater in Laibach prägte, und unterstreicht dessen Bedeutung innerhalb der slowenischen Kulturgeschichte.

Kernbegriffe: Deutschsprachiges Theater, Laibach/Ljubljana, Vormärz, deutsch-slowenisches kulturelles Zusammenleben, slowenische Theatergeschichte

Statt einer Einleitung

Slowenien, an der Schnittstelle germanischer, slawischer und romanischer Kulturtraditionen gelegen, bildet seit jeher einen Raum intensiver kultureller Verflechtungen. Der Beitrag richtet den Blick auf ausgewählte Aspekte der deutschsprachigen Ständischen Bühne in Laibach (heute Ljubljana)[1] in den

1 Es wird hier und im Weiteren der historische Name Laibach benutzt, wie es zur behandelten Zeit üblich war.

1830er Jahren – einer Zeit, in der rund 5.000 Deutsche etwa 40 % der Bevölkerung einer mehrheitlich slowenischsprachigen Stadt ausmachten (Brix 1988: 54–55). Obwohl im öffentlichen Leben die deutsche Sprache dominierte, war Laibach von gelebter Mehrsprachigkeit geprägt. Auch das Ständische Theater wurde nicht ausschließlich von deutschsprachigen Bewohnern besucht, sondern ebenso von slowenischsprachigen Zuschauerinnen und Zuschauern mit soliden Deutschkenntnissen (Žigon/Smolej 2025: 185). Ein Großteil der slowenischen Intelligenz studierte bis zum Ende des Ersten Weltkriegs vornehmlich in Wien, da eine eigene Universität in Laibach erst 1919 gegründet wurde. Das deutschsprachige Theater war daher kein „fremder" Kulturraum, sondern integraler Bestandteil des städtischen kulturellen Lebens.

Die folgenden Ausführungen stützen sich auf jüngere Forschungen zur slowenischen Theatergeschichte in der Vormärzzeit. Eine zentrale Quelle bildet dabei die umfangreiche, in den letzten Jahren erschlossene Korrespondenz zwischen dem aus Böhmen stammenden, seit den 1820er-Jahren in Laibach ansässigen Hauptmann im Ruhestand Franz Franz (1779–1840) und Josef Kalasanz Freiherr von Erberg (1771–1843), der sich auf seinem Schloss Dol bei Laibach zunehmend aus dem städtischen Leben zurückgezogen hatte.[2] Franz fungierte – gegen Honorar – als lokaler Berichterstatter für Erberg und stand mit ihm zwischen 1832 und 1840 in regem, nahezu täglichem Briefkontakt. Erhalten sind vor allem seine Schreiben an den Freiherrn, in denen er über das gesellschaftliche, politische und kulturelle Leben Laibachs berichtet. Die Ständische Bühne nimmt darin einen breiten Raum ein, sodass diese Quellen – ergänzt durch zeitgenössische Zeitungsberichte und erhaltene Theaterzettel[3] – einen fortlaufenden Einblick in den Theateralltag der 1830er-Jahre ermöglichen. Im Folgenden wird anhand ausgewählter Episoden gezeigt, wie sich der Spielbetrieb zwischen künstlerischem Anspruch, ökonomischem Risiko und

2 Genauere Verweise auf die Korrespondenz finden sich bei Žigon/Smolej 2025. Die kritische Edition der Briefe (Preinfalk 2024) sowie begleitende Studien zu den von Franz behandelten Themenbereichen (Preinfalk 2025) entstanden im Rahmen des Projekts „Deutsche und lateinische Chroniken in Slowenien" unter der Leitung von Matej Hriberšek. Die Schreibweise „Franz Franz" folgt in diesem Beitrag der Eigenbezeichnung in den Briefen. In der Edition von 2025 wurde der Vorname in der begleitenden Studie slowenisiert („Franc"), der Familienname jedoch in der Originalform „Franz" beibehalten.

3 Die Theaterzettel – gedruckte Plakate zur Ankündigung der jeweiligen Abendvorstellungen, die öffentlich in der Stadt ausgehängt wurden – werden heute im Nationalmuseum (NMS) in Ljubljana in der sog. Comedien-Zettel-Sammlung (Sign. 13085) verwahrt.

transregionaler Mobilität entfaltete und wie sich darin die Funktion der Bühne als eines kulturellen Zwischenraums konkret manifestierte. Die Untersuchung versteht sich damit zugleich als ein Beitrag zu einer Kulturgeschichte der Vernetzungen, in der Räume, Akteure und Transferprozesse sichtbar werden.

Kulturhistorischer Hintergrund des Laibacher Ständischen Theaters

Bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts verfügte Laibach über kein richtiges Theatergebäude; gespielt wurde im Freien, in Adelspalais, im Rathaus oder im Landhaus. Ab der Mitte des Jahrhunderts stellten die Krainischen Landstände zeitweise die Reithalle für Aufführungen zur Verfügung (Radics 1912; Ludvik 1957). 1765 wurde schließlich – im Zusammenhang mit dem erwarteten Besuch von Kaiser Franz I. Stephan und Maria Theresia – das erste feste Theatergebäude vollendet: das Ständische Theater mit rund 800 Plätzen, eine beachtliche Größe für eine Stadt von kaum 8.000 Einwohnern (Kuret 2015: 134). Zunächst dominierte italienische Oper das Repertoire, ergänzt durch französische Opéra-comiques und deutsche Singspiele. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts gewann das deutschsprachige Schauspiel- und Musiktheater zunehmend an Bedeutung und entsprach damit den Spielgewohnheiten anderer Bühnen der Donaumonarchie, auf denen Oper und Schauspiele regelmäßig nebeneinander standen (Sivec 1971: 7–69).

Die slowenische Literatur- und Theatergeschichtsschreibung konzentrierte sich lange vor allem auf das slowenischsprachige Theater, während die deutschsprachige Bühne in Laibach weniger Beachtung fand. Dabei trugen die dortigen Aufführungen vermutlich wesentlich zur Ausbildung des dramatischen und ästhetischen Urteilsvermögens der slowenischen gebildeten Schichten bei. Ein frühes Beispiel dieser Wechselwirkungen ist die erste slowenische Komödie *Županova Micka* („Die Tochter des Bürgermeisters"), die der Aufklärer Anton Tomaž Linhart (1756–1795) als Bearbeitung von Josef Richters (1749–1813) Lustspiel *Die Feldmühle* verfasste, den Stoff jedoch in einen slowenischen gesellschaftlichen und kulturellen Kontext übertrug; uraufgeführt wurde das Stück auf der Bühne des Ständischen Theaters (Vidmar 2024: 171–186). Zwar blieb diese Aufführung ein singuläres Ereignis, doch macht sie die Wechselbeziehungen zwischen der deutschen Theatertradition und den frühen slowenischen Dramenansätzen deutlich. Vergleichbares lässt sich auch an der – ebenfalls einmaligen – slowenischen Ankündigung des

Lustspiels *Golfani starec* („Der betrogene Alte") auf dem Theaterzettel vom 28. März 1822 beobachten. Dort wird vermerkt, es handle sich um eine Übertragung eines Werkes von Kotzebue; erst im Einladungstext am unteren Rand des Theaterzettels erscheint zudem der deutsche Originaltitel *Der Schauspieler wider Willen*. Ob das Stück tatsächlich in slowenischer Sprache aufgeführt wurde, lässt sich jedoch nicht mit Sicherheit feststellen. Hinzu kommen zwei weitere Fälle, in denen auf den Theaterzetteln neben dem deutschen auch ein slowenischer Titel angegeben war. So wurde am 21. Dezember 1821 ein „biblisches Gemälde" in vier Aufzügen unter dem slowenischen Titel *Noetova barka, ali Sploh potop* bzw. *Die Arche Noah's, oder Die Sündfluth* angekündigt. In vergleichbarer Weise führte ein Theaterzettel vom 2. Dezember 1828 die aus dem Italienischen (nach Carlo Goldoni) übersetzte Komödie unter dem Titel *Trüffel, der Diener zweier Herren* zusätzlich mit dem slowenischen Titel *Smotnava na vsih koteh* an (Žigon/Motnik 2025: 68–69). In allen Fällen deutet die doppelte Titelangabe weniger zwingend auf eine tatsächlich zweisprachige Aufführung als vielmehr auf eine Sensibilität dem mehrsprachigen städtischen Publikum gegenüber hin – ein Befund, der sich in die allgemeinen gesellschaftlichen Verhältnisse Laibachs einfügt.

Vor diesem Hintergrund wird verständlich, dass die nationalen Differenzierungen im öffentlichen und kulturellen Leben bis 1848 kaum eine prägende Rolle spielten (Vošnjak 1982: 15–16). Zeitgenössische Quellen belegen ein kulturell fluides Umfeld, in dem deutsch- und slowenischsprachige Bewohner dieselben sozialen und kulturellen Räume teilten. So besuchte auch der slowenische Nationaldichter France Prešeren (1800–1849), der selbst in beiden Sprachen schrieb, regelmäßig das Ständische Theater. In diesem Kontext wurde die deutschsprachige Bühne vom slowenischen Publikum vielfach als ein wichtiges Segment eigener kultureller Identität aufgefasst (Birk 1999: 214). Ihr Einfluss reichte über die Vormärzzeit hinaus: Zahlreiche Werke, die bereits in den 1830er-Jahren auf der Ständebühne gespielt worden waren, gelangten nach 1848 in slowenischer Übersetzung oder Bearbeitung in das Repertoire des Slowenischen Dramatischen Vereins, darunter Stücke von Ernst Raupach und Johann Nestroy (Žigon/Motnik 2025: 69).

Einblicke in Strukturen und Dynamiken des Theaterlebens

In den 1830er-Jahren kam es am Ständischen Theater in Laibach zu mehreren Direktionswechseln – ein Ausdruck der für das habsburgische Theaterwesen typischen Mobilität. Wie auf vielen Provinzbühnen übernahmen Direktoren das Haus jeweils für einige Jahre, bevor sie vertraglich geregelt an andere Spielorte weiterzogen. Sie waren Teil eines transregionalen Theaternetzwerks und brachten neue Repertoires sowie ästhetische Erfahrungen größerer Bühnen, etwa aus Wien, Graz, Linz oder Lemberg, nach Laibach.

Zugleich agierten Theaterdirektoren als Unternehmer. Sie finanzierten den Spielbetrieb teilweise aus eigenem Vermögen und erwirtschafteten Einnahmen vor allem durch Kartenverkauf und Logenvermietung, gelegentlich unterstützt von Mäzenen. Das Theater war damit ein wirtschaftlich kalkuliertes Unternehmen: Gagen, Ausstattung und laufende Kosten mussten ebenso gedeckt werden wie vertraglich zugesicherte Neuproduktionen pro Saison. Hohe Fixkosten und unsichere Einnahmen führten dennoch häufig zu finanziellen Engpässen. Der Spielbetrieb war daher nicht allein von künstlerischen Entscheidungen abhängig, sondern maßgeblich von strukturellen Rahmenbedingungen geprägt, die sich der unmittelbaren Kontrolle der Beteiligten entzogen.

Im Herbst 1829 übernahmen die Brüder Franz (1797–?) und Joseph Glöggl (1799–1858) die Leitung der Laibacher Bühne und traten zugleich selbst als Schauspieler bzw. Sänger auf. Sie entstammten einer künstlerisch-musikalischen Familie und verfügten über Bühnenerfahrung an mehreren Theatern der Monarchie. Nach ihrem Debüt in Linz wirkten sie unter anderem in Pest, Brünn, Lemberg, Klagenfurt und Salzburg (Žigon/Smolej 2024: 112–115). Zeitgenössische Berichte – etwa im *Illyrischen Blatt* – hoben hervor, dass mit der Übernahme der Direktion nicht nur eine Erneuerung des Bühnenraums einherging, sondern auch der Anspruch, „guten Geschmack" zu verbreiten (Braun-r 1829: 147–148).

Nach ihnen übernahmen Eduard Neufeld (?–1837) und Heinrich Börnstein (1805–1892) Aufgaben sowohl auf der Bühne als auch in der Theaterleitung. Beide waren im habsburgischen Theaterraum seit Jahren mobil: Börnstein hatte in Lemberg als Schauspieler, Regisseur und Autor gewirkt, Neufeld stand ebenfalls in enger Verbindung mit dortigen Bühnen. Bereits 1831/32 leiteten sie gemeinsam das Theater im niederösterreichischen St. Pölten (Bachleitner 2008: 27–45). Ihre Lebensläufe stehen exemplarisch für die

transregionalen Karrieren des Vormärztheaters. Als Theaterdirektoren in Laibach verpflichteten sie sich, jährlich sechs Opern aufzuführen, die zuvor noch nicht in Laibach gespielt worden waren – ein ambitioniertes Ziel, das sie im ersten Jahr tatsächlich erreichten (Sivec 1971: 95). Bald zeigten sich jedoch die Grenzen des Unternehmens. Obwohl das Ensemble grundsätzlich gut besetzt war, beeinträchtigten häufige Erkrankungen rasch den regulären Spielbetrieb. Die Sopranistin Therese Podlesky konnte vom 5. November 1832 bis Januar 1833 nicht auftreten (NMS, Comedien-Zettel-Sammlung, Theaterzettel vom November 1832 bis Januar 1833), Julius Conradi (1805–1889) fiel Ende Oktober 1832 wegen Heiserkeit aus (Theaterzettel vom 30.10.1832), und Börnstein erkrankte im Dezember desselben Jahres (Theaterzettel vom 29.12.1832). Selbst der Souffleur scheint zeitweise ausgefallen zu sein: Am 10. Januar 1833 wurde eine Vorstellung ausdrücklich „ohne Souffleur" angekündigt.[4] Auch organisatorisch blieb die Lage instabil: Das Orchester rekrutierte sich größtenteils aus Militärmusikern, deren Garnison Laibach jederzeit verlassen konnte (Börnstein 1881: 219–220). Unter diesen Bedingungen entschlossen sich Neufeld und Börnstein bald zum Weggang; im Januar 1833 übernahmen sie die Direktion des Theaters in Linz und verließen Laibach im Frühjahr desselben Jahres (Sivec 1971: 98).

Nach dem Weggang Neufelds und Börnsteins übernahm Amalie Maschek (1792–1836) die Direktion des Ständischen Theaters und trat damit als Frau an die Spitze eines Unternehmens, das bis dahin nahezu ausschließlich von Männern geführt worden war. Als bereits in Wien, Klagenfurt und Graz engagierte Opernsängerin war sie seit den 1820er-Jahren eng mit dem Laibacher Musik- und Theaterleben verbunden. Ihr Ehemann Kaspar Maschek (1794–1873) war in Laibach als Komponist und Kapellmeister tätig; über ihren Schwager Franz von Marinelli (1792–1849), Leiter des Theaters in der Leopoldstadt, war sie zudem mit der Wiener Theaterwelt vernetzt (Sivec 1971: 102–105). Gerade diese personellen Verflechtungen zwischen Laibach und verschiedenen The-

4 Jede Theatergesellschaft verfügte über einen eigens engagierten Souffleur (bzw. eine Souffleuse), der bei nahezu täglichen Aufführungen als zentrale Gedächtnisstütze fungierte. Opern waren zahlenmäßig geringer, wurden jedoch häufiger wiederholt, während Schauspielstücke oft nur ein- oder zweimal zur Aufführung gelangten; das Repertoire umfasste pro Saison etwa dreißig bis sechzig verschiedene Texte. Eine Vorstellung „ohne Souffleur" ließ daher Unsicherheiten erwarten (vgl. Ulrich 1996: 83–101). Zu Repertoire und Aufführungszahlen der Ständischen Bühne in den 1830er-Jahren vgl. Motnik/Žigon 2025.

aterzentren der Habsburgermonarchie – darunter Wien – unterstreichen erneut den Charakter des Theaters als kulturellem Zwischenraum zwischen lokalen Bedingungen und überregionalen Impulsen.

Allerdings sah sich Maschek von Beginn an mit erheblichen, vor allem finanziellen Schwierigkeiten konfrontiert. Obwohl die Saison zunächst vielversprechend begann, ließ der Publikumszuspruch bereits nach wenigen Wochen deutlich nach. Auch innerhalb des Ensembles kam es zu Turbulenzen: Im November 1833 erschien der Schauspieler Gustav Treumann betrunken auf der Bühne und musste abgezogen werden, woraufhin die übrigen Darsteller kurzerhand einen Einakter improvisierten (Žigon/Smolej 2025: 187–188). Hinzu kamen kleinere, gleichwohl aufschlussreiche Konflikte. So berichten die Briefe von Franz, dass eine Laibacher Schneidermeisterin gegen die Figur des Schneiders Zwirn in Nestroys *Lumpacivagabundus* protestierte und sogar im Rathaus ein Aufführungsverbot zu erwirken suchte – jedoch ohne Erfolg (ebd.: 187–189).

Die anhaltenden finanziellen Belastungen führten schließlich dazu, dass Maschek die Direktion wieder abgab. In der Saison 1835/36 übernahm daraufhin Franz Anton Zwoneczek (1778–nach 1836), in tschechischen Quellen auch als Alois Franz Zwoneczek geführt, die Direktion. Er war kein lokal verankerter Theatermann, sondern bewegte sich – wie viele seiner Vorgänger – innerhalb des habsburgischen Theaternetzwerks: Nach Stationen in Böhmen und Mähren leitete er vor seinem Wechsel nach Laibach das Ständische Theater in Agram (Zagreb). Somit reiht sich auch seine Laufbahn in die transregionalen Karrieremuster seiner Vorgänger ein und verweist auf die enge Verflechtung der Spielorte innerhalb der Habsburgermonarchie (ebd.: 187–188).

Von September 1836 bis April 1839 stand schließlich Ferdinand Funk (1800–1848) an der Spitze des Hauses. Mit ihm übernahm ein im habsburgischen Theaterraum bereits etablierter Direktor die Leitung der Laibacher Bühne. Seit 1829 hatte Funk erfolgreich das Theater in Klagenfurt geführt. Anders als viele seiner Vorgänger verfügte er über beträchtliche eigene Mittel, die ihm erlaubten, qualifizierte Kräfte zu engagieren sowie eine umfangreiche Opern- und Schauspielbibliothek und eine gut ausgestattete Garderobe mitzubringen (Sivec 1971: 114–115). Gleichwohl begann seine Direktion unter schwierigen Vorzeichen. Bereits im Herbst 1836 erschwerte eine Choleraepidemie die Zusammenstellung des Ensembles: Die Opernsängerin Caroline Hanal sagte angeblich aufgrund zu geringer Gagen ab, und noch eine Woche

vor Saisonbeginn war die Besetzung unvollständig (Žigon/Smolej 2025: 188). Trotz der anfänglichen Schwierigkeiten stabilisierte sich der Spielbetrieb rasch, und insbesondere die Saison 1838/39 zeichnete sich durch ein außergewöhnlich breites Repertoire aus: Neben elf Opern – darunter mehrere Novitäten – wurden über sechzig verschiedene Schauspielwerke gespielt, Wiederholungen nicht eingerechnet (Sivec 1971: 115).

In der Spielzeit 1839/40 übernahm erneut ein alter Bekannter das Amt: Josef Glöggl, der jedoch nur eine Saison blieb und die Stadt danach wieder verließ. Auch dieser rasche Wechsel fügt sich in das Bild eines Theaterbetriebs ein, der von personeller Mobilität, wirtschaftlicher Unsicherheit und transregionaler Vernetzung geprägt war – Bedingungen, die das Laibacher Ständische Theater in den 1830er-Jahren nachhaltig bestimmten und zugleich seine besondere Dynamik ausmachten.

Schlussfolgerung

Die hier versammelten Episoden bieten mehr als bloß anekdotische Einblicke in das Theaterleben des vormärzlichen Laibachs. Sie verdeutlichen, wie prekär und zugleich bemerkenswert widerstandsfähig der Betrieb des Ständischen Theaters in den 1830er-Jahren war. Zwischen häufig wechselnden Direktionen, krankheitsbedingten Ausfällen im Ensemble, organisatorischen Unsicherheiten und gelegentlichen Skandalen behauptete sich eine Bühne, die künstlerische Ambitionen verfolgte und ein interessiertes, mehrsprachiges Publikum anzog. Gerade in dieser Verbindung von improvisierter Alltagspraxis und kultureller Dynamik wird die besondere Stellung des deutschsprachigen Theaters im urbanen Gefüge Laibachs sichtbar. Damit bestätigt sich, was bereits im kulturhistorischen Ausgangspunkt angelegt war: In einer von gelebter Mehrsprachigkeit und intensiven Austauschprozessen geprägten Stadt war die deutschsprachige Bühne ein kultureller Zwischenraum im mehrfachen Sinne – als Ort sprachlicher Koexistenz zwischen der deutsch- und der slowenischsprachigen Bevölkerung Laibachs, als Kontaktzone zwischen Metropole und Provinz sowie als institutioneller Raum, in dem sich ästhetische Ambitionen, soziale Rahmenbedingungen und alltägliche Widrigkeiten fortwährend kreuzten. Zugleich war sie als institutionell verankerter Aufführungsort in das transregionale Theaternetz der Habsburgermonarchie eingebunden. Über die Mobilität von Direktoren und Ensembles gelangten Repertoires und Spieltra-

ditionen aus größeren Zentren nach Laibach – Impulse, die nach 1848 auch für die Entwicklung des slowenischen Nationaltheaters bedeutsam wurden. Die Direktionen der 1830er-Jahre verweisen somit nicht nur auf die Herausforderungen eines provinziellen Theaterunternehmens, sondern auf dessen Funktion als Ort kultureller Vermittlung. Die hier vorgestellten Befunde können daher nur als ein erster Beitrag zu einer differenzierteren Erforschung der deutschsprachigen Theaterpraxis in Laibach gelten, deren transregionale Verflechtungen, institutionellen Dynamiken und kulturellen Transferprozesse künftig noch genauer zu untersuchen sein werden.

Der Beitrag von Tanja Žigon (Universität Ljubljana) entstand im Forschungsprogramm „Interkulturelle literaturwissenschaftliche Studien" (Nr. P6-0265), das über die Finanzierung der Slowenischen Forschungsagentur ARIS (Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije) aus öffentlichen Mitteln gefördert wird.

Literatur

Bachleitner, Norbert (2008): „Heinrich Börnstein als Übersetzer und Vermittler französischer Lustspiele", in: Kortländer, Bernd / Siepe, Hans T. (Hgg.): *Übersetzen im Vormärz*. Bielefeld: Aisthesis, 27–45.

Birk, Matjaž (1999): „Die deutschsprachige Dramenproduktion am Ständischen Theater Ljubljana (Laibach) im Vormärz", in: *Sprachkunst* 30/2, 213–226.

Börnstein, Heinrich (1881): *Fünfundsiebzig Jahre in der Alten und neuen Welt. Memoiren eines Unbedeutenden*. Erster Band. Leipzig: Verlag von Otto Wigand.

Braun–r (1829): „Ueber das Theater der Stadt Laibach", in: *Illyrisches Blatt* 37, 12. September, 147–148.

Brix, Emil (1988): „Die zahlenmäßige Präsenz des Deutschtums in den südslawischen Kronländern Cisleithaniens 1848–1918", in: Rumpler, Helmut / Suppan, Arnold (Hgg.): *Geschichte der Deutschen im Bereich des heutigen Slowenien 1848–1918*. Wien/München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag, 43–62.

Kuret, Primož (2015): „Das Ständische Theater in Ljubljana/Laibach. Über die italienischen Opernaufführungen am Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts in Ljubljana“, in: *Glasbenopedagoški zbornik* 21/22, 133–141.

Ludvik, Dušan (1957): *Nemško gledališče v Ljubljani do leta 1790*. Dissertation. Ljubljana: Univerza v Ljubljani.

Motnik, Marko / Žigon, Tanja (2025): „Pregled repertoarja stanovskega gledališča v Ljubljani od sezone 1833/34 do sezone 1839/40“, in: Preinfalk, Miha (Hg.): *Podobe bidermajerske Ljubljane*. Ljubljana: Založba ZRC, 231–255.

NMS: Narodni muzej Slovenije, Comedien-Zettel-Sammlung, Sign. 13085.

Preinfalk, Miha (Hg.) (2024): *Pisma Franca Franza baronu Erbergu (1832–1840)*. Ljubljana: Založba ZRC. https://omp.zrc-sazu.si/zalozba/catalog/view/2156/8800/2791 (15.12.2025).

Preinfalk, Miha (Hg.) (2025): *Podobe bidermajerske Ljubljane*. Ljubljana: Založba ZRC. https://omp.zrc-sazu.si/zalozba/catalog/view/2156/8800/2791 (15.12.2025).

Radics, Peter von (1912): *Die Entwickelung des deutschen Bühnenwesens in Laibach. Kulturbilder anläßlich der Eröffnung des Kaiser Franz-Joseph-Jubiläumstheaters*. Laibach: Selbstverlag.

Sivec, Jože (1971): *Opera v Stanovskem gledališču v Ljubljani od leta 1790 do 1861*. Ljubljana: Slovenska matica.

Ulrich, Paul S. (1996): „Abonnement Suspendu der Unterirdischen Gedächtnisstützen. Souffleur-Journale und -Almanache, Quellen der deutschen Theatergeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts“, in: Göbel, Miriam (Hg.): *Aktuelle Tendenzen der Theatergeschichtsforschung*. Berlin: Gesellschaft für Theatergeschichte, 83–101.

Vidmar, Luka (2024): „Prevajanje posvetne dramatike v razsvetljenstvu“, in: Pokorn, Nike K. / Grošelj, Robert / Mikolič Južnič, Tamara (Hgg.): *Zgodovina slovenskega literarnega prevoda I: pregled zgodovinskega razvoja*. Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani / Cankarjeva založba.

Vošnjak, Josip (1982): *Spomini*. Ljubljana: Slovenska matica.

Žigon, Tanja / Smolej, Tone (2024): „‚Ihr wohldurchdachtes Spiel wirkt so elektrisch auf das Publicum': die Theatersaison 1829/30 im Ständischen Theater in Laibach (Ljubljana)", in: Neuhuber, Christian / Pappel, Kristel / Tar, Gabriella-Nóra (Hgg.): *Deutschsprachiges Theater im Ausland im interdisziplinären und transnationalen Fokus: 30 Jahre Thalia Germanica*. Wien: Lit Verlag, 103–135.

Žigon, Tanja / Smolej, Tone (2025): „Gledališke predstave na ljubljanskem stanovskem odru v tridesetih letih 19. stoletja", in: Preinfalk, Miha (Hg.): *Podobe bidermajerske Ljubljane*. Ljubljana: Založba ZRC, 179–212.

Žigon, Tanja / Motnik, Marko (2025): "The Ljubljana Stage in the 1830s: Cultural Exchange and Institutional Dynamics", in: *Forum Historiae. Journal for History and Related Disciplines* 19/2, 66–82.

Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 107 (2026), 277–286
doi: 10.5282/jxccd826

Manfred Weinberg

Max Brod und Franz Kafka über jiddische Literatur

Zusammenfassung: Der Aufsatz vergleicht die Bedeutung, die dem Jiddischen für die jüdische Identität in Max Brods „Der jüdische Dichter deutscher Zunge" und Franz Kafkas „Einleitungsvortrag in den Jargon" beigemessen wird. Während Brod daraus (und aus historischen hebräischen Schriften) eine einheitliche Identität ableitet, sieht Kafka im Jiddischen den Ausdruck einer unerreichbaren Vielfalt, die jeder Jude in sich trägt und spüren kann. Brod schafft somit eine einheitliche jüdische Identität (die er in einem anderen Text sogar als „rassisches Merkmal" versteht) und vertritt damit eine Sichtweise, die – wenn man solche Merkmale einer Rasse im biologischen Sinne versteht – auch gegen Juden gewendet werden kann. Im Gegensatz dazu ist Kafkas „Jiddisch" von Natur aus vielfältig und kann daher in keiner Weise instrumentalisiert werden. Trotz dieses offensichtlichen Unterschieds stützte Brod sein eigenes Verständnis von Kafka und seine Bemühungen, ihn international zu etablieren, auf dieses Muster.

Kernbegriffe: Max Brod, Franz Kafka, Jiddisch, Jüdischsein, jüdische Literatur

1. Max Brod: „Der jüdische Dichter deutscher Zunge"

Max Brods kurzer Text „Der jüdische Dichter deutscher Zunge" ist 1913 im vom Verein jüdischer Hochschüler Bar Kochba herausgegebenen Band *Vom Judentum. Ein Sammelbuch* im Leipziger Kurt Wolff Verlag erschienen. Der Verein sprach sich gegen den politischen Zionismus im Sinne Theodor Herzls aus, kritisierte jede Form von Assimilation und orientierte sich mit der Forderung nach einer geistigen und ethischen Erneuerung der jüdischen Gemeinschaft u. a. an Achad Ha'am (Ascher Ginsberg) und Martin Buber. Der Band *Vom Judentum* war dabei ein programmatisches Manifest für diese Standpunkte. Brods Text erschien in der Rubrik „Probleme der Gegenwart und Zukunft" nach Texten von Nathan Birnbaum, Gustav Landauer und

Moritz Heimann. In dieser Konstellation erscheint der Text Brods eigentlich nur als Marginalie, auch wenn er sich, wie Brod am Anfang schreibt, einem „schwierigen Thema" widmet, zu dem er „einige noch sehr im Flusse befindliche Gedanken […] ohne die Prätention endgültiger Formulierung" (Brod 1913: 261) notieren wolle. Diese Beschreibung kaschiert nur mühsam, dass es sich für Brod (und in seiner Sicht: für jeden auf Deutsch schreibenden jüdischen Dichter) um ein zentrales Problem handelt.

Dabei ist die Dringlichkeit der Frage aus heutiger Sicht, in der die Texte von Autor*innen mit Migrationshintergrund inzwischen selbstverständlicher Teil der deutschen Literatur sind (wie unter anderem die Verleihung des Büchner-Preises an Terézia Mora und Emine Sevgi Özdamar gezeigt hat) kaum nachvollziehbar. Damals waren die Bedingungen aber eben andere, wie Brod gleich im ersten Satz des zweiten Absatzes deutlich macht: „Die Fähigkeit zu großer dichterischer Gestaltung und zu naivem Gefühl wird von vielen modernen Theoretikern den Juden überhaupt abgesprochen" (ebd.). Damit bezieht sich Brod u. a. auf Richard Wagner, der in seiner Polemik *Das Judenthum in der Musik* den Juden eine Unfähigkeit, wirkliche Kunstwerke zu schaffen, attestiert hatte: „In dieser Sprache, dieser Kunst kann der Jude nur nachsprechen, nachkünsteln, nicht wirklich redend dichten oder Kunstwerke schaffen" (Wagner 1869: 15).

Brod stellt die Prämisse dieser Polemik gegenüber den Juden nicht in Frage: „Der Dichter kann sein Nationalgefühl ausstreichen. Aber nur um den Preis, in seiner ganzen Persönlichkeit ein unkompletter Mensch zu werden" (Brod 1913: 261). Ein unkompletter Mensch ist natürlich zu großer Dichtung unfähig. Ohne dies hier näher herleiten zu können, war der Gedanke, dass große Dichtung nur aus volkstümlicher Naivität entspringen könnte, spätestens seit der Romantik gängig, da nur von ihr her eine unmittelbare Verbindung zur Welt, zur Gemeinschaft und zu ursprünglichen Gefühlen geschaffen werden könne.

Brod musste also für den auf Deutsch schreibenden jüdischen Dichter einen Weg zu solcher „volkstümlichen Naivität" vorzeichnen, der aber nicht deutsche Volkstümlichkeit meinen konnte, da er die Möglichkeit „einer assimilatorischen Erlangung deutscher Nationalität" als „wohl überhaupt nicht vorhanden" (ebd.) verstand. So blieb nur ein dritter Weg: „durch Vertiefung des eigenen jüdischen Nationalgefühls wie von einer ungewollten, ungeahn-

ten Seite her auch fremde nationale Begeisterung anderer Völker plötzlich zu verstehen" (ebd.). Kurz zuvor hieß es:

> Die Vertrautheit mit dem biblischen und nachbiblischen hebräischen Schrifttum belebt alle heroischen Kräfte im jüdischen Dichter. Daneben bleibt es ein ungeheures Erlebnis, mit der neuen jiddischen Literatur bekannt zu werden und zu sehen, daß dort, wo wir Volk sind, die volkstümliche Naivität allsobald sich einfindet.
> (Ebd.)

Doch damit bleibt der jüdische Dichter ja immer noch von der deutschen Dichtung ausgeschlossen. Der Weg dorthin wirkt – jedenfalls aus heutiger Sicht – arg konstruiert:

> Die Beziehung zur deutschen Literatur ist dann dadurch gegeben, daß der jüdische Dichter die einzelnen Persönlichkeiten der deutschen Literatur aus seiner allgemeinen Kunstliebe heraus erfaßt, daß er aber außerdem die innerlichste Einbettung dieser Großen in ihr Volksgefühl,[1] gleichsam die Nährflüssigkeit um sie herum durch Analogie mit seinem eigenen Volksempfinden miterlebt.
> (Ebd.: 261f.)

Kurz darauf heißt es:

> Es ist meine Meinung, daß auf dem Wege tiefer jüdischer Nationalempfindung dem jüdischen Dichter deutscher Zunge zum erstenmal Zutritt zum wahren deutschen Volksgeist ermöglicht wird […]. Die Freude am eigenen Volkstum ist der Freude an fremdem Volkstum verwandter als die versuchte Erschleichung fremden Volkstums.
> (Ebd.: 262)

Gelegentlich wurde Brod die These einer kulturellen Hybridität und dialogischen Identität zugesprochen, wie sie erst viel später in der postkolonia-

1 Dass Brod hier keinen „volkstümelnden" Nationalismus meint, wird auch daran deutlich, dass er „gegenwärtig" ausgerechnet den Schlesier Gerhart Hauptmann und den Schweizer Robert Walser „an der Quelle deutscher Wortbildung" (ebd.: 262) sitzen sieht.

len Theorie oder in den Cultural Studies ausgearbeitet worden sei. Zieht man jedoch andere Texte von ihm hinzu, so zeigt sich ein anderes Bild. Im Aufsatz „Juden, Deutsche, Tschechen" nennt er sich dem „Deutschtum *kulturverwandt*", dem „Tschechentum <gegenüber aber> *kulturfremd*" (Brod 1920: 15; Hervorhebungen im Original gesperrt). Allerdings sei es eben der tschechische Kontext, in dem er „von Massenwirkungen, von den rührenden oder brutalen Schwingungen der Volksseele, von volkstümlichem Brauch" aus „eigenem Erleben" wisse. Solche „Kulturverwandtschaft" könne aber nicht mit „Blutsverwandtschaft" (ebd.: 26) verwechselt werden; allerdings könne es zu Fehleinschätzungen kommen, insbesondere dann, wenn, wie „bei Juden mit tschechischer Umgangssprache […] die beiden Kulturfaktoren, Sprache *und* Erleben des Volkshaften, die ich auf Deutsche und Tschechen zu verteilen habe, in eins zusammenfallen" (ebd.: 26f.; Hervorhebung im Original gesperrt). So entstehe „für sie selbst der ehrlich gefühlte Eindruck, daß sie ganz Tschechen seien" (ebd.: 27). Wenig später heißt es dann, dass das Argument Richard Weiners,

> daß Abkömmlinge aus deutschen Häusern wie Rieger, Fügner usw. prominente Tschechen geworden sind […] (Richtigkeit der Fakten vorausgesetzt) natürlich nur für die rassenhafte Verwandtschaft oder vielleicht beiderseitige Rassenunbestimmtheit der Deutschen und Tschechen […] <spricht>, beweist aber für das rassenmäßig so fest umschriebene, seit Jahrhunderten unvermischte Judentum nicht das Geringste. – Ebenso wenig kann sich der unvermischte Judentyp auf Leistungen jüdischer Mischlinge (Vrchlicky, Zeyer) berufen. (Ebd.: 28f.)

Die Argumentation ist denkbar heikel, weil Brod das Besondere der Juden mit dem Begriff der Rasse zusammenbringt. Es ist dabei zuzugestehen, dass es sich hier eben noch nicht um den strikt biologischen Rassebegriff der Nationalsozialisten, wie er sich in den Nürnberger Rassegesetzen angewandt findet, handelt. Im frühen 20. Jahrhundert war „Rasse" noch ein durchaus verbreiteter, wissenschaftlich und gesellschaftlich akzeptierter Begriff.

Und dennoch: Max Brod sieht die Suche der Juden nach ihren Ursprüngen auch bedingt durch ein „rassenmäßig […] fest umschriebene<s>, seit Jahrhunderten unvermischte<s> Judentum". Der Versuch, dem jüdischen Dichter sozusagen ein ‚Mitspracherecht' in der deutschen Literatur zu geben, führt

zum Postulat einer (auch rassentheoretisch begründeten) einheitlichen, ungebrochenen Identität. Diese kann aber dann eben mit den üblichen antisemitischen Ressentiments aufgeladen und so gegen die Juden gewendet werden.

2. Franz Kafka: „Einleitungsvortrag über den Jargon“ [2]

Auch Kafkas Vortrag über das Jiddische steht im Zusammenhang mit dem Studentenverein Bar Kochba, denn dieser hatte das Patronat über den von Max Brod organisierten Rezitationsabend zur Förderung Jizchak Löwys, der mit seiner Warschauer Theatertruppe damals in Prag gastierte, übernommen. Der Abend fand am 18. Februar 1912 im Festsaal des Jüdischen Rathauses statt. Kafka war hinsichtlich des Vortrags recht kurzfristig für Oskar Baum eingesprungen und mühte sich lange mit der Einleitung, die ihm erst am Abend vor der Veranstaltung gelang.

Angesichts der an diesem Abend vor ihm sitzenden assimilierten Prager (West-)Juden beginnt Kafka seinen Vortrag mit einer Provokation, indem er sagt, dass sie „viel mehr Jargon […] verstehen als sie glauben“ (Kafka 1993: 188). Danach kommt er ihnen aber erst einmal entgegen, indem er die „Angst vor dem Jargon, Angst mit einem gewissen Widerwillen auf dem Grunde [...] schließlich verständlich, wenn man will“ (ebd.), nennt.

> Unsere westeuropäischen Verhältnisse sind, wenn wir sie mit vorsichtig flüchtigem Blick ansehn, so geordnet: alles nimmt seinen ruhigen Lauf. […] wer könnte aus einer solchen Ordnung der Dinge heraus den verwirrten Jargon verstehen oder wer hätte auch nur die Lust dazu.
> (Ebd.)

Hier kommt Kafka dem Publikum also wieder entgegen.

Im Weiteren bemüht er sich um eine knappe Charakteristik des Jargons. Er sei „die jüngste europäische Sprache, erst vierhundert Jahre alt und eigentlich noch viel jünger“. Er habe keine Grammatiken, da er „immerfort gesprochen“ werde. Zudem bestehe er

2 So nennt Kafka den Text in seinem Tagebuch (Kafka 1990: 376). Max Brod hat ihn 1953 unter dem Titel „Rede über die jiddische Sprache“ publiziert. Der Text ist nur in einer titellosen Abschrift durch Max Brods Ehefrau Elsa überliefert.

> nur aus Fremdwörtern. […] Völkerwanderungen durchlaufen den Jargon von einem Ende bis zum Anderen. Alles dieses Deutsche, Hebräische, Französische, Englische, Slawische, Holländische, Rumänische und selbst Lateinische ist innerhalb des Jargon von Neugier und Leichtsinn erfaßt, es gehört schon Kraft dazu, die Sprachen in diesem Zustande zusammenzuhalten.
> (Ebd.: 189)

Jutta Heinz hat in ihrem Beitrag zum Jargon-Vortrag im *Kafka-Handbuch* von Manfred Engel und Bernd Auerochs geschrieben: „Das Jiddische spiegelt in seinen sprachlichen Eigenheiten das Schicksal des ewigen Juden in der Sprache" (Heinz 2010: 140).

Kafka zieht ein Zwischenfazit: „Mit all dem denke ich die Meisten von Ihnen, sehr geehrte Damen und Herren, vorläufig überzeugt zu haben, daß Sie kein Wort des Jargon verstehen" (Kafka 1993: 190). Nach der anfänglichen Provokation zieht Kafka damit, rhetorisch geschickt, das Publikum auf seine Seite.

Im Folgenden gibt Kafka knappe Erklärungen zu den anschließend von Jizchak Löwy vorgetragenen Texten, nicht ohne zu betonen:

> Erwarten Sie von der Erklärung der Dichtungen keine Hilfe. Wenn Sie nun einmal nicht imstande sind, Jargon zu verstehen, kann Ihnen keine Augenblickserklärung helfen. Sie werden im besten Fall die Erklärung verstehen und merken, daß etwas Schwieriges kommen wird. Das wird alles sein.
> (Ebd.)

Kafka betont dabei, dass sich das Jiddische gerade wegen seiner Nähe zum Deutschen nicht in dieses übersetzen lasse. Er meint hier das in der Linguistik als „falsche Freunde" bekannte Phänomen, dass gleiche Worte in unterschiedlichen Sprachen eine verschiedene Bedeutung haben. Das Argument ist allerdings nicht stichhaltig, weil Kafka etwa eine Übersetzung ins Französische für möglich hält; in gleicher Weise könnten jiddische Texte durchaus ins Deutsche übersetzt werden. Allerdings braucht Kafka das Argument, um so daran anzuschließen:

> Aber nicht nur aus dieser Ferne der deutschen Sprache können sie, verehrte Damen und Herren, Jargon verstehen; Sie dürfen einen Schritt näher. Noch zumindest vor nicht langer Zeit erschien die vertrauliche Verkehrssprache der

> deutschen Juden, je nachdem sie in der Stadt oder auf dem Lande lebten, mehr im Osten oder im Westen, wie eine fernere oder nähere Vorstufe des Jargon, und Abtönungen sind noch viele geblieben. Die historische Entwicklung des Jargon hätte deshalb fast eben so gut wie in der Tiefe der Geschichte, in der Fläche der Gegenwart verfolgt werden können.
> (Ebd.: 192f.)

Indem Kafka den Jargon als auch in der „Fläche der Gegenwart" für beobachtbar erklärt, rückt er ihn ganz nah an seine ZuhörerInnen heran, um ihnen anschließend zu erklären, dass Sie ihn auf eine andere Weise als die übliche verstehen könnten:

> Ganz nahe kommen Sie schon an den Jargon, wenn Sie bedenken, daß in Ihnen außer Kenntnissen auch noch Kräfte tätig sind und Anknüpfungen von Kräften, welche Sie befähigen, Jargon fühlend zu verstehen. Erst hier kann der Erklärer helfen, der Sie beruhigt, so daß Sie sich nicht mehr ausgeschlossen fühlen, und auch einsehen, daß Sie nicht mehr darüber klagen dürfen, daß Sie Jargon nicht verstehen. Das ist das Wichtigste, denn mit jeder Klage entweicht das Verständnis. Bleiben Sie aber still, dann sind Sie plötzlich mitten im Jargon. Wenn Sie aber einmal Jargon ergriffen hat – und Jargon ist alles, Wort, chassidische Melodie und das Wesen dieses ostjüdischen Schauspielers selbst, – dann werden Sie Ihre frühere Ruhe nicht mehr wiedererkennen. Dann werden Sie die wahre Einheit des Jargon zu spüren bekommen, so stark, daß Sie sich fürchten werden, aber nicht mehr vor dem Jargon, sondern vor sich. Sie würden nicht imstande sein, diese Furcht allein zu ertragen, wenn nicht gleich auch aus dem Jargon das Selbstvertrauen über Sie käme, das dieser Furcht standhält und noch stärker ist. Genießen Sie es, so gut Sie können!
> (Ebd.: 193)

Damit ist Kafka am Ziel: Er lokalisiert den Jargon im Innern der Zuhörer*innen. Er gehört zu ihnen als Jüdinnen und Juden. Wenn Sie ihn aber fühlen, wird ihre (westeuropäische) Ruhe verschwinden und sie werden sich nun nicht mehr vor dem Jargon, sondern vor ihrem eigenen Inneren fürchten. Dabei mystifiziert Kafka den Jargon, indem er ihm zuschreibt, selbst die Kraft zu vermitteln, ihm standzuhalten. Kafka ist also wieder bei seiner ersten These angekommen: Sie verstehen den Jargon! Er ist ein Teil von Ihnen! Wichtig ist

dabei erstens die Zugangsweise – über das Gefühl – und zweitens das, was der Jargon für Kafka ist: unhintergehbar vielfältig.

Der Einleitungsvortrag endet: „Wenn es sich dann verliert, morgen und später, – wie könnte es sich auch an der Erinnerung an einen einzigen Vortragsabend halten! – dann wünsche ich Ihnen aber, daß Sie auch die Furcht vergessen haben möchten. Denn strafen wollen wir Sie nicht" (ebd.).

Jutta Heinz schreibt im *Kafka-Handbuch*:

> Dieses Ende kommt sehr unvermittelt. Es setzt einen verunsichernden Kontrapunkt zu einer Rede, deren apologetischer Charakter bis zu genau diesem Punkt ungebrochen und erfolgreich schien. Dass sie doch wieder in eine Strafphantasie mündet, hängt wohl letztlich mit dem mangelnden Selbstvertrauen des Redners zusammen, der zum „Genuß" zwanghaft die folgende Bestrafung assoziieren muss; nur so kann seine eigene „wahre Einheit" (<Kafka 1993:> 193) gewahrt bleiben.
> (Heinz 2010: 141)

Das scheint mir eine sehr ‚kafkaeske' Erklärung, die ohne ‚Strafphantasien' nicht auskommt. Tatsächlich ist ja vielmehr davon die Rede, dass niemand strafen will. Es muss auch niemand tun, weil Kafka in überredender Rhetorik seine Zuhörer*innen für den Jargon geöffnet hat. Er wurde als Teil und Inneres aller Jüdinnen und Juden erwiesen.

3. Fazit

Max Brods Text „Der jüdische dichter deutscher Zunge" und Franz Kafkas „Einleitungsvortrag in den Jargon" kommen darin überein, das Jiddische als allen Jüdinnen und Juden ‚wesentlich' zu behaupten.

Bei Brod ist es (und die in ihm verfasste Literatur) neben den hebräischen Texten allerdings eine feste und einheitliche Größe, in die man sich als Dichter versenken muss, um eine „tiefe[] jüdische[] Nationalempfindung" zu erreichen, die einem dann wiederum „zum erstenmal Zutritt zum wahren deutschen Volksgeist" verschafft. Das gezwungen wirkende Argument wird notwendig, weil Brod sich außerstande sieht, die Prämisse von der Entstehung großer Dichtung aus dem Geist „volkstümlicher Naivität" in Frage zu stellen. Wenn er dann – im Text „Juden, Deutsche, Tschechen" – dieses wesen-

haft Jüdische mit dem Konzept der Rasse verkoppelt, hat er sich in einem Gedankengang verfangen, der sich allzu leicht gegen die Juden wenden lässt. Man muss dieser ‚Rasse' nur strikt antisemitisch die üblichen Ressentiments ‚anhängen', dann kann aus diesem ‚Setting' sogar die Rechtfertigung für einen Völkermord entstehen, was Brod natürlich in gar keiner Weise im Blick hatte.

Ganz anders bei Franz Kafka: Zwar ist im „Einleitungsvortrag" von der „wahren Einheit" des Jargons die Rede. Doch zuvor hat Kafka alles darangesetzt, die ‚innere Vielheit' dieses Jargons zu erweisen. Das Jiddische ist für Kafka also kein „kultureller Bestand", den man sich aneignen muss, um wahrhaft zum Juden zu werden. Man ist es viel mehr schon immer – auch die „westjüdischste<n>" der „Westjuden" (als den sich Kafka selbst in einem Brief an Milena Jesenská bezeichnet hatte [Kafka 2004: 294]) tragen das Jiddische in sich. Die wesenhafte Einheit des Jiddischen ist dabei aber seine Vielheit – eine für Kafka ja durchaus typische Denkfigur. Gerade darum bietet sein Verständnis des Jiddischen keinen Anhaltspunkt für eine Umkehr in antisemitische Klischees.

Der Vergleich der beiden Texte hat noch eine besondere Pointe. Offenbar hat Max Brod das im Text „Der jüdische Dichter deutscher Zunge" entwickelte Modell seinem eigenen Verständnis von Kafka und damit auch seinen Versuchen, diesen international durchzusetzen, zu Grunde gelegt. Von diesem her ist Brods religiöse Lesart der Texte Kafkas legitimiert sowie seine Versuche, Kafka eine große Nähe zum Zionismus anzudichten. Die Analyse von Kafkas Jargon-Vortrag zeigt jedoch, dass dieser einem ganz anderen Verständnis des Jiddischen und damit wesenhaft Jüdischen folgt, was Brods Zugang als Missverständnis erweist.

Literatur

Brod, Max (1913): „Der jüdische Dichter deutscher Zunge", in: *Vom Judentum. Ein Sammelbuch*. Hrsg. vom Verein jüdischer Hochschüler Bar Kochba in Prag. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 261–263.

Brod, Max (1920): „Juden, Deutsche, Tschechen. Eine menschlich-politische Betrachtung", in: Ders.: *Im Kampf um das Judentum*. Wien/Berlin: R. Löwit Verlag, 7–37.

Heinz, Jutta (2010): „Literaturkritische und literaturtheoretische Schriften", in: Engel, Manfred / Auerochs, Bernd (Hgg.): *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 134–142.

Kafka, Franz (1990): *Tagebücher*. Koch, Hans-Gerd / Müller, Michael / Pasley, Malcom (Hgg.). Frankfurt a. M.: Fischer.

Kafka, Franz (1993): „Rede über den Jargon", in: Ders.: *Nachgelassene Schriften und Fragmente I*. Pasley, Malcolm (Hg.). Frankfurt a. M.: S. Fischer, 188–193.

Kafka, Franz (2004): *Briefe an Milena*. Born, Jürgen / Müller, Michael (Hgg.). Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch.

Wagner, Richard (1869): *Das Judenthum in der Musik*. Leipzig: J. J. Weber.

Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 107 (2026), 287–296
doi: 10.5282/mm3fmt54

Konrad Klejsa

The Kulturfilm on Kashubia in Stalinist Poland: What Went Wrong?

Abstract: This paper discusses the film project Kashubia, conceived by Edmund Byczyński in 1948 in the Educational Film Studio in Łódź. The main sources of the analysis are three reviews: first – the external expert opinion, commissioned by the Studio; second – the internal discussion of the film by the programming committee; finally – the statement of the censorship office. The analysis reveals the political control mechanisms established in Stalinist Poland for non-fiction film, as it was recommended to shape the discourse of Kashubia in a socialist realist manner. The filmmakers were required to depict the development of the region as a class struggle between the outdated capitalist exploitation on the one hand and the modern communist rationality on the other hand.

Keywords: educational film, socialist realism, visual representations of ethnicity, film production in non-democratic countries

The communists gradually seized power in Poland during the second half of the 1940s, first grouped around the Polish Workers' Party (Polska Partia Robotnicza [PPR]), and then, from December 1948, the Polish United Workers' Party (Polska Zjednoczona Partia Robotnicza [PZPR]). For film culture, the filmmakers' congress in Wisla in November 1949 was the turning point, resulting in two systemic changes. First, the directors of film production institutions were replaced, and second, from this point until the mid-1950s, socialist realism – which was already the officially established doctrine in the Soviet Union (Knight 2024) – became Polish cinema's prevailing aesthetic. These transformations have been extensively studied for feature films (Jockheck 2013: 128–131), but less so for non-fiction forms, including educational films.

The main centre of non-fiction film production in Poland was the Educational Film Studio (Wytwórnia Filmów Oświatowych [WFO]) in Łódź. This formed part of the Film Institute (Instytut Filmowy [IF]) until the end of 1949, when the IF was dissolved, and the WFO became a separate entity. WFO had enjoyed relative autonomy before then (i.e. producers of short educational films only had to submit their ideas to an internal WFO committee, and censorship did not excessively interfere in shaping these films). In the 1950s, under Szymon Maus, previously the head of the Provincial Office of Public Security in Łódź (Dondzik/Jajko/Sowiński 2019: 47), the WFO underwent significant changes: the studio switched to producing mainly instructional films for industry, while projects on the natural sciences, geography and culture, which had been already underway, were suspended or significantly modified.

Based on research in the State Archives of the City of Łódź (where part of the WFO's collection from 1949–1955 is located), this article presents a brief history of one such project. It was meant to be an educational film on Kashubia, an ethnocultural area in the historic Eastern Pomerania region in northern Poland, which formed part of Prussia for over 250 years. Since the footage has either deteriorated over time, or it was deliberately destroyed, this chapter discusses a non-existent film. Such accounts are quite common in film studies – in fact, they constitute a genre of cinema historiography. However, they usually focus on fiction films, for which a script serves as the vital proof of the lost film or the abandoned projects (Lubelski 2012: 20–24). The situation differs for non-fiction films, as there is typically only a short (often two or three-page) treatment; therefore, other documents – such as expert opinions, reviews and censorship opinions – are particularly significant.

The case of the *Kashubia* project

The surviving documents for the *Kashubia* project (which include several contracts with filmmakers, financial documents, as well as internal reviews and the statement of the censorship office) show clearly that the project was initiated in early 1948 as a series of short films on the so-called *Ziemie Odzyskane* ("Recovered Territories"). In this early period following the Second World War, the Polish authorities were particularly keen to emphasise the Polish character of these territories (Grzechnik 2017: 669). Therefore, these flicks were to combine physical and cultural geography issues in the spirit of the

Kulturfilm (for the discussion of the genre see Dewald/Öhner 2023). In mid-1948, Edmund Byczyński, the head of the IF branch in Gdansk-Oliwa, was commissioned to deliver footage for the *Kashubia* project. He was an experienced filmmaker, who in the 1930s produced several non-fiction short films, including the flick that turned out to be the classic of the avant-garde cinema, Stefan and Franciszka Themerson's *Europa* (1932). In the early 1948, he shot three unscripted short films: *Praca i piękno Raduni* (*The Work and Beauty of Radunia*), *Pojezierze Kaszubskie* (*The Kashubian Lake District*) and *Kultura Pojezierza* (*The Culture of the Lake District*). These films were edited into a single medium-length film titled *Kaszuby* (*Kashubia*) by October 1948.

The primary source of information on this project is an extensive assessment prepared in February 1948, signed by Andrzej Bukowski, a geographer in the Baltic Institute in Gdańsk employed as an expert by the WFO. The first part of this document includes a sequence-by-sequence summary. The distinctiveness of the film's original components is visible in this montage. The initial sequence of the film contained shots of „fragmenty krajobrazu, przeplatane ilustracjami z życia ludności"[1] (Bukowski 1948: 79). The second part had a completely different character: „jest jakby wyprawą historyka sztuki, który wyszukuje na Kaszubach i pokazuje zabytki głównie architektury i rzeźby, poza tym współczesne wytwórstwo artystycznego przemysłu ludowego"[2] (ibid.). At the end, shots of the three most prominent Kashubian activists and writers (Florian Ceynowa, Aleksander Majkowski and Hieronim Derdowski) were added, according to Bukowski, „bez jakiegokolwiek wewnętrznego uzasadnienia"[3] (ibid.). The overall assessment was devastating:

> […] brak dokładnej znajomości przedmiotu i w związku z tym brak z góry obmyślanego rusztowania kompozycyjnego spowodował z jednej strony rażące braki, z drugiej znaczne w pewnych wypadkach przeciążenie mniej ważnymi szczegółami. Do takich przerostów, szkodliwych ze względu na kom-

1 "[…] landscape fragments interspersed with illustrations from the life of the population". Unless otherwise indicated, the translations are mine. – K. K.

2 "[…] it is like an expedition by an art historian who searches for and shows mainly architectural and sculptural monuments in Kashubia, as well as contemporary folk art".

3 "[…] without any internal justification".

> pozycję całości, muszę zaliczyć zbyt szczegółowe zobrazowanie wnętrz kościołów w Kartuzach i Żukowie, mimo że pod względem technicznym należą te fragmenty do najlepszych.
> (Bukowski 1949: 3)

> […] a lack of thorough knowledge of the subject and, consequently, a lack of a pre-conceived compositional framework resulted, on the one hand, in glaring omissions and, on the other, in some cases, a significant overload of less important details. Among such excesses, which are detrimental to the composition of the whole, I must include the overly detailed depiction of the interiors of the churches in Kartuzy and Zukowo, even though, from a technical point of view, these fragments are among the best.

Bukowski's attention focused on physical geography. Regarding the Kashubian river Radunia, for instance, he noted that „należałoby pokazać jej odcinek między Somoninem a Żukowem, w szczególności w okolicy Babiego Dołu, gdzie jej spadek wynosi 3 m. na km […] oraz takie pozostałości po lodowcach, jak liczne narzutowe, przeważnie granity kamienie szwedzkie, w wierzeniach ludu zwane kamieniami diabelskimi, np. ogromne głazy pod Nową Hutą w pow. Kartuskim"[4] (Bukowski 1948: 77).

These excerpts from the review clearly show that the reviewer was a dedicated expert in earth science and regional studies who seemed to expect the film to include all the elements that presumably should be found in a high school geography textbook.

In the agriculture section, Bukowski questioned the depiction of ploughing using a wooden plough, arguing that such an image was rare and that in the film, the plough was pulled „przez dwa rosłe konie, gdy tymczasem w rzeczywistości taki drewniany pług częściej był ciągniony przez jednego konika, krową, lub nawet człowieka (zob. obrazy tego rodzaju np. u I. Gulgowskiego *Von einem unbekannten Volke in Deutschland*"[5] (Bukowski 1948: 76). He also

4 "[…] it would be appropriate to show the section between Somonino and Zukowo, in particular in the vicinity of Babi Dol, where its gradient is 3 m per km […] as well as several glacial remains as numerous erratic boulders, mostly granite Swedish stones, known in popular belief as devil's stones, e.g. huge boulders near Nowa Huta in the Kartuzy district".

5 "[…] by two large horses, whereas in reality such a wooden plough was more often pulled by a single horse, a cow, or even a man (for images of this kind, see for example, I. Gulgow-

noted the continuity between the interwar period and the post-1945 developments: „Przed ostatnią wojną zbudowano w Brusach największą w Europie suszarnię grzybów, którą po wojnie uruchomiono. Zatrudnia ona stale ok. 70 robotników, a w sezonie dodatkowo ok. 400. W ub. roku wyeksportowano 100 ton."[6] Furthermore, in tune with the communist requirements for recognizing geography as an economic science, Bukowski suggested rejecting shots showing grazing cows. He argued: „[…] hodowla krów znaczniejszej roli nie odgrywa na Kaszubach. […] słyną one z gęsi, gęś kaszubska zapełnia nie tylko rynki miast portowych (zilustrować), ale idzie także na eksport"[7] (Bukowski 1948: 76).[8]

In the human geography section, most of Bukowski's attention, however, was devoted to critisizing the part of the film which depicted church interiors in Jasień and Sierakowice. Although Bukowski was not a professional filmmaker and – to my knowledge – had no experience in amateur filmmaking either, he insisted that in this sequence the editing should not be „tak szczegółowa, analityczna, jak to pokazano na filmie. Zachodzi tu więc potrzeba dokonania znacznych skrótów. Przydługi obraz z chłopcem podziwiającym piękno rzeźb, obraz, o ile o mój gust chodzi, niezbyt udany, bo sztuczny, może wywołać wrażenie nudy"[9] (ibid.: 75). However, this does not mean that Bukowski, due to some idiosyncratic or socially required constraints, princi-

---

ski's book *Von einem unbekannten Volke in Deutschland*". The latter refers to Ernst Seefried Gulgowski's work, published in German in 1911. In Poland, Gulgowski is known by the name "Izydor", which he used in everyday life, hence the reference to "I. Gulgowski".

6 "Before the last war, the largest mushroom drying facility in Europe was built in Brusy, which was put into operation after the war. It employs about 70 workers permanently and an additional 400 during the season. Last year, 100 tonnes were exported."

7 "[…] the cow breeding does not play a significant role in Kashubia. […] It is famous for its geese, and Kashubian geese not only fill the markets of port cities but are also exported."

8 In 2011, when I was co-editing the book *Deutschland und Polen: filmische Grenzen und Nachbarschaften* with Schamma Schahadat, a graphic designer from Schüren Verlag suggested to use for the first cover the – not particularly attractive – image of "Gänsedame", a secondary character in Robert Gliński's film *Die Unkenrufe* (*The Call of the Toad*), an adaptation of Günter Grass' novel on the fate of the Kashubians. Ultimately, after a lively exchange of emails, a different frame from the film was selected for the cover of the volume.

9 "[…] as detailed and analytical as it is shown in the film. Therefore, there is a need to make significant cuts here. The lengthy scene with a boy admiring the beauty of the sculptures, a scene which, in my opinion, is not very successful because it is artificial, may give the impression of boredom."

pally rejected images of places of religious worship; rather, he simply preferred to see others (he suggested the Oliwa Cathedral).

Following Bukowski's review, the WFO commissioned additional footage before submitting a new version of the film for evaluation. Once again, this version of the film is only apparent from its reviews; however, this time, it was not evaluated by a geography expert but by the internal WFO programming committee in Autumn 1949 (by that time, the programming committees in the film studios were already made up of people subordinate to the communist party). These evaluations were clearly political:

> Film ten nie stawia sobie pewnych celów określonych, jakie powinien mieć film dzisiejszy. Geografia jest nauką polityczną i ten film musi zaprezentować pewne fakty, które zawierać będą w sobie wszystkie zagadnienia polityczne, społeczne i gospodarcze. Film spełniłby swoje zadanie, gdyby pokazał nam przeszłość, teraźniejszość i przyszłość. W filmie tym należy podkreślić, że obszar Pojezierza Kaszubskiego przewidziany jest w planie gospodarczym na planową hodowlę owiec.
> (Protokół 1949a: 212)

> This film does not set itself certain specific goals, as a film today should. Geography is a political science, and this film must present certain facts that will contain all political, social and economic issues. The film would fulfil its purpose if it showed us the past, the present and the future. It should be emphasised in this film that the Kashubian Lake District is designated in the economic plan for planned sheep breeding.

The note which accompanied the decision contained the committee's detailed recommendations:

> Film należy koniecznie uzupełnić zdjęciami ukazującymi współczesne życie tego kraju i perspektywy rozwoju w Polsce Ludowej. Obok sekwensu 14 – pług – musi być pokazane gospodarstwo rolne (spółdzielnia produkcyjna lub PGR) z maszynową obróbką roli. Mizerne pola gospodarstw jednostkowych i bujne pola oraz zbiory w stodołach – na gospodarstwach państwowych (Gdzie takie są poinformuje chętnie Wydział Propagandy Komitetu Partyjnego

> w każdym powiatowym mieście kaszubskiego pojezierza). Dalej – na zdjęciu 30-31 – pokazać opanowywanie tego zagadnienia (hodowli bydła) przez PGR i Spółdzielnie Produkcyjne.
> (Ibid.)

> The film must be supplemented with photographs showing contemporary life in this country and the prospects for development in People's Poland. Next to sequence 14 – the plough – a farm (production cooperative or state-owned farm) with machine cultivation must be shown. The meagre fields of individual farms and the lush fields and harvests in barns – on state-owned farms (the Propaganda Department of the Party Committee in every county town of the Kashubian Lake District will be happy to provide information on where these are located). Next – in photos 30–31 – show how this issue (cattle breeding) is being mastered by state farms and production cooperatives.

The somewhat surprising claim that an educational film – which, after all, belongs to the non-fiction genre – should show the future (sic!) was repeated in another report: „Brak akcentów porównawczych, obrazujących Kaszuby w przeszłości, teraźniejszości i przyszłości, co filmy geograficzne z racji swego założenia powinny zawierać"[10] (Protokół 1949b: 213). As with other educational films of this time, the difference between the pre-war period, which was to be shown in an unfavourable light, and the post-war modernisation planned by the communists, was to be emphasised. It was therefore noted that it would be necessary to emphasise „specjalnie korzystne strony obecnej rzeczywistości, podkreślając dawną nędzę mieszkańców pojezierza, a obecne dążenie państwa do podniesienia dobrobytu"[11] (Protokół 1949c: 215). Another set of objections concerned the church sequence. This time, the recommendations left no room for doubt, as specific cuts were required: „mniej ciekawe sceny poskracać, jak na przykład figury świętych […] usunąć wzmiankę

10 "There are no comparative elements depicting Kashubia in the past, present and future, which geographical films should contain due to their nature."

11 "[…] the particularly favourable aspects of the current reality, highlighting the former poverty of the inhabitants of the lake district and the current efforts of the state to improve their welfare".

o skrzydłach ołtarza znajdujących się w muzeum w Londynie"[12] (Protokół 1949c: 215).

It is difficult to know whether the suggested changes were implemented before the censors reviewed the film. Presumably, the cuts (which are easy to undertake) were made, but no further material was filmed, as the censors' screening took place on 27 December 1949, a month after the WFO committee evaluations. The censors did not permit the film's distribution, with the brief justification that „w obrazach filmu jest wiele scen pokazujących nędzne chaty wiejskie, prymityw życia i pracy"[13] (List 1949: 70). It remains unknown whether any additional changes were included in the material presented to the censorship office, as the print is not available either in the vaults of the WFO or in the Warsaw based National Film Archive. One fact, however, remains certain: the author of the original footage, Edmund Byczyński, never made another film.

Mechanisms of political control over non-fiction film

The *Kashubia* film project reveals the political control mechanisms established in Poland for non-fiction film, which can also be seen in many other projects commenced in 1947 or 1948, and then suspended in 1949 or 1950. For the Stalinists, showing the Polish past of the 'Recovered Territories' seemed secondary. The textual conflict between the 'old' and 'new' was no longer to be presented as a struggle for national identity, as a conflict between the German and Polish cultures. The reality of 1950 made this difficult as East Germany became an independent state (the German Democratic Republic), and an ally of communist Poland. The actual opponents in this historical field were the interwar Polish authorities (as can also be seen in many other educational films, even instructional ones). Consequently, it seemed more important to shape the message of *Kashubia* as a socialist realist class struggle between capitalist exploitation, allegedly causing poverty, and communist 'rationality', manifested as state farms on the one hand and the fight against religion and

12 "[…] delete less interesting shots, such as figures of saints […] and remove the mention of the altar wings in the museum in London".

13 "[…] the film contains many scenes showing miserable rural huts, primitive living and working conditions".

the Church on the other. The fact that the required corrections meant shooting a completely different film was irrelevant; as the result, the *Kashubia* project became a collateral damage of the implementation of the Stalinist cultural policy to the educational film genre.

Acknowledgement: The research has been financed by the Polish state within the "National Programme for the Development of Humanities" (NPRH) organised by the Ministry of Science and Higher Education (project ID: NPRH/DN/SP/0247/2023/12, total value: 384 924 PLN).

Archival Sources

Kaszuby. Archiwum Państwowe w Łodzi [State Archive in Lodz], zesp. Wytwórnia Filmów Oświatowych (collection: Educational Film Studio), sygn. 38 (file 38):
– Bukowski, Andrzej (1948): „Andrzej Bukowski. Uwagi na temat projektu filmu krótkometrażowego" (2/1948).
– List (1949): „List Dyrekcji Programowej Przedsiębiorstwa Państwowego 'Film Polski' w Warszawie do Dyrekcji Wytwórni Filmów Oświatowych w Łodzi" (27/12/1949).
– Protokół (1949a): „Protokół z 10 października" (10/10/1949).
– Protokół (1949b): „Protokół z 17 października" (17/10/1949).
– Protokół (1949c): „Protokół z 29 listopada" (29/11/1949).

References

Dewald, Christian / Öhner, Vrääth (2023): "Showing – Becoming Aware – Learning On the Pedagogical Dispositif of the Kulturfilm", in: *TMG Journal for Media History* 26/1. https://tmgonline.nl/articles/10.18146/tmg.836 (13.06.2026).
Dondzik, Michał / Jajko, Krzysztof / Sowiński, Emil (Ed.) (2018): *Elementarz Wytwórni Filmów Oświatowych*. Łódź: Wytwórnia Filmów Oświatowych.
Grzechnik, Marta (2017): "'Recovering' Territories: The Use of History in the Integration of the New Polish Western Borderland after World War II", in: *Europe-Asia Studies* 69/4, 668–692.

Jockheck, Lars (2013): „Neue Freiheiten, Neue Zwänge“, in: Klejsa, Konrad / Schahadat, Schamma / Wach, Margarete (Ed.): *Der Polnische Film. Von seinen Anfängen bis zur Gegenwart*. Marburg: Schüren Verlag, 124–144.

Knight, Claire (2024): *Stalin's Final Films: Cinema, Socialist Realism, and Soviet Postwar Reality, 1945–1953*. Ithaca: Cornell University Press.

Lubelski, Tadeusz (2012): *Historia niebyła kina PRL*. Kraków: Znak.

Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 107 (2026), 297–309
doi: 10.5282/qjkx6b93

Renata Makarska

Wie dekolonisiert man eine Nationalliteratur? Mikroliteraturen in Polen und der Prozess der Übersetzung

Zusammenfassung: Der Beitrag befasst sich mit der Frage, ob die Geschichte der polnischen Literatur auf „inklusive" Weise geschrieben werden kann. Ein solcher Ansatz könnte die Literaturen der ethnischen Minderheiten Polens berücksichtigen, die sich oft als „mehrsprachig" bezeichnen. Derzeit werden diese Literaturen trotz anhaltender Kritik am „polonozentrischen Kanon der polnischen Literatur" weiterhin konsequent ignoriert, selbst in den neuesten Veröffentlichungen.

Kernbegriffe: mehrsprachige polnische Literatur, kaschubische Literatur, lemkische Literatur, schlesische Literatur, Übersetzung

Im letzten Jahrzehnt gelangten viele neue Publikationen zur Geschichte der polnischen Literatur auf den Markt. Obwohl sie sich an ein jeweils anderes Publikum richte(te)n und unterschiedliche Ziele verfolg(t)en, gingen und gehen sie alle in ihrem Literatur-Narrativ recht traditionell vor. Trotz zahlreicher „turns", von denen die Geisteswissenschaften weltweit in den letzten Jahrzehnten geprägt worden sind, bleibt die Sprache die eigentliche *differentia specifica* der „polnischen Literatur". So konzentriert sich Anna Nasiłowska in *Historia literatury polskiej* (2019)[1] auf die wichtigsten Namen, Genres und Texte, chronologisch vom Mittelalter bis zum Jahr 1989. Tomasz Bilczewski, Stanley Bill und Magdalena Popiel schlagen mit *Światowa historia literatury polskiej* (2020)[2] eine Anthologie vor, in der Vertreter*innen der Auslandspo-

1 Das Buch erschien 2024 auch in der englischen Übersetzung: *A History of Polish Literature*. Vgl. auch andere Publikationen, allen voran: *Being Poland: A New History of Polish Literature and Culture Since 1918*, ed. Tamara Trojanowska, Joanna Niżyńska, Przemysław Czapliński, 2017.

2 Auch hier erfolgte eine parallele Publikation auf Englisch, vgl. *The Routledge World Companion to Polish Literature* (2021).

lonistik einzelne Werke eines vermeintlichen Kanons präsentieren: von *Bogurodzica* zu *Księgi Jakubowe* (*Die Jakobsbücher*). Przemysław Czapliński setzt mit *Rozbieżne emancypacje* („Divergierende Emanzipationen") (2024) wiederum zeitlich dort an, wo Czesław Miłosz mit *The History of Polish Literature*[3] aufhörte, d. h. in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre: Diese neue Publikation bildet auch die Grundlage der deutschsprachigen *Geschichte der polnischen Gegenwartsliteratur 1976–2020* (Czapliński/Thaidigsmann 2025). Bereits in der Einleitung bestimmen die beiden Autor*innen die „grundlegenden Parameter" ihrer Studie: „Schauplatz: die polnische Kultur. Hauptfigur: die Prosaliteratur […]. Nebenfiguren: Drama, Lyrik und Film" (ebd.: 15). So können wir der fast 800-seitigen Studie (*per absentia*) entnehmen, dass die Literatur, die seit mehreren Jahrzehnten (in manchen Fällen: Jahrhunderten) in Polen auf Kaschubisch, Lemkisch oder Schlesisch entsteht, veröffentlicht, rezipiert und sogar in andere Sprachen übersetzt wird, kein Teil der polnischen Kultur sei.[4] Es fehlen hier ebenso Texte, deren „Schauplatz" schlesische, lemkische oder kaschubische Kultur ist. Diese Leerstelle wird auch im „Personen- und Werkregister" deutlich: Zwar listet es mehrere Titel des oberschlesischen Autors Szczepan Twardoch auf, das zentrale Werk der ‚schlesischen Emanzipation', *Drach* (2014),[5] bleibt hier aber ausgespart. Etliche mehrsprachige Autor*innen fehlen gänzlich: Róman Drzéżdżón, Karol Gierliński-Parno, Sokrat Janowicz, Mira Łuksza, Petro Murianka, Renata Putzlacher, Stefan Szymutko, Bronisława Wajs-Papusza oder Henryk Waniek. Die Liste der Abwesenden lässt sich fast beliebig fortsetzen. Aus dem umfangreichen Werk des polnisch-ukrainischen Dichters Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki wird bei Czapliński/Thaidigsmann lediglich eine Fußnote aus einem seiner Gedichtbände zitiert (2025: 508).

Bei allen hier erwähnten Monografien wird die Literaturgeschichte kontinuierlich als ein einsprachiges Phänomen (bis auf klassische Beispiele der

3 Die Arbeit, die 1981 in deutscher Übersetzung (von Arthur Mandel) erschien, erfuhr 2013 eine Neuauflage im Francke-Verlag, mit einem Vorwort von Karl Dedecius.

4 Anders sieht es die Nationalbibliothek (Biblioteka Narodowa) mit ihren Klassifizierungskategorien: Hier werden all diese Werke als der polnischen Kultur zugehörig wahrgenommen.

5 Ich erlaube mir hier vom „zentralen Werk" und von der „Emanzipation" zu sprechen, da *Drach* eine ganze Bewegung hin zu der Oberschlesien-Thematik und der oberschlesischen Sprache initiiert hat. Ryszard Koziołek (2014) sprach in Bezug auf den Roman von einer Begegnung der „menschlichen Stimme" (des dominierten Oberschlesischen) und der „unmenschlich sauberen Sprache der Bestie" (des dominanten Polnischen).

Mittelalterliteratur oder das *Manuscrit trouvé à Saragosse*) konstruiert, trotz der immer wieder aufflackernden Diskussionen über den „polonozentrischen Kanon der polnischen Literatur" (Marinelli 2005) und das „Ende der (großen) Geschichte der Nationalliteratur" (Mikołajec 2014). Bei Czapliński/Thaidigsmann (2025) wird zwar auf diverse Emanzipationsphänomene der Literatur verwiesen, die Emanzipation der bisher dominierten Sprachen und Literaturen bleibt jedoch Leerstelle dieser Publikation.

Im Folgenden wird ein Versuch unternommen, die Diskussion und die Argumente der letzten Jahre für eine Öffnung des Kanons einer Nationalliteratur zu rekapitulieren. Neben den Stimmen, welche die Entwicklungen von Mikrosprachen und -literaturen[6] hervorheben, werden hier auch Prozesse der Übersetzung sichtbar gemacht, die in den letzten Jahrzehnten vermehrt die Grenzen der jeweiligen (Mikro-)Sprachen erweitern und zur intensiven Entfaltung von Mikroliteraturen beitragen.

Nowe historie literatury. Kanon einer inklusiven Polonistik?

Mit *Nowe historie literatury* liefert Joanna Maj (2021) kein fertiges Produkt, sondern möchte vielmehr eine Diskussion über das *Was* und *Wie* einer Literaturgeschichte anstoßen. Schon die Pluralform und der fehlende Hinweis auf die eine Nationalliteratur im Titel versprechen ein anderes Vorgehen. Maj geht zum chronologischen Vorgehen alternative Formen des Schreibens durch und konzentriert sich auf „Beispiele, die ein Novum in den Denkprozess darüber einführen, wie heute eine Literaturgeschichte betrieben werden kann" (Maj 2021: 16). Die Forscherin lässt sich nicht nur von rhizomatischen Entwürfen inspirieren, sie verweist auch u. a. auf die Form einer „nichtexkludierenden Liste" und eines „offenen Kanons" („niewykluczająca lista, otwarty kanon", ebd.: 112), und macht dabei auf Literaturen der ethnischen Minderheiten in Polen aufmerksam. So kann eine Literaturgeschichte gegen den vor-

6 Den Begriff „Mikrosprache" (*mikrojazyk*) prägte in seinen Untersuchungen Aleksandr Duličenko (1994). Ihm nachempfunden ist die „Mikroliteratur". Vgl. auch die Nummer 49/2024 der Zeitschrift *Przekładaniec* (hgg. von Renata Makarska und Hanna Makurat-Snuzik), die vollständig dem Übersetzen in Mikrosprachen (und aus Mikrosprachen) gewidmet ist.

herrschenden Kanon anschreiben, um regionale oder ethnische Literatur zum Vorschein zu bringen.[7]

Die Literatur, die in Polen gegenwärtig geschrieben, publiziert, gelesen und erforscht wird, ist mehrsprachig, sie wird aber im literarischen Mainstream, im kulturellen (dominanten) Zentrum nicht entsprechend wahrgenommen. Seit Jahrzehnten entstehen in Polen Texte (und ganze Literaturen), die in Sprachen der jeweiligen (anerkannten oder nicht anerkannten) ethnischen Minderheiten verfasst werden. Einige von ihnen können bereits auf eine *Geschichte* (im Sinne einer Vergangenheit, aber auch einer Narration) zurückblicken (vgl. Bądkowski 1959, Drzeżdżon 1986, Duć-Fajfer 2001, 2012, 2024), in anderen Fällen wird eine solche gerade geschrieben. 2019 widmete sich eine Ausgabe der Zeitschrift *Litteraria Copernicana* den Mikroliteraturen, d. h. den Literaturen, die in Polen auf Kaschubisch, Lemkisch, Wilmesaurisch, aber auch außerhalb von Polen auf Sorbisch, Walisisch, Asturleonisch oder Mirandesisch entstehen.[8] Die Entfaltung solcher Literaturen erfolgt zeitversetzt zu Literaturen der sie dominierenden Sprachen, durchläuft aber die gleichen Phasen und Schritte. Auch hier gehören die ersten Texte oftmals den Bereichen der Religion, Folklore oder Volkskunde an. Zeitgleich entstehen die ersten Übersetzungen (oft Bibelübersetzungen), erst im nächsten Schritt strikte literarische Gattungen.

Forscher*innen von Mikroliteraturen treten oftmals in mehrfachen Rollen auf: als Autor*innen, Wissenschaftler*innen und Aktivist*innen zugleich. Ihre Perspektive trägt Züge einer Selbstethnografie. Mit ihrer aktivistischen Wissenschaft tragen sie nicht nur zur Entwicklung (oder manchmal zur Revitalisierung) der jeweiligen Literatur bei, sondern auch zu deren Sichtbarkeit im Fachdiskurs. Insbesondere Helena Duć-Fajfer (lemkische Dichterin und Aktivistin, Professorin an der Jagiellonen-Universität in Krakau) weist wiederholt darauf hin, dass sich das postkoloniale Polen[9] konsequent nur auf Belange des (polnischen) Zentrums konzentriere und nicht bereit sei, etwas am „polonozentristischen Kanon der polnischen Literatur“ zu ändern:

7 Das Thema einer Vielzahl an parallelen Kanons hat bereits Anfang der 2000er Jahre Inga Iwasiów angestoßen (2005: 7), eine dauerhafte Denkveränderung hat die damalige Diskussion nicht bewirkt.

8 Herausgeber*innen dieser Ausgabe sind Aleksandra Jarosz und Tomasz Wicherkiewicz.

9 Mit Institutionen wie z. B. dem Centrum Badań Dyskursów Postzależnościowych, http://www.cbdp.polon.uw.edu.pl/ (20.03.2026).

Aus der Perspektive einer Minderheit – so die Forscherin – wird Polen als Kolonisator, als hegemoniale Macht und eben als Zentrum wahrgenommen („Z perspektywy mniejszościowej, obok szeregu innych odniesień do Polski i polskości, postrzega się ją jako centrum, dominatora, hegemona, kolonizatora", Duć-Fajfer 2019: 14). Auch ist sie der Meinung, dass eine Nationalliteratur (in dem Fall: die lemkische) durchaus mehrsprachig sein kann und ihre Verankerung in mehreren kulturellen Kontexten zur Aufwertung dieser Literatur führt. Ähnlich sehen es Akteur*innen (und Aktivist*innen) der oberschlesischen Sprache, so schreibt Zbigniew Kadłubek: „Die schlesische Literatur kann auf Schlesisch entstehen, aber auch auf Deutsch, Tschechisch oder Polnisch. Sie muss sich aber für die Idee der schlesischen Emanzipation engagieren" (Kadłubek 2019: 223).[10] Im Vorwort zu seinem *Zarys historii literatury kaszubskiej* (1959, „Abriss der Geschichte der kaschubischen Literatur") betonte Lech Bądkowski, dass die kaschubische Literatur/Kultur durchaus als ein Teil des polnischen Kulturguts angesehen werden kann: die „<mehrsprachige> gesellschaftliche Aktivität bereichert nicht nur ihr eigenes Kulturgut, sondern trägt auch zum gemeinsamen Schatz der polnischen und der allgemeinen Kultur bei" (Bądkowski 2006 [1959]: 7).[11]

Das Schreiben in Minderheitensprachen bezeichnet Duć-Fajfer als „ein (un)mögliches Projekt". „Möglich" wird dies erst dann sein, wenn es zum Bestandteil der polnischen Literatur (und entsprechend auch der Literaturgeschichte) sowie eines gemeinsamen Kanons wird:

> Jeśli zatem pisanie mniejszościowe miałoby się stać projektem możliwym, to należałoby takie pisanie uwzględnić jako istotną i zauważalną część piśmiennictwa krajowego, ważną szczególnie ze względu na swoją moc zwierciadła nicującego zdecydowanie polonocentryczny kanon literatury polskiej.
> (Duć-Fajfer 2019: 13)

Wenn also das Schreiben in Minderheitensprachen zu einem möglichen Projekt werden sollte, müsste man dieses Schreiben als einen wesentlichen und

10 „Może być pisana literatura śląska po śląsku, po niemiecku, po czesku, czy wreszcie po polsku. Musi być jednak zaangażowana w ideę śląskiej emancypacji." (Wenn nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen von mir. – R. M.).

11 „[…] działalność społeczeństwa wzbogaca nie tylko jego własny dorobek kulturalny, ale także wnosi dobro do wspólnego skarbca kultury polskiej i powszechnej".

> sichtbaren Teil der nationalen Literatur betrachten, der insbesondere aufgrund seiner Fähigkeit, den eindeutig polonozentrischen Kanon der polnischen Literatur zu hinterfragen, von Bedeutung wäre.

In einem (möglichen) Entwurf der ‚Geschichten' der polnischen Literatur könnte man sich daher gezielt in einem der Kapitel der Mehrsprachigkeit der in Polen entstehenden Literatur widmen. Das würde ein „Ende einer (großen) Geschichte der Nationalliteratur" („Koniec (wielkiej) historii literatury narodowej") bedeuten, was Marek Mikołajec, an das Konzept der *multidirectional Memory* anknüpfend, bereits 2014 postulierte. Auch könnte man solche ‚Geschichten' als Ausdruck der „gesellschaftliche<n> (sprachliche<n> wie kulturelle<n>) Heteroglossie" interpretieren, was Karolina Pospiszil (2018a: 20) wiederholt zum Ausdruck bringt. In der Debatte über die polnische Literatur(geschichten) schlage ich meinerseits einen Zugang „jenseits der Monolingualität" (Makarska 2023) und den Entwurf einer „inklusiven Polonistik" (Makarska 2025) vor.

Mikroliteraturen und der Kanon

Die ersten Übersichtspublikationen zur Geschichte der kaschubischen (bzw. kaschubisch-pommerschen) Literatur entstanden in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Mit der Studie von Lech Bądkowski (1959), mit der *Kaschubischen Anthologie* (1973) und der *Geschichte der kaschubischen Literatur* (1978) von Ferdinand Neureiter sowie den Publikationen von Jan Drzeżdżon (u. a. *Współczesna literatura kaszubska 1945–1980* („Zeitgenössische kaschubische Literatur 1945–1980", 1986) sind die wichtigsten Phänomene dieser Mikroliteratur grundlegend erfasst worden. Die Anfänge der kaschubischen Literatur sieht Bądkowski bereits im 16. Jahrhundert, die eigentliche Entwicklung (bzw. die Erneuerung) erfolgte jedoch erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dank der Tätigkeit von Florian Ceynowa (Flórian Cenôwa) und Hieronim Derdowski (Derdowsczi). Während sich im 19. und 20. Jahrhundert insbesondere kaschubische Lyrik und Drama entwickelten, greifen die Autor*innen im 21. Jahrhundert viel stärker zu Prosa (Jabłoński 2019: 87). Als „Grundstein" der kaschubischen Literatur wird bis heute das 1938 veröffentlichte Epos *Żëcé i przigòdë Remùsa* (*Das abenteuerliche Leben des Remus*) von Aleksander Majkowski gefeiert (Bądkowski 2006 [1959]: 25). Das Epos

wurde bis dato in mehrere Sprachen übersetzt[12] und kann als Teil der Weltliteratur betrachtet werden, ohne jedoch in den polnischen Literaturkanon aufgenommen zu werden. Auf Kaschubisch schreiben gegenwärtig immer mehr Autor*innen, genannt seien an dieser Stelle u. a. Eùgeniusz Gòłąbk, Ida Czajinô, Eùgeniusz Prëczkòwsczi, Artur Jabłoński, Róman Drzéżdżon, Grégòr Jarosłôw Schramke oder Hanna Makùrôt.

Die lemkische Literatur musste länger als die kaschubische auf eine erste historiografische Erkundung warten, die wichtigsten Studien hierzu stammen bis heute aus der Feder von Helena Duć-Fajfer (u. a. 2001, 2012, 2024). Für die ersten lemkischen Zeugnisse werden darin kulturelle und sprachliche Ethnografien aus dem 19. Jahrhundert gehalten, im nächsten Schritt erscheinen Memoiren und anschließend lyrische Texte. Duć-Fajfer nennt als die wichtigsten Autoren dieser Phase u. a. Vladymyr Chylak (1843–1893) sowie Ivan Rusanko (1890–1960). Relativ früh erscheinen lemkische Zeitschriften: *Lemko* (Лемко, 1911–1914) sowie *Naš Lemko* (Наш Лемко, 1934–1938). Die Historikerin Beata Halicka (2021) spricht gegenwärtig über die Lemk*innen als die „Entwurzelten", da diese aufgrund der Vertreibungen von 1945 und insbesondere von 1947 (Aktion „Weichsel") die unmittelbare Verbundenheit mit ihrer Kulturregion verloren haben. Für den zurzeit bedeutendsten Vertreter der lemkischen Literatur in Polen wird Petro Murianka (eigentlich Piotr Trochanowski, geb. 1947) gehalten, den Duć-Fajfer (2012) in einem kulturellen Dazwischen („pomiędzy bukwą a literą", „zwischen dem Kyrillischen und dem Lateinischen") verortet.[13] Die Forscherin betont wiederholt, dass ein Charakteristikum der lemkischen Literatur ihre Mehrsprachigkeit ist, so gehören zu dieser Literatur auch polnisch- und ukrainischsprachige Autor*innen aus der Lemkovyna, so z. B. Ihor Bohdan Antonyč (Duć-Fajfer 1994: 185).

---

12 Zuerst (1964) erschien die polnische Übersetzung – *Życie i przygody Remusa. Zwierciadło kaszubskiej duszy* – von Lech Bądkowski, dann die französische – *Le Colporteur aux étoiles. La vie et les aventures de Remus* (1984, übers. von Jacqueline Dera-Gilmeister), 1988 folgte die zweisprachige (wissenschaftliche) Ausgabe in Deutschland (übers. von Eva Brenner). Die englischsprachige Fassung *Life and Adventures of Remus* erschien 2008 in Gdańsk (übers. von Blanche Krbechek und Katarzyna Gawlik-Luiken). Die 2023 publizierte tschechische Ausgabe *Život a příhody Remusovy. Kašubské zrcadlo* wurde sogar zum Literaturpreis *Magnesia Litera* in der Kategorie „Übersetzung" nominiert (übers. von Miloš Řezník).

13 Zu lemkischen Autor*innen im heutigen Polen zählen u. a. Władysław Graban, Stefania Trochanowska, Katarzyna Szweda und Helena (Olena) Duć-Fajfer selbst.

Die intensive Phase der Produktion der schlesischen Literatur (bzw. der Literatur auf Schlesisch)[14] setzt erst im 21. Jahrhundert ein. Zeitgleich nehmen auch übersetzerische Aktivitäten (Übertragungen ins Schlesische) zu. Parallel zu der Entstehung der Literatur auf Schlesisch, die als Ausdruck der Revitalisierung der Sprache wahrgenommen werden kann, setzt sich die Überzeugung durch, dass eine schlesische Literatur mehrsprachig sein kann. „<U>nser Verständnis davon, was schlesische Literatur ist, hat sich geändert. Heute zählen wir dazu Autoren aus Oberschlesien, unabhängig davon, in welcher Sprache sie schrieben", sagt 2012 der Historiker und Journalist Jan Lewandowski (zit. nach: Pospiszil 2018b: 57)[15], einer der Initiatoren des „schlesischen Kanons". Hierbei sollten vierzig Kulturschaffende die ihrer Meinung nach wichtigsten schlesischen Autor*innen benennen; auf der Liste standen plötzlich Horst Bienek neben Ota Filip, Janosch neben Zbigniew Kadłubek und Kazimierz Kutz neben Óndra Łysohorsky. Häufig wurden auch Gustaw Morcinek, Renata Putzlacher, August Scholtis, Angelus Silesius, Małgorzata Szejnert, Stefan Szymutko oder Henryk Waniek genannt.

Trotz der Sprachkodifizierung in Oberschlesien der 1930er Jahre wurden kaum ganze Werke in dieser Orthografie (nach Felix Steuer) verfasst, es entstanden vielmehr mehrsprachige Texte mit kurzen schlesischen Passagen; ab und an – bereits im 19. und 20. Jahrhundert – fertigte man auch einzelne schlesische Übersetzungen an: vor allem für die Bereiche der Religion oder des Theaters (Makarska 2021: 153). Über einen Boom des Übersetzens ins Schlesische kann man erst in den 2000er Jahren sprechen (vgl. Pospiszil 2019): Nach Anthologien, Bibelübersetzungen und Kinderbüchern werden mittlerweile auch Klassiker der Weltliteratur[16] und einzelne polnische Titel ins Schlesische übertragen. Beide Prozesse – der Übersetzung und der der originalen Produktion auf Schlesisch – kurbeln sich gegenseitig an und tragen so zur intensiven Entwicklung der Sprache bei. Sie werden auch von der aktuellen Orthografiereform begünstigt: Seit ca. 2010 ist das vom Verein Pro Loquela

14 Mit „schlesisch" wird hier oberschlesisch gemeint. Auf (Ober)Schlesisch schreiben heute u. a. Zbigniew Kadłubek, Alojzy Lysko, Marcin Melon oder Rafał Szyma.

15 „[…] zmieniło się nasze pojmowanie literatury śląskiej. Dzisiaj zaliczamy do niej pisarzy z Górnego Śląska niezależnie, w jakim pisali języku".

16 Große Aufmerksamkeit erregte neulich die Übersetzung von *Die Weber* / *De Waber* Gerhart Hauptmanns ins Schlesische. Mit *Tköcze* (2025) hat Mirosław Syniawa das niederschlesisch-deutsche Original in eine oberschlesisch-polnische Fassung übertragen.

Silesiana erarbeitete *ślabikŏrzowy szrajbōnek* des Schlesischen in Benutzung. Kürzlich wurde zudem die erste Übersetzung schlesischer Literatur in eine Fremdsprache gefeiert: 2024 erschien der Gedichtband *Myśli ukryte* („Verborgene Gedanken") von Karol Gwóźdź auf Ukrainisch.[17]

Mianujōm mie Hanka. Anerkennung zwischen Polnisch und Schlesisch

Bis vor Kurzem entstanden für die schlesische Kultur wichtige Texte vorwiegend in anderen Sprachen. Ein neues Phänomen stellt hierbei die Übertragung der für die Region relevanten Titeln, die zuvor in der (polnischen) Mehrheitsgesellschaft Anerkennung fanden, ins Schlesische dar. Etwas, was offensichtlich Folge der volksrepublikanischen Sprachpolitik in der Region war – dass nämlich das Schlesische in die Sphäre des Privaten verdrängt wurde und so nach wie vor nur wenige Autor*innen das Schreiben auf Schlesisch wagten – erweist sich im Nachhinein als eine erfolgreiche Publikationsstrategie. Die Autor*innen und ihre Texte erkämpfen sich zuerst einen festen Platz in der polnischen Literatur und Kultur und im zweiten Schritt – via Übersetzung – gelangen sie in die schlesischsprachige Literatur (zurück). Ein zündendes Ereignis war in dieser Hinsicht die schlesische Fassung von Szczepan Twardochs *Drach* (2018), gefolgt von der Übersetzung von Zbigniew Rokitas Essay *Kajś* (2021), das mit dem NIKE-Preis ausgezeichnet wurde.[18] Beide Texte halte ich für wegbereitend für diese „Strategie".

Einer der wichtigsten schlesischen Autor*innen der Gegenwart bleibt Alojzy Lysko (geb. 1942), dessen Werke sowohl auf Schlesisch als auch auf Polnisch erscheinen, der aber trotzdem wenig Beachtung in der Mehrheitsgesellschaft erfährt. Bemerkenswert ist seine Veröffentlichung *To byli nasi ojcowie. Legendy rodzinne z Górnego Śląska o poległych żołnierzach Wehrmachtu* („Das waren unsere Väter. Familienerzählungen aus Oberschlesien über gefallene Wehrmachtsoldaten"), die 1999 ein gesellschaftliches Tabu brach, aber kaum

17 In der Übersetzung von Natalia Shlikhutka. Es ist eine insofern bemerkenswerte Publikation, als sie Paratexte auf Kaschubisch, Schlesisch und Ukrainisch beinhaltet. Sie ist ein Beispiel der sog. engagierten Wissenschaft. Vgl. Centrum Zaangażowanych Badań nad Ciągłością Kulturową an der Warschauer Universität: https://culturalcontinuity.al.uw.edu.pl/library/приховані-думки-mysli-ukryte/ (22.03.2026). Vgl. auch Szymczak 2024.

18 Autor beider Übersetzungen ist Grzegorz Kulik. *Drach* erschien auf Schlesisch in Wydawnictwo Literackie, *Kajś. Gyszichta ô Gōrnym Ślōnsku* – im renommierten Czarne-Verlag.

öffentliche Resonanz außerhalb von Schlesien fand.[19] Mit der schlesischsprachigen Serie *Duchy wojny* („Die Geister des Krieges", 2008–2022) blieb er dem Berichten über die schlesische Kriegserfahrung treu, aber auch diese wurde in der Mehrheitsgesellschaft kaum wahrgenommen. Erst dank dem Monolog *Jak Niobe. Opowieść Górnośląska* („Wie Niobe. Eine oberschlesische Erzählung", 2016), der aus weiblicher Perspektive die Erfahrungen der schlesischen Minderheit im Kontext der beiden Weltkriege zur Sprache bringt und reflektiert, erhielt Lysko breitere Aufmerksamkeit. Die Aufführung von *Jak Niobe* unter dem Titel *Mianujōm mie Hanka* im Theater Korez in Katowice (die Titelfigur spielt hier Grażyna Bułka) sowie die spätere Ausstrahlung im polnischen Teatr Telewizji[20] (2025) machten den Monolog zu einem der wichtigsten Werke der schlesischen Kultur des 21. Jahrhunderts. „Das Ereignis gab uns unsere Würde zurück", kommentierten die Ausstrahlung des Theaterstücks im öffentlich-rechtlichen Fernsehen schlesische Zuschauer*innen (vgl. Jedlecki 2025).

So lassen sich auch die schlesischen Übersetzungen von *Drach* und *Kajś* einordnen: Über den Umweg der polnischen Sprache und der (Anerkennung der) Mehrheitsgesellschaft / des Zentrums gelangen diese Narrative in das System der schlesischen Sprache und Kultur (zurück). Die Anerkennung im literarischen Feld der polnischen Literatur gilt nicht nur den einzelnen Titeln, sondern stellvertretend der gesamten schlesischen Literatur. Nach dem „polnischen Erfolg" wurde *Jak Niobe* mit dem mittlerweile gut bekannten schlesischen Titel *Mianujōm mie Hanka* neu aufgelegt (2025, Wydawnictwo Biblioteki Śląskiej).[21] Trotz dieses „gewonnenen Kampfs" werden *Jak Niobe*, *Drach* und *Kajś* bis dato in keinem Kanon der polnischen Literatur genannt.

19 Die Kriegserfahrungen der Bewohner*innen von Schlesien und Pommern wurden in anderen Teilen Polens (in der Mehrheitsgesellschaft) bis heute nicht wahrgenommen und reflektiert. Davon zeugte neulich die mediale Debatte um die Danziger Ausstellung „Nasi chłopcy. Mieszkańcy Pomorza Gdańskiego w armii III Rzeszy" („Unsere Jungs. Einwohner des Danziger Pommerns in der Armee des Dritten Reiches", 2025–2026). Die Ausstellung präsentiert Kriegsnarrative, die für die Mehrheitsgesellschaft kaum bekannt und relevant seien, vgl. auch https://www.bpb.de/themen/europa/polen-analysen/nr-355/573647/dokumentation-museum-danzig-stellungnahmen-zur-ausstellung-unsere-jungs-2025/ (18.03.2026).

20 Zwar wurde *Mianujōm mie Hanka* in Katowice seit 2016 regelmäßig gespielt, aber erst die Ausstrahlung 2025 im „Teatr Telewizji" brachte dem Stück und dem Thema einen Durchbruch. Die Aufnahme kann man jederzeit online sehen: https://vod.tvp.pl/teatr-telewizji,202/mianujom-mie-hanka,1867758 (22.03.2026).

21 Den Titeln der Publikationen von Alojzy Lysko kann man nicht auf Anhieb entnehmen, in welcher Sprache der Inhalt verfasst ist. Auch die Paratexte sind oft polnischsprachig. In *Duchy*

Der andere Kanon der polnischen Literatur

Im Titel der polnischsprachigen Literaturgeschichte von Przemysław Czapliński (2024) stehen „(divergierende) Emanzipationen". Der Forscher konzentriert sich auf „weibliche Emanzipation", auf „Homosexualität und Literatur", ebenso auf „die schlechtere Mehrheit", d. h. das Thema des bäuerlichen Ursprungs der polnischen Gesellschaft. Der Weg für weitere Emanzipationen – der Regionen, Sprachen und Minderheiten – wurde hier zwar geebnet, aber als Idee nicht aufgenommen. Die kaschubische, lemkische und schlesische Literatur, die sich im heutigen Polen rege entwickeln, gehören zweifelsohne zur polnischen Kultur und definieren sich als „mehrsprachig"; diese sprachliche Öffnung könnte ebenso auf die „polnische Literatur" übertragen werden. Die Folge davon wäre die Hinterfragung des polonozentristischen Kanons der polnischen Literatur und seine allmähliche (Selbst) Dekolonisierung.

In den „anderen Kanon" der polnischen Literatur könnten daher Werke aufgenommen werden, die in den Sprachen von Minderheiten entstanden sind oder den jeweiligen Minderheiten-Kanones entstammen. Neben dem kanonisierten *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1810?) könnten darin *Akazies blien* (1935) von Debora Vogel, *Żëcé i przigòdë Remùsa* (1938) von Aleksander Majkowski, *Ratwała jaswa* (1956) von Bronisława Wajs, Gedichte von Petro Murianka *Jak sokół wodę z kamienia* (1989) oder *Mianujōm mie Hanka* (2016) von Alojzy Lysko zu finden sein.

Literatur

Bądkowski, Lech (2006 [1959]): *Zarys historii literatury kaszubskiej*. Gdańsk: Zrzeszenie Kaszubsko-Pomorskie.

Czapliński, Przemysław (2024): *Rozbieżne emancypacje. Przewodnik po prozie 1976–2020*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Czapliński, Przemysław / Thaidigsmann, Karoline (2025): *Geschichte der polnischen Gegenwartsliteratur 1976–2020*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.

Drzeżdżon, Jan (1986): *Współczesna literatura kaszubska 1945–1980*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.

wojny bedient sich der Autor des Schlesischen in einer nicht normierten Orthografie.

Duć-Fajfer, Helena (1994): „Główne nurty współczesnej poezji łemkowskiej", in: *Roczniki Humanistyczne* 7, 185–200.

Duć-Fajfer, Helena (2001): *Literatura łemkowska w drugiej połowie XIX i na początku XX wieku*. Kraków: Polska Akademia Umiejętności.

Duć-Fajfer, Helena (2012): *Pomiędzy bukwą a literą: Współczesna literatura mniejszości białoruskiej, ukraińskiej i łemkowskiej w Polsce*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Duć-Fajfer, Helena (2019): „Mniejszości piszą – projekt (nie)możliwy", in: *Litteraria Copernicana* 2: *Mikroliteratury. Literatura w językach mniejszości*, 11–49.

Duć-Fajfer, Helena (2024): *Treading Paths: Lemko Literature in the Years 1848–1918*. Göttingen: V&R Unipress.

Duličenko, Aleksandr (1994): „Kleinschriftsprachen in der slawischen Sprachenwelt", in: *Zeitschrift für Slawistik* 4, 560–567.

Halicka, Beata (2021): „Die Entwurzelten – Lemken in Galizien und in der Fremde", in: *Copernico. Geschichte und kulturelles Erbe im östlichen Europa*, https://www.copernico.eu/de/themenbeitraege/die-entwurzelten-lemken-galizien-und-der-fremde (20.3.2026).

Iwasiów, Inga (2005): „Wstęp", in: Iwasiów, Inga / Czerska, Tatiana (Hgg.): *Kanon i obrzeża*. Kraków: Universitas, 7–9.

Jabłoński, Artur (2019): Wybrane zjawiska literatury kaszubskiej od połowy XIX wieku do współczesności, in: *Litteraria Copernicana* 2: *Mikroliteratury. Literatura w językach mniejszości*, 85–100.

Jedlecki, Przemysław (2025): „Na Śląsku zachwyt po monodramie w Teatrze Telewizji: 'Historia Górnego Śląska jest kobietą'", in: *Gazeta Wyborcza*, 28. Januar, https://katowice.wyborcza.pl/katowice/7,35063,31648737,po-slaskim-monodramie-w-tvp-historia-gornego-slaska-jest-kobieta.html (21.03.2026).

Kadłubek, Zbigniew (2019): „Bez języka. Esej o literaturze górnośląskiej", in: *Litteraria Copernicana* 2: *Mikroliteratury. Literatura w językach mniejszości*, 221–229.

Koziołek, Ryszard (2014): „Śląska bestia", in: *Tygodnik Powszechny*, 1. Dezember, https://www.tygodnikpowszechny.pl/slaska-bestia-25061 (20.03.2026).

Maj, Joanna (2021): N*owe historie literatury*. Kraków: Universitas.

Makarska, Renata (2021): „Kleine Kulturen, dominierte Sprachen und Übersetzung. Oberschlesien und (Ober-)Schlesisch nach 1989“, in: Hitzke, Diana (Hg.): *Dominanz und Innovation*. Bielefeld: transcript, 135–163.

Makarska, Renata (2023): „Jenseits der Monolingualität. Zur interkulturellen Literatur aus Polen“, in: Borzyszkowska-Szewczyk, Mirosława / Szymańska, Eliza (Hgg.): *Nachbeben einer Zäsur in der interkulturellen Literatur und Kulturpraxis*. Göttingen: V&R unipress, 39–48.

Makarska, Renata (2025): „Literatura interkulturowa w Polsce. Przyczynek do polonistyki inkluzywnej”, in: Adamik, Ewelina / Browarny, Wojciech / Kolankowska, Małgorzata / Kołodziejczyk, Dorota (Hgg.): *Myśląc (z) Olgą Tokarczuk. Literatura i wielkie problemy współczesności*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 321–339.

Marinelli, Luigi (2005): „Polonocentryzm w historii literatury – jego racje i ograniczenia (w uniwersyteckiej syntezie historycznoliterackiej)”, w: *Teksty Drugie* 1–2, 198–214.

Mikołajec, Marek (2014): „Koniec (wielkiej) historii literatury narodowej. Od narracji nacjocentrycznej do małych kanonów”, in: *Śląskie Studia Polonistyczne* 1–2, 109–123.

Pospiszil, Karolina (2018a): „Regiolęki. Kilka uwag o regionalizmie literackim”, in: Tambor, Jolanta (Hg.): *Pogranicza, mniejszości, regiony, etnolingwistyka*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 13–27.

Pospiszil, Karolina (2018b): „Transnarodowa literatura górnośląska? Rozważania o próbach tworzenia kanonu małej literatury”, in: Martinek, Libor (Hg): *Joseph von Eichendorff (1788–1857) a česko-polské kulturní a umělecké pohraničí / Joseph von Eichendorff i czesko–polskie kulturowe i artystyczne pogranicze*. Opava: Slezská univerzita v Opavě, 49–62.

Pospiszil, Karolina (2019): „Bibliografia przekładów na język śląski w latach 2002–2018”, in: *Przekłady literatur Słowiańskich* 2, 103–118.

Szymczak, Arkadiusz (2024): „To wielki krok dla poety, ale jeszcze większy krok dla języka śląskiego! Pierwsze w historii tłumaczenie śląskiej literatury na język obcy”, w: *Slazag*, https://www.slazag.pl/to-wielki-krok-dla-poety-ale-jeszcze-wiekszy-krok-dla-jezyka-slaskiego-pierwsze-w-historii-tlumaczenie-slaskiej-literatury-na-jezyk-obcy (11.03.2026).

Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 107 (2026), 311–321
doi: 10.5282/f3jwrh35

Annette Werberger

Ungleichzeitigkeiten in der literarischen Ideengeschichte Mittel- und Osteuropas

Zusammenfassung: Der Artikel argumentiert, dass dissidentische und exilantische Schriften aus Mittel- und Osteuropa aus der Zeit des Kalten Krieges als „Zukunftskapseln" für die Gegenwart Europas betrachtet werden können. Ausgehend von Stanisław Barańczaks Vorschlag, sich nicht nur Zeitkapseln der Vergangenheit vorzustellen, sondern auch Kapseln, die darauf verweisen, was vor uns liegt, greift er die nach 1989 von François Furet vorgebrachte Behauptung wieder kritisch auf, dass 1989 keine neuen Ideen aus dem Osten hervorgebracht habe. Er legt nahe, dass diese Einschätzung eine Ungleichzeitigkeit in der europäischen Ideengeschichte verschleiere, wenn nach 1991 Narrative der Entspannung, der demokratischen Zusammenarbeit und des „Endes der Geschichte" die mittel- und osteuropäische Kritik an Ideologie und totalitärer Herrschaft an den Rand drängte, obwohl diese Kritik seit Februar 2022 wieder an Präsenz gewonnen hat. Methodisch legt die Studie den Schwerpunkt auf „kleine Formen" wie Essays, Memoiren, Interviews, Reiseliteratur, Lyrik und autobiografische Reflexion als bewegliches, transnationales Medium der ideengeschichtlichen Reflexion. Diese Genres vermitteln historische Erfahrung und konzeptuelle Analyse, wie am Beispiel von Czesław Miłosz und Raphael Lemkin verdeutlicht wird. Ein zweiter Schwerpunkt ist der dissidentische Diskurs über die „Kultur der Lüge", der Václav Havel und Leszek Kołakowski mit zeitgenössischen Debatten über Post-Truth und – in Anlehnung an Hannah Arendt – mit Loslösung des Politischen von der empirischen Realität durch Ideologie verbindet.

Kernbegriffe: Mittel- und Osteuropa, Dissidenz, Exilliteratur, Totalitarismus, Post-Truth

„Wenn sich die Zeit in die Zukunft erstreckt", schreibt Stanisław Barańczak in einem Essay aus dem Jahre 1989, „dann wäre es vielleicht logisch, nicht nur ‚Zeitkapseln' zu haben, die die Vergangenheit bewahren, sondern auch ‚Zukunftskapseln', die zeigen, was vor uns liegt"[1] (Barańczak 1990: 1). Viele Texte von mittel- und osteuropäischen Autor*innen aus der Zeit des Kalten Kriegs, die lange vergriffen und vergessen waren, werden heute wieder gelesen, neu aufgelegt und rezipiert.[2] Sie stellen für viele Leser nach der Zeitenwende offensichtlich solche Zukunftskapseln für eine relevante Lektüre in unserer Gegenwart dar. Lange Zeit wurde Mittel- und Osteuropa als Empfänger oder Objekt für Ideen aus Westeuropa oder gar aus Russland betrachtet, selten aber als eigener Ideengeber im europäischen Raum wahrgenommen. Noch 1990 zitiert Ralf Dahrendorf zustimmend den Satz François Furets unter Freunden: „Trotz all dem Lärm und Wirbel ist doch 1989 keine einzige neue Idee aus Osteuropa hervorgegangen" (Dahrendorf 1990: 26). Die dissidentische Literatur oder die Literatur im Exil – oft auch in den Sprachen des Gastlandes geschrieben – hatte aus dieser Perspektive ihre Rolle als Widersacher und Kritiker des Staatssozialismus erfüllt, aber war 1989 angeblich überflüssig geworden. Erst die Gegenwart hat gezeigt, dass diese übereilte Sichtweise auf die Vergangenheit nicht richtig ist. Die mittel- und ostmitteleuropäischen Reflexionen aus der Nachkriegszeit des Kalten Kriegs zeigen im aktuellen 21. Jahrhundert hingegen ihre große Aktualität auf. Wie die Geschichte 1991 nicht zu Ende ging, so kam die Ideologiekritik und die Reflexion über totalitäre Staaten mit ihren Weltanschauungen nicht an ihr Ende. Es entstand allerdings eine zeitliche Verschiebung: Während kurz nach dem Kalten Krieg das Ende der Geschichte, der Ideen oder der Ideologien angekündigt wurde und damit die westeuropäische positive Erzählung von der Entspannungspolitik und dem Sieg der Demokratie durch Kooperation dominierte, aktualisiert sich jetzt nach dem Februar 2022 der skeptische und warnende Ton der Mittel- und Ostmitteleuropäer mit ihrer eigenen Reflexion über die Vergangenheit. So wurden zum Beispiel die Bücher der polnischen Philosophin und Gulag-Überlebenden Barbara Skarga (*Po wyzwoleniu 1944–1956*, 1985), des tschechisch-französi-

1 Im englischen Original: "If time extends into the future, then perhaps it would be logical to have not only 'time capsules' preserving the past but also 'future capsules' revealing what lies ahead." Falls nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen von mir. – A. W.

2 Ein anschauliches und erfolgreiches Beispiel ist Timothy Snyders neues Buch *On Freedom* (New York 2024).

schen Schriftstellers Milan Kundera (*Un occident kidnappé*, 1983) oder des polnischen Dichters und Nobelpreisträgers Czesław Miłosz (*Rodzinna Europa*, 1959) nach Februar 2022 mit neuen Vorworten wiederaufgelegt.[3] Das Korpus an Autorinnen und Autoren aus Philosophie, Literatur, Recht oder Politik aus Polen, Tschechien, Ungarn, Österreich, Ukraine etc., die an diesen Debatten teilnehmen, ist allerdings viel umfassender: Man könnte hier Jerzy Stempowski, Czesław Miłosz, Rafał Lemkin, Jan Patočka, Václav Havel, Agnes Heller, Milan Kundera, Istvan Bibó, Drago Jančar, Dubravka Ugrešić, György Konrád und viele andere nennen. Anhand ihrer Texte kann man lernen, dass nicht nur das sozialistische Europa sich in Demokratie und Freiheit üben musste, sondern heute ganz Europa die Verteidigung von Demokratie und Freiheit erlernen muss. Die Erfahrungen aus Mittel- und Osteuropa sind hier eine Quelle an Ideen und Überlegungen.

Im Folgenden soll ein Nachdenken über die Europäische Geschichte im 20. Jahrhundert im Mittelpunkt stehen, das eben aus Mittel- und Osteuropa kommt, mit diesen Regionen verbunden ist oder Erfahrungen dieser Regionen in Krieg und Besatzungszeit, in der Zeit der Diktatur und Exil auf ideengeschichtlicher Ebene reflektiert. Es geht dabei schwerpunktmäßig um heterogene Formen von Literatur, die unter dem Vorzeichen des Dissens oder im Exil entstanden und deren darin vermittelte historische Erfahrung seit einigen Jahren eine große Präsenz vorweisen kann. Dabei ist die mittel- und osteuropäische Ideengeschichte nicht völlig getrennt von anderen europäischen Entwicklungen, sie kann deswegen auch nur sinnvoll verflochten erzählt werden. Gleichwohl hat sie nach 1991 eine geringere Aufmerksamkeit erfahren und soll deswegen zentral stehen. Die vermeintlich überholten, veralteten Denkweisen von kritischen Vertreterinnen und Vertretern dieser Länder haben erst durch das Auslaufen der Idee vom Ende der Geschichte ihre Bedeutung aufgezeigt. Das Ende der Geschichte hat sich als Zeitenwende und Transformationszeit erwiesen, die zum Glück noch keinen finalen Namen besitzt. Spätestens seit 2014 brachen Erinnerungen, Erzählungen und Konkurrenzen in die europäische Gegenwart ein, die eben nicht vergangen waren, sondern auf eine bedrohliche Zukunft demokratischer Staatlichkeit verweisen. Die Einschätzungen von Philosophen und Historikern von François Furet über Jürgen Habermas bis Francis Fukuyama, die sich nur mit dem Westen beschäftigt

3 Siehe Skarga 2024, Kundera 2023 oder Miłosz 2025.

haben, werden nun 30 Jahre später kritisch kommentiert: So etwa bei Ivan Krastev und Stephen Holmes, die die Idee einer „nachholenden Revolution" (Habermas 1990) im Gefolge der samtenen Revolution in Mittel- und Osteuropa kritisch und polemisch auseinandernehmen (Krastev/Holmes 2019: 40). Der Diskurs über das *Post* der Dinge hatte sich im 21. Jahrhundert in ein *Ante* verwandelt.

Im realen und zugleich noch imaginären Textkorpus der oben aufgezählten Autor*innen werden über mitteleuropäische Ländergrenzen hinweg Themen und Begriffe wie Freiheit, Ideologiekritik, Menschenrechte, europäische Dekolonisierungsprozesse, kleine Literaturen oder Mitteleuropa relevant. Viele dieser Ideen oder Ideenfragmente entstanden als Reaktion auf Totalitarismus, Unfreiheit und antidemokratisches und ideologisches Denken. Oft wird dabei das Kulturelle – ohne Fürsprache des Nationalismus – betont. Man kann diese zeitliche Verschiebung auch als eine europäische Ungleichzeitigkeit in der Ideengeschichte lesen, die zu wenig Aufmerksamkeit bekommen hat, weil sie von den im Westen aufgewachsenen Lesern nicht eingeordnet werden konnte.

Die folgenden Ausführungen verstehen sich als erster explorativer Auftakt zu einer umfassenderen Analyse. Es werden erste Ideen gesammelt und wichtige ideologische Kontexte (z. B. Kultur der Lüge) geprüft, die gerade für unsere Gegenwart wieder Relevanz erhalten haben. Den Schwerpunkt bildet die Zeit nach 1968, die Václav Havel in den späten 70er Jahren als „post-totalitär" bezeichnet hat und die eine Verwandtschaft mit den weltweit zunehmenden „ante-totalitären" Systemen in unseren Zeiten besitzt.[4]

Existentielle Erfahrungen in kleinen literarischen Formen

Bei den meisten Texten des untersuchten Korpus handelt es sich nicht um philosophische Texte im engeren Sinne. Die relevanten Texte für eine Ideengeschichte Mittel- und Osteuropas sind hauptsächlich in kleinen Formen

4 Havel (1989: 22) unterscheidet klassische von posttotalitären Diktaturen: „Ich werde es posttotalitäres System nennen, freilich im vollen Bewußtsein, daß es wohl kein voll zutreffender Begriff ist – ein besserer fällt mir jedoch nicht ein. Durch das Wörtchen ‚post' will ich jedoch nicht sagen, daß es sich um ein System handle, das nicht mehr totalitär ist, ich will nur sagen, daß es auf eine grundsätzlich andere Art totalitär ist als die ‚klassischen' Diktaturen, mit denen wir üblicherweise den Begriff der Totalität verbinden."

geschrieben: Vor allem in Form von Essays, aber auch als Reisebeschreibung, verschriftlichtes, orales Interview, als Lyrik oder in autobiographischen Texten. Es handelt sich in weiten Teilen deswegen um eine memoiristische und literarisch inspirierte Ideengeschichte. Der polnische Dichter Adam Zagajewski spricht hier zum Beispiel im Hinblick auf Czesław Miłosz und Józef Czapski in seinem Essayband *Poesie für Anfänger* (*Poezja dla początkujących*) aus dem Jahre 2017 von „Zeugen der Geschichte, dieser entsetzlichen Periode der Geschichte", die sich gleichwohl nicht „im Historischen" auflösen wollten; Miłosz und Czapski schrieben Literatur und schufen Kunst, während sie über Geschichte nachdachten (Zagajewski 2021: 53). Es sind also Formen, die zwischen Historie, Idee und Kunst changieren oder umgekehrt ausgedrückt: Es handelt sich beim Textkorpus um weiche, elastische kleine Formen, die historische Erfahrung mit einer philosophierenden Reflexion über Kunst oder Literatur verbinden, die Zukunft denken möchte. Ein Essay oder ein Interview können als leicht transportable, publizistische Formen überall verfasst werden und finden leichter einen Weg zur Veröffentlichung. Der Essay erweist sich zudem als erfolgreicher Vermittler zwischen Ost und West während des Kalten Kriegs. Ein Roman und ein philosophischer Aufsatz sind hingegen stärker von Institutionen (z. B. Verlag oder wissenschaftliche Zeitschrift), sprich: von einem offenen Literaturmarkt oder gar von einem universitären Institut abhängig.

Die autobiographische Schreibweise in diesen kleinen Formen verweist zusätzlich auf den Existentialismus der historischen Perspektive, indem die Autoren und Autorinnen ihre persönliche Erfahrung auf eine allgemeine Erfahrungsebene heben. Man betreibt zwar keine Ideengeschichte oder Philosophie im klassischen Sinne, aber teilt mit den Lesern historische Erfahrungen auf existentialistische Weise: Erlebnisse im Zweiten Weltkrieg, im Gefängnis, unter Besatzung oder durch politische Verfolgung werden nicht auf das Persönliche beschränkt, sondern erhalten als geteiltes Trauma einen allgemeinen Erkenntniswert zugesprochen, da sie große Bevölkerungsgruppen betrafen. Adam Zagajewski hat dies in Bezug auf Józef Czapski und Czesław Miłosz ebenfalls konkretisiert:

> Mir scheint, dass gerade das, was Czapski und Miłosz verbindet, das Kostbarste in der neueren polnischen Tradition ist. Die historischen Ereignisse werden intensiv durchlebt und registriert und nehmen eine zentrale Position

> im Werk ein, aber sie stecken nicht dessen Horizont ab. Der Horizont ist weiter […].
> (Ebd.: 52)

Man kann sich nicht einfach von der Geschichte insbesondere des 20. Jahrhunderts oder vom historischen Bewusstsein befreien, man will sich aber auch nicht in ihr auflösen, folgert Zagajewski. Man denkt über Geschichte nicht nur auf einer persönlichen Ebene, sondern auf einer Metaebene nach: Ein Beispiel hierfür ist Józef Czapskis Schrift *Na nieludzkiej ziemi* („Auf unmenschlichem Boden", 1945) über seine Erfahrungen in der Sowjetunion sowie seine Zeit mit der polnischen Anders-Armee während des 2. Weltkriegs. Aber auch Miłosz' autobiographisches Werk *Rodzinna Europa* („Familiäres Europa", 1958) gilt als eine solche eine ganze Epoche analysierende Autobiographie. Die meisten Werke erschienen außerhalb Mittel- und Osteuropas.[5]

Aufschlussreich sind in dieser Hinsicht auch die Memoiren des Juristen Raphael Lemkin, anhand derer man nachvollziehen kann, warum gerade ein in Litauen geborener und in Polen sozialisierter Jurist, das Völkerrecht revolutionierte: „In einem Teil der Welt, der als Litauen oder Weißrussland in die Geschichte einging", leitet Lemkin seine Memoiren ein, „hatten Polen, Russland (beziehungsweise Weißrussen) und Juden Jahrhunderte lang gemeinsam gelebt. Obwohl sie einander nicht mochten und sogar gegeneinander kämpften, teilten sie doch eine tiefe Liebe zu ihren Städten, Hügeln und Flüssen. Es war wohl das Gefühl eines gemeinsamen Schicksals, das sie davor bewahrte, einander vollends zu vernichten. In dieser Gegend, die im Westen an Polen, im Norden an Ostpreußen, im Süden an die Ukraine und im Osten an Großrussland grenzte, wurde ich geboren" (Lemkin 2020: 56). Er stellt in seiner Biographie dringliche Fragen in Bezug auf die Rechte von Völkern in den zerfallen(d)en Imperien, die keinen Nationalstaat besaßen oder in einer diasporischen Kondition lebten. Hintereinander schildert er die Beilis-Affäre in Kyiv, den Prozess um den Armenier Tehlirian in Berlin oder den Juden Shvartsbard in Paris. Höhepunkt der Autobiographie ist eine Diskussion mit dem jüdischen Historiker Simon Dubnov kurz vor dem deutschen Einmarsch in Riga: „Ist denn die Ermordung einer Million Menschen ein geringeres Verbrechen als die Ermordung eines Einzelnen?" (ebd.: 85), ist die Frage, die sie gemeinsam

5 In deutscher Übersetzung (mit veränderten Titeln) Miłosz 1986 und Czapski 1967.

diskutieren und die letztendlich zur Formulierung der Genozid-Konvention führen wird. Die Erfahrungen, die Lemkin aus Ostmitteleuropa auf der Flucht in die USA mitnahm, sollten sein Engagement für das Völkerrecht prägen.

Von der „Kultur der Lüge" zu „Post-truth"

Vergleicht man die dissidentischen Schriften der 1970er Jahre mit der Gegenwart, zeigen sich in Bezug auf diskutierte Begriffe und Ideen viele ungleichzeitige, gegenstrebige Verwandtschaften. Das semantische Begriffsfeld von den „alternativen Fakten" und der „Post-Truth" wird seit der ersten Regierungszeit von Trump als Konzept eines Zeitalters diskutiert, das man heute kritisch als „postfaktisch" bezeichnet. Diese Konzepte sind nicht neu und erinnern an einen dissidentischen Diskurs, der verlangte, dass man gegen die Welt der organisierten Lüge im Ostblock handeln müsse, indem man ‚in der Wahrheit leben' solle – wie etwa der deutsche Titel von Václav Havels Buch *Moc bezmocných* („Macht der Machtlosen") lautet.

Auch Leszek Kołakowski sprach in „Totalitarianism and the Virtue of the Lie" (1983, im Original auf Englisch) von einer institutionalisierten Lügenmaschinerie, welche die Menschen in Bezug auf ihre Geschichte und Zugehörigkeit ‚sterilisiere', um sie offen zu machen für die Umformungsprozesse in der neuen idealen Gesellschaft (Kołakowski 2012: 60). In diesem Prozess kann „alles wahr" werden. Es geht Kołakowski dabei nicht einmal um die Lüge, sondern um das Einreißen des Glaubens an die Wahrheit – auch heute wieder ein vieldiskutierter Aspekt. Schon 1983 hatte Kołakowski diese psychologische Thematik genau beschrieben:

> The cognitive aspect of this machinery consists in effacing the very distinction between truth and political 'correctness.' Its psychological function is important in that, by training people in this confusion and injecting them with the belief that nothing is true in itself and that anything can be made true by the decree of authority, it produces a new 'socialist man,' devoid of will and of moral resistance, stripped of social or historical identity. The art of forgetting history is crucial: people must learn that the past can be changed – from truth to truth – overnight.
> (Ebd.: 59)

Er betont dabei insbesondere, dass das Vergessen persönlicher, familiärer und regionaler Geschichte ein wichtiger Baustein war, um die Menschen von der Wahrheitsfrage zu entfernen. Nur ein geschichts- und gesichtsloser Mensch konnte entsprechend umgeformt werden, ohne Widerstand zu leisten.

Die „Kultur der Lüge" hängt unmittelbar mit dem Realitätsverständnis der ideologischen Staaten zusammen. Die Ideen und Ismen des 19. Jahrhunderts wurden im 20. Jahrhundert buchstäblich genommen und mit einem politischen Handlungsprogramm unterlegt, das in den Totalitarismus führte. Eines der wichtigen Kennzeichen der totalitären Programmatik war die Ideologisierung der Wirklichkeit und damit die Abkoppelung der Politik von der Realität (Arendt 2025 [1953]: 163–169). Das machte den Weg für eine völlig von der Empirie entkoppelte Wirklichkeitsvorstellung frei, die nur noch auf der Ideologie basierte. In totalitären, aber auch noch posttotalitären Systemen gibt es eine höhere historische Welt hinter der empirischen Wirklichkeit. Ein solches ideologisiertes Denken gleitet dabei oft in Verschwörungsdenken ab, das die Welt in ein Freund-Feind-Schema einteilt, ohne je Carl Schmitt gelesen zu haben.

Vor diesem Hintergrund wurde die Kultur der Lüge bzw. die Lüge als Norm in den staatssozialistischen Ländern ein vieldiskutiertes Thema in dissidentischen Kreisen. Das Thema der Lüge wurde ein Leitmotiv, auf dem das Nachdenken über andere Themen wie Menschenrechte, Freiheit oder der proto-dekoloniale Diskurs über Mitteleuropa basierte. Die Kultur der Lüge wurde ein allgemeines Thema, als Dissidenten nicht mehr nur eine Minderheit darstellten, sondern der Dissens eine Mehrheit der Gesellschaft ergriff – wie in Zeiten des Prager Frühlings oder der Solidarność-Bewegung. Die marxistische Ideologie verkam erst zu einem Ritual und wurde schließlich in breiten Kreisen als Lüge aufgefasst. Nicht immer hat man diesen Diskurs im Westen verstanden. Während Wahrheit und Lüge in den poststrukturalistischen 1960er und 70er Jahren im Westen keine aktuellen philosophischen Konzepte mehr waren, wurden diese in Mitteleuropa immer relevanter.

Das anschaulichste Beispiel für eine institutionalisierte „Welt der Lüge", die in den 1970er Jahren im Osten kritisiert wurde, war vielleicht der Sozrealismus, der Erzählwelten einforderte, die nicht der realen, sondern einer idealen klassenlosen Wirklichkeit zustrebten und Literatur damit zu einem Bereich des kämpferischen Glaubens machte (oftmals wurde dies im Westen nicht als Zensuranweisung, sondern als kritischer Realismus schöngeredet).

Die Kritiken an der Lüge waren zudem nicht immer mit einem Anspruch auf demokratische Institutionen verbunden: Auch ein Autor wie Aleksandr Solženicyn kritisierte die sowjetische Lügenwelt, auf die er 1974 in seinem bekannten Aufsatz „Lebt nicht mit der Lüge" (Solschenizyn 1986: 64–69) einging. Anhand von Solženicyns Texten noch vor 1991 lässt sich zeigen, wie Autoren ohne ein Bewusstsein für die kolonialen und imperialen Praktiken der UdSSR einfach eine Ideologie durch eine neue ersetzen. Die kritisierte Ideologie des Marxismus-Leninismus wurde von Solženicyn durch die Ideologie des großrussischen Nationalismus abgelöst. Ideologisiertes Denken kommt schwer von den eingefahrenen Denkstrukturen weg, wenn diese nicht reflektiert und kritisiert werden, hat schon Hannah Arendt gewusst (Arendt 2025: 165). Die Aufdeckung von Lüge und Korruption allein reicht also für den Bau demokratischer Strukturen nicht aus, denn eine Lügenkultur der Unterdrückung kann schnell die Farben wechseln. Dubravka Ugrešić stimmt deswegen angesichts des Jugoslawienkriegs auf zynische Weise in ihrem Essay *Kultur der Lüge* (*Kultura laži*) 1994 dem „serbischen Schriftsteller und erfolglosen Präsidenten *Pseudo-Jugoslawiens* Dobrica Ćosić" zu, wenn dieser betont, dass die Lüge „eine Form unseres Patriotismus und eine Bestätigung unserer angeborenen Intelligenz" sei (Ugrešić 1994: 104). Die „Kultur der Lüge" wird ab den 1990er Jahren mit aggressivem Nationalismus verbunden.

Der Gulag wurde ebenfalls in einigen Memoiren mitteleuropäischer Autoren zum Ort, an dem sich die Kultur der Lüge in der Sowjetunion auf besonders plastische Weise kristallisierte. Sehr eindrücklich hat diesen Zusammenhang die Philosophin Barbara Skarga in ihren Gulag-Erinnerungen *Nach der Befreiung* reflektiert. Dieses Zeugnis wechselt zwischen genauer Beobachtung und ausgreifender Reflexion über die Idee der Sowjetunion. Ihre Schriften stehen im Schatten eines ‚Denkens nach dem Gulag' und Skarga bildete mit Leszek Kołakowski, Bronisław Baczko oder Krzysztof Pomian und anderen Autoren damit sogar die Warschauer Schule für Ideengeschichte. Skarga (2024: 167) schreibt in ihren Gulag-Erinnerungen: „So betritt jeder Häftling, ebenso wie jeder Sowjetbürger, eine Welt der Lügen. Wenn er überleben will, muss er sich selbst verleugnen. Er muss dieselbe Sprache sprechen wie seine Verfolger." Für sie ist der Gulag kein heteronormer Ort einer völligen Andersheit, in welcher die marxistisch-leninistische Idee von Stalin unredlich verformt wurde, sondern das Symbol schlechthin der sowjetischen (und in ihrem Verständnis auch großrussischen) Ordnung:

> Jedes Wort muss mit der Ideologie übereinstimmen […]. Wer der Auffassung ist, dass Ideologie in einem Lager nichts zu suchen hat, der irrt. […] Die Ideologie wirkt, denn ihre Macht ist schrecklicher und grausamer als physische Gewalt und eine größere Bedrohung als die Waffen der Soldaten. Sie erschafft die ‚Lagerfassade', die ‚Lageridee', auf Schritt und Tritt ist man an ihre Regeln gebunden, Regeln, die nie und nimmer gebrochen werden dürfen.
> (Ebd.: 164)

Skarga verweist darauf, dass von der Lagerleitung „Dankbarkeit" verlangt wird, weil das Lager sich als ein Ort der ideologischen ‚Fürsorge' versteht – Gewalt zur Fürsorge verbrämt.

Die Macht von Ideen und Ideologien als spezifische Erfahrung war noch im Europa der 1920er und 30er Jahre überall präsent. Deswegen lesen wir auch diese Werke heute wieder. Thomas Manns Erzählung von Naphta und Settembrini in seinem *Zauberberg* von 1925 hat daher auch in Schriften von Dissidenten in Mittel- und Osteuropa eine besondere Relevanz und kann heutige ideengeschichtliche Ungleichzeitigkeiten erklären: Während die Mittel- und Osteuropäer die Ideologie von Naphta durchleben mussten, sehnten sie sich nach den ethischen Prinzipien Settembrinis, während man im Westen unter der teilweisen, trägen Verwirklichung der Settembrini-Prinzipien ächzte und gern mit Naphta liebäugelte. Hans Castorp suchte den Mittelweg. Stanisław Barańczak – ein intensiver Leser Manns – gibt eine klare Absage an einen solchen vermeintlichen „dritten Weg":

> Es zeigt sich nämlich bereits wiederholt, dass es einen dritten Weg ganz einfach nicht gibt, dass man sich im Streit zwischen dem Humanismus und dem organisierten Terror entweder für die eine oder für die andere Seite aussprechen muss. *Tertium non datur*. Auf das Angebot von Naphta kann man nur mit einem Ja oder einem Nein antworten, es gibt keine Graustufen, und in der Praxis zeigt sich immer, dass sogar diejenigen, die ein ausweichendes „mag sein" oder ein vorsichtiges „sagen wir" wählen, von Naphta ungeniert als die Seinen betrachtet werden.
> (Barańczak 2022: 21)

Literatur

Arendt, Hannah (2025): „Ideologie und Terror, in: Dies.: *Vorträge und Aufsätze.1951–1969*. München: Piper, 143–178.

Barańczak, Stanisław (1990): *Breathing under Water and Other East European Essays*. Cambridge Mass. / London: Harvard University Press.

Barańczak, Stanisław (2022): *Ethik und Poetik. Skizzen 1970–1978*. Übersetzt von Jakub Gawlik und Mateusz Gawlik. Frankfurt a. M.: Edition Faust.

Czapski, Josef (1967): *Unmenschliche Erde*. Übersetzt von Willy Gromek. Köln: Kiepenheuer & Witsch.

Dahrendorf, Ralf (1990): *Betrachtungen über die Revolution in Europa in einem Brief, der an einen Herrn in Warschau gerichtet ist*. Stuttgart: DVA.

Habermas, Jürgen (1990): *Die nachholende Revolution. Kleine Politische Schriften VII*. Frankfurt a. M.: Edition Suhrkamp.

Havel, Václav (1989): *Versuch, in der Wahrheit zu leben*. Übersetzt von Gabriel Laub. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Kołakowski, Leszek (2012): *Is God Happy? Selected Essays*. London: Penguin.

Krastev, Ivan / Holmes, Stephen (2019): *Das Licht das erlosch. Eine Abrechnung*. Übersetzt von Karin Schuler. Berlin: Ullstein.

Kundera, Milan (2023): *Der entführte Westen. Die Tragödie Mitteleuropas*. Übersetzt von Uli Aumüller. Zürich: Kampa Verlag.

Lemkin, Raphael (2020): *Ohne Auftrag. Autobiografie*. Übersetzt von Stephanie Arzinger. Eschenlohe: Buxus Stiftung.

Miłosz, Czesław (1986): *West und östliches Gelände*. Übersetzt von Maryla Reifenberg. München: dtv.

Miłosz, Czesław (2025): *Rodzinna Europa* [1958]. Przedmowa Oksana Zabużko. Kraków: Znak.

Skarga, Barbara (2024): *Nach der Befreiung. Aufzeichnungen aus dem Gulag 1944–1956*. Übersetzt [aus dem Niederländischen] von Bärbel Jänicke. Hamburg: Hoffmann und Campe.

Solschenizyn, Alexander (1986): *Das rote Rad. Texte, Interviews, Reden*. Hg. und übersetzt von Heddy Pross-Weerth. München/Zürich: Serie Piper.

Ugrešić, Dubravka (1995): *Die Kultur der Lüge*. Übersetzt von Barbara Antkowiak. Frankfurt a. M.: Edition Suhrkamp.

Zagajewski, Adam (2021): *Poesie für Anfänger. Essays*. Übersetzt von Renate Schmidgall. München: Edition Akzente Suhrkamp.

Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 107 (2026), 323–333
doi: 10.5282/cr881912

Davor Beganović

Postjugoslawische Literatur als Weltliteratur?

Zusammenfassung: Die Frage nach den in den Gebieten Südosteuropas in der Vergangenheit und bis in die Gegenwart geschriebenen Literaturen kreist um die Sprache, in der sie verfasst sind, und folglich um die Nation, mit der diese Sprache verbunden wird. Die Literaturwissenschaft hat sich diesem Problem im Allgemeinen anhand zweier unterschiedlicher Paradigmen genähert: des inklusiven und des exklusiven. Beide sind historisch bedingt; zugleich hat sich jedoch eine Forschungsperspektive herausgebildet, die zwischen diesen beiden Polen vermitteln und eine Position jenseits ihres Gegensatzes formulieren möchte. Einen bedeutenden Beitrag hierzu leistete Svetozar Petrović, der 1965 die These vertrat, dass die jugoslawischen Literaturen eine verflochtene Konstellation miteinander verbundener und wechselseitig durchlässiger Nationalliteraturen bilden, vergleichbar mit Erich Auerbachs und Ernst Robert Curtius' Vorstellung von europäischer Literatur. Im Anschluss an diesen Ansatz entwickelt die vorliegende Studie das Argument weiter, indem sie die postjugoslawische Literatur in den weiteren Horizont der Weltliteratur einordnet. Diese These wird dadurch untermauert, dass auch Texte, die in anderen Sprachen als den südslawischen verfasst wurden – insbesondere Exilliteratur –, in die Konzeption einer neu formierten jugoslawischen Literatur einbezogen werden, die paradoxerweise erst nach dem Zerfall des Landes entstanden ist.

Kernbegriffe: Svetozar Petrović, jugoslawische Literatur, Weltliteratur, Exil, Integration

Die Ausgangsfrage, die seit der Entstehung der Nationalbewegungen in den südslawischen Ländern gestellt wurde, verdichtete sich immer wieder zu der dilemmatischen, ob es überhaupt eine „jugoslawische Literatur" gebe. Die zahlreichen dazu formulierten Antworten lassen sich im Wesentlichen zwei einander ausschließenden Positionen zuordnen, die ich als integrativ

bzw. desintegrativ bezeichnen möchte: Während die erstgenannte Position die Inklusion in den Mittelpunkt stellte, tat sich die zweite damit schwer und plädierte eher für Exklusion. Die Argumente beider Seiten waren dabei auf unterschiedlichen Gebieten angesiedelt. Folgt man dem Postulat, dass eine Nationalliteratur primär über die Sprache definiert wird, so ergäbe sich eindeutig eine vereinheitlichende Konstellation, da sich das Serbische und das Kroatische im 19. Jahrhundert zunehmend in Richtung einer gemeinsamen sprachlichen Basis entwickelten. Gleichzeitig jedoch gingen die serbische und die kroatische Kultur (und Literatur) verschiedene Wege, sodass eine Vereinheitlichung auf kultureller Ebene kaum erkennbar war. Erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts lässt sich von einer Tendenz sprechen, die gleichermaßen vom Wunsch nach Abgrenzung gegenüber dem Imperialen wie auch von der Idee einer Vereinigung aller Südslawen bestimmt war. Berücksichtigt man jedoch, dass die Slowenen und Mazedonier über Idiome verfügten, die sich deutlich vom Kroatischen und Serbischen unterschieden, und dass Bosnien und Herzegowina zwischen zwei großen Nachbarn lag – mit einer muslimischen Bevölkerung, die sich keiner der beiden sprachlich-nationalen Optionen eindeutig zuordnen ließ –, so wird die Komplexität dieser kulturellen und sprachlichen Verflechtungen deutlich.

Vor diesem Hintergrund will ich eine These aufstellen, die auf die in zahlreichen Diskussionen nach dem Zerfall des jugoslawischen Staates häufig gestellte Frage, ob eine „jugoslawische Literatur" existierte, provokativ antwortet: Es gibt eine „jugoslawische Literatur" – eine Literatur, die aber erst mit dem Verschwinden des Landes von der geopolitischen Karte entstanden ist. Diese Feststellung lässt sich in historischer Hinsicht noch zusätzlich zuspitzen: Jugoslawische Literatur, die vor dem Zerfall des Landes entstanden ist, kann erst *nach dem Zerfall* als *jugoslawisch* betrachtet werden. Um diese auf den ersten Blick womöglich paradox erscheinende Antwort zu erläutern, ist ein Rückblick erforderlich. Denn das 19. Jahrhundert kann als jene Epoche gelten, in der Mehrsprachigkeit erstmals als ein zentrales Thema wahrgenommen und als Problemfeld verstanden wurde, das diskutiert und reflektiert werden musste. Die Idee der Einheit der Südslawen erforderte eine gemeinsame Sprache.[1] Wie Stijn Vervaet überzeugend gezeigt hat, entwickelte sich aber in den

1 Der Weg von der Mehrsprachigkeit zur Einsprachigkeit ist zentral für Benedict Andersons Theorie der Formierung der Nationen: "These print-languages laid the basis for national con-

südslawischen Ländern „die Idee des Monolingualismus unter Bedingungen der Diglossie, die so charakteristisch für die multilingualen Imperien jener Zeit war: Die meisten Intellektuellen der sogenannten illyrischen Bewegung […] sprachen als Erstsprache nicht das štokavische Idiom, sondern Kajkavisch oder Deutsch" (Vervaet 2019: 116).[2] Er betont, dass auch Vuk Karadžić selbst ohne Jernej Kopitar (Slowenisch und Deutsch) oder die Brüder Grimm seinen Einfluss nicht in einem solchen Maße hätte verbreiten können. Die Zeiten, in denen Monoglossie ein angestrebtes Ziel war, waren also keineswegs frei von äußerst komplexen mehrsprachigen Umständen.

Verfolgt man die Phasen der sprachlichen Angleichung, stellt man fest, dass dieser Prozess nie reibungslos verlaufen ist. Dabei lässt sich ein wichtiger Unterschied erkennen: Während in der Zeit der „Fremdherrschaft" (im 19. und frühen 20. Jahrhundert) vor allem die fremden, also nichtslawischen Sprachen, das Hauptziel der Bemühungen um Tilgung waren, waren es in der postimperialen Zeit die südslawischen Sprachen selbst, die man nun zu einer einzigen vereinheitlichen wollte. An diesem Punkt beginnt auch die Diskussion darüber, ob es überhaupt eine „jugoslawische Literatur" geben könne. Die Begeisterung unter den Schriftstellern nach der Vereinigung nach dem Ersten Weltkrieg war zunächst groß – ebenso groß jedoch die Ernüchterung, die bald darauf folgte. Die Diktatur des Königs und die serbische Vorherrschaft führten zu einer Entfremdung, der nur durch die kommunistischen Ansätze, die auf der Poetik des „sozialistischen Realismus" beruhten, ein Gegengewicht entgegengesetzt werden konnte. Als die Kommunisten als Sieger aus dem Zweiten Weltkrieg hervorgingen, war so die Idee einer „jugoslawischen Literatur" für eine kurze Zeit wieder lebendig. In den 1960er Jahren kühlte diese Begeisterung weitgehend ab – und gerade in dieser Zeit entstand der wichtigste wissenschaftliche Text, der sich diesem Problem aus unterschiedlichs-

---

sciousness in three distinct ways. First and foremost, they created unified fields of exchange and communication below Latin and above the spoken vernaculars. Speakers of the huge variety of Frenches, Englishes, or Spanishes, who might find it difficult or even impossible to understand one another in conversation, became capable of comprehending one another via print and paper. In the process, they gradually became aware of the hundreds of thousands, even millions, of people in their particular language field, and at the same time that *only those* hundreds of thousands, or millions so belonged. These fellow readers, to whom they were connected through print, formed, in their secular, particular, visible invisibility, the embryo of the nationally imagined community" (Anderson 1998: 44; Hervorhebung i. O.).

2 Falls nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen von mir. – D. B.

ten Perspektiven widmet: Svetozar Petrovićs Aufsatz „Metodološka pitanja specifična za proučavanje naših nacionalnih književnosti“ („Für das Studium unserer nationalen Literaturen spezifische methodologische Fragen“) aus dem Jahr 1965.

Im Folgenden werde ich nur den Kern seiner Argumentation vorstellen. Die zentrale These formuliert er folgendermaßen:

> Man sollte über die jugoslawischen Literaturen als über eine Gruppe verwandter nationaler Literaturen sprechen, die sich in bestimmten Bereichen überschneiden und in einzelnen Punkten mehrfach miteinander verflochten sind – also als eigenständige Literaturen, über die man jedoch auch als Bestandteile eines größeren Ganzen sprechen kann. Daher kann man zu Recht sowohl von den jugoslawischen Literaturen als auch von der jugoslawischen Literatur im Singular sprechen.
> (Petrović 1972: 247)[3]

Adrijana Marčetić bezeichnet in ihrer systematisierenden Zusammenfassung von Petrovićs Einsichten die drei möglichen Auffassungen der „jugoslawischen Literaturgeschichte“ als „unitaristisch“, „pluralistisch“ und „philologisch“. Die erste Auffassung „setzt voraus, dass einzelne nationale Literaturen auf ihre besonderen Identitäten verzichten sollten, um eine gemeinsame, jugoslawische Identität aufzubauen. Praktisch bedeutet das, dass sich die Idee der jugoslawischen Literatur und die Idee der nationalen Literatur gegenseitig ausschließen. […] Eine andere Auffassung der jugoslawischen Literatur, genauer gesagt der jugoslawischen Literaturen, beruhte auf der Überzeugung, dass auf dem Gebiet, auf dem die jugoslawischen Völker seit dem Mittelalter lebten, mehrere völlig unabhängige Literaturen existierten, die sich erst nach 1918 im selben staatlichen Rahmen wiederfanden. Obwohl sich diese Literaturen seitdem ‚auch einander angenähert‘ haben, waren und blieben sie völlig selbstständige Einheiten und können nicht zu einer synthetischen Einheit verbunden werden“ (Marčetić 2019: 43f.).

3 Petrovićs Text ist wesentlich komplexer. Ich werde es hier dabei belassen, nur auf die Thematik der „jugoslawischen Literatur / jugoslawischen Literaturen“ einzugehen. Ausführlicher zu den anderen Aspekten des Textes s.: Beganović 2016.

Schließlich das dritte, philologische Modell:

> In Petrovićs Verständnis ist es entscheidend, dass sich die Ideen der jugoslawischen Literatur einerseits und der nationalen Literaturen andererseits gegenseitig nicht ausschließen. Petrovićs Modell der jugoslawischen Literaturen (bzw. der jugoslawischen Literatur) bezeichne ich als philologisch, weil es methodologisch der vergleichenden Philologie der westeuropäischen Literaturen von Curtius und Auerbach am ähnlichsten ist. So wie Curtius und Auerbach die europäischen Literaturen gleichzeitig als eigenständige nationale Literaturen und als eine übernationale Superstruktur betrachteten, die auf einer gemeinsamen Tradition beruht – einer Tradition, die über einen langen Zeitraum hinweg das gesamte Repertoire an Gattungen, stilistischen und kompositorischen Verfahren sowie andere Konstanten geprägt hat, die all diesen Literaturen gemeinsam sind –, so können nach Petrović auch die jugoslawischen Literaturen auf beiden Ebenen betrachtet werden: sowohl partiell als auch synthetisch.
> (Ebd.)

Diese Analogie, die Marčetić zwischen europäischen und jugoslawischen Literaturen zieht, kann, wie ich später zeigen werde, helfen, die Idee der „jugoslawischen Literatur" als „Weltliteratur" in Abrissen darzustellen.

Erkennbar war in den 1960er-Jahren in der jugoslawischen Literaturwissenschaft das Bewusstsein präsent, dass eine Verflechtung der unterschiedlichen Nationalliteraturen zu einer Vereinheitlichung auf einer anderen Ebene führen könnte. Jahrhundertealte Kulturkontakte und jahrzehntelange Versuche, die Mehrsprachigkeit durch Einsprachigkeit zu ersetzen, hatten dazu geführt, dass sich an bestimmten Schnittstellen Gemeinsamkeiten herausgebildet hatten, die kaum zu übersehen waren. Diese Gemeinsamkeiten zu leugnen, war stets Aufgabe der streng national orientierten und oft positivistisch geprägten Literaturwissenschaft. Wie man sich vorstellen kann, erhielt diese Ausrichtung nach dem endgültigen Zerfall des Landes neuen Auftrieb und führte auch zur Umbenennung der Lehrstühle, die den Namen „Jugoslawien" ausnahmslos tilgten. Seither studiert man „Kroatistik", „Serbistik", „Bosnistik" oder „Montenegrinistik".

Aber was hat sich geopolitisch verändert? Was ist das Neue, das mich berechtigt, heute mit weitaus größerem Selbstbewusstsein als vor dem Krieg

von einer „jugoslawischen Literatur“ im Singular zu sprechen? Ein Blick auf die Karte Europas nach dem Fall der Mauer zeigt: Neben den neu entstandenen Nationalstaaten erscheint die Migration als ein Phänomen, das die europäische Gesellschaft zutiefst geprägt hat und weiterhin prägt. Die jugoslawische Migration dieser Zeit war – im Unterschied zu der der 1960er Jahre – nicht in erster Linie ökonomisch, sondern politisch motiviert, das heißt vor allem durch kriegerische Handlungen bedingt. Autorinnen und Autoren, die sich ins Exil begaben, hinterließen ihre Spuren sowohl in Jugoslawien und seinen Nachfolgestaaten als auch in ihrer neuen Umgebung. Diese Tatsache bringt uns in die Nähe der von Marčetić formulierten Idee einer „jugoslawischen Literatur“ als Teil der „europäischen Literatur“, führt jedoch noch ein Stück weiter: nämlich zu der das Phänomen der Migration mit berücksichtigenden Neudeutung des alten Begriffs *Weltliteratur*. So heißt es in der Einleitung zu dem von Borsò und Schahadat herausgegebenen Handbuch:

> Reterritorialisierungen von Weltliteratur zeigen eine Reihe alter und durch kulturelle Verflechtungen emergenter Literaturen. Die Frage des Schreibens in einer Fremdsprache stellt sich fast durchgehend für die Literaturen ehemaliger Kolonien, aber auch für die alten Kulturen Europas infolge der Migrationswellen seit Ende des 20. Jahrhunderts.
> (Borsò/Schahadat 2025: 35)

Die Verschiebung der Begrifflichkeit hängt auch mit dem Zusammenbruch der Imperien zusammen. Für die spezifische jugoslawische Situation stellt sie sich folgendermaßen dar: Während das Land in Folge des Verschwindens des Osmanischen und des Habsburgischen Reiches nach dem Ersten Weltkrieg als erster Staat der Südslawen gegründet und unitarisiert wurde, war das zweite Jugoslawien vom Prozess der Dekolonisierung nicht stark betroffen. Doch der Niedergang des Sowjetreiches dann war ein Zeichen (oder ein Startsignal) für zentrifugale Tendenzen. Zu fragen ist, ob dies der Moment war, in dem es zur endgültigen Abschaffung imperialer Strukturen kam.

An dieser Stelle komme ich, um meine These von der nach dem Zerfall Jugoslawiens entstehenden einen jugoslawischen Literatur zu untermauern, noch einmal zu Svetozar Petrović zurück. Für ihn ist der Widerstand gegen alles Fremde ein Zeichen der kolonialen Mentalität der jugoslawischen Völker:

> Was sich in den beschriebenen Situationen als Einsatz für das Eigene und Widerstand gegen das Fremde äußerte, war in hohem Maße tatsächlich ein Einsatz für das Konservative und Zweitrangige. In diesem Widerstand, der zweifellos aufrichtig gegen die untergeordnete Stellung des eigenen Volkes, gegen den eigenen kolonialen Status gerichtet sein wollte, kamen der koloniale Mentalitätsrahmen und das Gefühl der Minderwertigkeit in höchstem Maße zum Ausdruck.
> (Petrović 1972: 264)

Wenn demnach die jugoslawische Literatur sich in die Weltliteratur einfügen möchte, muss sie sich von dieser kolonialen Mentalität befreien und den (falschen) Widerstand gegen das ‚Fremde' fallen lassen. Gerade der postjugoslawischen Literatur – so meine erweiterte These – gelingt das.

Annette Werberger hebt zu Recht die historischen Unterschiede zwischen den imperialen Literaturen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts einerseits und den von Migration geprägten Literaturen des späten 20. und frühen 21. Jahrhunderts andererseits hervor. In diesem Kontext schlägt sie eine Version von Literaturgeschichte vor, die – mit kleinen Modifikationen – durchaus auf die spezifische jugoslawische Situation anwendbar ist.

> Verflechtungsgeschichte ist trotz vieler Berührungspunkte nicht gleichzusetzen mit der vergleichenden Literaturgeschichte, weil sie quer zu den symmetrischen transnationalen Vergleichen der Komparatistik liegt, d. h. weil sie folkloristische und populäre Literatur mit kanonischer Literatur auch retrospektiv in Beziehung setzt; weil sie keine Literaturgeschichten hervorbringt, die die Akteure nach Sprachen, Nationalitäten und Arriviertheit sortiert, sondern raumorientiert beschreibt, da spezifische kulturelle Räume bestimmte literarische Semantiken oder Übersetzungsdynamiken hervorbringen können; weil sie keine vollständigen Karten aufzeichnet, sondern nur Linien durch riesige kulturelle Semiosphären zieht, die exemplarisch zeigen, welche literarischen Wege ins Abseits führten, begehbar oder gar semantisch überfüllt waren. Es geht also vor allem um einen Ausschnitt an literarischen Ereignissen und Prozessen, der zu einem gewissen Zeitabschnitt weltliterarisch relevant wurde.
> (Werberger 2012: 131)

Diese „raumspezifische" Eigenschaft der Verflechtungsgeschichte eignet sich hervorragend zur Beschreibung der postjugoslawischen Literatur. Die zentripetalen Kräfte, die die Phasen der Annäherung prägten, verloren in den Phasen der Entfernung an Wirkung und wandelten sich in zentrifugale Kräfte. Die rhythmische Abwechslung ist zurückgetreten, und an ihre Stelle ist eine Bewegung getreten, die ich als durch die mehrfache Zugehörigkeit der einzelnen Autor*innen determinierte bezeichnen möchte. Diese Zugehörigkeit lässt sich auf mehreren Ebenen der literarischen Texte wiederfinden. Natürlich spielt die Sprache dabei eine wichtige Rolle. Hinzu kommt jedoch die Komponente des Exils, die mehrere Generationen von Schriftsteller*innen aus dem ehemaligen Jugoslawien in eine Form der Mehrsprachigkeit versetzt hat, die sich von früheren unterscheidet.

Wenn Schamma Schahadat die unterschiedlichen Theorien zur Weltliteratur zusammenführt, betont sie, dass „der kleinste gemeinsame Nenner, auf den die verschiedenen Theorien sich bringen lassen, ist, dass sie Literaturen beschreiben, die ihren engen nationalen Rahmen überschreiten" (Schahadat 2021: 314). Schon hier wird sichtbar, wie sich die postjugoslawischen Literaturen zu einer größeren Einheit formieren können. Doch das ist nicht alles: Die Grenzüberschreitung ist im Falle Jugoslawiens – was seine Besonderheit ausmacht – sowohl nach innen als auch nach außen gerichtet. Nach innen kommt es zu einer Verschiebung der Grenzziehungen, die in den Zeiten der Annäherung eher unauffällig waren. Jetzt sind Autorinnen und Autoren in mehrfacher Hinsicht dazu veranlasst, keine Selbstaussagen zu tätigen, die sie eindeutig einer konkreten Nationalliteratur zuordnen würden. Beispiele wie Ivan Lovrenović oder Miljenko Jergović zeugen von einem nahtlosen Übergang zwischen kroatischer und bosnisch-herzegowinischer Literatur.

Noch eindrucksvoller tritt die Exilliteratur hervor. Hier zeigt sich auch ein Generationsproblem. Während die Exilautor*innen der älteren Generation (Dubravka Ugrešić, David Albahari) an die Sprache des Herkunftslandes gebunden bleiben, bewegt sich die zweite Generation (Aleksandar Hemon,[4] Barbi Marković) im Zwischenraum und arbeitet in zwei Sprachen (Englisch und Bosnisch bei Hemon; Serbisch und Deutsch bei Marković). Die jüngste Generation (Saša Stanišić, Tijan Sila) eignet sich die Sprache des Aufnahmelandes vollständig an. Die Heimat bleibt jedoch präsent: thematisch, sprach-

4 Über Hemon in diesem Kontext s. ausführlicher Beganović 2019: 225ff.

lich (etliche Wörter erscheinen in den Texten, als fremd markiert, jedoch ohne Übersetzung – zumindest ohne Fußnote –, sodass sie für die Rezipient*innen verschleiert bleiben) sowie in einer diffusen Atmosphäre, die sich nicht einfach mit Worten – Melancholie, Nostalgie? – erfassen lässt.

Damit lässt sich meine Ausgangsthese bekräftigen, die ich noch zusätzlich mit Rebecca Walkowitzs Ausführungen zur Auflösung der Grenzen zwischen Nationalliteraturen stützen kann: "contemporary literature in an age of globalization is, in many ways, a comparative literature: works circulate in several literary systems at once, and can – some would say, need – to be read within several national traditions" (Walkowitz 2006: 529). In der Tat: Die postjugoslawische Literatur erfüllt durch ihr Zirkulieren in mehreren Literatursystemen[5] die Bedingung, als „comparative literature" – oder mit der oben erläuterten Begrifflichkeit als Weltliteratur – erfasst zu werden. Sie bewegt sich sowohl innerhalb eines Systems, das man als „innerpostjugoslawisch" bezeichnen kann, als auch außerhalb davon, im breiten postimperialen Raum. Diese Literatur bleibt dispers, weigert sich, unter einem gemeinsamen Nenner zu existieren, lehnt jedoch zugleich die Trennlinien ab, die an einen eng gefassten Begriff des Nationalen gebunden sind. In dieser Hinsicht lässt sie sich nur schwer in ideologische Kategorien einordnen. Oder, wie Schamma Schahadat in Bezug auf die mittelosteuropäische Literatur feststellt: „Diese Literatur ist in einen globalisierten Literaturmarkt eingetreten und wird so zum Teil dessen, was seit mehreren Jahren unter dem Label ‚Weltliteratur' gehandelt wird: einer Literatur, die Teil des Weltliteratur-Systems ist, in dessen Rahmen sie produziert wird und zirkuliert" (Schahadat 2019: 174).

Die postjugoslawische Literatur ist somit zu einer neuen Form *jugoslawischer Literatur* geworden.

5 Mit dem Präfix „poly" spielend, nennt Andrea Lešić den gesamten Literaturkomplex des ehemaligen Jugoslawien "postcolonial, polycentric, literary polysystem" (Lešić 2019).

Literatur

Anderson, Benedict (1998 [1983]): *Imagined Communities. Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*. London / New York: Verso.

Beganović, Davor (2016): „Filologija i politika iznova. Aktualnost ideja Svetozara Petrovića u promijenjenom kontekstu", in: *Croatica* 40/60, 1–14.

Beganović, Davor (2019): „Egzil i višejezičnost. Postjugoslavenske književnosti u svjetlu raspada zemlje", in: Marčetić, Adrijana / Stojanović Pantović, Bojana / Zorić, Vladimir / Dušanić Dunja (Hgg.): *Jugoslovenska književnost. Prošlost, sadašnjost, budućnost jednog spornog pojma. Yugoslav Literature. The Past, Present and Future of a Contested Notion*. Belgrad: Čigoja, 219–230.

Borsò, Victoria / Schahadat, Schamma (2025): „Einleitung", in: Dies. (Hgg.): *Grundthemen der Literaturwisseschaft. Weltliteratur*. Berlin/Boston: De Gruyter, 3–47.

Lešić, Andrea (2019): „Not Looking at a Coffee Mug. Bosnian-Herzegovinian, Yugoslav and Post-Yugoslav Literatures as Postcolonial, Polycentric Literary Polxsystems", in: Marčetić, Adrijana / Stojanović Pantović, Bojana / Zorić, Vladimir / Dušanić, Dunja (Hgg.): *Jugoslovenska književnost. Prošlost, sadašnjost, budućnost jednog spornog pojma. Yugoslav Literature. The Past, Present and Future of a Contested Notion*. Belgrad: Čigoja, 125–138.

Marčetić, Adrijana (2019): „Jugoslovenska književnost posle Drugog svetskog rata. Teorijski modeli Svetozara Petrovića", in: Marčetić, Adrijana / Stojanović Pantović, Bojana / Zorić, Vladimir / Dušanić, Dunja (Hgg.): *Jugoslovenska književnost. Prošlost, sadašnjost, budućnost jednog spornog pojma. Yugoslav Literature. The Past, Present and Future of a Contested Notion*. Belgrad: Čigoja, 41–50.

Petrović, Svetozar (1972 [1965]): *Priroda kritike*. Zagreb: Liber, 193–208.

Schahadat, Schamma (2019): „Nomaden und andere Reisenden. (Ost-)Mitteleuropäische Literatur und Weltliteratur", in: Radaellli, Giulia / Segura, David / Thurn, Nike (Hgg.): *Gegenwartsliteratur – Weltliteratur. Historische und theoretische Perspektiven*. Bielefeld: transcript, 171–197.

Schahadat, Schamma (2021): „Weltliteratur und Sozialismus. Der sowjetische Schriftstellerkongress 1934", in: Schahadat, Schamma / Werberger, Annette (Hgg.): *Weltliteratur in der longue durée*. München: Fink, 292–320.

Vervaet, Stijn (2019): „Jugoslovenska književnost kao postimperijalna konstelacija. Ka transnacionalnoj i višejezičkoj istoriji jugoslovenske književnosti", in: Marčetić, Adrijana / Stojanović Pantović, Bojana / Zorić, Vladimir / Dušanić, Dunja (Hgg.): *Jugoslovenska književnost. Prošlost, sadašnjost, budućnost jednog spornog pojma. Yugoslav Literature. The Past, Present and Future of a Contested Notion*. Belgrad: Čigoja, 109–123.

Walkowitz, Rebecca, L. (2006): „The Location of Literature: The Transnational Book and the Migrant Writer", in: *Contemporary Literature* 47/4, 527–545.

Werberger, Annette (2012): „Überlegungen zu einer Literaturgeschichte als Verflechtungsgeschichte", in: Kimmich, Dorothee / Schahadat, Schamma (Hgg.): *Kulturen in Bewegung. Beiträge zur Theorie und Praxis der Transkulturalität*. Bielefeld: transcript, 109–141.

Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 107 (2026), 335–345
doi: 10.5282/xvf8cn25

Aleksandra Konarzewska

Beyond Hating War: On Reading Svetlana Aleksievich's "Tsinkovye mal′chiki" ("Boys in Zinc") in 2025

Abstract: This essay revisits Svetlana Aleksievich's *Tsinkovye mal′chiki (Boys in Zinc)* from the vantage point of July 2025, the third year of Russia's full-scale war against Ukraine. While praised for its humanism and anti-war stance, Boys in Zinc reveals troubling silences. The testimonies focus on material and logistical failures of the Soviet Army yet ignore the routine killing of civilians. Equally absent is any discussion of sexual violence, despite its prominence in Aleksievich's earlier work. The book also limits parenthood to mothers, erasing fathers' voices and reflecting a gendered silence around grief and responsibility. By framing war solely as personal tragedy and loss, it risks presenting a false symmetry between occupiers and the occupied, redirecting empathy toward the invaders while obscuring violence inflicted upon the Afghan civilians. This essay argues that critical reading must address whose suffering is seen, whose voices are missing, and how narratives of imperial defeat can become evasive forms of humanism that blur political and moral accountability.

Keywords: Svetlana Aleksievich, "Boys in Zinc", the Soviet-Afghan war, nonfiction, 'dokumental′naia proza'

As I write these words, it is July 2025, the third year of Russia's full-scale war against Ukraine. In the morning, friends and friends of friends are posting pictures on social media from Ukrainian cities under Russian attack. They are reporting yet another terrible night spent sleepless, hiding in shelters or metro stations. During the day, photos of yet another tragedy are appearing, this time from the Kherson countryside, not far from the frontline: Russians deliberately targeted and killed a one-year-old boy with a drone while he was playing in a yard with his great-grandmother. His name was Dmytrushka.

It is July 2025, and I am trying to re-read Svetlana Aleksievich's *Tsinkovye mal'chiki* (*Boys in Zinc*, 1989), her book about the Soviet war in Afghanistan during the 1980s (Aleksievich 1991).

A Soviet polyphony

Aleksievich's biography illustrates well the complexity of life for people born and raised in the Soviet Union. She was born in 1948 in an Eastern Galician town whose many name changes reflect the turbulent history of this part of Europe: until 1919, it was Austrian Stanislau; in 1919, Ukrainian Stanislaviv; from 1919 to 1939, Polish Stanisławów; from 1939 to 1941, Soviet Ukrainian Stanislav; from 1941 to 1944, Nazi German Stanislau; and from 1944 to 1962, Stanislav once again. In 1962, it was renamed Ivano-Frankivs′k. Aleksievich's father was Belarusian, her mother Ukrainian. To this day, she writes in Russian, the Soviet lingua franca, even though her homeland is Belarus, where, incidentally, the USSR ceased to exist. In December 1991, at a dacha in a Belarusian forest, Russian president Boris El′tsin, Belarusian parliamentary chairman Stanislav Shushkevich, and Ukrainian president Leonid Kravchuk signed the Belavezha Accords, effectively dissolving the Soviet Union.

Aleksievich's work belongs to the Russophone tradition of nonfictional *dokumental'naia proza* ("documentary prose", see Basova 2009, Gurska 2017, Kuca 2018, cf. Kucharzewski 2024) offering razor-sharp insights into the essence of the Soviet world. Her style, built from "voices" – deeply personal, first-person stories – resembles the technique of Polish nonfiction writer Hanna Krall, author of *To Outwit God*, about the Warsaw Ghetto Uprising of 1943 (Krall 1989, 1992). The role of confession and dialogue in the styles of Krall and Aleksievich can be seen as an echo of the polyphonic tradition in Eastern and Central European literature, exemplified by Bakhtin's famous observation on Fëdor Dostoevskii: "Dostoyevsky's hero is not an objectified image, but rather an autonomous word, *a pure voice*; we do not see him, we hear him"[1] (Bakhtin 1973: 43). Aleksievich tries to remain silent; she signals her presence but focuses on gathering single voices and presenting them as uninterrupted monologues. From these, she composes her polyphony – the polyphony of Soviet fates. Alongside the witnesses' accounts, the author shares her impres-

1 Bakhtin's emphasis.

sions, even if they remain in the narrative background. In Aleksievich's work, the Soviet Union reveals its many inhuman faces.

Appendix and further revisions

Tsinkovye mal'chiki appeared in various book editions; two are available in English and German.[2] The later ones include a large appendix. After the first publication of the book in 1989, Aleksievich was sued by two former interviewees, who felt offended by how they had been portrayed. The author received significant support from intelligentsiia circles and writers' organizations and ultimately won in court. Records from the trial, along with press releases, open letters, readers' opinions, and other documents from the time, were included in the book's later editions.

This appendix alone is fascinating. It makes clear that the sophisticated postmodern idea of treating all literary works (including nonfiction) solely as "texts" – independent of any "reality," "objectivity," or "truth" – is unworkable when dealing with books about the recent past and the lives of people who are still alive. The outraged readers who appeared in court, apparently unaware of the postmodern revolutions of Hayden White, Jacques Derrida, or Frank Ankersmit,[3] stubbornly demanded that nonfiction has to "tell the truth". They reacted with indignation when, in their view, it "falsified reality" and questioned the heroism of war veterans. A Western reader, especially one raised in a country like Germany, where the discourse of "postheroism" has become the cultural and political consensus (Münkler 2007), may feel a mix of wonder, amusement, pity, and contempt. Why are these people attacking a writer who so powerfully deconstructs heroic narratives and describes war's scars with insight and empathy? Why don't they understand freedom of speech? Why

2 Thus, two English titles: *Zinky Boys* (Alexievich 1992) and *Boys in Zinc* (Alexievich 2017). German editions: Alexijewitsch 1992 and Alexijewitsch 2016.

3 A perfect example of this approach is Hayden White's methodological paper *The Interpretation of Texts*, where one can read, among other statements: "The 'reading' of a 'work' is nothing other than a subordination of the reader's consciousness to the authority of a speaker of a discourse. 'Text' lays itself open to the reader's capacity to enter into the production of signification, allowing the reader thereby to enjoy a pleasure formerly presumed to be the privileged prerogative of 'authors'" (White 2010: 210).

are they angry with a writer describing war trauma rather than with the politicians who sent them to war?

Because of the extensive appendix, it is easy to overlook that *Tsinkovye mal'chiki* was revised in a very specific way: in some editions, several confession-like monologues were shortened, others extended, while others were removed entirely. The deleted fragments were often vivid and raw. One veteran, a former tank private, ends his story in 1991 edition with the resigned line: «Что-то с памятью… Остаются отрывки, осколки… Как будто со мной не было того, что было…» (Aleksievich 1991: 111).[4] But in the other edition, the interview ends differently. The interlocutor suddenly pulls out a bottle of vodka, pours himself a glass, knocks it back in one gulp, and bursts out in genuine, long-suppressed anger that spirals into a drunken rant, verging on a parody of the popular imagination of veteran trauma:

> К с…й матери эту жизнь! Эту войну! Жена сказала: «Ты – фашист!» – и ушла. Дочку забрала. […] Водки даме не предлагаю, а вина, блин, не имею, вино не употребляю. За любовь! […] Если бы я вернулся героем, жена бы от меня не ушла. Войну проиграли… Страна развалилась… За что женщинам уважать мужчин?! Блин!
> (Aleksievich 2007: 211f.)

> F… this life! F… this war! My wife said, 'You're a fascist!' – and left. She took our daughter with her. […] I won't offer the lady any vodka, and damn it, I don't have any wine – I don't drink it. Here's to love! […] If I'd come back a hero, my wife wouldn't have left me. We lost the war… The country fell apart… Why should women respect men?! Damn it!

In this version, the tanker's monologue ends with the melodramatic claim that women are more frightening than wars (Aleksievich 2007: 213).

Aleksievich also removed harsher formulations, including racial and homophobic slurs, as well as details that offered a more concrete picture of where her interviewees lived. As a result, the shorter edition gains a much

4 "Something's wrong with my memory… Only fragments remain… It's as if what happened never happened to me…".

greater 'universality' than the longer one; it is thus easier for readers to empathize with the protagonists of the Afghanistan stories.

Nonfiction literature: when aesthetics meets ethics

And this is exactly the moment when *Tsinkovye mal'chiki* becomes problematic. The fact that Aleksievich gives voice solely to one side – the Soviet side: former soldiers and their mothers, nurses, civil servants – and, despite her visit to Afghanistan, does not include a single interview with an Afghan person, is not merely an aesthetic decision. One can rightly ask: in a nonfiction book about the suffering and trauma caused by the war in Afghanistan, why are the immediate victims – Afghan men, women, and children – not asked about their suffering?

This may be the moment when the postmodern-raised reader realizes that traditional, conservative approaches that stubbornly link aesthetics with ethics and demand moral integrity (*finis operis*) from any literature that has ambition to be "good literature" are not entirely mistaken.[5] Moreover, the bare distinction between fiction and nonfiction reveals deep ethical consequences. In prose, fondness or sympathy for a fictional perpetrator like Rodion Raskolnikov remains within the sphere of play, toying with the reader's emotions and imagination. In nonfiction, one deals with actual cases: actual murders, actual torture, actual rapes. The victims and their suffering are real, requiring from the author a level of consideration that is redundant when writing prose (Szczygieł 2022).

It is July 2025, and I am trying to understand why *Tsinkovye mal'chiki* presents the war solely from the perspective of the occupier and aggressor, rendering Afghan people a nameless background for Soviet trauma. I am also thinking of the controversies a decade ago surrounding another brilliant nonfiction writer, Ryszard Kapuściński (1932–2007), as I feel his works need rereading and reconsideration, perhaps rehabilitation. Yes, Kapuściński fabricated entire stories, and the trustworthiness of his literary reportage has been questioned,

5 Medieval Christian aesthetics distinguished between two kinds of purpose: the artist's/worker's personal goal (*finis operantis*, e.g., earning a wage) and the inherent goal of the work itself (*finis operis*). An artist may have various reasons for creating, but the artwork itself is to be made with regard only to its own beauty and integrity. See Maritain [1920].

not without good reason. Yes, his literary world can be terribly androcentric, with women's roles reduced to caring for the household and children. Yes, his poetic and passionate portrayals of countries in the Global South are often both paternalistic and exoticizing (Domosławski 2013). Yet, when describing conflicts in Africa, Asia, and South America, Kapuściński consistently followed the principle of taking the perspective of the underprivileged, of those resisting colonizers, oppressors, and exploiters. The reader sees Angola, Iran, or Guatemala through their eyes, through their suffering, not through reports by those who brought violence under the banner of "law and order". In rare situations where he gives a voice to those who served an autocratic regime – as in *Cesarz* (*The Emperor*, 1978), perhaps his best-known book – he does so in a mockingly exaggerated and overwritten style that exposes not only the authoritarian mindset of the emperor's willing servants but also the defining features of undemocratic systems: the absence of checks and balances, the propaganda of success, the lack of transparency (Kapuściński 1978).

I find myself trying to imagine how Kapuściński would have written a book on the war in Afghanistan, remembering how empathically and insightfully he described in *Imperium* (*Imperium*, 1993) the colonial oppression of the native nations living within the Soviet Union (e.g., Bashkirs) – and the unhealing scars it left behind (Kapuściński 2007).

Testimonies without guilt, stories without fathers

It is July 2025, and I am noticing that concerns raised in the testimonies in *Tsinkovye mal'chiki* on the state of the Soviet Army are almost exclusively material and technical: poor logistics, nepotism, theft of weapons and equipment, the brutality of "the wave" (*dedovshchina*),[6] the lack of support for veterans and their families upon their return (especially when they come back disabled), and the shocking disregard for the bodies of fallen soldiers – the disregard that is highlighted by the title of the book, referring to the characteristic zinc coffins used for transport. However, there is no concern over the fact that, in the eyes of Soviet Army soldiers, killing civilians – including children – and prisoners of war belongs to the same war routine as killing regular enemy soldiers. In other words, almost all veterans quoted by Alek-

6 See for instance Aleksievich 1991: 105f.; 2007: 200f.

sievich do not seem to understand that what they describe is, in fact, a record of their own war crimes. What is chilling is that Aleksievich simply repeats and shares this perspective without question. None of the veterans are introduced as war criminals. Nowhere in the book is there a reflection that this lack of basic military professionalism (like the inability to distinguish between armed enemy soldiers and civilians) undermines the very notion of an 'army' and suggests that a more fitting description would be 'armed thugs.' Instead, when *Tsinkovye mal'chiki* does address the Soviet Army's ineptitude, it almost exclusively concerns logistical failures or issues that affect Soviet soldiers and their families.

Furthermore, I am noticing that Aleksievich interviews two groups of people: those who served in Afghanistan themselves, and the mothers of fallen Soviet Army soldiers. Here, another question arises: why is there not a single story told by a father? Was it the author's deliberate decision to narrow parenthood to motherhood, reusing the classical myth of Niobe? Or did she simply find no fathers willing to share their experiences: perhaps because it was still too painful, or, conversely, because they had already processed their grief and saw no need to return to it? Or perhaps they never cared for their children at all? Whatever the reason, the complete absence of fathers' voices creates a portrait of a deeply dysfunctional masculinity – one that rejects, fears, or, at best, is unable or unwilling to find a vocabulary to speak about fatherhood. And since Aleksievich does not address these questions, the reader is left with the impression that, for her as an author, this is not a problem to be explored but the proper way of understanding parenthood.

Another striking absence in *Tsinkovye mal'chiki* is the topic of sexual violence. Striking because in Aleksievich's best-known book, *U voiny ne zhenskoe litso* (*The Unwomanly Face of War*, 1985), which deals with the Second World War, rapes within the Soviet army are addressed openly (Aleksievich 1988). Female veterans recall the fear they felt toward their own comrades, recognizing that the threat of sexual violence did not come from the enemy. Yet in *Tsinkovye mal'chiki*, in both editions, this subject is absent entirely; the sole sexual issue that is mentioned is prostitution. The only crime that receives sustained attention is looting, a topic notably missing from *U voiny ne zhenskoe litso*, where there are no mentions, for example, of wrists weighed down with looted watches. In *Tsinkovye mal'chiki*, however, Aleksievich underscores how, for many Soviet people, the operation in Afghanistan became an opportunity

to bring home jeans or Japanese tape recorders, treating the war as a shopping expedition rather than a military operation.[7] Since it is July 2025, I recall the shock of the first images from Russia's full-scale invasion of Ukraine: looted washing machines, toasters, microwaves strapped to tanks. Is that what historians call *longue durée*?

False symmetry, blind spots, and Ukrainian paradoxes

Western literary critics and scholars have often praised Aleksievich for her humanism and for deconstructing the official Soviet discourse of heroism. Her works stand as indictments of war itself, persuasively implying that war has no winners, that all sides lose. After all, if someone loses a beloved family member on the battlefield, does it truly matter who won the war?

But these framing risks are creating a false symmetry, suggesting that two equal forces are fighting each other and that suffering is evenly distributed. In *Tsinkovye mal'chiki*, Afghan mothers who lost their sons happen to be mentioned; their grief is comparable with that of Aleksievich's interlocutors. This is a powerful narrative figure, and it takes a moment to recognize its limits. On the emotional and personal level, each loss is a tragedy that shatters families and lives, and in that sense, these experiences are parallel. Yet on the political level, such symmetry blurs – and ultimately falsifies – the basic reality of the situation: Afghan soldiers did not invade the Soviet Union, did not kill its inhabitants, did not destroy schools and hospitals in Tomsk, Irkutsk, or Moscow. Moreover, even a brief look at the ratio of fallen Soviet Army soldiers to Afghan civilians killed is horrifying, even if one accepts the Soviet figures. This is why the "humanistic" approach that suggests both sides are victims is not only factually misleading but also morally questionable.

It is July 2025, and I cannot stop thinking of one-year old Dmytrushka, whom Russians deliberately targeted and killed with a drone. It is the third year of Russia's full-scale war against Ukraine, and the euphemisms coined during the Soviet-Afghan war – *gruz 200* ("cargo 200") or simply "200", referring to the weight of the coffin and of the soldier's body inside – are still in use. War analysts note that Russian military command, often staffed by veterans

7 «О деньгах говорим много. Больше, чем о смерти» (Aleksievich 1991: 18; „We talk a lot about money. More, even, than about death").

of Afghanistan such as General Sergei Surovikin – later known as the "Butcher of Syria" – views Ukrainian resistance as something to be crushed through intimidation and brute force. This logic underlies the large-scale drone and missile attacks on civilian and critical infrastructure as a matter of deliberate military strategy. On the other side (and here one cannot help but note the irony of history), veterans of Afghanistan also serve in Ukraine's forces,[8] including the current commander-in-chief, General Oleksandr Syrs′kyi. Over 160 thousand Ukrainians fought in Afghanistan; the veterans are officially recognized and receive state benefits. Monuments, plaques, and street names honoring soldiers in the Soviet-Afghan war are not subject to Ukraine's decommunization and de-russification laws.

After imperial loss

Tsinkovye mal'chiki fits into a pattern identified by postcolonial critiques of European and U.S. works that recast imperial failure as a source of moral reckoning – but only once military victory is out of reach. After all, neither in *Tsinkovye mal'chiki* nor in *Vremia sekond khėnd* (*Second-Hand Time*, 2013) does Aleksievich mention other Soviet military interventions in the context of trauma: Hungary in 1956, Czechoslovakia in 1968. Why? Because those interventions ended in victory? Because Soviet military losses were minimal?

It is July 2025, and I cannot resist the impression that *Tsinkovye mal'chiki* offers a powerful narrative that transforms imperial defeat into an emotionally compelling yet politically evasive form of humanism – one that redirects the reader's focus toward the invaders' failures and personal traumas, rather than the violence inflicted upon the occupied.

Acknowledgments

This article is published with the support of the Federal Ministry of Research, Technology and Space (BMFTR) and the Baden-Württemberg Ministry of Science as part of the Excellence Strategy of the German Federal and State Governments ("Program for the Promotion of Junior Researchers").

8 Since 2014. See Ferris-Rotman 2015.

References

Aleksievich, Svetlana (1988): *U voiny ne zhenskoe litso...: dokumental'naia proza*. Moskva: Pravda.

Aleksievich, Svetlana (1991): *Tsinkovye mal'chiki*. Moskva: Molodaia Gvardiia.

Aleksievich, Svetlana (2007): *Tsinkovye mal'chiki*. Moskva: Vremia.

Alexievich, Svetlana (1992): *Zinky Boys. Soviet Voices from a Forgotten War*. London: Chatto & Windus.

Alexievich, Svetlana (2017): *Boys in Zinc*. London: Penguin Books.

Alexijewitsch, Svetlana (1992): *Zinkjungen: Afghanistan und die Folgen*. Frankfurt a. M.: S. Fischer.

Alexijewitsch, Svetlana (2016): *Zinkjungen: Afghanistan und die Folgen*. Berlin: Suhrkamp.

Bakhtin, Mikhail (1973): *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Ann Arbor: Ardis.

Basova, Anna (2009): "Stanovlenie dokumental'no-khudozhestvennogo zhanra v zhurnalistike Svetlany Aleksievich", in: *Vestnik BDU* 3/4: 93–96.

Domosławski, Artur (2013): *Ryszard Kapuściński. A Life*. London, New York: Verso.

Ferris-Rotman, Amie (2015): "The Return of the 'Afgantsy'", in: *POLITICO*. https://www.politico.eu/article/return-of-afgantsy-veterans-afghanistan-ukraine-russia-war/ (15.09.2025).

Gurska, Karolina (2017): "Tvorchestvo Svetlany Aleksievich v kontekste razvitiia khudozhestvenno-dokumental'noi prozy (Povest' 'Tsinkovye mal'chiki')", in: *Vestnik RUDN. Seriia: Literaturovedenie. Zhurnalistika* 2/22: 291–301.

Kapuściński, Ryszard (1978): *The Emperor. Downfall of an autocrat*. San Diego / London / New York: Harcourt Brace Jovanovich Publishers.

Kapuściński, Ryszard (2007): *Imperium*. London: Granta Books.

Krall, Hanna (1989): *Zdążyć przed Panem Bogiem*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Krall, Hanna (1992). *The Subtenant. To Outwit God*. Evanston: Northwestern University Press.

Kuca, Zoja (2018): "Khudozhestvenno-dokumental'naia proza Svetlany Aleksievich na primere knigi 'Tsinkovye mal'chiki'. 'Strakh chelovechnee smelosti'", in: *Lublin Studies in Modern Languages and Literature* 2/42: 20–34.

Kucharzewski, Tim (2024): *Wars and the World: The Russian Army in Afghanistan, Chechnya, Georgia, and Popular Culture*. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Maritain, Jacques ([1920]): *Art and Scholasticism and The Frontiers of Poetry.* Notre Dame: Maritain Center – University of Notre Dame. https://maritain.nd.edu/assets/545270/jacques_maritain_art_and_scholasticism_and_the_frontiers_of_poetry.pdf (15.09.2025).

Münkler, Herfried (2007): „Heroische und postheroische Gesellschaften", in: *Merkur* 700. https://www.merkur-zeitschrift.de/herfried-muenkler-heroische-und-postheroische-gesellschaften/ (15.09.2025).

Szczygieł, Mariusz (2022): *Fakty muszą zatańczyć*. Warszawa: Dowody na Istnienie.

White, Hayden (2010): "The Interpretation of Texts", in: Doran, Robert (Ed.): *The Fiction of Narrative. Essays on History, Literature, and Theory 1957–2007*. Baltimore: Johns Hopkins University Press: 208–222.

Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 107 (2026), 347–360
doi: 10.5282/2xv5qj11

Irina Wutsdorff

Poesie als Sprach-Netz jenseits aller Festschreibungen. Zu Vol′ha Hapeevas Lyrik

Zusammenfassung: In einem autobiographischen Essay schreibt Vol′ha Hapeeva der Poesie eine besondere Kraft zu: die Fähigkeit, Menschen dahingehend zu bilden, menschlich zu sein. Der Aufsatz beschreibt, wie ihre Lyrik Sensibilität gegenüber der Umwelt im weitesten Sinne – nämlich andere Menschen, Natur und auch Artefakte umfassend – zum Ausdruck bringt. Im Modus des Nomadismus nach einem Ort jenseits aller Lokalisierungen strebend, unterläuft ihre Lyrik auch gewaltsame Zuschreibungen. Auf diese Weise verbindet Hapeevas Lyrik ein Bewusstsein für und eine Sensibilität gegenüber ökologischen, humanen sowie politischen Anliegen.

Kernbegriffe: Vol′ha Hapeeva, ecopoetry, politische Lyrik, Übersetzung, Nomadismus

Verteidigung der Poesie

Vol′ha Hapeevas Essay „Die Verteidigung der Poesie in Zeiten dauernden Exils“ (2022a) beginnt mit einer Erinnerung an den für ihr Heimatland Belarus so folgenschweren Sommer 2020. Vor den Präsidentschaftswahlen, als die Sorge, dass sie gefälscht werden würden, bereits groß war, wollte ein Internetportal, dem sie ein Interview zu ihrem neuen Gedichtband gegeben hatte, dieses nicht publizieren mit der Begründung: “This is not the time for poetry” (ebd.: 11). Als die wochenlangen Proteste gegen die offensichtlichen Wahlfälschungen dann brutal niedergeschlagen wurden, konnte die Dichterin, die zu der Zeit Stadtschreiberin in Graz war, nicht mehr nach Belarus zurückkehren. Es begannen für sie die besagten „Zeiten des dauernden Exils“. Soweit der zweite Teil des Essay-Titels.

Der erste Teil ist komplexer und ließe sich als ein doppelter Genitiv lesen: Es gilt zum einen, die Poesie – schmerzlicherweise – auch gegen jene zu verteidigen, mit denen man doch eigentlich auf derselben Seite steht, die aber meinen, Poesie sei solchen Zeiten und dem Protest, den sie erfordern, nicht angemessen. Mit „Verteidigung der Poesie" geht es aber auch um jene Verteidigung, die die Poesie selbst sein kann, um die Kraft, die in ihr steckt. Im Gespräch anlässlich der Verleihung des „Wortmeldungen"-Preises für den Essay setzte Hapeeva den „viele<n> Vorurteile<n> und Vorbehalte<n>"[1], die „sogar unter den Intellektuellen" zu finden seien, entgegen: „Es ist Zeit, eine solche Einstellung zu ändern und die Kraft der Poesie zu erkennen. […] ich will vor allem sagen, dass das poetische Wort unglaublich viel Potential und Elan hat. Einmal unterstützt es uns in unseren Kämpfen, ein anderes Mal heilt es uns und zeigt die Schönheit der Welt" (Poppe/Schaffer 2022: 46).

Indirekt hat Vol′ha Hapeeva damit ihre eigene Poetik beschrieben: Auch wenn ihre Lyrik durchaus hermetische Züge trägt, ist sie doch in keinster Weise weltabgewandt, gar unpolitisch. Sie trägt ganz im Gegenteil gerade in ihrer fein ziselierten Arbeit mit der Sprache eine Welt verändernde Kraft in sich. Kompakt, im wörtlichen Sinne von Dichtung verdichtet, verlangt sie ihren Rezipient*innen jene Konzentration ab, die es braucht, damit Poesie in der Rezeption zu einer – im Wortsinne von ‚poein' (‚gestalten') – Welt (um-) gestaltenden Kraft wird.

Zudem ist Poesie für Vol′ha Hapeeva „ein Mittel, um Empathie und Bildung zu erlangen und zu verbreiten […]. Es ist eine Bildung, die man nicht an Schulen oder Universitäten bekommt, sondern eine, die lehrt, menschlich zu sein und Menschen in anderen zu sehen, egal welches Alter, Geschlecht und welche Hautfarbe sie haben" (Göritz 2020: 125). Es ist damit ein zutiefst humanistischer Anspruch, der ihrer Poesie zugrunde liegt, den ihre Poesie zum Maßstab nimmt und einfordert. Auch die Bildung, von der sie hier spricht, ist erneut im doppelten Sinne zu verstehen: Es geht um eine aus der zum Wortkunstwerk gebildeten Sprache zu ziehende Menschen- und Weltbildung.

1 Hapeeva nannte die verbreiteten Annahmen, Gedichte seien „nur für junge Menschen […], die verliebt sind", Gedichte seien „etwas Unseriöses […], im Vergleich zu Politik oder zu Texten, die gesellschaftliche Probleme beschreiben", und das Vorurteil, „dass die Poesie schwierig zu verstehen ist", das bei „manche<n> Menschen" so weit gehe, dass sie „sogar Angst vor Gedichten" zu haben scheinen.

Matthias Göritz, mehrfacher Übersetzer von Hapeevas Lyrik, benennt als „wesentliche Themen dieser Autorin" zutreffend „Einsamkeit, Krieg und Gewalt, Selbstanalyse, der weibliche Körper und die Natur" (ebd.: 124). Diesen weitgespannten, zunächst disparat wirkenden Strauß an Themen bündelt und verdichtet Vol'ha Hapeeva in der gebundenen Sprache ihrer Poesie. Dabei ist Einsamkeit, die in ihrem zweiten Roman titelgebend ist,[2] in ihrer poetischen Welt nicht etwa ein Sich-Abkapseln. Vielmehr ist es ein In-sich-Hineinhorchen, ein Seiner-selbst-inne-Werden, eine erhöhte Aufmerksamkeit, die es dann ermöglicht, umso feinere Fäden zu finden und zu spinnen zwischen sich und den Mitmenschen und darüber hinaus auch der nichtmenschlichen Mitwelt.

Wie politisch diese auf der primärsemantischen Ebene Sprache und Natur miteinander verknüpfende Lyrik ist, wird bereits in einem der frühen, noch vor der Exilzeit verfassten Gedicht deutlich, das das Wort „Meer" zum Ausgangspunkt nimmt, „dessen bedeutung" man in manchen Ländern nur „aus dem wörterbuch kennt"[3] (Hapeyeva 2020: 19), für die jedoch gilt: «а вось мора няма»[4] (Hapeeva 2011: 34). Wenn das lyrische Subjekt dann über das eigene Land sagt, dort „<hält man sich> eine muschel ans ohr […] / eingestellt auf die frequenz meer / um zu vergessen – kein weg führt hinaus / kein einziger weg / führt zum meer"[5] (Hapeyeva 2020: 19), dann ist das nicht mehr allein eine Beschreibung von dessen geographischer Lage, sondern das Meer wird zu einer Metapher für Freiheit, wobei das Gedicht im Schlussvers in eine zuvor bereits explizierte „hoffnungslosigkeit" («безнадзейнасьць») mündet, „wenn […] // das meer – irgendwo ist – nur nicht bei uns"[6] (ebd.: 20). Auch wenn nicht alle Gedichte Hapeevas, die Natur thematisieren, in ihrer Metaphorik und politischen Dimension so deutlich zu entschlüsseln sind, zeigt dieses Beispiel doch, wie eng Sprache, Natur und Mensch hier mit Mitteln der Sprachkunst miteinander verbunden werden.

---

2 *Samota, što žyla ŭ pakoi nasuprac*. Minsk: Halijafy 2021 (Dt.: *Samota. Die Einsamkeit wohnte im Zimmer gegenüber*. Aus dem Belarusischen übersetzt von Tina Wünschmann und Matthias Göritz. Graz/Wien: Droschl 2024).

3 «ёсьць такія краіны / дзе мора ўсяго толькі слова / значэньне якога / даведваесься са слоўніка» (Hapeeva 2011: 34).

4 „das meer gibt es nicht" (Hapeyeva 2020: 19).

5 «да вуха падносяць ракавіну / і настройваюцца на радыёхвалю "мора" / каб забыцца што тут няма выйсьця / выйсьця да мора» (Hapeeva 2011: 34).

6 «а мора… // а мора – недзе ня з намі» (Hapeeva 2011: 35).

Umfassende Sprach-Verknüpfungen

Auch wo Hapeevas Lyrik zunächst wie ‚Naturlyrik' aussehen mag, ist sie von jener oben erläuterten Verteidigung von Humanität geprägt, die erweitert ist zu einer Suche nach einer auch die Natur in ihre Sorge einschließenden Menschlichkeit. Auf der anderen Seite aber findet sich auch jene Gewalt thematisiert, von der die Erscheinungen der Welt einschließlich solcher mittels sprachlicher Verknüpfungen fein gewobenen Netze jederzeit bedroht ist. Es mag insofern kein Zufall sein, dass es die mit einem Netz assoziierbare Spinnensprache ist, die das lyrische Subjekt als erste nennt in einem Gedicht, das über all die Sprachen reflektiert, die noch zu wissen und kennen wären. Angeschlossen wird damit an das traditionelle Bild des Text-Netze-Knüpfens, um davon ausgehend die Idee einer umfassenden Sprachfähigkeit zu entwerfen und zugleich in einer Reihe von Parallelismen umzusetzen, womit eine Äquivalenz zwischen der dem Menschen eigenen und einer über den Menschen hinausgehenden Sprachfähigkeit etabliert wird.

калі пытаюцца колькі ведаю моваў
пачуваюся досыць няёмка
колькі б ні ведала
здаецца галоўных яшчэ не адолела
адшукаць бы падручнік
па павучынай мове
мове стракоз
камянёў і чорных гагараў
па мове роварaў
і трыснягу
па мове святла і ценяў
мове сочыва размазанага па талерцы
і мове пылу

вось тады я б загаварыла
і можа нават штось пераклала б

з лавандавай на чмяліную
або з азёрнай на цагляную
(Hapeeva 2024: 62)

bei der frage
wie viele sprachen ich beherrsche
fühle ich mich unbehaglich genug
egal wie viel man weiß
es scheint, dass ich die wichtigsten
noch nicht kenne

wie schön wäre es, ein lehrbuch
in spinnensprache zu finden
in der sprache der libellen
der steine und schwarzen seetaucher
der sprache der fahrräder
und des schilfs
der sprache von licht und schatten
der sprache von konfitüre, verschmiert auf dem teller
und der sprache des staubs

dann würde ich anfangen zu sprechen
und vielleicht würde ich sogar etwas übersetzen

aus dem lavendel in die hummel
aus dem see in die ziegel
(Hapeyeva 2023: 35)

Wenn die Frage nach der Anzahl der beherrschten Sprachen nicht wie zu erwarten mit einer Aufzählung von Fremdsprachen beantwortet wird, sondern mit der Aufzählung einer ganzen Reihe nicht-menschlicher Sprachen, für die es Lehrbücher zu finden gälte, wird die Grenze zwischen Mensch und Natur, aber auch die zwischen Belebtem und Unbelebtem übersprungen. Denn es bleibt mit den zunächst genannten Spinnen und Libellen nicht allein bei Tieren. Gleich im nächsten Vers kommen mit Steinen unbelebte, aber doch in der Natur anzutreffende Gegenstände hinzu, bevor der Kreis im folgenden Vers mit Fahrrädern auch um vom Menschen erzeugte Gegenstände erweitert wird. Mit „Licht und Schatten" werden nicht mehr nur Einzelerscheinungen, sondern allgemeine natürliche Erscheinungen in die Aufzählung aufgenommen. Die Reihe folgt dabei keinerlei Regel – etwa vom Kleinen

zum Großen, vom Konkreten zum Abstrakten, vom Natürlichen zum Künstlichen. Betont wird vielmehr mit dieser zufällig erscheinenden Aneinanderreihung die Ausweitung der gewöhnlich allein dem Menschen zugeschriebenen Sprachfähigkeit auf alle Erscheinungen der Welt, die damit als dem Menschen umso näher gezeigt werden. Dabei sind es genuin poetische Verfahren der Wiederholung, mit denen die umfassende Verknüpfung geschieht:[7] eine hochfrequente Wiederholung von «мове» bzw. «па … мове», ein mehrfacher syntaktischer und grammatischer Parallelismus der genannten Sprachträger im Genitiv, teils verbunden durch die Konjunktion «і», die auch mehrfach den Versauftakt bildet, so dass ‚Sprache' und das verbindende ‚und' in einer ganzen Abfolge von Versen zu Beginn stehen und damit die umgreifende Verbindung der Sprachfähigkeit noch graphisch betont wird: «па […] мове / мове […] / […] / па мове […] / і […] / па мове […] / мове […] / і мове […]». Die sich daraus ergebende Möglichkeit, in all diesen Sprachen zu sprechen und sogar zwischen ihnen zu übersetzen, korrespondiert in der Folgestrophe durch den erneuten Versbeginn «і» und durch die Anapher «*і мо*жа» zu «*і мо*ве» mit den vorangegangenen aufzählenden Versen. Wenn in der Schlussstrophe die potentiellen nicht-menschlichen Sprachen dann direkt genannt werden – wörtlich gilt es, „aus dem Lavendelischen ins Hummelische / aus dem Seeischen ins Ziegelische" zu übersetzen – erhält damit der Wunsch, solcherart an einer übergreifenden Sprachfähigkeit teilzuhaben, noch weitere Dringlichkeit.

Kommunikation mit nicht-menschlichem Gegenüber wird auch in einem weiteren Gedicht des Bandes imaginiert, dort ist es ein Sprechen „mit Motten und Vögeln" (s. u.), das als ein Versuch aufscheint, in der Natur ein Jenseits fester Begrifflichkeiten und ein Sein ohne Worte zu finden. Voran geht dort eine Reflexion über die Entsprechung des Wortes ‚radzima' in anderen Sprachen, dem Lateinischen und Deutschen, die sich ähnlich in dem Essay zum „dauernden Exil" findet: „Das Nachdenken über Wörter ist sozusagen meine berufliche Deformation. Die deutsche *Heimat* ist der Ort, an dem man sich zu Hause fühlt, die belarusische *Radzima* ist der Ort, an dem man geboren wurde" (Hapeyeva 2022a: 15; Hervorhebungen im Original). Im Gedicht findet sich

7 Ähnlich beobachtet Detering (2015: 214) an „ambitionierten" Beispielen der „jüngste<n> deutsche<n> Naturlyrik", die er „im Horizont des Ecocriticism" betrachtet, wie „subtile[] Formen eines zugleich ökologisch sensiblen und selbstreflexiven Schreibens entwickelt" werden, so dass es zu „produktiven Beziehungen zwischen Themen und Textverfahren" kommt.

diese Sprachreflexion in einer noch umfassenderen Weise, eingebettet in eine Unsicherheit, die nicht nur die Sprache, sondern das eigene Sein betrifft. Auch graphisch wird das Widersprüchliche, Antinomische zum Ausdruck gebracht mit drei dreizeiligen Strophen, deren mittlere jeweils ein eingerücktes, gleichermaßen trennendes wie verbindendes «але» („aber“) bildet:

як змясціць у сто словаў адзін год

па-за
  але
як ніколі раней з сабой

бязважкасць
  але
і цэментавы боль

быццам не дома
  але
быццам і так

жыццё ў антонімах

па слоўніках правяраю значэнні словаў
 patria
  locus natalis
            heimat
што з іх радзіма

[…]

і ўсё часцей размаўляю з мятлікамі і птушкамі
яны ні пра што не пытаюцца
яны проста ёсць
і дазваляюць быць
мне

там
дзе ні часу
ні словаў
(Hapeeva 2024: 44)

wie fasst man ein Jahr in hundert worte

jenseits
aber
wie nie zuvor bei mir

das schwerelose
aber
auch der zementschmerz

als wäre es nicht zu haus sein
aber
als wäre es das doch

das leben in antonymen

in wörterbüchern überprüfe ich
was sie bedeuten

patria
locus natalis
heimat
welches davon ist *radzima*?

[…]

und immer öfter spreche ich mit motten und vögeln
sie fragen nicht nach irgendetwas
sie sind einfach da
und erlauben

mir
einfach da
zu sein

wo es keine zeit gibt
und keine worte
(Hapeyeva 2023: 54f.)

Das Sprechen mit Tieren bildet hier einen Ausweg aus den beschränkenden Festlegungen der menschlichen Sprache und bietet zudem die Möglichkeit einer anderen Form oder überhaupt des Seins bzw. Daseins: Am Ende der vorletzten Strophe erscheint zum ersten Mal das Personalpronomen der ersten Person Singular, aber in flektierter Form, nicht also in aktiver Subjektposition, sondern als Objekt, dem es „erlaubt" ist, aufzugehen in einem „Dort" jenseits von Zeit und Worten, ein „Dasein" zu führen, das demnach erst jenseits von Zeit und Worten möglich wäre. Durch das Strophenenjambement «і дазваляюць быць / мне // там / дзе»[8] sind beide Bedeutungen möglich und das Gedicht findet damit zu einer – wie die Antinomien und wie die verschiedenen Varianten zum Ausdruck von ‚Heimat' bzw. ‚Geburtsort' durch Einrückung graphisch hervorgehobenen – Unentschiedenheit, in der festgefügte Bedeutungen aufgehoben wären.

Nomadismus als Nicht-Verortung

Verbunden ist damit auch eine Nicht-Verortung oder Ortlosigkeit, für die Hapeeva in ihrem Essay den Vergleich mit dem Nomadentum zieht, wenn sie darüber reflektiert, mit welchem Wort ihr Zustand zu beschreiben wäre: „Welche Möglichkeiten bietet sie <die Sprache, I. W.> mir: *ein Emigrant, ein Flüchtling, ein Exilant* zu sein – all diese Wörter sind aus der Position der Staatlichkeit heraus entstanden. Ich möchte nicht in solchen Begriffen denken – also höre ich bei *Nomaden* auf" (Hapeyeva 2022a: 14f.; Hervorhebungen im Original). Mit Nomadismus ist eine Figuration aufgerufen, die insbesondere um die Jahrtausendwende höchst positiv konnotiert wurde: als ein Überschreiten „räumliche<r> und intellektuelle<r> Grenzen", die durch diese

8 „und erlauben zu sein / mir // da / wo" (Interlinearübersetzung von mir. – I. W.).

Bewegung „außer Kraft <gesetzt>“ werden (Schahadat 2019: 173). Bezogen auf (ost-)mitteleuropäische Romane konstatiert Schamma Schahadat:

> Nomadismus bezeichnet einerseits das Thema, das die Romane durchzieht – die Protagonisten, die als Nomaden durch die Welt ziehen –, und zugleich fungiert Nomadismus als poetologische Metapher für die Texte, die gleichsam selbst zu einer Art nomadischer Subjekte werden, indem sie übersetzt und jenseits ihres Ursprungsorts gelesen werden. Diese Literatur ist in einen globalisierten Literaturmarkt eingetreten und wird so zum Teil dessen, was seit mehreren Jahren unter dem Label ‚Weltliteratur‘ gehandelt wird […].
> (Ebd.: 173f.)

Was den Eintritt in eine globale Literatur betrifft, lässt sich dies über Vol′ha Hapeevas Lyrik durchaus sagen: Ihre Gedichte sind in mehr als 15 Sprachen übersetzt. Dass sie in freiem Vers verfasst sind, ohne Bindung an feste Reimschemata und Metren, erleichtert die Übersetzung sicherlich. Rhythmus und Klangstrukturen allerdings lassen sich nicht direkt übertragen, was Hapeeva gleichermaßen als Verlust und als Gewinn erlebt: Die auf einem „besonderen Wechsel[] von Vokal- und Konsonantenlauten“ beruhende Euphonie des Belarusischen bedeutet für sie, „auch ein reiches rhythmisches Muster zur Verfügung zu haben“ (hier und weiter: Hapeyeva 2022b: 8). „Das schwierigste“ war es demnach, sich „daran zu gewöhnen, dass die Gedichte auf Deutsch anders klingen“. Die anfängliche Unzufriedenheit sei aber mit wachsendem Vertrauen in die Übersetzungen und die Übersetzer*innen, mit denen sie stets in engem Austausch steht, einer freudigen Offenheit gegenüber „eine<r> anderen Gestalt, eine<r> anderen Klangfolge“ gewichen. Das Übersetzen in andere Sprachen ist für Hapeeva im ideellen wie im wörtlichen Sinne lebensnotwendig geworden. Bis 2022 noch konnten ihre Bücher in der Originalsprache in Belarus erscheinen. *Trapezherz* (Hapeyeva 2023), eine ins Deutsche übertragene Auswahl aus verschiedenen Gedichtbänden, enthält auch Gedichte aus dem erst später, 2024, im Londoner Exilverlag auf Belarusisch erschienenen Band *Пад асобнымі коўдрамі* („Unter getrennten Decken“).

Sowohl an Hapeevas Selbstaussagen als auch an ihrer Lyrik ist ablesbar, wie der einst, nach dem Zerfall der Sowjetunion und der damaligen Auflösung der Konfrontation zwischen Ost und West mit einiger Emphase gefeierte, da nun grenzüberschreitend mögliche Nomadismus erneut zu einem durch

die politischen Umstände auferlegten geworden ist. Die Selbstbezeichnung als Nomadin ist so nicht die Identifikation mit einem Sein, das alle alten Grenzen freudig hinter sich lassen kann, sondern die Proklamation einer Ortlosigkeit, die sich allen staatlicherseits aufgezwungenen Festlegungen entzieht und sie zu unterlaufen sucht, die dabei aber auch die Freiheit gewährt, jenes so umfassende Netz von Sprachen zu spinnen, das wie im obigen Gedicht ein Gespräch mit Pflanzen, Tieren, Naturerscheinungen und kulturellen Artefakten erlauben würde. In diesem Sinne laufen in Hapeevas Lyrik eine gleichermaßen ökologische und humane wie politische Aufmerksamkeit zusammen.

Markant ablesbar ist das dem Langgedicht «няпростая арыфметыка» („schwierige arithmetik"), das anhand der Erinnerungen verschiedener Generationen die Angst und Enge, die die staatliche Macht zu verschiedenen Zeiten und derzeit wieder verbreitet(e), in Bilder und Worte fasst, wobei das Wort ‚strach' (, Angst') leitmotivisch wiederkehrt und schließlich ebenso wie die allüberall vorherrschende sterile Sauberkeit in Großbuchstaben gesetzt erscheint – in Verbindung gebracht sowohl mit dem umstrittenen, die Verwendung der russischen und belarusischen Sprache betreffende Referendum von 1995,[9] als auch mit einem Verweis auf die unter der zunehmend abgeschnittenen Luft gleichermaßen leidende Tierwelt, hier repräsentiert durch Schmetterlinge:

гэтая чысціня – беспаветраная прастора
дзе нічога жывога
дзе адно
ЧЫСЦІНЯ
і
STRACH
што спыніў гадзіннік на лічбах 19:95

9 In den „Anmerkungen" des ins Deutsche übertragenen Gedichtbandes (Hapeyeva 2023: 112) heißt es dazu: „Nach den umstrittenen Ergebnissen dieses Referendums wurde Russisch die Amtssprache, was zuvor ausschließlich das Belarusische war. Außerdem wurden die Staatssymbole in alte pro-sowjetische geändert und das Parlament wurde in seinen Rechten erheblich beschnitten."

і пакуль на мапах змяняліся контуры
знікалі дзяржавы і з'яўляліся новыя
на палях менела матылькоў

(Hapeeva 2024: 32)

diese sauberkeit ist ein luftloser raum wo nichts lebt
wo es nichts gibt als
SAUBERKEIT
und
АНГСТ
die die uhr anhielt um 19:95

und während auf den karten umrisse geändert wurden
staaten verschwanden und neue erschienen
wurden auf den feldern die schmetterlinge weniger

(Hapeyeva 2023: 61)

Deutlich wird hier, in welchem Maße schon die Tatsache, dass Hapeeva auf Belarusisch schreibt, in Zeiten, in denen das Unrechtsregime in Belarus diese Sprache erneut mehr und mehr zugunsten des Russischen zurückdrängt, ein Statement ist. Zudem ist ihre Aufmerksamkeit sowohl als Dichterin als auch als promovierte Linguistin auf die Sprache und ihre Verwendung gerichtet. Explizit wird das, wenn ein Vergleich zu „eine<r> halb vergessene<n> grammatische<n> Regel“[10] gezogen wird und davon die Rede ist, „was und wer gebeugt werden muss“[11] (Hapeyeva 2020: 11). In solchen Versen wird dem nachgespürt, was Sprache mit uns macht, was wir mit Sprache machen, aber auch, welche Gewalt Sprache haben kann. Hapeevas Poesie ist so immer auch ein Einspruch gegen Missbrauch, und zwar gleichermaßen gegen einen solchen, der sich als körperlicher in Gewalt äußert, wie gegen einen, der sich als seelischer in einer verächtlichen, verletzenden und erniedrigenden Sprache

10 «як падзабытае граматычнае правіла» (Hapeeva 2017: 7).
11 «што і якое там кіраванне» (ebd.).

äußert. Und es ist auch ein Einspruch gegen die Gewalt einer missbräuchlich verwendeten Sprache, die die Dinge in ihr Gegenteil und damit letztlich die Welt verkehrt. Ihre Poesie ist damit auch ein Einspruch gegen jene Art der Sprache, wie die Macht in ihrem Herkunftsland sie verwendet – und wie das raschistische Unrechtsregime im großen Nachbarland dieses Landes sie derzeit verwendet, um gegen das angeblich faschistische kleinere Nachbarland einen Krieg zu führen, der so nicht heißen darf.[12]

Literatur

Detering, Heinrich (2015): „Lyrische Dichtung im Horizont des Ecocriticism", in: Dürbeck, Gabriele / Stobbe, Urte (Hgg.): *Ecocriticism. Eine Einführung*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 205–218.

Göritz, Matthias (2020): „Von der Einsamkeit des Schnees. Zu den Gedichten von Volha Hapeyeva", in: Hapeyeva, Volha: *Mutantengarten. Gedichte*. Übersetzt aus dem Belarusischen von Matthias Göritz, Martina Jakobson und Uljana Wolf. Ottensheim/Donau: Edition Thanhäuser, 124–128.

Hapeeva, Vol′ha (2011): *Prysak i Požnja*. Minsk: Lohvinaŭ.

Hapeeva, Vol′ha (2017): *Hramatyka Snehu*. Minsk: Halijafy.

Hapeeva, Vol′ha (2020): *Slovy jakija sa mnoj adbylisia*. Minsk: Halijafy.

Hapeyeva, Volha (2020): *Mutantengarten. Gedichte*. Übersetzt aus dem Belarusischen von Matthias Göritz, Martina Jakobson und Uljana Wolf. Ottensheim/Donau: Edition Thanhäuser.

Hapeyeva, Volha (2022a): „Die Verteidigung der Poesie in Zeiten dauernden Exils", in: Dies.: *Die Verteidigung der Poesie in Zeiten dauernden Exils*. Berlin: Verbrecher Verlag, 11–30.

12 Ihre eigenen Erfahrungen mit solcher Sprachverkehrung – als sie ab 2017 für die OSZE im Rahmen der Trilateralen Kontaktgruppe für die Ukraine als Übersetzerin von Briefen Gefangener arbeitete, wozu auch gehörte, dass das Wort ‚Krieg' in offiziellen Dokumenten nicht benutzt werden durfte (Hapeyeva 2022b: 10) – machte Hapeeva in dem ihr eigenen Medium der Poesie mit dem Gedicht «чорная яблыня» (Hapeeva 2020: 74–76) (Dt.: „schwarzer apfelbaum", Hapeyeva 2020: 92–95) sichtbar.

Hapeyeva, Volha (2022b): „Am Rande der Einsamkeit. Überlegungen zu Poesie und Übersetzung. Rede von Volha Hapeyeva zur Konferenz Lyrikübersetzungen 2022 in Dresden“. https://www.netzwerk-lyrik.org/files/upload/Materialien%20Tagung%20Dresden/rede-dresden-hapeyeva.pdf (25.11.2025)

Hapeyeva, Volha (2023): *Trapezherz. Gedichte*. Aus dem Belarusischen von Matthias Göritz. Graz/Wien: Droschl.

Hapeeva, Vol′ha (2024): *Pad asobnymi koŭdrami. Versy*. London: Skaryna Press.

Poppe, Sandra / Schaffer, Katja (2022): „Gespräch mit Volha Hapeyeva“, in: Hapeyeva, Volha: *Die Verteidigung der Poesie in Zeiten dauernden Exils*. Berlin: Verbrecher Verlag, 45–51.

Schahadat, Schamma (2019): „Nomaden und andere Reisende. (Ost-)Mitteleuropäische Literatur und Weltliteratur im 21. Jahrhundert“, in: Radaelli, Giulia / Thurn, Nike (Hgg.): *Gegenwartsliteratur – Weltliteratur. Historische und theoretische Perspektiven*. Bielefeld: transcript, 171–197.

Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 107 (2026), 361–370
doi: 10.5282/fft8j723

Melissa Frazier

Metaphor in a Time of War and Climate Crisis: Halyna Kruk's "Crash Course in Molotov Cocktails"

Abstract: In Halyna Kruk's 2023 bilingual collection of poems, *A Crash Course in Molotov Cocktails,* words and images function simultaneously as metaphors and as signs that point to a real world that itself operates on more than one level. As Kruk's particularly complicated metaphoric practice sets the material world reverberating with multiple levels of meaning, the effect is a de-centering of the human. In "No Milk, No Love" (2022) Asia Bazdyrieva writes of the historical "resourcification" of Ukraine and Ukrainians that justifies the "slow violence and environmental damage" of the war that Kruk's poetry also describes. Kruk's response in this collection of poems is to return agency to Ukrainian humans and non-humans alike as two parts of a single whole.

Keywords: Ukrainian literature, world literature – small literatures, translation

In her introduction to Halyna Kruk's 2023 bilingual collection of poems, *A Crash Course in Molotov Cocktails*, Amelia Glaser describes Kruk's images as "straightforward, bold in their lack of metaphors" (Kruk 2023: v); as Kruk herself explains in a 2022 talk of the same name: "War is not a metaphor" (World Media 2022). Despite her own claims, however, figures of speech are not entirely lacking in Kruk's account of the ongoing war in Ukraine; indeed, as American philosopher Richard Rorty would argue, they can't be. When Kruk begins "there and back again" («туди й назад») "i traveled there on tranquilizers, / back on painkillers / there were no other routes",[1] for example, it's not that the poem offers nothing in the way of metaphor. Like the "emer-

1 «туди їхала – на заспокійливих, / назад – на знеболювальних / інших маршрутів не було» (Kruk 2023: 36–37). Note: all quotations from Kruk's poetry, in the original Ukrainian

gency backpack" that grows lighter in the poem "with each passing day of war" («з кожним днем війни»), Kruk's pills function instead both as metaphors and as real items in the world that operate in turn as three-dimensional objects and as the less tangible physical and mental effects that those objects produce. The result is a reimagining of what materiality itself might entail, as Kruk's shifting metaphors charge reality with a spiritual dimension evident also in her tendency to animate the apparently inanimate.

Like the ficus that "registers events from the window"[2] in "the story of a ficus" («історія фікуса») or the sycamore that the speaker is not in "i am not this stripped sycamore" («це не я, оббілований стовбур»), Kruk's metaphors lend animacy to a material world more often cast as an object for human consumption. As a direct response to what Asia Bazydrieva calls the historical "resourcification" of Ukraine (Bazydrieva 2022), this attention to the non-human as an agent in its own right reaches past the immediate context of war to undo its very premises. As a political statement, Kruk's poetic practice finally also operates in scientific terms, as what Rorty would call her "metaphoric redescription" (Rorty 2009: 16) serves a project that extends well beyond the borders of Ukraine: a decentering of the human in the larger landscape shared by humans and non-humans alike.

As Glaser writes in her article "The Shadow Theater: Translation in a Time of War", the very first poem in the collection "dangles" a metaphor only to remove it. "<B>ifurcation point" («точка біфуркації») begins on a lightly mocking note: "in wartime Lviv, (they'll write later) / there was a strong literary milieu, / most likely, they published as a group (like those modernists in 'Mytusa') / or gathered for readings (because what else would poets do in wartime!)."[3] As Kruk adds: "you couldn't take a step without winding up in each other's poem, / in nightmares, in history, in the news, on the floor sharing a mattress, / under a single borrowed patchwork quilt / (what a perfect

and in English translation, including the titles of the poems, are taken from the 2023 bilingual edition.

2 «фіксує події з вікна» (Kruk 2023: 40–41).

3 «у Львові часів війны, – потім напишуть вони, – / було потужне літературне середовище, / напевно, вони щось видавали гуртом (як колись там «Митуса») / або збиралисьа на літературні читання (бо що ще робити під час війни поетам!)» (Kruk 2023: 28–29).

metaphor for human coexistence in wartime, too bad it's worn out!)."[4] With the tools of their trade apparently rendered obsolete, poets can only meet and ask "– how are you – how are you (not a word about literature)",[5] as the poem concludes: "this is how they'll describe the early '20s in the relevant chapters on Ukrainian literature / the main thing is not to forget that none of this was about literature."[6] While the sixty-four poems that follow immediately contradict that premise, Kruk's "bifurcation point" nonetheless marks a sharp shift in context: what defamiliarizes even the most "worn out" of Kruk's images are the extra-literary events that loom over the collection as a whole.

When Kruk submitted the poems that make up *Crash Course* to her translators, she arranged them in reverse chronological order, starting in 2022 and working backwards to 2012. She also suggested a title: «Букwar», combining the English "Book War" and the Ukrainian «буквар» (alphabet book). Faced with a pun unlikely to work for an English-speaking audience, Glaser and Yuliya Ilchuk took for their title instead a line from one of the poems, their as-always elegant solution departing from Kruk's original only to serve the same end: either way, the title points to the real war that frames Kruk's writing and our reading.[7] As Tamar Yacobi argues, metaphor, any metaphor, relies on its context for meaning, and a context that can change. The penultimate poem in the collection, "i dream about a bomb shelter" («сниться мені бомбосховище»), for example, was written in 2013 about "a bomb shelter on memory's margins, / the last one standing from those grade school war drills";[8] as Kruk herself has noted in recent public readings, subsequent events have lent that same structure ever more material dimensions.[9] The changed context of the Russian invasion of Ukraine also insists on a re-reading of Kruk's many Biblical references.

---

4 «на кожному кроці можна було втрапити одне до одного в вірш, / в тривожні сни, в історію, в новини, на одну підлогу зі спільним матрацом, / під одну перехідну клаптикову ковдру / (яка точна метафора людського співіснування часів війни, / але жаль, вже зужита!)» (Kruk 2023: 28–29).

5 «як ти – як ти – ні слова про літературу» (Kruk 2023: 30–31).

6 «так про це напишуть у відповідному розділі української літератури початку 20-х / основне не забути потім, що все це було зовсім не про літературу» (Kruk 2023: 30–31).

7 Ilchuk, Yuliya. Personal communication. 6 April 2025.

8 «на околиці пам'яті, / останне вціліле зі шкільних уроків воєнки» (Kruk 2023: 75–76).

9 At the Universität Tübingen, Germany, 14 June 2024 and at the Jordan Center at NYU, 7 November 2024.

Although the characters and events of the Bible are so well-known as to risk their own degree of "worn-out-ness", in the wake of the full-scale invasion, Kruk's re-purposing of old images produces a distinct effect. As "and Jesus ascended" («і зійшов Ісус») begins: "and Jesus ascended at the Mount of Olives / in the city of Bucha, in the city of Irpin";[10] "and for this pain" («а для цього болю в мене для вас нема назв») ends, "i'm Lot's wife, who looked back at the world one last time."[11] If Kruk's figures often derive their force from the context of contemporary Ukraine, however, they equally strikingly work the other way, not as a reflection of the material world, but as its reimagining.

In "eat away at yourself" («їсти себе») Christ appears not by name, but by implication when Kruk writes, "God, i have no clue what one says to someone pulled from the cross."[12] In "phantom pain" («фантомний біль») Christ appears as an unnamed combatant who "annoys them limping / in the hospital yard missing / a limb, as if he didn't need one".[13] "Phantom pain" in Kruk's rendering is as real as the leg that it replaces, if not more so: while the imaginary pain, "like a hemostatic […] holds him back / over the abyss in the rye, / at least alive",[14] the missing leg is present above all as metaphor. The final lines read: "women bring him food, clothing, medicine, / and out of habit, they sit at his feet"[15], "out of habit" because Christ, even as pulled from the cross, comes with both legs, not that the literal meaning is the one that matters. While Mary, sister of Martha, really sat at Jesus's materially-existing feet, the true significance of her act operates in the symbolic terms that still hold in Kruk's Ukraine: like Mary, Kruk venerates those who suffer for the sins of a world that turns away in a carefully constructed confusion or conflation of levels or kinds of reality that reverses the direction of our meaning-making. It is now not the real world that impacts our reading of Kruk's metaphors, but Kruk's metaphors that transform our reading of the world, a process also at work in the "metaphoric redescription" that marks Kruk's many references to digging.

---

10 «і зійшов Ісус на Оливну гору / у місті Бучі, у місті Ірпені» (Kruk 2023: 34–35).

11 «я жона Лота, яка востаннє озирнулась на світ» (Kruk 2023: 56–57).

12 «Боже, я розгубилася, що тут кажуть з хреста знятим» (Kruk 2023: 92–93).

13 «їм дошкульно шкутильгає / на задньому дворі лікарні без / кінцівки, мов кінцівки й не буває» (Kruk 2023: 162–163).

14 «як кровоспинне, щось його спиняє / над прірвою у житі / хоч в житті» (Kruk 2023: 162–163).

15 «жінки приносять їжу, одяг, ліки / й за звичкою, сідають у ногах» (Kruk 2023: 162–163).

In the reverse chronological order that dictates the presentation of the poems in space, the image of digging first appears in the nearly untranslatable "mama–i'm a–pit" («мама–яма–я») written in 2022. Glaser notes the challenge that Kruk's "distinctive word play and phonetic slippages" present to translation. Although the first line of "mama–i'm a–pit" reads more literally "mama–pit–i", Glaser explains, "<i>n the Ukrainian grammatical structure, not only is the article nonexistent (making specificity ambiguous), but the hyphen can also stand in for the predicate"; in this reading, the line is made up of two sentences as if spliced together: "mama is a pit". "I am the pit". More important to the already slippery meaning of the poem, Glaser argues, are the phonetic repetitions in the original Ukrainian. "The *yama* (pit) is a hybrid of two phonemes meaning 'I' and 'mama'", Glaser writes: "<f>rom dust do we come, to dust do we return" (Kruk 2023: x-xi). Although real death is indeed everywhere in a book about war, as we read the collection forward in space and backwards in time, Kruk's *yama* also complicates the very idea of what Ukrainian reality might entail.

Still in 2022 but four poems later, "it's like i'm digging" («і ніби вигрібаю») begins: "it's like i'm digging around, but can't / find the sad memories in the cache / from the past, which has no date."[16] "Cache" in our current English-language usage only barely retains its original sense of an actual hiding place in the world; in Kruk's original, the pre-computing meaning is gone entirely: «кеш» is nothing more than "cache" as written in Ukrainian letters and pertaining to an area of computer memory alone. If computer memory doesn't partake of the same degree of materiality as an actual hole in the ground, as made up of metal and plastic, semiconductors and pulses of electricity, it isn't exactly immaterial, either. By the same token, the "sad memories" that the poet seeks move us a little further along the im/material spectrum, although again without departing from materiality altogether: for all its intangibility, human memory enjoys a corporeality of its own, both as located in our flesh-and-blood bodies and as constituent of our personal identities. Memory, in the latter sense, is who we are in the world or, in 2020 and "we stopped digging deep" («ми давно вже не копаємо глибоко»), who we aren't.

16 «і ніби вигрібаю, але ні / знаходжу в кеші спогади сумні, / з минулого, яке не має дати» (Kruk 2023: 84–85).

This poem begins, "we stopped digging deep long ago, / but only a couple fingers down / we leave the plowed earth unturned, / so the fertile soil won't blow away."[17] While these first lines suggest that we do better not to dig too deep, the poem in its entirety argues otherwise. As Kruk continues: "we stopped digging deep long ago / in this, our-your uncertain field / because all kinds of junk can turn up: / human bones, horse heads, unexploded mines / a battle axe, a peg where the border was / between our side and yours / we don't go there."[18] Certainly, the collection as a whole tells of dust and real digging, someone "buried between three pines",[19] "the body that will turn to dust".[20] As in the border that otherwise goes unexamined, Kruk nonetheless more often associates digging with an essential act of self-knowing.

As the "the truth is on your side" («правда на твоєму боці») begins, "the truth is on your side, but it's your buried side / few have seen it, at least among the living / the grass pulls coarse soil up onto its mounds / tree stumps send out shoots, like talons".[21] The poem "evil loves when human memory's short" («зло любить, коли пам'ять людська коротка») is still more direct, not just in its title, but in its closing lines: "here, in this place, my child, dig, in this godforsaken place / which bears no fruit, / but bitterness".[22] In the 2012 "be honest with yourself" («сказати собі чесно»), last in space and first in time, what digging lays bare is not just an individual, but a Ukrainian sense of self.

Selfhood is not something that we can dig up with a spade, not that it's not real in terms of our functioning in the world. The poem begins: "be honest with yourself, honest as you can, like there's nothing left to lose: / we've leaned too long on others – so it's written, so folks say, / we're so used to embroidered straitjackets / to elaborate church feasts and rites / to flipping the bird behind

17 «ми давно вже не копаємо глибоко, / тільки десь на два пальці / не перекидаємо скиб, / щоб родючи ґ'рунт не вивітрювався» (Kruk 2023: 116–117).

18 «ми давно вже не копаємо глибоко / на цьому непевному полі нашому-вашому / бо можна викпати різне небажане: / людські кості, кінські голови, невибухлі міни, / сокиру війни, кілок, де були межі / між нашим і вашим не ходимо там» (Kruk 2023: 116–117).

19 «закопаным поміж трьох сосен» (Kruk 2023: 92–93).

20 «тіла, що станется прахом» (Kruk 2023: 96–97).

21 «правда на твоєму боці, але це твій найтемніший бік / мало хто бачив його, принаймні, із тих, що живі / трава підіймає черству землю на своєму горбі / культі дерев випускають пагони, як пазурі» (Kruk 2023: 86–87).

22 «ось у цьому місці, дитино, копай, / у цьому глухому місці, / яке не дає інших плодів, / крім гіркоти» (Kruk 2023: 146–147).

our backs in defiance."[23] With the stakes set, the final lines send us back later in time and earlier in space to "mama – i'm a – pit", now in the context of a reconstituted Ukraine. The poem ends:

> tell yourself:
> i am я – last letter in the alphabet, without which there can be no me
> i am the last land
> i am what i can't give up
> i am the carpenter of the beam in my own eye
> i need not build a cross from it if i don't want
> i can't give away what isn't mine
> i belong to this people, i am this people
> i don't want us to walk toward a dead end forever,
> and so, i begin with me, break bounds
>
> i am we, я ми, *yamy*: holes in the ground.
>
> сказати собі:
> я – остання буква абетки, без якої мене не буде,
> я – остання територія, / я – те, чого я не можу зректися,
> я – тесля колоди у власному оці
> я не мушу тесати із неї хреста, якщо не хочу
> я не можу віддати того, що мені не належить
> я належу до цього народу, я – цей народ
> я не хочу, щоб мы довіку ходили такими глухими шляхами,
> отже, я починаю від себе – я розорюю межі
>
> я – ми, я – ми, ями.
>
> (Kruk 2023: 178–179)

23 «сказати собі чесно, якомога чесніше, так ніби уже немає чого втрачати: / ми надто довго жили, покладаючисж на інших–як книжка пише, що люди скажуть, / ми надто звикли до цих вишитих гамівних сорочок, / до цих пишнихч церковно-гастрономічних обрядів, / до цих дуль у кишені, які часто видаємо за спротив» (Kruk 2023: 178–179).

That the *yamy* in "mama–i'm a–pit" can be read retroactively as caches of memory both real and virtual is not to say that those same holes don't function also as graves and as gardens. It is rather to argue that Kruk's oscillation between different levels or kinds of reality sets the material world itself reverberating with multiple meanings, as her recourse to a particular form of metaphor, like the collection as a whole, offers not just a literary, but a political statement.

In "No Milk, No Love", Asia Bazdyrieva outlines the historical "resourcification" that both prompts and justifies the current invasion. Bazdyrieva's essay is written too early to include Donald Trump's 2025 offer of a degree of national security only in exchange for future revenue earned from Ukraine's critical mineral reserve. In 2022, her example is instead the special permission granted to Eastern European workers to cross borders closed by COVID in order to harvest German asparagus. In Bazdyrieva's summary, "<f>or decades, Western Europeans have cast Eastern Europeans as bodies that perform cheap labor – bodies to prostitute, bodies made to sustain the pollution of the West's outsourced industries; they are to wear second-hand clothes from the EU and drive old cars that are no longer considered safe or ecological" (Bazdyrieva 2022). As far back as Lesia Ukraïnka and "Forest Song" («Лісова пісня», 1911), the Ukrainian literary response to "resourcification" has been to reanimate both the people and the land that Russia, Europe and now the United States would put to their own imperialist ends, and *Crash Course* accordingly tells of "simple plantish pleasures",[24] a house "maimed by shelling",[25] an old jacket, "left hanging on a nail", that "lay her heavy sleeve on his shoulder / comforting him as best she could".[26] In a time of climate change, this practice of reanimation also insists on a fundamentally different approach to the material world in scientific terms.

When Richard Rorty understands scientific revolution as "metaphoric redescription" (Rorty 2009: 16), he relies on literary effects to make a larger point. Even as science, Rorty writes, language is not something "which can be adequate or inadequate to the world or to the self" (Rorty 2009: 11), but

24 «звичайних рослинних утіх» (Kruk 2023: 40–41).

25 «скалічений обстрілом дім» (Kruk 2023: 44–45).

26 «повішена на гвіздок / клала йому на плече свій важкий рукав – / підбадьорювала, як могла» (Kruk 2023: 112–113).

instead evolves in the same Darwinian terms. "Old metaphors are constantly dying off into literalness", Rorty writes, "and then serving as a platform and foil for new metaphors" (Rorty 2009: 16), as what he calls "intellectual and moral progress" is nothing more than "a history of increasingly useful metaphors" (Rorty 2009: 9). Not just in a post-imperialist world, but in a time of climate crisis, it may be that the most "useful" kind of metaphor is the kind that casts the material world as an agent in its own right.

In poems like "citing anthracite" («антрацит як цитата») and "mitosis" («мітоз»), Kruk expands into a time frame that well exceeds the war. In the latter poem, "he sits there sawing out from under himself / that dead-end branch of evolution / because he doesn't understand / because he can / someday the planet will be cleansed / and we'll finally start / dividing again / like intelligent cells."[27] In the former, the poet remembers a time when "nothing predicted the arrival of humankind".[28] "<S>omeday you'll dig me up in a slab of coal", Kruk warns, "and you won't even know what i'm burning about."[29] Or, in Rorty's terms, maybe we will. "Europe did not *decide* to accept the idiom of Romantic poetry, or of socialist politics, or of Galilean mechanics", Rorty writes, "<r>ather, Europe gradually lost the habit of using certain words and gradually acquired the habit of using others" (Rorty 2009: 6; emphasis in the original). As we look to the future as Ukraine, as Europe, and as a planet as a whole, it may be that Kruk's "metaphoric redescription" will prove not hers alone.

References

Bazdyrieva, Asia (2022): "No Milk, No Love", in: *e-flux Journal* 127 (May). https://www.e-flux.com/journal/127/465214/no-milk-no-love (19/06/2025).

Glaser, Amelia (2025): "The Shadow Theater: Translation in a Time of War", in: Akao, Mitsuharu / Yoshinari Harada, Genki-Shobo (Ed.): *Challenges of Ukrainian Culture: Beyond Turbulent Times*, 277–292. In Japanese translation.

27 «сидить і / пиляє під собою / тупикову гілку еволюції / бо не розуміє / бо може / колись планета очиститься / і почнемо нарешті знову / ділитися / як клітини розумні» (Kruk 2023: 134–5).

28 «ніщо не передбачало появи людини» (Kruk 2023: 110–11).

29 «колись ти викопаєш мене у пластині вугілля / і навіть не зрозумієш, про що я горю» (Kruk 2023: 110–11).

Kruk, Halyna (2023): *A Crash Course in Molotov Cocktails*. Translated by Amelia Glaser and Yuliya Ilchuk. Medford: Arrowsmith Press.

Rorty, Richard (2009): *Contingency, Irony, and Solidarity*. Cambridge / New York: Cambridge University Press.

World Media (2022): "Ukrainian Poet Halyna Kruk: 'War Is Not a Metaphor,'" in: *Euromaidan Press*. 28 June. https://euromaidanpress.com/2022/06/27/war-is-not-a-metaphor/ (19/06/2025).

Yacobi, Tamar (2011): "Metaphors in Context: The Communicative Structure of Figurative Language," in: Fludernik, Monika (Ed.): *Beyond Cognitive Metaphor Theory*. New York: Routledge, 113–134.

Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 107 (2026), 371–385
doi: 10.5282/ngrmrp84

Margarete Wach

Informeller Kulturtransfer. Die Amateurfilm-Bewegung in der Volksrepublik Polen und die basisorientierten Vernetzungen ihrer Akteure ins westliche Ausland

Zusammenfassung: Die Geschichte und Praxis staatlich dotierter Amateurfilmklubs in Polen beginnt mit der Gründung des ersten Klubs 1953 in Katowice und dauert bis zum gesellschaftlichen Systemwechsel 1989. Eine ideologische Zielsetzung der KP lautete, den Arbeitern in staatlich finanzierten Amateurfilmklubs den Zugang zur elitären Filmpraxis und teuren Filmtechnik zu ebnen, die in der Verfassung durch Förderung von Freizeitstrukturen verbürgt war. Intendiert als Freizeitbeschäftigung für die Arbeiterklasse, entwickelten sich die Klubs jedoch zu einer Art soziokultureller Nische für Akteure, die ästhetisch-thematische Experimente wagen konnten, wie sie in der offiziellen, hoch alimentierten und kontrollierten Kinematografie nicht denkbar gewesen wären. Diese betrafen Visualisierungen der in der Öffentlichkeit tabuisierten Themen aus Politik und Gesellschaft oder verdrängter Themen wie Sexualität oder marginalisierte Minderheiten. Die Subkultur der Amateure rückte dadurch in die Nähe des ‚Untergrunds', was transnationale Verflechtung mit anderen Amateurfilmkulturen nach sich zog. Im Folgenden werden die Relationen mit dem westlichen Ausland – damals systemisch unerwünscht –, nachgezeichnet. Der damit verbundene transnationale Kulturtransfer betraf die Rezeption der Filme auf internationalen Filmfestivals, Frequentierung eigener Festivals durch Gäste aus dem Westen und den direkten Ost-West-Austausch zwischen den Klubs.

Kernbegriffe: Amateurfilm, Kulturtransfer – Verflechtung, Vernetzung, Untergrund

Amateurfilmkultur in Polen

Die Geschichte und Praxis staatlich dotierter Amateurfilmklubs in der Volksrepublik Polen (1944–1989) beginnt mit der Gründung des ersten Klubs 1953 in Katowice und dauert bis zum gesellschaftlichen Systemwechsel 1989, wobei sie eigentlich bereits mit dem Aufkommen der Videotechnik Ende der 1970er und Anfang der 1980er Jahre zu Ende geht. Amateurfilmklubs in der VR Polen bildeten eine Art soziokultureller Nische für Akteure, die hier ästhetisch-thematische Experimente wagen konnten, wie sie in der offiziellen, hoch alimentierten und kontrollierten Kinematografie nicht denkbar gewesen wären. Neben formalen Experimenten entstanden Visualisierungen von in der Öffentlichkeit tabuisierten Aspekten aus Politik und Gesellschaft, von verdrängten Themen wie Sexualität, auch der offiziell nicht verbotenen, aber dennoch tabuisierten Homosexualität oder von marginalisierten Minderheiten.

Eine von der Autorin im Rahmen eines DFG-Projektes[1] durchgeführte Untersuchung dieser Visualisierungen, auf der dieser Beitrag beruht, zeigt, wie das durch kulturspezifische Techniken und gesellschaftliche Machtverhältnisse Verhüllte, also im Staatssozialismus Tabuisierte und Ausgegrenzte, ins Bild gesetzt und sichtbar gemacht wurde. Zu den Untersuchungsgegenständen gehörten dabei auch die kulturellen und sozialen Prozesse von Produktion, Verbreitung und Rezeption in Bezug auf lokale und translokale Bedingungen, ebenso wie Medienumbrüche und gesellschaftspolitische Veränderungen.

Ein entscheidender Faktor war, dass die Ergebnisse der beinahe autonomen Produktionsverhältnisse im Rahmen der Klubs (vgl. dazu Beiträge in Lewandowska/Cummings 2004) erst bei der Auswertung der Filme auf translokaler Ebene (oder im Ausland) von der Zensur ‚korrigiert' werden konnten. Namentlich bei der Festivalanmeldung oder -verschickung, die eine Genehmigung staatlicher Organe erforderten. Ihre Rezeption auf lokaler Ebene fand vorwiegend in der freundschaftlichen Teilöffentlichkeit der miteinander vernetzten Klubs statt. Der Übergang von der teuren und aufwendigen Film- zu der billigeren und leichter zu handhabenden Video-Technik Anfang der 1980er Jahre begünstigte offenere Formen der Auseinandersetzung mit dem

1 *Visualisierungen des Unsichtbaren – Amateurfilm und seine kulturellen Praktiken in Polen 1953–1989*, DFG (2020-2025), Universität Siegen, Lehrstuhl für Mediengeschichte und visuelle Kultur.

kommunistischen Regime in der Solidarność-Ära oder später das Agieren im politischen Untergrund.

Da die Forschung zu den in Klubs organisierten Filmamateuren noch am Anfang steht, ist auch der wissenschaftliche Referenzrahmen begrenzt.[2] Um die verschiedenen Bild- und Medienpraktiken zu verstehen, mussten signifikante Amateurfilme in ihrem Kontext untersucht, zugleich die Handlungslogiken der Filmamateure und ihrer Medienpraxis in Interviews und umfangreicher Archivarbeit rekonstruiert werden. Im Zuge dieser Untersuchungen konnte auch die transnationale Verflechtung mit anderen Amateurfilmkulturen bestimmt werden.

Basierend auf den Archivrecherchen zeichne ich im Folgenden die Relationen mit dem westlichen Ausland – damals vom System unerwünscht – in ihren Kontexten nach. Ziel dieser Kontextualisierung ist es, die Wahrnehmung der politischen, sozialen und medialen Bedingungen zu schärfen, unter denen die Amateure agierten und ihre Visualisierungen entwickelten. Für die transnationalen Verflechtungen sind insbesondere die Teilnahme an sowie die Ausrichtung von internationalen Amateurfilmfestivals von besonderer Bedeutung. Entscheidende Kontexte sind aber auch die politischen Rahmenbedingungen, einige Aspekte der Klub-Geschichte, beispielsweise die für die Klubs spezifischen Vermittlungs- und Schulungsmethoden, die von den Filmamateuren entwickelten Praktiken und Strategien und ihre Aktivitäten im kulturellen Underground, auf die daher ebenfalls entsprechend eingegangen wird.

Transnationale Verflechtung I

Die transnationale Verflechtung[3] mit anderen Amateurfilmkulturen durch Amateurfilmfestivals (Festivalverschickung und -ausrichtung) und direkte

2 Untersuchungen zum Amateurfilm, von denen die meisten im angelsächsischen Sprachraum erschienen sind, widmen sich vor allem den Home Movies (Familienfilmen), die für westliche Amateurfilmkulturen spezifisch sind (Kuball 1980, Schenke 1998, Schneider 2004, Zimmermann 1995).

3 Mit dem Begriff der transnationalen/transkulturellen Verflechtung bzw. der *histoire croisée* (Verflechtungsgeschichte) kam ich bei der Arbeit an der ersten deutschsprachigen Geschichte des polnischen Films *Der polnische Film: von seinen Anfängen bis zur Gegenwart* (Klejsa/Schahadat/Wach 2012) in Berührung. Dieser Ansatz liegt auch dem Buch *Erweiterung des Horizonts: Fotoreportage in Polen im 20. Jahrhundert* (Kurz/Makarska/Schahadat/Wach 2018) zugrunde.

Kontakte zwischen den Klubs vollzogen sich in zwei getrennten Sphären. Zum einen betraf sie die sozialistischen „Bruderländer" der sowjetischen Hemisphäre; diese Kontakte wurden vom Staat subventioniert. Zum anderen richtete sie sich auf das westliche Ausland, was mehr oder weniger mit staatlichen Restriktionen verbunden war.

Die Vernetzungen der polnischen Amateurfilmklubs mit dem westlichen Ausland entstanden dabei vor allem durch die Teilnahme an internationalen oder die Ausrichtung von eigenen Amateurfilmfestivals, wo individuelle Kontakte entstanden, Verbindungen zwischen Amateurfilmklubs und -bewegungen und entsprechender Austausch möglich wurde.

Diese Austauschdynamiken, insbesondere die, die durch Festivalteilnahmen individuell entstanden, konnten von der Autorin in den Archiven noch bestehender Filmklubs und durch Interviews mit Filmemachern der Amateurfilmbewegung als *Oral History* herausgearbeitet werden.

Einen aufschlussreichen Aspekt aus der Geschichte der Amateurfilmklubs in Polen, um die es im Folgenden gehen soll, bilden Fälle der transnationalen Vernetzung zwischen polnischen Amateuren und den Studenten der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB) aus West-Berlin in den 1980er Jahren, aber auch mit einzelnen Filmstudenten aus Kanada, Holland oder mit einem jungen Filmkollektiv aus Wien. Diese Relationen können als Praktiken der Selbstermächtigung im Kriegszustand (13. Dezember 1981 bis 22. Juli 1983) verstanden werden, der offiziell zwar im Juli 1983 aufgehoben wurde, de facto aber zwischen 1983 und 1989 nachwirkte, weil das repressive Klima in Polen bis zum Sturz des kommunistischen Regimes fortbestand.

Politische Rahmenbedingungen der Amateurfilmbewegung in Polen

Eine ideologische Zielsetzung der KP in der VR Polen lautete, den Arbeitern in staatlich finanzierten Amateurfilmklubs den Zugang zur elitären Filmpraxis und teuren Filmtechnik zu ebnen. Dies war in der Verfassung im Rahmen der Förderung von Freizeitstrukturen verbürgt:

> Obywatele Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej mają prawo do wypoczynku. [...] Organizacja wczasów, rozwój turystyki, uzdrowisk, urządzeń sportowych, domów kultury, klubów, świetlic, parków i innych urządzeń wypoczynkowych

> stwarzają możliwości zdrowego i kulturalnego wypoczynku dla coraz szerszych rzesz ludu pracującego miast i wsi.
> (zit. nach: Osęka 2018)[4]

> Bürger der Volksrepublik Polen haben Anrecht auf Erholung. [...] Die Organisation von Urlauben, Entwicklung der Touristik, Kuren, Sportanlagen, Kulturhäuser, Klubs, Aufenthaltsräume, Parks und anderer Erholungseinrichtungen schafft Möglichkeiten gesunder und kultureller Erholung für immer größere Massen des arbeitenden Volkes in Städten und Dörfern.[5]

Die polnischen Amateurfilme waren ein Gegenmodell zu den im Westen verbreiteten privaten Familienfilmen (Home Movies). Es zeichnete sich durch die vergesellschafteten Strukturen der Amateurfilmklubs und eine abweichende Filmpraxis aus: einerseits Dokumentation von Jubiläums- und Betriebsfeiern, politischen Umzügen oder öffentlichen Großereignissen (als Pflicht) in sogenannten Gebrauchsfilmen („filmy użytkowe"), andererseits künstlerische Praxis in allen Filmgattungen und Formaten als Vorbild, Richtwert und Ziel (als Kür) in sogenannten Wettbewerbsfilmen („filmy konkursowe"), die national und international zu Amateurfilmfestivals geschickt wurden und zum Prestige der Klubs beitrugen.

Geschichte der Klubs

Die Amateurfilmbewegung in der VR Polen begann 1953 mit der Gründung des Amatorski Klub Filmowy (AKF) Śląsk (Amateurfilmklub „Schlesien") in Katowice. 1974, auf dem Höhepunkt ihrer Aktivitäten, zählte die Amateurfilmbewegung 348 Klubs, die im Durchschnitt jeweils ca. 15 bis 20 Filme im Jahr produzierten. Die Finanzierung der Klubs übernahmen große Industriebetriebe, Jugendorganisationen, akademische Institutionen oder lokale Kulturträger wie die städtischen Kulturhäuser. In den großen Industriebetrieben gehörte es zu den Pflichten der Mitglieder, Jubiläums- und Betriebsfeiern, politische Umzüge oder öffentliche Großereignisse auf Zelluloid festzuhal-

4 In der Verfassung der VR Polen avancierten Klubs für Amateure 1952 mitunter zu einem Fundament der neuen Gesellschaftsordnung.

5 Wenn nicht anders angegeben, stammen alle Übersetzungen der Zitate von mir. – M. W.

ten. Nach dem Polnischen Oktober 1956 und der folgenden Entstalinisierung im Kulturleben verzeichneten die bestehenden und rasch neu entstehenden Klubs einen massiven Mitgliederzuwachs, darunter auch angehender Künstler. Die Ende 1956 gegründete Federacja Amatorskich Klubów Filmowych FAKF (Verband der Amateurfilmklubs) trat 1957 dem Weltverband der Filmamateure UNICA (Union Internationale du Cinéma nonprofessionnel) bei. Formell blieben die Klubs bis zur Wende 1989 bestehen, de facto verloren sie nach der Verhängung des Kriegsrechts im Dezember 1981 an Bedeutung und wurden in den 1980er Jahren von der privat, kommerziell oder im Underground genutzten Video-Technik ins Abseits gedrängt.

Einige später bekannt gewordene Regisseure lernten in den AKFs ihr Handwerk und realisierten erste Filme, wie z. B. Walerian Borowczyk, Mirosław Kijowicz, Krzysztof Zanussi, Józef Robakowski, Sławomir Idziak, Konrad Świnarski, Maciej Dejczer, Jarosław Marszewski und viele mehr. Sie studierten später an Kunstakademien oder an der Filmhochschule in Łódź, begonnen haben sie aber in den Amateurklubs.[6] Geleitet wurden die Klubs von staatlich geprüften Instrukteuren, die die Mitglieder in filmtechnischen Gewerken unterrichteten und in die narrativ-ästhetischen Aspekte des Filmemachens einführten. Instrukteure betreuten sie bei der Entwicklung ihrer Ideen, Erstellung der Drehbücher und Storyboards und der Realisierung ihrer Projekte.

Neben der Filmausbildung war es die Möglichkeit der freien Nutzung von Kameras, Filmbändern, Schnitttischen und Projektoren, die ansonsten unerschwinglich und unzugänglich waren, weswegen man einem Klub beitrat.[7] Die Filmklubs boten Wissen zu Montage, Vertonung, Aufbau der Narration, der Beherrschung des Equipments sowie eine Interessengemeinschaft, in der man eigene Projekte besprechen oder über Film reden konnte. Die Instrukteure verfügten über Erfahrungen im Filmemachen und absolvierten regelmäßig mehrwöchige Schulungen oder Fortbildungen, die ab 1961 von der Centralna

6 Der Zugang zur verstaatlichten Kinematografie und zu den Filmberufen führte über das Nadelöhr eines elitären Studiums an der Filmhochschule Łódź und der festen Anstellung in einer vom Staat finanzierten Filmgruppe (Zespoły Filmowe) oder in einem Dokumentarfilmstudio. Die Animationsfilmer rekrutierten sich aus Absolventen der Kunsthochschulen und fanden Anstellung in Animationsstudios.

7 Ein einziger staatlicher Großhandel belieferte mit der aus dem sozialistischen Ausland (UdSSR, ČSSR, DDR) importierten Ausrüstung exklusiv die Filmbranche, Kinos (Projektoren) und Amateurfilmklubs.

Poradnia Amatorskiego Ruchu Zawodowego (Zentrale Beratungsstelle für die Laienberufsbewegung) in Warszawa organisiert wurden. Oft waren es sehr erfahrene Filmamateure, die sich stufenweise als professionelle Instrukteure qualifizierten und sogar das dreijährige Film- und Fernsehstudium bei dem Centralny Ośrodek Pedagogicznego Szkolnictwa Artystycznego (Zentrales Pädagogisches Zentrum der Künstlerischen Ausbildung), kurz COPSA, in Warszawa absolvierten. Weitere Formen der Filmbildung waren Gesprächsrunden und Workshops mit bekannten polnischen Regisseuren wie Piotr Szulkin, Marcel Łoziński, Krzysztof Zanussi oder Krzysztof Kieślowski.[8]

Die von Wiesław Stradomski 1971 veröffentlichte erste Bestandsaufnahme zur Amateurfilmbewegung *Film amatorski w Polsce* („Amateurfilm in Polen"), hält fest, dass unter den vielen Rekreationsformen und künstlerischen Betätigungen für Arbeiter dem Amateurfilm eine besonders wichtige Stellung zukam. Als eine künstlerische Ausdrucksform habe er die intellektuelle Entwicklung der Filmamateure gefördert, sie für die umgebende Wirklichkeit und gesellschaftliche Belange sensibilisiert und ihnen als Quelle kreativer Selbstverwirklichung gedient. Er hatte eine stark integrierende bis identitätsstiftende Wirkung nach innen.

Diese beiden Merkmale rücken die Subkultur der Amateure in die Nähe des kulturellen Undergrounds. Viele der Filmklubs bestanden aus Gleichgesinnten: Gemeinsam drehte man Filme, zeigte, schaute und diskutierte eigene und ausländische Arbeiten, feierte Premieren und organisierte Veranstaltungen. Doch diese Aktivitäten waren auf lokaler Ebene angesiedelt: Die Filme richteten sich vor allem an die nächste Umgebung und schufen so eine Art Gemeinschaft. Diese Gemeinschaft, an der die in den Amateurklubs vom Staat organisierten Laien partizipierten, war durch Enthusiasmus und Leidenschaft geprägt. Erst der Amateurstatus erlaubte ihnen aber, mit eigener Stimme zu reden. So erinnert sich Franciszek Dzida vom AKF Klaps („Klappe"):

> Trzeba podkreślić, że to miejsce, ten klub, dzięki taśmie celulojdowej był miejscem, gdzie panował inny świat… To było miejsce magiczne. Ci, co wtedy przychodzili, mieli świadomość, że przebywając tu, zanurzają się w inną rze-

8 Krzysztof Kieślowski hat solch ein Gespräch mit dem Filmregisseur Krzysztof Zanussi, geführt in einem betriebseigenen Amateurfilmklub, in seinen Spielfilm *Amator* (*Der Filmamateur*, PL 1979) eingebaut.

> czywistość, że to, co robiło się tutaj, to był ten prawdziwy świat, kreowany przez nas. […]. Tu się przychodziło jak do miejsca bezpiecznego, które pozwalało zaistnieć w wyższej warstwie świadomości. Tu się nie było już ślusarzem, tu się nie było elektrykiem tu się było artystą. I to już bez względu na znajomość warsztatu, tu się było artystą w sensie pojęcia osobowości. Tutaj człowiek chciał coś wyrażać, tutaj miał coś do powiedzenia.
> (zit. nach: Lewandowska/Cummings 2004: 66)

> Es muss betont werden, dass dieser Ort, der Klub, dank des Zelluloids ein Ort war, wo eine andere Welt herrschte… Es war ein magischer Ort. Diejenigen, die damals kamen, waren sich bewusst, dass sie hier in eine andere Realität eintauchten, dass das, was man hier machte, die wirkliche, von uns geschaffene Welt war. […]. Hier war man an einem sicheren Ort, der erlaubte, auf einer höheren Bewusstseinsstufe zu sein. Hier war man nicht einfach Schlosser, hier war man kein Elektriker, hier war man Künstler. Und das unabhängig davon, wie gut man das Handwerkszeug beherrschte, hier war man Künstler im Sinne von Persönlichkeit. Hier wollte man etwas ausdrücken, hier hatte man etwas zu sagen.

Die Teilnahme an Amateurfilmfestivals im In- und Ausland erweiterte durch die Möglichkeit des Vergleichs und des Austauschs den kognitiven Horizont der Amateure; ebenso Foren in Fachzeitschriften, die über die Entwicklung der Amateurfilmbewegung informierten.

Vermittlung der Amateurfilmkultur

Mit der Centralna Poradnia Amatorskiego Ruchu Artystycznego CPARA (Zentrale Beratungsstelle für die künstlerische Amateurbewegung) oder dem Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury COK (Zentrale Methodikstelle für die Verbreitung der Kultur), beide in Warszawa, entstand ein veritables Förderungs- und Vermittlungssystem. Dies waren Staatsorgane, zu deren Aufgaben u. a. die Herausgabe mehrerer Editionen anleitender Fachliteratur gehörte, von der Technik über die Praxis des Filmemachens selbst bis hin zur Ästhetik, Dramaturgie oder Montage. Auch Fachverlage wie Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe (Verlag für Filmkunst) in Warszawa oder die Federacja Amatorskich Klubów Filmowych (Verband der Amateurfilm-

klubs) FAKF und Landeskulturhäuser (Wojewódzki Dom Kultury) wie WDK Wrocław legten ganze Buchreihen mit Ratgebern für Filmamateure auf.

Die Fachzeitschriften *Fotografia* und *Kinotechnik* informierten 1960–1974 in ihren Heften und in Beilagen (*Fotoamator* und *Film amatorski*)[9] über Technik und Equipment, Film- und Tongestaltung, Verbandsarbeit, Anmeldung zu Festivals, Ausschreibungen von Wettbewerben und Preisen, Fachmessen für Filmtechnik wie erstaunlicherweise auch die photokina in Köln; sie veröffentlichten Festivalberichte, AKF-Chroniken, Literaturbesprechungen, Porträts von Filmamateuren etc. In der überregionalen Presse und im polnischen Fernsehen TVP erschienen ebenfalls Berichte von Amateurfilmfestivals bzw. Amateurfilme wurden in eigens dafür geschaffenen Sendungen gezeigt.

Ökonomisch waren jene Amateurfilmklubs, die an die großen Betriebe, Kombinate oder Wohngenossenschaften angeschlossen waren, mit hohen Dotationen ausgestattet, die städtischen und akademischen Klubs hingegen tendenziell ‚arm'. Während die AKFs in großen Betrieben die Chance eines sozialen Aufstiegs vom Arbeiter zum Amateur-Künstler boten, ermöglichten sie in städtisch-akademischen Strukturen der *inteligencja* (Bildungsschicht) den freien Zugang zum Equipment und Filmmaterial.

Praktiken und Strategien der Filmamateure

Die Filmamateure agierten jenseits der professionellen Produktions- und Vertriebsstrukturen als Akteure eines Kinos, das von den Anforderungen an professionelle Produktion und Parteirichtlinien weitgehend unbehelligt blieb. Sie siedelten sich in einer Grauzone zwischen kritischer Praxis und staatlicher Reglementierung an. Natürlich agierten sie nicht frei von politisch-gesellschaftlichen Bedingungen, sowohl was die Restriktionen des ideologisch determinierten Parteiapparats betraf als auch den eigenen Anspruch, ambitionierte Filme zu machen, der an die propagierten Vorgaben rückgekoppelt war, dem Volk die Errungenschaften von Bildung und Kunst angedeihen zu lassen.

---

9 *Fotografia* (1951–1974, Warszawa: Arkady), Jg. 1960-61, und *Fotoamator*, Beilage von *Fotografia*, Jg. 1962–1974, in der sechs bis neun Seiten dem Amateurfilm gewidmet waren. *Kinotechnik* (1955–1965, Warszawa: Wydawnictwo PP „Film Polski"), darin integriert *Film amatorski,* Jg. 1955–1965.

Die Amateurfilmklubs, ursprünglich als eine staatlich subventionierte Freizeitbeschäftigung für die Arbeiterklasse intendiert, entwickelten sich mit der Zeit zu einer Art sozio-kultureller Nische für Amateure, die abseits des professionellen Filmproduktionskreislaufs ästhetisch-thematische Experimente wagen konnten. Diese betrafen politische Tabus, gesellschaftliche Kritik, formale Experimente oder Genderverhältnisse, darunter Darstellungen der Sexualität und das Sichtbarmachen marginalisierter sexueller Minderheiten wie der tabuisierten Homosexualität.

Die Aktivitäten der selbstverwalteten Klubs schufen im Zusammenhang mit der praktischen Filmarbeit eine Art verschworene Gemeinschaft, die sie in die Nähe einer Subkultur rückte. In diesem Freiraum produzierten die Filmamateure autonome Filme, die auch subversive Inhalte transportierten, indem sie gesellschaftlich Unsichtbares, Verdrängtes oder Ausgegrenztes visualisierten. Auffällig ist dabei der starke gesellschaftliche Bezug vieler Filme, die Themen wie Konsumwünsche, Mangelwirtschaft, unzumutbare Arbeitsbedingungen, Ökologie und Umweltverschmutzung oder Geschlechterrollen aufgriffen, politische Parabeln des kommunistischen Systems formulierten oder gesellschaftliche Widersprüche wie Proteste oder die Jugendsubkultur behandelten. In der Solidarność-Zeit und im Kriegszustand (1980–1983) kamen engagierte Dokumentationen von Streiks, Demonstrationen, der Protestkultur der Jugend und politischen Unruhen hinzu.

Kultureller Underground

All diese Praktiken und Strategien fußten auf der Vernetzung der Klubs untereinander durch interne Vorführpraktiken für die Teilöffentlichkeiten der Klubs bzw. auf Amateurfilm-Festivals, von denen Dutzende gegründet und oft von den Klubs veranstaltet wurden. Ein prägnantes Beispiel dafür ist das Akademickie Centrum Kultury (ACK) Pałacyk (Akademisches Kulturzentrum „Schlösschen"), das Marek Hamera zusammen mit Anna Jędryczka-Hamera 1979 in Wrocław gründete. Der neue Klub entwickelte sich schnell zu einem Anziehungspunkt für die Film- und Kunstszene der Stadt, die in den 1970er Jahren in Polen ein Avantgarde-Zentrum bildete, mit dem Teatr Laboratorium von Jerzy Grotowski, dem Pantomimetheater von Henryk Tomaszewski oder der Galerie Permafo (1970–1981) von Natalia LL, Andrzej Lachowicz, Zbigniew Dłubak und Antoni Dzieduszycki, die für experimentelle Kunst und

Konzeptkunst stand und ihren Fokus auf Fotografie, Film und Performance richtete.

Eine besondere Bedeutung hatte für das ACK Pałacyk die Einrichtung des Festivals des unabhängigen Films „Film poza kinem" („Film außer dem Kino"[10]), das vom Programmmacher Leszek Turowski als geschlossene Veranstaltung deklariert wurde, um der Zensur vorzubeugen. Der Untertitel des Festivals „Przegląd filmu niekomercyjnego" („Schau des nichtkommerziellen Films") definierte das Spektrum der gezeigten Filme zwischen unabhängiger Produktion, hohem ästhetischem Anspruch und kulturpolitischem Underground. So wirkten auch die eigenen Produktionen von ACK Pałacyk und des zuvor von Hamera an der Politechnika Wrocławska (Technischen Hochschule Wrocław) mitgegründeten studentischen Amateurfilmklubs Fosa („Burggraben"): in ihrem anarchischen Humor bissige und politisch angriffslustige Filmminiaturen; oder während des Kriegszustands illegal im Untergrund gefilmte Dokumentationen politischer Unruhen und von der Polizei niedergeschlagener Ausschreitungen.

Das Festival avancierte in den 1980er Jahren nicht nur zu einem Magneten für die Unangepassten unter den organisierten Amateuren aus Polen, sondern baute auch Kontakte zum Westen auf, besonders zu den jungen Filmszenen in West-Berlin und Wien. Das Ergebnis dieser Aktivitäten waren eine hohe Präsenz von Filmen der DFFB-Studierenden aus West-Berlin und österreichischer Experimentalfilmer aus Wien. Dies begründete den Ruf Wrocławs als Zentrum der unabhängigen Filmkultur in Polen.

Transnationale Vernetzung II

Studentenfilme gelten per definitionem als nichtprofessionelle Produktionen. Die Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB) war die erste westdeutsche Filmhochschule, gegründet 1966. Seit 1968 war die DFFB sehr stark von den damaligen politischen Turbulenzen, der Studentenbewegung der 68er in West-Berlin, beeinflusst. Studenten und Direktion gerieten oft aneinan-

10 Diese stilistisch etwas irritierende Übersetzung wurde von der Festivalorganisation selbst eingeführt und findet sich so auf den für die Korrespondenz genutzten Umschlägen, zusammen mit einer englischen und einer französischen Variante („Film außer dem Kino", „Film off-cinema", „Film hors du cinéma").

der und bis heute ist diese Institution von Protesten in der Studenten- und Dozentenschaft geprägt. Eines der Grundprinzipien der DFFB ist die Auffassung „Film kann man nicht lehren, Film kann man nur lernen" (Zurborn 1994: 167).[11] Die Filme der DFFB gelten als nichtkommerziell und künstlerisch originell bis sperrig, früher auch als politisch provokant. Zu den bekannten deutschen und internationalen Absolventen gehören Hartmut Bitomsky, Harun Farocki, Helke Sander, David Schmid, Wolfgang Petersen, Wolfgang Becker, Raoul Peck (Haiti), Detlev Buck, Christian Petzold oder Angela Schanelec.

1984 liefen beim zweiten Festival „Film poza kinem" einige Filme aus der DFFB: Egon Bühne, *St.N.* (*Stunde Null*) und *Austausch*; Raoul Peck, *Beerdigung*; Peter Schmitt, *Keine subjektive Beobachtung*, Monika Schmid, *Private Momente* und R. S. Volkenstein, *Der Tanz Mechanik*. Das Festival kooperierte auch mit dem Künstlerkollektiv Monoton um Fritz Kleibel und Michael Hudecek aus Wien. 1984 zeigte Monoton *Mission Monoton* (ein Musikfilm von Fritz Kleibel und Michael Hudecek, Wien 1983). Die kanadische Filmemacherin Lysanne Thibodeau war mit *Triple Exposure World*, *Post-Epysod*, *Reflexions* vertreten.

Bei der sechsten Ausgabe von „Film poza kinem" (1989) waren 24 Studentenfilme der DFFB zu sehen, darunter *Shot Contershot* von Peter Tscherkassy (heute ein renommierter Dokumentarfilmer) und *Final Cut* von Matthias Müller (heute Deutschlands wichtigster Experimentalfilmer).[12] Gezeigt wurden auch einige Filme aus der DDR und der Sowjetunion, die aus der unabhängigen Experimentalszene[13] kamen, wie *Halle ein Stadtfilm* von Cornelia Klauss (Ostberlin).

Das Festival entwickelte sich so in erster Linie zu einem Forum für Studenten- und Experimentalfilme aus der BRD und Polen, also für Filme außerhalb des offiziellen Bildumlaufs oder gar aus dem kulturellen Underground.

Ein anderes Festival, das aus dem westlichen Ausland stark frequentiert wurde, war das Festiwal amatorskich filmów animowanych – „Fazy" („Festival für Animationsfilme der Amateure – Phasen") in Bielsko-Biała. Die Stadt in

11 Es gibt eine allgemeine Grundausbildung für alle Studienfächer im ersten Jahr. Erst danach wird das Studium in die einzelnen Fakultäten aufgeteilt. Fokus der Akademie ist das stark praxisorientierte Studium.

12 Alle Angaben beruhen auf den Quellen des ACK Pałacyk, erarbeitet von Anna Jędryczka-Hamera und Antoni Kreis.

13 Zur unabhängigen Experimentalfilmszene in der DDR siehe Löser/Fritzsche 1996 und Löser 2011.

Südpolen war der Sitz von Animationsfilm-Studios, in denen u. a. die international, teils unter anderen Titeln, sehr bekannte Kinderserie *Bolek i Lolek* (*Lolek und Bolek*) produziert wurde und die mit dem Festival kooperierten. Dies rief den Innengeheimdienst Służba Bezpieczeństwa auf den Plan, der 1979 das Festival und seine Besucher aus dem Westen minutiös überwachte, wie aus den operativen Akten der Überwachungsaktion „Klatki" („Käfige") zu entnehmen ist (IPN Ka 012/33).

Unter den lokalen Initiativen verdient der Austausch zwischen dem AKF Awa aus Poznań und dem Erich-Hoepner-Gymnasium aus Westberlin im Rahmen der Polnisch-Deutschen Kulturwoche mit alljährlichen Besuchen der Awa-Mitglieder und Präsentationen ihrer Amateurfilme Erwähnung. Der AKF Katowice kooperierte mit dem renommierten Klub der Kinoamateure Österreichs (KdKÖ) in Wien, der wiederholt den „Spitzenfilmen aus Polen"[14] ganze Filmabende mit Projektionen in Wien widmete. Direkte Austauschaktivitäten bestanden auch zwischen dem AKF Stodoła („Scheune") aus Warszawa mit Helsinki FI in Finnland und zwischen dem AKF Klaps („Klappe") aus Chybie mit dem Amateurfilmklub Aarhus aus Dänemark. Mitglieder beider Klubs besuchten sich gegenseitig und drehten jeweils vor Ort Filme über ihre Aufenthalte.

Die dafür notwendigen individuellen Kontakte wurden bei Festivalbesuchen im Westen, vorrangig bei den jährlichen internationalen Festivals des Weltverbands der Filmamateure UNICA, geknüpft und basisorientiert weiterentwickelt. Filmische Impressionen von dem jedes Jahr an einem anderen Ort ausgerichteten Wanderfestival der UNICA lieferten schon früh eingeladene Klubmitglieder, wie z. B. Karol Alchimowicz (SAKF Jupiter, Bydgoszcz) aus Kopenhagen (1963) und Amsterdam (1964).

So erwiesen sich die Amateurfilmfestivals als ein Fenster zum Westen, boten Reise- und Austauschmöglichkeiten, auch die seltene Gelegenheit, das andere gesellschaftliche System in Augenschein zu nehmen. Dank der vergesellschafteten Form der polnischen Amateurfilmkultur entstanden jene besonders spezialisierten Amateurfilmfestivals wie „Fazy" für den Animationsfilm oder „Film poza kinem" für den unabhängigen/„nichtkommerziellen" Film, die Filmamateure aus dem Westen nach Polen lockten: ein verblüffendes

14 Ankündigung polnischer Amateurfilme am 1. Oktober 1981 auf dem Plakat mit dem KdKÖ-Programm für Herbst 1981. Quelle: Archiv Österreichisches Filmmuseum Wien.

Beispiel dafür, dass die Berliner Mauer für kulturellen Transfer wesentlich durchlässiger war als man gemeinhin annahm und behauptete.

Diese Durchlässigkeit war nicht zuletzt auch ein Effekt der Strukturen und Kontexte der polnischen Amateurfilmbewegung. Der international renommierte Doyen des polnischen Experimentalfilms, Józef Robakowski, der Anfang der 1960er Jahre an der Universität Toruń im studentischen Amateurfilmklub STKF Pętla („Schlinge") aktiv war, sieht eine Erklärung für diese Verflechtungsgeschichte darin, dass das kommunistische System die Filmamateure nicht ernst nahm. Sie waren schließlich, im Vergleich mit den professionellen Filmemachern, kaum zu beachtende Dilettanten (Robakowski 2001/2002). Das daraus resultierende Desinteresse der Offiziellen für das gedrehte Material, die bei internen Ereignissen nur an der Präsenz der Medien, nicht aber an dem Endresultat interessiert waren, begünstigte zudem eine den Amateurfilm letztlich befördernde Schattenwirtschaft bei der Materialbeschaffung.[15]

Der Amateur-Status war, so das Fazit, mit einer gewissen Narrenfreiheit verbunden, die nur sporadisch Kontrolle nach sich zog und potenziell wie faktisch Wege für internationale Kontakte und sogar Vernetzung Richtung Westen offenhielt.

Archivquellen

Institut Pamięci Narodowej (IPN):
– IPN Ka 012/33. Tytuł: Sprawa obiektowa kryptonim „Klatki" dot. zabezpieczenia III Festiwalu Amatorskich Filmów Animowanych „Fazy-79".

15 Der Zwang etwa, die Umzüge zum 1. Mai zu dokumentieren, führte in der von der Partei kontrollierten Wirklichkeit je nach Perspektive zu Beschaffungskreativität oder -kriminalität. Der Aufwand, der dem Filmen vorausging, wie die Bestellung von ausreichend Filmmaterial oder die Arbeit mit drei Kameras, war groß. Man bestellte also mehr Material, bestückte damit aber nur eine Kamera, während die anderen zum Schein im Leerlaufbetrieb eingesetzt wurden. Den auf diese Weise gewonnenen Überschuss an Filmmaterial konnte man für die eigenen Arbeiten verwenden. Letztlich verdankte also das subversive Amateurkino seine Existenz den 1. Mai-Umzügen, so Franciszek Dzida: „Dzięki obchodom pierwszomajowym powstało kino artystyczne. Myśmy po prostu ordynarnie oszukiwali, ale przecież nikt tego nie sprawdzał, nikogo to nie interesowało" (zit. nach Lewandowska/Cummings 2004: 64; „Dank der Umzüge zum 1. Mai entstand das künstlerische Kino. Wir haben schlicht und ergreifend betrogen, aber schließlich hat das niemand überprüft, niemanden interessierte das.").

Literatur

Klejsa, Konrad / Schahadat, Schamma / Wach, Margarete (Hgg.) (2012): *Der polnische Film: von seinen Anfängen bis zur Gegenwart*. Marburg: Schüren Verlag.

Kuball, Michael (1980): *Familienkino. Geschichte des Amateurfilms in Deutschland*. Band 1: *1900–1930*; Band 2: *1931–1960*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Kurz, Iwona / Makarska, Renata / Schahadat, Schamma / Wach, Margarete (Hgg.) (2018): *Erweiterung des Horizonts: Fotoreportage in Polen im 20. Jahrhundert*. Göttingen: Wallenstein Verlag.

Lewandowska, Marysia / Cummings, Neil (Hgg.) (2004): *Entuzjaści. Z amatorskich klubów filmowych*. Warszawa: CSW.

Löser, Claus (2011): *Strategien der Verweigerung. Untersuchungen zum politisch-ästhetischen Gestus unangepasster filmischer Artikulationen in der Spätphase der DDR*. Berlin: DEFA-Stiftung.

Löser, Claus / Fritzsche, Karin (Hgg.) (1996): *Gegenbilder. Filmische Subversion in der DDR 1976–1989*. Berlin: G. Wolf Janus Press.

Osęka, Piotr (2018): „O tym, jak spędzano wakacje w PRL", in: *Newsweek Historia 7*. http://www.newsweek.pl/polska/newsweek-historia--o-tym--jak-spedzano-wakacje-w-prl,106674,1,1.html (22.02.2026).

Robakowski, Józef (2001/2002): „W oczach ‚ekspertów' byliśmy amatorami. Józef Robakowski w rozmowie z Adamem Mazurem", in: *Fototapeta* (http://fototapeta.art.pl/2002/jro.php) (24.02.2026).

Schenke, Eckhard (1998): *Der Amateurfilm – Gebrauchsweisen privater Filme*. Dissertation an der Georg-August-Universität zu Göttingen. Göttingen: Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek. https://d-nb.info/1045437522/34 (24.02.2026).

Schneider, Alexandra (2004): *„Die Stars sind wir". Heimkino als filmische Praxis*. Marburg: Schüren.

Stradomski, Wiesław (1971): *Film amatorski w Polsce*. Warszawa: COMUK.

Zimmermann, Patricia R. (1995): *Reel Families: A Social History of Amateur Film*. Bloomington: Indiana University Press.

Zurborn, Ernst-August (1994): „Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin", in: Berg, Jan / Hicketier, Knut (Hgg.): *Filmproduktion, Filmförderung, Filmfinanzierung*. Berlin: edition sigma, 166–167.

Wiener Slawistischer Almanach Sonderband 107 (2026), 387–400
doi: 10.5282/krbx7c12

Olena Saikovska

Memory Through Media: The Functions of Photographs in Sofiia Andrukhovych's Novel "Amadoka"

Abstract: This article is dedicated to the analysis of the functions of photographs in bridging the broken continuity of Ukrainian memory in Sofiia Andrukhovych's novel *Amadoka*. Using a character's war-induced amnesia as a metaphor, the novel connects the contemporary Russian-Ukrainian war with previous catastrophes: the Holocaust, the Stalinist repressions and the destruction of Ukrainian culture – the "Executed Renaissance". Drawing on Aleida Assmann's distinction between memory as Ars (collecting and storing) and as Vis (recalling and reconstructing), the article demonstrates how photographs preserve, activate and transform memory and function as mediators between past and present, as archives of trauma and as ethical sites of witnessing. The article analyses how questions of memory falsification, memory softening or memory replacing are challenged in the novel. Photography is shown to be a dynamic space where memory is preserved, reinterpreted and ethically shared between the one who remembers and the one who looks.

Keywords: photography, cultural memory, trauma, witnessing, Ukrainian literature

Introduction

> Mute at its inception, the photograph maintained its silence. Such silence, which can sometimes scream to the heavens, attests to the fact that it is our historic responsibility not only to produce photos, but to make them speak. (Azoulay 2008: 114)

Memory is among the most sensitive and urgent issues in contemporary Ukrainian literature. Over the last fifteen years a remarkable number of literary works have been devoted to examining its various facets, e.g. Oksana

Zabuzhko's[1] *Muzei pokynutykh sekretiv (Museum of Abandoned Secrets*, 2009), Iurii [Yuri] Vynnychuk's *Tango smerti* (*Tango of Death*, 2012), Tania Maliarchuk's [Tanja Maljartschuk] *Zabuttia* (*Forgottenness,* 2016), Vasyl′ Shkliar's *Troshcha* ("The Reeds", 2017) etc. Cultural memory (A. Assmann 1999; Ja. Assmann 1992; Erll 2005; Erll/Nünning 2008; Sontag 2003) functions as a mean of 'bridging' the disrupted continuity of Ukrainian history, a task that is central within postcolonial discourse (Blacker 2024; Chernets′kyi [Chernetsky] 2007; Hundorova 2005, 2012, 2015; Ivanyshyn 2005; Morenets′ 2006; Pavlyshyn 1996; Shkandrii [Shkandrij] 2001). As Peter Barry argues in *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory*, "the first step for colonized people in finding a voice and an identity is to reclaim their own past" (Barry 2009: 186).

The novel *Amadoka* by Sofiia Andrukhovych (2020) is a contribution to the reconstruction of Ukrainian history of the twentieth century and is one of the most significant works devoted to Ukrainian collective and cultural memory. The focus on memory in the novel is not accidental. Sofiia Andrukhovych underlines the most important challenges she faced while writing the novel:

> Працюючи над *Амадокою* і шукаючи додаткового розуміння в джерелах про Другу світову війну, Голокост чи сталінські репресії 30-х років, я зіткнулась із усвідомленням безвиході: більшість із тих історій назавжди залишаться розверзтими, несправедливими, неугавно болючими, неосягненними. […] єдине, що можна було вдіяти з цією безвихіддю – це спробувати її висловити, перетворювати у слова. […] Це роман не так про події, як про переповідання подій […]. В ньому важливі не історичні факти, не достовірність, а намагання виявити, яким чином ми поводимося з власними і чужими спогадами про обставини і пережиття […].
> (*Amadoka* Sofiï Andrukhovych, 2020)

> While working on *Amadoka* and looking for additional understanding in the sources about the Second World War, the Holocaust, or the Stalinist repressions of the 1930s, I realized that there was no way out: most of those stories would forever remain open, unjust, unrelentingly painful, incomprehensible.

1 Author names are transliterated in accordance with their official English translations to ensure consistency and recognizability for the reader. – O. S.

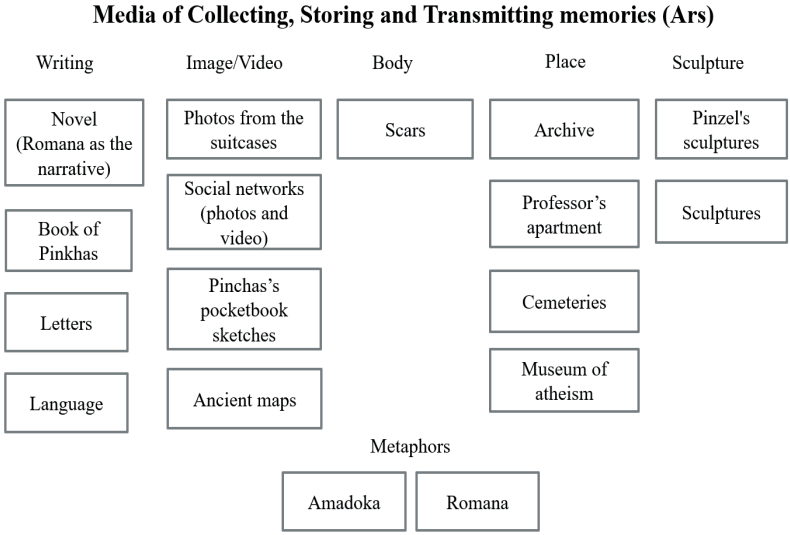
> […] the only thing that could be done with this hopelessness was to […] turn it into words […]. The novel is not about events but about the retelling of these events […]. Neither historical facts, nor authenticity is important, the most important is an attempt to find out how we deal with our own and other people's memories about circumstances and experiences […].[2]

Sofiia Andrukhovych's novel explores the processes of memory and oblivion through the metaphor of a vanished and forgotten lake called Amadoka. The plot centers on a contemporary Ukrainian soldier (the Man) who loses his memory and gets his face scarred as a result of an injury during the Russian-Ukrainian war in Donbas; and on a woman, Romana, who claims to be his wife and who attempts to reconstruct his identity through family stories. The author intertwines the most painful tragedies and events that happened to Ukrainian families and destroyed generations and entire cultures – the Holocaust, the "Executed Renaissance" and the Russian-Ukrainian war in Donbas – into a single canvas where photographs, archives and testimonies become tools for restoring broken continuity, challenging the reader to consider whether it is possible to heal a nation whose history has been intentionally distorted or erased. Sofiia Andrukhovych focuses on how the memory of events and experiences exists in a certain cultural environment and operates on individual, collective, and cultural levels.

According to Astrid Erll, "<c>ultural memory is based on communication through media" (Erll 2008: 389). A media-cultural approach to memory studies is also utilized in Aleida Assmann's *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*. Assmann operates with concept of memory as 'Ars' and as 'Vis', referring to two different modes or dimensions of memory: 'ars memoriae' and 'vis memoriae'. This idea draws on classical rhetorical and philosophical traditions while providing a contemporary lens for understanding the complex dynamics of memory. The author understands 'Ars' as encompassing the functions of collecting (Assman 2011: 35) and storing as an action (ibid.: 36); memory as 'Vis' involves recalling as a process (ibid.). Assmann's theoretical conclusions can be effectively applied to the novel *Amadoka*, where different media have various capabilities for collecting and storing memories (as Ars), shaping how memories are constructed, transmitted and preserved

2 Unless otherwise indicated, all translations are mine. – O. S.

over time. The main media that preserve and transmit memory in the novel *Amadoka* can be presented as follows:



Photography as an Archive and Mediator

On the level of narration, the development of the novel's plot is guided by the processes of looking at the photographs that Romana (she-narrator) shows to the injured Man (she calls him Bohdan Kryvodiak) and of listening to the stories that she tells – the story of his family, starting from his great-grandmother Zena and great-grandfather Vasyl′ Frasuliak, their daughters – Uliana, Nusia, and Khrystia; the love of Uliana's grandmother with the Jewish boy Pinkhas; the deaths in the shochet family; the acquaintance of Uliana with Matvii Kryvodiak; the birth of his father – the Professor; finishing with Bohdan himself. The photographs perform the function of an archive on not only an individual, but also a cultural level. In this article I focus specifically on photography as a medium of memory in the novel, as the photographs provide a tangible, visual and 'immediate' representation of the past, "a transparent account of reality" (Sontag 2003: 81), bridging personal and collective memory. In *Amadoka*, photography serves as a mediator between temporal layers, creating the

effect of the presence of the past in the present and so materializing memories. When characters look at a photograph, they do not simply recall – they enter into dialogue with the past, transcending the boundary between personal experience and historical trauma.

There are two groups of photographs in *Amadoka* that are stored and named[3] differently depending on the time they are captured. The text does not contain the images themselves, but Sofiia Andrukhovych provides descriptions of them to enable the readers to 'see' them.

The first group of photographs is stored in four large suitcases that are brought to the archive where Romana works by the archaeologist Bohdan Kryvodiak, the son of the Professor. These four suitcases with family photographs are now "trash" (Andrukhovych 2020: 52), but they are valuable to individual carriers of memory:

> Описував їх Романі – десятками, навіть сотнями, з найменшими подробицями: ця має фігурну облямівку і тиснення, ця – пляму від темної рідини, у цієї немає нижнього лівого кутика. На цій – відбиток офіційної печатки. На одній позаду сфотографованих – темно-зелене плюшеве тло. На іншій – розбуялий сад, де на найближчому дереві видно гілку, з якої він у дитинстві впав і пошкодив собі кісточку на нозі. Вона досі болить, і дедалі сильніше. І має неправильну форму, крізь шкіру видно щербинку […].
> (Andrukhovych 2020: 88)

> <The Professor> described them to Romana – by dozens, even hundreds, with the smallest details: this one has a decorative border and embossing, this one has a stain from a dark liquid, this one has no bottom left corner. On this one – an imprint of an official stamp. On the one behind the photographed – a dark green plush background. On another – a lush garden, where on the nearest tree you can see the branch from which he fell in childhood and injured his ankle. It still hurts, more and more. And it has an irregular shape, through the skin you can see a little dent […].

3 'Photo cards' for the those took in the twentieth century and 'photos' for contemporary ones.

The photography preserves his individual memory as the Professor underlines that, for these photographs his «старечий, поїдений часом мозок – останній їхній прихисток»[4] (ibid.: 87). His son by stealing the suitcases with photographs from home and bringing them to the archive, by deciding that his father has no right to memories, is «[…] недостойний того, щоби відчувати свій зв'язок із людьми з фотографій»[5] (ibid.: 88).

There are 79 photo cards in the novel, and each photo card echoes the plotline, depicting different scenes of the life of the individual, the family or the particular generation, e.g. "photo card: sisters in the garden", "photo card: family feast", "photo card: wedding photo of Zena and Vasyl′ Frasuliak" or landscapes: "photo card: panorama of the city through a veil of clouds", "photo card: sunflower field", "photo card: rain". These photo cards are presented as titles followed by the parts of the story that Romana tells the Man in order to reconstruct the family history and activate his memory.

Sometimes the names of the photo cards contain direct images that can be easy traced in the part of the story beneath the title, e.g.: after the title "photo card: swallows over the Strypa river" there is a story about the tragic death of the shochet's wife, Pua, who went to find her husband and son but instead was killed on the bridge over the river; the image of «[…] ластівки [що] торкаються крилами поверхні Стрипи, розбризкуючи краплини води […]»[6] (Andrukhovych 2020: 283) is directly referenced in the title of the photo card. This photo card can be described as externalization (cf. Ruchatz 2008: 372) because it provides a symbolical reading that connects the story to the tragedy of Holocaust and addresses collective as well as cultural memory.

While most of photo cards construct visual images, "photo card: the sound of rabbit skin being torn by a wolf's jaws" generates an auditory effect rather than a visual one. Its impact is intensified through the use of hissing, whispering, and rolling consonants, which create a sonic texture of violence. The episode under this title recounts a story filled with pain and despair:

4 "[…] senile, time-eaten brain is their last refuge […]".
5 "[…] unworthy to feel his connection with the people in the photographs".
6 "[…] swallows […] touching the surface of the Strypa with their wings, splashing drops of water […]".

> Лють, ненависть, розпач і жах, які охопили Пінхаса, коли він почув про Фейґу, наповнили його нелюдською силою, але ось ця сила почала його покидати. Уляна ніби висмоктувала її з нього[…]. Вона шепотіла щось таке, що не було схоже на людську мову. Це було зміїне шипіння, павучине прядіння, шумування болотяної води у ставку, звуки намулу[…]. Це було скрипіння старого порожнистого дерева, пугикання сови, звук роздирання кролячої шкіри вовчою пащею.
> (Andrukhovych 2020: 423)

> The anger, hatred, despair, and horror that engulfed Pinkhas when he heard about Feiga filled him with inhuman strength, but now this strength began to leave him. Uliana seemed to suck it out of him […]. She whispered something that did not resemble human language. It was a snake's hiss, a spider's spinning, the rustling of swamp water in the pond, the sounds of mud […]. It was the creaking of an old hollow tree, the hooting of an owl, the sound of rabbit skin being torn by a wolf's jaws.

This photo card complicates the relationship between memory and visuality, suggesting that some traumas exceed the visual frame and can be registered only through sound, sensation, or bodily reaction.

In the novel, there are also photo cards that refer to images which cannot be visually examined; they function instead as signs of disrupted visuality, e.g. "photo card: overexposed", accompanied by a very brief story: «Такої тиші просто не могло існувати. До того моменту ніхто у всьому світі не підозрював, що буває така тиша. А тоді будинок затрясся. Долинув удар, другий, третій. Нусю підкинуло догори. Ляда відчинилася навстіж»[7] (ibid.: 420). Just as an overexposed photograph is created by an excess of light, this photo card marks a flash of overwhelming emotion: the sudden, explosive moment when Pinkhas learns that his younger sister Feiga – whom he had long believed dead – is actually alive. Here, the technical metaphor of overexposure underscores the intensity and instability of memory, suggesting

7 "Such silence simply could not exist. Until that moment, no one in the whole world suspected that such silence could exist. And then the house shook. There was a blow, then another, and another. Nusia was thrown up. The door opened wide."

that certain emotional experiences exceed the capacity of the visual image to contain or represent them.

The "photo card: darkness" that concludes the second part of the novel functions as a visual metaphor for the limits of memory and the impossibility of full restoration of the past: «Три старі жінки – твоя бабуся і двоє її молодших сестер – схиляються і зазирають у чорний зяючий простір, у порожнечу, що розверзлася під ними»[8] (ibid.: 430). The image of the three elderly women bending over a "black gaping void" symbolizes an encounter with an unrepresentable trauma, a point where memory reaches its boundary. The "emptiness that opened up beneath them" evokes not only a literal darkness, but also the historical void created by loss, repression, and silence.

In the third part of the novel, photographs of the "Executed Renaissance" serve as visual anchors of cultural and collective memory, reintroducing into the narrative the lives and identities of writers whose biographies were violently interrupted and often erased. The descriptions of well-known images, such as the photograph of Sofiia and Mykola Zerov's son Kostyk, or the group portrait of the neoclassicists in Baryshivka, function not merely as illustrations, but as acts of reconstruction and reanimation. Through detailed verbal 're-description' the text restores vitality, agency, and emotional presence to those depicted.

The detailed rendering of the neoclassicists' group photo revives a 'frozen' historical moment, transforming a static archival image into a dynamic scene:

> У мить, коли фотоапарат клацає, якраз дме легкий вітерець, вивертаючи листя внутрішнім боком назовні. Кілька розмитих плям над головою Зерова римуються з правим черевиком Рильського: він, видно, нервово посмикує ногою. У правій руці в нього напіввикурена цигарка, рука нерухомо лежить на лівій, але помітно, що вона готова зметнутись уже наступної миті і піднестися до енергійного рота, схованого у пишних вусах. Обличчя Рильського справляє враження активности: він або щойно закінчив говорити, або збирається кинути репліку. Про це свідчить блиск і нетерпіння в його очах. Погойдується нога, губи пожадливо, з легким сичанням впиваються в сигарету.
> (Ibid.: 604)

8 "Three old women – your grandmother and her two younger sisters – bend down and peer into the black gaping void, into the emptiness that opened up beneath them."

> At the moment the camera clicks, a gentle breeze blows, turning the leaves inside out. Several blurred spots above Zerov's head rhyme with Ryl′s′kyi's right boot: he nervously twitches his leg. In his right hand, he holds a half-smoked cigarette, his hand resting motionless on his left, but it is noticeable that it is ready to dart up in the next moment and rise to the energetic mouth hidden in his lush mustache. Ryl′s′kyi's face gives the impression of activity: he either just finished speaking or is about to throw a remark. This is evidenced by the shine and impatience in his eyes. His foot sways, his lips eagerly, with a slight hiss, cling to the cigarette.

The attention to small gestures – Ryl′s′kyi's impatient eyes, the movement of his foot, the cigarette in his hand – animates the men who would later be silenced/broken by political terror. By breathing motion, intention, and personality into the photograph, the novel counters the erasure caused by Stalinist repression. These photographs operate as sites of resistance to forgetting. They preserve what history attempted to destroy, enabling the narrative to reclaim the suppressed cultural memory of the "Executed Renaissance" and reintegrate it.

The second group of photos is preserved through contemporary media, as Romana shares these photos on her Instagram page. In this way, the third part of the novel, namely its final section "Reality", is archived. Romana creates an alternative reality on social media, describing her life with the Man/Bohdan after she recognized him only by his lips on an image. She constructs her own diary on Instagram as she restores the Man's memory and revitalizes herself, creating a life for display in 42 posts. Romana publishes photos and uploads seven videos under the name "amoromality". The Instagram page "amoromality" does exist, but the page is empty, as noted in the final text of the Instagram in the novel: «amoromality. Сторінки не існує. Будь ласка, поверніться на головну сторінку сайту»[9] (ibid.: 823).

The publications in the novel include photos of Romana and her husband – often repeated – portraying intertwined palms, sweaty or cracked mirrors, and other intimate or symbolic motifs. The posts display the number of views

9 "amoromality. The page does not exist. Please return to the site's main page."

and comments, among which appears the user "jkoxana"[10], who occasionally clarifies or questions the images. Several photos are reproduced literally, that is, re-photographed or re-mediated: "Return of memories. Returning home", "photo: darkness", "photo: lake Amadoka on a copy of Ptolemy's map of Europe in the variation of Nicolaus Laurentius (1480)", "the shadow on the face of the man". These images turn the novel into a palimpsest, as the Instagram layer reactivates and reframes materials already present in earlier parts of the text. The function of photography thus shifts from simple archiving to linking, referencing, and recontextualizing – creating a network of images that collapses temporal boundaries and blurs the line between memory, fiction, and digital self-curation. The last two photos, "the first photo of a black hole in history" and "the grave of Victor Petrov and Sofiia Zerova", are taken at the Luk′ianivs′ke Military Cemetery in Kyiv. After visiting the cemetery, the Man remembers who he is (his real name is not Bohdan, but Viktor and the whole story that Romana had told him might have been fake), and the "amoromality" page disappears.

Photographs as Witnesses: Memory, Trauma and the Ethics of Remembrance

Through photographic images, the novel explores responsibility for memory – not only on the part of the author or protagonist, but also on the part of viewer and reader. In this way, Andrukhovych expands the concept of "testimony": testimony becomes a mutual act of trust between the one who remembers and the one who watches. Recollection functions as a form of restoration: «те, що вицвіло, фарбується наново, втрачене – відновлюється в правах, наболіле – стихає»[11] (ibid.: 103).

There are photo cards in the novel that serve as symbolic visualizations of layered and traumatic memory, revealing how individual recollections interact with collective historical trauma. The "photo card: mnemosyne butterfly" underlines the act of remembering itself: by invoking Mnemosyne – the god-

10 Jkoxana consists of 'j' – probably shortening from transliterated 'ja' (I) and 'koxana' – from Ukrainian 'кохана' ('I am beloved').

11 "what has faded is painted anew, what has been lost is restored to its rights, what is sore – subsides."

dess of memory – it links an ordinary natural image to the persistence of traumatic recollection. The juxtaposition of the butterfly with Vasyl′ Frasuliak's involuntary return to scenes of violence underscores how memory remains active, intrusive, and inescapable: «Василь безуспішно переносив себе думками в цю мить […]. Серед борід і чорних капелюхів він побачив вузьке обличчя Авеля Бірнбаума»[12] (ibid.: 272).

The following "photo card: bony dark man, whose face is half hidden in dense shadow" visualizes the moral duality and historical ambiguity of individuals implicated in collective violence. The Janus-like portrayal of Vasyl′ Frasuliak exposes the coexistence of guilt and compassion: his passive involvement in the destruction of the city's Jews contrasts with his efforts to save Abel" s children. Through this fragmented, shadowed image, the novel shows how memory preserves not only heroic or victimized identities, but also morally complex ones.

These photographs operate as ethical frames that make the reader confront uncomfortable pasts. They make visible the ambivalence of human actions during historical cataclysms and demonstrate how cultural memory records trauma not as a stable narrative but as a set of conflicting, often painful images.

Some characters experience forgetting caused by physical injury, as in the case of the Man wounded during the war. Others develop emotional self-protection, where consciousness attempts to shield itself by erasing or softening unbearable experiences: «Хіба не повинна була його свідомість подбати про себе одразу, постиравши найжахливіші тортури, найнестерпніші приниження, підмінивши їх на видозмінені спогади – більш округлі, бодай трохи заспокійливі?»[13] (ibid.: 379).

The third form is deliberate, voluntary forgetting, chosen as an ethical or psychological strategy: «Цими спогадами нікому не допоможеш, зробиш тільки гірше. Цього не було»[14] (ibid.: 337). The novel also depicts secondary or fabricated memories, created to make traumatic events bearable:

---

12 "Vasyl′ unsuccessfully transported himself in his thoughts at that moment […]. Among beards and black hats, he saw the narrow face of Abel Birnbaum."

13 "Shouldn't his consciousness have taken care of itself immediately, erasing the most terrible tortures, the most unbearable humiliations, replacing them with modified memories – more rounded, at least a little soothing?"

14 "You will not help anyone with these memories, you will only make it worse. Nothing happened."

«Насправді ж ти розумієш, що твоя прабаба підмінила власний спогад, підтасувала свідоцтво. Перетворила смерть п'ятьох людей на казку, бо так виявилося легше її витримати»[15] (ibid.: 310).

Finally, Andrukhovych engages with Freud's concept of "screen memory" (Freud 1899), in which attention shifts from the traumatic core to vivid but irrelevant details. The characters' recollections reveal how much they have forgotten, overlooked, or unconsciously replaced with other stories – memories so deeply internalized that they recount them with confidence, arguing over the «[…] деталі, запахи, найдрібніші обставини»[16] (Andrukhovych 2020: 274).

In these layered forms of remembering and forgetting, the novel shows how memory becomes both a fragile psychological mechanism and a shared ethical responsibility.

Conclusion

In *Amadoka*, Sofiia Andrukhovych demonstrates that memory is neither stable nor singular, but instead emerges as a dynamic and multi-layered process. The descriptions of photographs in the novel mediate between past and present, between individual recollection and collective trauma, creating a mosaic of interconnected stories that resist erasure. The first group of analogue photographs stored in suitcases functions as an archive of personal and family history, embodying cultural memory anchored in material traces. These images reveal how memory survives despite displacement, repression, and the physical decay of carriers. The second group, mediated through Instagram, transforms memory into a curated digital presence, exposing how contemporary media reshapes remembrance. This digital layer does not simply reproduce earlier photographs but it reframes and recontextualizes them, showing how modern memory operates through circulation, repetition, and self-curation. The vanishing of the "amoromality" page further underscores the instability of digital archives and the fragility of constructed identities.

15 "In fact, you understand that your great-grandmother changed her own memory, falsified the evidence. She turned the death of five people into a fairy tale, because it was easier to bear it that way."

16 "[…] listed details, smells, the smallest circumstances".

Across both media, photographs act as ethical sites of witnessing. They expose the limits of representation, especially when faced with the horrors of the Holocaust, Stalinist repressions and the ongoing Russian-Ukrainian war. The novel foregrounds the tension between what can be shown and what exceeds the visual frame – overexposed, darkened or purely auditory "photo cards" mark the boundaries of perception and the inexpressibility of trauma. The narrative also demonstrates that memory is shaped not only by what is remembered but also by what is forgotten, suppressed or intentionally altered. Amnesia, psychological defence mechanisms, "screen memories" and transgenerational silences reveal remembrance as a fragile and ethically charged process.

Photography is positioned as a space where the past becomes visible yet remains open to reinterpretation. It shows that memory is never complete but continually rewritten through new media, new traumas and new attempts at understanding. By giving voice to suppressed histories and reanimating both personal and collective pasts, Andrukhovych's novel offers a model of how literature can participate in the ongoing process of reconstructing Ukrainian cultural memory. In this sense, photographs in *Amadoka* serve as active agents of remembering – linking generations, restoring silenced narratives and resisting the forces that seek to erase them.

References

Amadoka Sofiï Andrukhovych (2020): *832 storinky na perekhresti pam''iati i zabuttia*. 19.02.2020. https://starylev.com.ua/news/amadoka-sofiyi-andruhovych-832-storinky-na-perehresti-pamyati-i-zabuttya, 25 July.

Andrukhovych, Sofiia (2020): *Amadoka*. L'viv: Vydavnytstvo Staroho Leva.

Assmann, Aleida (1999): *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck. E.

Assmann, Alleida (2011): *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives.* Cambridge: Cambridge University Press.

Assmann, Jan (1992): *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck.

Azoulay, Ariella (2008): *The Civil Contract of Photography*. New York: Zone Books.

Barry, Peter (2009): *Beginning Theory. An Introduction to Literary and Cultural Theory*. 3rd edition. Manchester / New York: Manchester University Press.

Blacker, Uilleam (2024): "The Holocaust and Decolonisation in Contemporary Ukrainian Commemorative Culture, Literature, and Art", in: Bartollini, Guido / Ford, Joseph (Ed.): *Mediating Historical Responsibility: Memories of 'Difficult Pasts' in European Cultures*. Berlin: De Gruyter, 177–197.

Chernetsky, Vitaly (2007): *Mapping Postcommunist Cultures: Russia and Ukraine in the Context of Globalization*. Montreal: McGill-Queen's University Press.

Erll, Astrid (2005): *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen: Eine Einführung*. Stuttgart: Metzler.

Erll, Astrid / Nünning, Ansgar (Ed.) (2008): *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin: De Gruyter

Freud, Sigmund (1899): „Über Deckerinnerungen", in: *Monatsschrift für Psychiatrie und Neurologie* 6, 215–230.

Hundorova, Tamara (2005): *Pisliachornobyl'ska biblioteka. Ukrains'kyi literaturnyi postmodern*. Kyïv: Krytyka.

Hundorova, Tamara (2012): *Tranzytna kul'tura. Symptomy postkolonial'noï travmy: eseï*. Kyïv: Hrani-T.

Hundorova, Tamara (2015): *Postkolonial'nyi roman heneratsiinoï travmy ta postkolonial'ne chytannia na Skhodi Ievropy*. https://uamoderna.com/md/hundorova-postkolonial-novel-generational-trauma, 1 October.

Ivanyshyn, Petro (2005): *Natsional'no-ekzystentsia'lna interpretatsiia (osnovni teoretychni ta prahmatychni aspekty): monohrafiia*. Drohobych: Vydavnycha firma "Vidrodzhennia".

Morenets′, Volodymyr (2006): "Holos v pusteli", in: *Slovo i chas* 4, 80–84.

Pavlyshyn, Marko (1996): "Postkolonial′na krytyka i teoriia", in: Zubryts′ka, Mariia (Ed.): *Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoï dumky XX st*. Lviv: Litopys, 531–535.

Ruchatz, Jens (2008): "The Photograph as Externalization and Trace", in: Erll, Astrid / Nünning, Ansgar (Ed.): *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin: De Gruyter, 367–378.

Shkandrij, Myroslav (2001): *Russia and Ukraine. Literature and the Discourse of Empire from Napoleonic to Postcolonial Time*s. London: McGill-Queen's University Press, Montreal & Kingston.

Sontag, Susan (2003): *Regarding the Pain of Others*. New York: Farrar Straus & Giroux.

Wiener Slawistischer Almanach Sonderband 107 (2026), 401–415

Abstracts and Keywords in English for Non-English Articles

Aage A. Hansen-Löve

Turgenev's "First Love". An Afterword

Abstract: Turgenev's short story "First Love" (1860) depicts anything but the nostalgic youthful reminiscence that its idyllic title might suggest. Rather, the story is permeated by the bitter experience of a 16-year-old youth who falls in love with a woman several years older who, of course, takes this childlike adoration far from seriously. Instead, in a subtle reversal of Freud's Oedipus complex, she turns to the young man's father, whose aggression she ultimately falls victim to. Her youthful admirer finally witnesses a sadistic scene between his father and the young woman. The story thus ends not only tragically but fundamentally bleakly, marking, in a sense, the end of a Russian form of late Biedermeier, characterized by sexually and existentially failing youths whose romantic illusions are shattered by the realism of the older generation, who themselves meet a tragic end.

Keywords: Russian Biedermeier, Turgenev, Oedipus complex, sadomasochism

Michał Mrugalski

A Poem's Gesture and Gender: Embodiment in Central and Eastern European Avant-Garde Poetry

Abstract: The article examines how Central and Eastern European avant-garde poetry foregrounds the body, integrating performance, gesture, and visual elements into one experience of energized and liberated corpo-reality. Avant-garde poets anticipated ideas from embodied cognition and challenged traditional gender roles, with their works demanding active engagement and energy from the audience. The text explores the erotic and intellectual signaling in these poetic forms, highlights the subversive potential of avant-garde art, and discusses artists like Vladimir Maiakovskii, Tytus Czyżewski, and

female performers Irena Solska and Helena Buczyńska who destabilized gender norms.

Keywords: Avant-garde poetry, embodiment, gesture, actress, gender

Nadežda Grigor'eva, Igor' Smirnov
The Birth of a Theory out of an Empty Space

Abstract: The article puts forward the hypothesis that the early theory developed by OPOJAZ depends on the "Petersburg text", in which the motif of emptiness occupies a key position. Within theoretical discourse of Formalism, this motif is transformed into ideas about the insignificance of the "material" of artistic creativity and the discrete nature of literary development.

Keywords: emptiness, Russian Formalism, "Petersburg text", absentia-in-praesentia vs. praesentia-in-absentia, ontologism

Andrzej Kopacki
I, You, He. A Comparative Look on the Poem of Jarosław Iwaszkiewicz "The Morning"

Abstract: The reflections on the poem „Ranek" of the Polish writer Jarosław Iwaszkiewicz (1894–1980) focus on the subjects of aging and death in the coordinate frame of nature (like vine and breath of wind) and culture (like singing and dancing). The reader's attention is drawn to the intertextual point of view from which the connections can be seen to the German poets like Hölderlin, Eichendorff und Claudius.

Keywords: life, thanatic, nature, danse macabre

Riccardo Nicolosi

Political Intertextuality: Andrić, Jergović, Karahasan, and "Bosnian Hatred"

Abstract: This article explores political intertextuality as a literary strategy. It focuses on Ivo Andrić's "Letter from 1920" (1948) and its reinterpretations by Miljenko Jergović and Dževad Karahasan in the context of the Bosnian War of the 1990s. The study examines how Andrić's text was misread and politically instrumentalized as evidence of an allegedly inherent "Bosnian hatred". Against this background, Jergović's "Letter" exposes the idea of endemic hatred as a constructed narrative that becomes real through organized violence, while avoiding reductive counter-narratives such as Yugonostalgia. In contrast, Karahasan's "Letters from 1993" offers a rewriting of Andrić in light of Karahasan's own theory of Bosnian identity as a pluralistic and "dramatic cultural system" based on tension and coexistence.

Keywords: intertextuality, Bosnia, Ivo Andrić, Miljenko Jergović, Dževad Karahasan

Dorothee Kimmich

In Praise of Unpunctuality: Dževad Karahasan and the Dramatic Cultural System

Abstract: Ivo Andrić's "Letter from 1920" tells the story of two Bosnian friends who view their country and culture very differently: from one perspective, diversity and heterogeneity are seen as obstacles to modernization; from another, these very qualities are viewed as opportunities for peaceful coexistence. Dževad Karahasan takes up this tension both poetologically and literarily and, in "Letters from 1993", continues Andrić's novella in this vein. Further connections to current approaches in cultural theory are explored in this paper.

Keywords: idiorrhythmy, dialogue, cultural theory

Wojciech Dudzik

Carnival as a Cultural Spectacle

Abstract: The direct inspiration for writing this essay was the exhibition organized in the autumn of 2025 at the National Museum in Warsaw titled "Black Carnival. Ensor/Wojtkiewicz", devoted to the paintings of the Belgian artist James Ensor (1860–1949) and the Polish painter Witold Wojtkiewicz (1879–1909), who worked partly during the same period. Although they never met, they viewed the world in a similar way through the lens of satire and grotesque, carnival and the mask. They presented the mask as a performative object that "forces" its wearer to adopt a particular model of behavior; carnival war presented as a cultural performance that tells society its own story and translates it into the language of performance – a language that embodies, makes visible, and brings to awareness the elements of tradition and symbolism that are most important to a given culture. Contemporary tools from anthropology and *performance studies* made it possible to pose a number of questions about the meaning and functions of the mask, as well as about the carnivalesque inversion of the world, on an example of Dunkirk – a city located not far from Ostend, Ensor's hometown. The article also proposes new analytical tools.

Keywords: mask, performative object, identity, carnival, cultural performances

Bernd Stiegler

The Wild Imagination of Art. Lisl Ponger's "Wild Places" in Context

Abstract: Lisl Ponger's work "Wild Places" brings together her artistic reflection on colonial and postcolonial questions that run like a red thread through her entire oeuvre. The essay reconstructs both the genesis and the reception history of this work, including its use in an installation at the Vienna Mumok in 2025.

Keywords: postcolonialism, modern art, photography

Gesine Drews-Sylla

Zemfira in Montana. Bird Metaphors, Going Native, and Colonial Apologetics from "Tsygany" (1824) to "Yellowstone" (2018–2024)

Abstract: This essay interprets Taylor Sheridan's *Yellowstone* (2018–2024) and its prequels as a reimagining of the transimperial legitimation poetics that frame Romani and Indigenous otherness as heterotopic spaces of freedom. In *Yellowstone,* colonial violence is portrayed as an original sin from which redemption can be found through *going native*, thereby leading to a genealogical fusion with the land and the appropriation of Indigenous suffering. The argument focuses on the doubly coded symbolism of birds that function simultaneously as symbols of freedom and as emblems of imperial sovereignty. Through an intertextual reading of *Yellowstone* alongside Bizet's *Carmen* and Pushkin's *Tsygany* (*The Gypsies*), a transimperial practice of rewriting is traced, with *Carmen* serving as the link between Pushkin's colonial poetics and Sheridan's neo-Western. In both imperial formations, colonial violence is transformed into a narrative of loss centered on the colonizers, while symbolic indigenization transforms conquest into belonging and domination into redemption. The blonde Dutton daughters appear in *Yellowstone* as embodiments of Manifest Destiny, which, as this essay argues, can be traced structurally back to Aleko and Zemfira in *Tsygany*. From this perspective, *Yellowstone* is not only a revisionist Western but also a contemporary variant of a much older imperial grammar. The analysis reveals a clear similarity between the apologetic structures of Manifest Destiny, on the one hand, and the central legitimizing narratives of the Russian Empire, on the other.

Keywords: Pushkin, Bizet, "Carmen", transimperiality, settler colonialism

Valentin Peschanskyi

Translation as a Form of Intertextuality, Intertextuality as a Form of Translation: Conceptual, Theoretical, and Theory-Historical Affinities

Abstract: This article examines the relationship between translation and intertextuality from conceptual, theoretical and historical perspectives. It demonstrates that both phenomena are closely related as forms of understanding

and cultural meaning-making. Their kinship is also evident at the theoretical level. Both translation theory and intertextuality theory can be broadly differentiated into three principal orientations: a narrow text-analytical approach, a broad text-ontological perspective, and a cultural-critical framework. Furthermore, the article shows that the historical developments of both discourses are intertwined: while the theory of intertextuality emerges from a process of linguistic and conceptual (mis)translation, translation theory develops through an ongoing intertextual dialogue with its own tradition. Thus, the relationship between translation and intertextuality proves not to be a mere analogy, but rather a relationship of mutual implication between two fundamental forms of linguistic and cultural mediation.

Keywords: intertextuality, translation, history of theory, interpretive understanding, dialogue

Danuta Ulicka

"From Our Oblivion". A few Remarks on Wacław Borowy's Theory and Art of Translation

Abstract: The article retrieves the marginalized, or even overlooked, dimension of Wacław Borowy's work as a theorist and practitioner of translation. It also presents him as a largely unrecognized translator into Esperanto. At the heart of these reflections is the (probable) motivation behind Borowy's – and other Polish intellectuals' – interest in the language created by Ludwik Zamenhof. The proposed explanatory hypothesis emphasizes the formative significance of the year 1905 in their generational experience – a year of major importance in global history, in the history of Central and Eastern Europe, and in the history of Esperanto itself.

Keywords: oblivion, scholarly writing, translation studies, Esperanto, the year 1905

Claudia Dathe

Practices of Translation and Contextualization of Ukrainian Texts in the Russian Empire: Lesja Ukrajinka on Hnat Chotkevyč

Abstract: The article uses the drama *Lycholittja. 1905 rik* / *Smutnoe vremja. 1905 god* ("Time of Troubles. The Year 1905") by Hnat Chotkevyč and Lesja Ukrajinka's letter to the author dated 7 February, 1907, in which she discusses the possibilities and obstacles for publishing the work in the center of the empire, providing insights into translation strategies and networking activities, which translation and cultural transfer practices were used by the actors of Ukrainian literature in the Russian Empire in the nineteenth and early twentieth centuries.

Keywords: translation, cultural contact, Ukrainian literature, empire

Tilman Berger

Two German translations of "The Good Soldier Švejk"

Abstract: This article compares two German translations of Jaroslav Hašek's Czech novel *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* (*The Good Soldier Švejk*), focusing on the linguistic problem of rendering spoken language. While Grete Reiner's classic German translation from 1926 has long been regarded as authoritative, Antonín Brousek published a new translation in 2014, explicitly criticizing Reiner's version for making the protagonists speak in a "grotesque" and allegedly incorrect manner. Brousek argues that Reiner's use of a Czech-influenced variety of German distorts the original, whose characters supposedly speak authentic colloquial Czech. The article challenges this claim by placing both translations within the sociolinguistic context of Czech, especially the role of *obecná čeština*, a non-standard colloquial variety historically viewed as dialectal. Reiner's translation, though marked by local color and contact phenomena, reflects contemporary perceptions of Czech speech and the Austro-Hungarian milieu. Brousek's modernized German, by contrast, eliminates this historical flavor. The comparison also suggests that both translations remain closer to each other than expected.

Keywords: Czech literature, literary translation, retranslation, spoken language

Rainer Grübel

Sublimated Biculturalism: The Aesthetic Transformation of the Relationship between First and Second Language in the Literary and Essayistic Texts of Marica Bodrožić

Abstract: The article considers the aesthetic transformation of the interplay between the first language, (Serbo-)Croatian, und the second, German, in the literary and essayistic work of Marica Bodrožić as the sublimation of biculturality. In the beginning it reconstructs the relation between sublimation, in the sense of Freud and Adorno, to bilinguality as the basis of her biculturality. Then, it presents biculturality and its sublimation as induced by the biography of the author and traces the relation between biculturality, multiculturality and transculturality in her work. Furthermore, it considers the specific handling of these phenomena in different genres as forms of sublimation. At the end it shows that sublimation is carried out in Marica Bodrožićs work as the transformation of necessity and power into the freedom and beauty of life.

Keywords: Bodrožić, sublimation, bilingualism, biculturality, transculturality

Anja Tippner

Translation as Fiction. Translatorial Writing in the Texts of Vladimir Vertlib, Olga Grjasnowa, Jan Himmelfarb, Dmitrij Kapitelman, and Lena Gorelik

Abstract: This article addresses translation and the image of translators in recent German literature by Soviet-born authors. It explores the ways in which translation is linked to questions of identity and has morphed into a key metaphor to chart translingual and transnational relations. Translatorial writing also serves to highlight the interconnectedness of translation and migration. Seizing upon the way translation emphasizes cultural exchange and symbolizes self-empowerment and visibility, it discusses texts by Lena Gorelik, Olga Grjasnowa, Jan Himmelfarb, Dmitrij Kapitelman and Vladimir Vertlib. The article shows how translation processes are made visible via translator protagonists, pseudo-translation, and exposed Russian words.

Keywords: translation, multilingualism, Jewish literature, translator fictions, empowerment

Chrystyna Nazarkewytsch

The Drahomán Translation Prize and the New Canon of Ukrainian Literature in Translation

Abstract: This paper considers the Drahomán Prize for Translation as a key institution in the international circulation of Ukrainian literature. Drawing on the prize's longlist and jury selections from 2020 to 2025, it identifies major trends in translation flows, language diversification, and emerging canon formation. Particular attention is paid to translator collaboration models and the renewed visibility of classical authors, especially Taras Shevchenko. The paper argues that the Drahomán Prize functions not only as a professional award, but as a mechanism of decolonized literary transfer, enabling a reconfiguration of the Ukrainian export canon beyond inherited colonial interpretative frameworks.

Keywords: Ukrainian literature, literary translation, Drahomán prize, canon formation

Maria Ivanytska

Ukrainian Literature on the German Book Market: What Role Can Literature and Its Translation Play in Times of War?

Abstract: The article examines the shifting position of Ukrainian literature within the German literary field from the 1950s to the present. It traces how historical asymmetries, Soviet cultural hierarchies, and long-standing conflations of Ukraine with Russia shaped earlier patterns of invisibility, and how these conditions gradually changed through the work of publishers, translators, and cultural mediators. The article outlines the growing visibility of Ukrainian authors in German translation and the increasing role of literature as a medium for understanding contemporary political and social realities.

Keywords: Ukrainian literature, literary translation, German literary field, cultural mediation, world literature

Erik Martin
Poetological Engagement in Olga Tokarczuk

Abstract: The concept of *committed literature* (*littérature engagée*), historically associated with Jean-Paul Sartre, is gaining new relevance in the contemporary globalized, postcolonial, and ecologically crisis-ridden era as it enables literary interventions in socio-political discourses. At the same time, the theoretical approach to literary engagement is changing: the focus is not so much on the literary employment of political topics, but rather on the diversity of genres and forms of engaged writing. The work of Olga Tokarczuk can be read as an exemplary contemporary manifestation of this expanded understanding of committed literature. In her writing, poetological concepts and narrative techniques (such as the paradigmatic "czuły narrator" / "tender narrator") interact with the rediscovery of forgotten or suppressed perspectives; this includes, for example, the decentering of the anthropocentric worldview in *Drive Your Plow Over the Bones of the Dead* (2009). In this way, Tokarczuk's literature brings a decidedly literary commitment to social discourses.

Keywords: Olga Tokarczuk, engaged writing, "tender narrator", "Flights" (2007), "Drive Your Plow Over the Bones of the Dead" (2009)

Renate Lachmann
The Islamic Concept of Images

Abstract: The article analyses the concept of images and image prohibition in Islam as a historically variable and internally diverse discourse rather than a uniform doctrinal ban. Since the Qur'an does not explicitly prohibit images, anti-image positions emerge primarily from hadith literature and its later juridical interpretations. Central to these positions are concerns about human creative hubris and the fear of idolatry. At the same time, Islamic visual culture developed strategies of abstraction, de-figuration, and displacement

that allowed limited forms of representation, notably in manuscript miniatures, calligraphy, and ornament. The study further highlights social, spatial, and political distinctions in the use of images and examines Wahhabism as a modern intensification of iconophobia that transformed a plural tradition into a rigorously enforced doctrine of iconoclasm.

Keywords: idolatry, iconoclasm, Islamic visual culture, Wahhabism

Tanja Žigon

Cultural In-Betweens: German Theatre in Laibach (Ljubljana) in the Pre-March Period

Abstract: This article examines selected aspects of the German-language Estates Theatre in Laibach (Ljubljana) during the pre-March period, highlighting a segment of Slovenian cultural history shaped by Slovenia's position at the intersection of the Germanic, Slavic and Romance cultural spheres. Drawing on contemporary correspondence as well as other archival and secondary sources, it details a limited aspect of the broader theatre history of the period, focusing on a small number of illustrative cases. The analysis considers structural, social and cultural factors that influenced theatrical life in Laibach and reflects on the coexistence and interaction of the German- and Slovenian-speaking communities, their languages, and their cultural practices. By situating the Estates Theatre within its wider historical context, the article provides insight into the multilayered dynamics that characterized theatre in Laibach and underscores its significance within Slovenian cultural history.

Keywords: German-language theatre, Laibach/Ljubljana, pre-March period, German-Slovenian cultural coexistence, Slovenian theatre history

Manfred Weinberg

Max Brod and Franz Kafka on Yiddish Literature

Abstract: The essay compares the attribution of significance to Yiddish for Jewish identity in Max Brod's "Der jüdische Dichter deutscher Zunge" and Franz Kafka's „Einleitungsvortrag in den Jargon". While Brod derives a uniform identity from this (and from historical Hebrew writings), Kafka sees Yiddish as representing an unattainable diversity that every Jew carries and feels within themselves. Brod thus creates a unified Jewish identity (which he even understands as a "racial characteristic" in another text) and thus represents a view that – if one understands such attributes of race in biological terms – can also be turned against Jews. In contrast, Kafka's "Yiddish" is diverse per se and therefore cannot be exploited in any way. Despite this obvious difference, Brod based his own understanding of Kafka and his attempts to establish him internationally on this pattern.

Keywords: Max Brod, Franz Kafka, Yiddish, Jewishness, Jewish literature

Renata Makarska

How Does One Decolonize National Literature? Micro-Literatures in Poland and the Process of Translation

Abstract: The article explores the question of whether the history of Polish literature could be written in an "inclusive" manner. Such an approach could take into account the literatures of Poland's ethnic minorities, who often define themselves as "multilingual". Currently, despite ongoing criticism of the "Polonocentric canon of Polish literature", these literatures continue to be consistently ignored, even in the most recent publications.

Keywords: multilingual Polish literature, Kashubian literature, Lemko literature, Silesian literature, translation

Annette Werberger

Asynchronies in the Literary History of Ideas in Central and Eastern Europe

Abstract: The article argues that Cold War-era dissident and exile writings from Central and Eastern Europe can be approached as "future capsules" for Europe's present. Starting from Stanisław Barańczak's proposal to imagine not only time capsules of the past but also capsules that disclose what lies ahead, it revisits the post-1989 Western claim by François Furet that 1989 produced no new ideas from the East. It suggests that this assessment obscured an uneven temporality in European intellectual history. After 1991, narratives of détente, democratic cooperation, and the "end of history" marginalized Central and East European critiques of ideology and totalitarian rule, yet these critiques have gained renewed presence since February 2022. Methodologically, the study emphasizes "small forms" such as essays, memoirs, interviews, travel writing, lyric, autobiographical reflection as a mobile, transnational medium of ideational reflection. These genres mediate historical experience and conceptual analysis, exemplified by Czesław Miłosz and Raphael Lemkin. The second focus is the dissident discourse on a "culture of the lie", linking Václav Havel and Leszek Kołakowski to contemporary debates on post-truth and, together with Hannah Arendt, to the ideological detachment of politics from empirical reality.

Keywords: Central and Eastern Europe, dissidence, exile literature, totalitarianism, post-truth

Davor Beganović

Post-Yugoslav Literature as World Literature?

Abstract: The question of the literatures that were, and continue to be, written in the territories of South-East Europe revolves around the language in which they are produced and, consequently, the nation with which that language is associated. Literary scholarship has generally approached this issue through two distinct paradigms: the inclusive and the exclusive. Both are historically conditioned; however, a line of inquiry has emerged that seeks to mediate

between these two poles and to articulate a position beyond their opposition. A significant intervention in this regard was made by Svetozar Petrović, who in 1965 advanced the thesis that Yugoslav literatures constitute an intertwined constellation of related and mutually permeable national literatures, analogous to Erich Auerbach's and Ernst Robert Curtius's conception of European literature. Building on this framework, my study extends the argument by situating post-Yugoslav literature within the broader horizon of world literature. I substantiate this claim by incorporating texts written in languages other than the South Slavic ones – particularly works of exile – into the conceptualization of a newly configured Yugoslav literature, one that emerged, paradoxically, only after the country's disintegration.

Keywords: Svetozar Petrović, Yugoslav literature, world literature, exile, integration

Irina Wutsdorff

Poetry as a Verbal Network Beyond All Fixed Patterns. On Vol'ha Hapeeva's Poetry

Abstract: In an autopoetological essay, Vol'ha Hapeeva attributes a unique form of power to poetry: the ability to educate people to be human. The article describes how her poetry expresses sensitivity towards the environment in the broadest sense, encompassing other humans, nature, and artefacts. Nomadically striving for a place beyond all localisations, her poetry also subverts forceful ascriptions. In this way, Hapeeva's poetry combines an awareness of, and sensitivity to, ecological, human, and political concerns.

Keywords: Vol'ha Hapeeva, ecopoetry, political poetry, translation, nomadism

Margarete Wach

Informal Cultural Transfer. The Amateur Film Movement in the People's Republic of Poland and the Grassroots Networks of Its Participants with the West

Abstract: The history and practice of state-funded amateur film clubs in Poland begins with the founding of the first club in Katowice in 1953 and lasts until the systemic change of 1989. One ideological objective of the Communist Party was to enable workers in amateur film clubs to access elite filmmaking practices and expensive film technology, guaranteed in the constitution through the promotion of leisure activities. Intended as a leisure activity for the working class, the clubs nevertheless developed into a socio-cultural niche for actors who could conduct aesthetic and thematic experiments unthinkable in official, subsidized and controlled cinematography. These included visualizations of topics from politics and society that were taboo in public discourse, or repressed topics such as sexuality or marginalized minorities. This brought the amateur subculture closer to the "underground", leading to transnational connections with other amateur film cultures. The following section traces relationships with Western countries through festival receptions, visits by Western guests to local festivals, and direct East–West exchanges between clubs.

Keywords: amateur film, cultural transfer – interconnection, networking, underground

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH

SONDERBÄNDE

Gegründet und bis 2020 herausgegeben von
Aage A. Hansen-Löve und Tilmann Reuther

Ab 2021 herausgegeben von
Ilja Kukuj, Riccardo Nicolosi, Brigitte Obermayr (Literaturwissenschaft)
und Tilmann Reuther (Sprachwissenschaft)

105. Lada Panova: *Putevoditel' po p'ese Michaila Kuzmina „Smert' Nerona" (1920).* Peter Lang, 2026. 628 S.
104. Didier Dupuy / Volodymyr Dubichynskyi: *Russko-francuzskie leksičeskie paralleli / Les parallèles lexicaux russes-français: Teoretičeskoe obosnovanie i slovar' / Fondements théoriques et Dictionnaire.* Peter Lang, 2024. 655 S.
103. Nikolaj Plotnikov: *Konzepte der ‚Person' in der russischen Ideengeschichte. Studien zum interkulturellen Begriffstransfer.* Peter Lang, 2024. 324 S.
102. Svetlana Efimova / Philipp Kohl (Hg.): *Sehen, Hören, Berühren: Multisensorische Perspektiven auf Medialität in Osteuropa.* Peter Lang, 2024. 400 S.
101. Leonid Iomdin / Jasmina Milićević / Alain Polguère (Hg.): *Lifetime Linguistic Inspirations: To Igor Mel'čuk from Colleagues and Friends for His 90th Birthday.* Peter Lang, 2022. 529 S.
100. Elena Tolstaja: *Aleksej Tolstoj v uragane vremeni (1910-e – 1920-e gody).* Peter Lang, 2022. 307 S.
99. Volodymyr Dubichynskyi / Tilmann Reuther: *Lexikografie lexikalischer Parallelen: Theoretische Grundlagen und ukrainisch-deutsches Wörterbuch. Monografie.* Peter Lang, 2020. 415 S.
98. Evgeny Soshkin: *Bottlenecks. Hypotextual Levels of Meaning in Russian Literary Tradition.* Peter Lang, 2020. 213 S.
97. Salvatore Del Gaudio (Hg.): *Italijs'ko-Ukraïns'ki Kontrastivni Studiï: Movoznavstvo, Literaturoznavstvo, Pereklad / Studi Contrastiviitalo-Ucraini: Linguistica, Letteratura, Traduzione / Italian-Ukrainian Contrastive Studies: Linguistics, Literature, Translation.* Peter Lang, 2019. 240 S.
96. Ingeborg Jandl / Gernot Howanitz (Hg.): *Ich-Splitter. (Cross-)Mediale Selbstentwürfe in den Slawischen Kulturen.* Peter Lang, 2019. 408 S.
95. Anja Schloßberger-Oberhammer: *Leonid Lipavskijs Gedankenwelten. Zum paradoxalen Diskurs der russischen Dichter des Absurden.* Peter Lang, 2018. 387 S.

94. Salvatore Del Gaudio: *An Introduction to Ukrainian Dialectology*. Peter Lang, 2017. 110 S.
93. Lea Pil'd (Hg.): *Ideologičeskie konteksty russkoj kul'tury XIX–XX vv. i poėtika perevoda*. Peter Lang, 2017. 210 S.
92. Michał Mrugalski / Schamma Schahadat (Hg.): *Theory of Literature as a Theory of the Arts and the Humanities*. Peter Lang, 2016. 321 S.
91. Sonja Koroliov / Andrea Zink (Hg.): *Muße – Faulheit – Nichts-Tun. Fehlende und fehlgeschlagene Handlungen in der russischen und europäischen Literatur seit der Aufklärung*. Peter Lang, 2017. 293 S.
90. Dmitrij A. Prigov: *Sobranie stichov. Tom vos'moj. Gedichte No. 1820–2220 (1965–1975)*. Herausgegeben von Alexei Kassian. Biblion Media, 2016. 450 S.
89. Gennadij Zel'dovič: *Diskursivnye otnošenija v liričeskoj poezii*. Biblion Media, 2016. 213 S.
88. Dmitrij A. Prigov: *Sobranie stichov. Tom sed'moj. Gedichte No. 1439–1819 (1983)*. Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr. Biblion Media, 2016. 428 S.
87. Dmitrij A. Prigov: S*obranie stichov. Tom šestoj. Gedichte No. 1143–1438 (1982)*. Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr. Biblion Media, 2015. 335 S.
86. Elena Graf / Imke Mendoza / Barbara Sonnenhauser (Hg.): *Dekonstruktion und Konstruktion. Zwischen Sprach- und Literaturwissenschaft. Festschrift für Ulrich Schweier zum 60. Geburtstag*. Biblion Media, 2015. 340 S.
85. Valentina Apresjan / Boris Iomdin (Hg.): *Meaning-Text Theory: Current Developments*. Otto Sagner, 2013. 295 S.
84. Jeanette Fabian: *Poetismus. Ästhetische Theorie und künstlerische Praxis der tschechischen Avantgarde*. Otto Sagner, 2013. 635 S.
83. Ursula Doleschal / Imke Mendoza / Tilmann Reuther / Alois Woldan (Hg.): *Österreichische Beiträge zum Internationalen Slawistenkongress Minsk 2013*. Otto Sagner, 2013. 190 S.
82. Johannes Reinhart (Hg.): *Hagiographia Slavica*. Otto Sagner, 2013. 299 S.
81. Brigitte Obermayr (Hg.): *Jenseits der Parodie. Dmitrij A. Prigovs Werk als neues poetisches Paradigma*. Otto Sagner, 2013. 417 S.
80. Nadežda Grigor'eva / Schamma Schahadat / Igor' P. Smirnov / Irina Wutsdorff (Hg.): *Konzepte der Kreativität im russischen Denken. Literatur und Philosophie II*. Otto Sagner, 2012. 200 S.
79. Bettina Lange / Nina Weller / Georg Witte (Hg.): *Die nicht mehr neuen Menschen. Russische Filme und Romane der Jahrtausendwende*. Otto Sagner, 2012. 321 S.
78. Gun-Britt Kohler (Hg.): *Blickwechsel. Perspektiven der slawischen Moderne. Festschrift für Rainer Grübel*. Otto Sagner, 2010. 511 S.
77. Il'ja Kukuj: *Koncept „vešč'" v jazyke russkogo avangarda*. Otto Sagner, 2010. 223 S.
76. Nadežda Grigor'eva / Schamma Schahadat / Igor' P. Smirnov / Irina Wutsdorff (Hg.): *Das Konzept der Synthese im russischen Denken. Künste – Medien – Diskurse. Philosophie und Literatur I*. Otto Sagner, 2010. 290 S.
75. Salvatore Del Gaudio: *On the Nature of Suržyk: a Double Perspective*. Otto Sagner, 2010. 328 S. mit CD.

74. Björn Hansen / Jasmina Grković-Major (Hg.): *Diachronic Slavonic Syntax. Gradual Changes in Focus*. Otto Sagner, 2010. 208 S.
73. Tilman Berger / Markus Giger / Sibylle Kurt / Imke Mendoza (Hg.): *Von grammatischen Kategorien und sprachlichen Weltbildern. Die Slavia von der Sprachgeschichte bis zur Politsprache. Festschrift für Daniel Weiss zum 60. Geburtstag.* Otto Sagner, 2009. 650 S.
72. Björn Wiemer / Vladimir A. Plungjan (Hg.): *Lexikalische Evidenzialitäts-Marker in slavischen Sprachen*. Otto Sagner, 2008. 400 S.
71. Anke Hennig / Georg Witte (Hg.): *Der dementierte Gegenstand. Artefaktskepsis der russischen Avantgarde zwischen Abstraktion und Dinglichkeit*. Otto Sagner, 2008. 511 S.
70. Veronika Halser: *Den Tod Schreiben. Musikalische Thanatopoetik in den späten Streichquartetten von Dmitrij Šostakovič*. Otto Sagner, 2008. 330 S.
69. Kim Gerdes / Tilmann Reuther /Leo Wanner (Hg.): *Meaning – Text Theory 2007. Proceedings of the 3rd International Conference on Meaning-Text Theory. Klagenfurt, May 20–24, 2007.* Otto Sagner, 2007. 471 S.
68. Tanja Zimmermann: *Abstraktion und Realismus im Literatur- und Kunstdiskurs der russischen Avantgarde*. Otto Sagner, 2007. 380 S.
67. Dmitrij A. Prigov: *Sobranie stichov. Tom pjatyj. Gedichte No. 864–1142 (1979–1981).* Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr. Otto Sagner, 2009. 362 S.
66. Ursula Doleschal / Edgar Hoffmann / Tilmann Reuther (Hg.): *Sprache und Diskurs in Wirtschaft und Gesellschaft: Slawische Perspektiven*. Otto Sagner, 2007. 323 S.
65. Johannes Reinhart / Tilmann Reuther (Hg.): *Ethnoslavica. Festschrift für Professor Gerhard Neweklowsky zum 65. Geburtstag.* Otto Sagner, 2006. 361 S.
64. Anna Brodsky / Mark Lipovetsky / Sven Spieker (Hg.): *The Imprints of Terror. The Rhetoric of Violence and the Violence of Rhetoric in Modern Russian Culture. In memoriam Marina Kanevskaya*. Otto Sagner, 2006. 286 S.
63. Anke Hennig / Brigitte Obermayr / Georg Witte (Hg.): *Fraktur. Gestörte ästhetische Präsenz in Avantgarde und Spätavantgarde*. Otto Sagner, 2006. 393 S.
62. Nadežda Grigor′eva / Schamma Schahadat / Igor′ Smirnov (Hg.): *Nähe schaffen, Abstand halten. Zur Geschichte der Intimität in der russischen Kultur.* Otto Sagner, 2005. 508 S.
61. Julia Kursell: Schallkunst. *Eine Literaturgeschichte der Musik in der frühen russischen Avantgarde*. Otto Sagner, 2003. 344 S.
60. Jurij D. Apresjan (Hg.): *Novyj ob"jasnitel'nyj slovar' sinonimov russkogo jazyka.* 2-e izd., ispr. i dop. Pod obščim rukovodstvom akad. Ju. D. Apresjana. Jazyki slavjanskoj kul′tury / Otto Sagner, 2004. LXVIII + 1418 S.
59. Aleksandr V. Isačenko: *Grammatičeskij stroj russkogo jazyka v sopostavlenii s slovackim. Morfologija. Čast′ 1. Čast′ 2.* Reprint. Nachdruck der Ausgabe Bratislava, 1965–1960. Predislovie Tilmann Reuther, Ľubomír Ďurovič. Jazyki slavjanskoj kul′tury, 2003. 570 S.
58. Dmitrij A. Prigov: S*obranie stichov. Tom četvertyj. Gedichte No. 660–845 (1978).* Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 2003. 229 S.

57. Gerhard Neweklowsky (Hg.): *Bosanski – Hrvatski – Srpski (Bosnisch – Kroatisch – Serbisch). Međunarodni skup „Aktuelna pitanja jezika Bošnjaka, Hrvata, Srba i Crnogoraca", Beč 27.–28. Sept. 2002*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 2003. 326 S.
56. Mirjam Goller / Susanne Strätling (Hg.): *Schriften – Dinge – Phantasmen. Literatur und Kultur der russischen Moderne*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 2002. 430 S.
55. Jiřina van Leeuwen-Turnovcová / Ursula Doleschal / Franz Schindler (Hg.): *Gender-Forschung in der Slawistik. Beiträge der Konferenz „Gender – Sprache – Kommunikation – Kultur". 28. April bis 1. Mai 2001. Institut für Slawistik, Friedrich Schiller-Universität Jena*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 2002. 644 S.
54. Wolfgang Weitlaner (Hg.): *Kultur. Sprache. Ökonomie. Beiträge zur gleichnamigen Tagung an der Wirtschaftsuniversität Wien 3.–5. Dezember 1999*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 2001. 512 S.
53. Elena Zemskaja (Hg.): *Jazyk russkogo zarubež'ja. Obščie processy i rečevye portrety (kollektivnaja monografija)*. Jazyki slavjanskoj kul'tury / Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 2001. 492 S.
52. Nirman Moranjak-Bamburac (Hg.): *Bosnien – Herzegovina. Interkultureller Synkretismus*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 2001. 310 S.
51. Mirjam Goller / Georg Witte (Hg.): *Minimalismus. Zwischen Leere und Exzess, Tagungsbeiträge des internationalen wissenschaftlichen Symposiums am Institut für Slawistik der Humboldt-Universität zu Berlin vom 11. bis 13. November 1999*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 2001. 521 S.
50. Irina Sandomirskaja: *Kniga o Rodine. Opyt analiza diskursivnych praktik*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 2001. 281 S.
49. Svetlana Grigor'eva / Nikolaj Grigor'ev / Grigorij Krejdlin: *Slovar' russkich žestov*. Jazyki slavjanskoj kul'tury / Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 2001. 256 S.
48. Dmitrij A. Prigov: *Sobranie stichov. Tom tretij. Gedichte No. 402–659 (1977)*. Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1999. 341 S.
47. Il'ja Kabakov: *60-e – 70-e... Zapiski o neoficial'noj žizni v Moskve*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1999. 267 S.
46. Gennadij M. Zel'dovič: *Russkie vremennye kvantifikatory*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1998. 190 S.
45. Vladimir V. Dubičinskij: *Teoretičeskaja i praktičeskaja leksikografija*. Char'kovskoe leksikografičeskoe obščestvo (Charkiv) / Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1998. 160 S.
44. Aage A. Hansen-Löve (Hg.): *„Mein Russland". Literarische Konzeptualisierungen und kulturelle Projektionen. Beiträge der gleichnamigen Tagung vom 4.–6. März 1996 in München*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1997. 526 S.

43. Dmitrij A. Prigov: *Sobranie stichov. Tom vtoroj. Gedichte No. 154–401 (1975–1976).* Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1997. 334 S.
42. Dmitrij A. Prigov: *Sobranie stichov. Tom pervyj. Gedichte No. 1–153 (1963–1974).* Herausgegeben und kommentiert von Brigitte Obermayr. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1996. 230 S.
41. Rolf Fieguth (Hg.): *Orthodoxie, Heterodoxie, Häresie. Motiv und Struktur in den slavischen Literaturen. Beiträge der gleichnamigen Tagung 6.–9. Sept. 1994 in Fribourg.* Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1996. 411 S.
40. Natal'ja N. Percova: *Slovar' neologizmov Velimira Chlebnikova*. Eingeleitet von Henrik Baran. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1995. 560 S.
39. Igor' A. Mel'čuk: *Russkij jazyk v modeli „Smysl <=> Tekst". Sbornik statej.* Jazyki russkoj kul'tury / Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1995. 684 S.
38/1. Igor' A. Mel'čuk: *Kurs obščej morfologii. Vvedenie. Čast' 1.* Jazyki russkoj kul'tury / Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1997. 392 S.
38/2. Igor' A. Mel'čuk: *Kurs obščej morfologii, Čast' 2.* Jazyki russkoj kul'tury / Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1998. 544 S.
38/3. Igor' A. Mel'čuk: *Kurs obščej morfologii. Čast' 3. Čast' 4,* . Jazyki russkoj kul'tury / Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 2000. 368 S.
38/4. Igor' A. Mel'čuk: *Kurs obščej morfologii. Čast' 5.* Jazyki russkoj kul'tury / Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 2001. 584 S.
38/5. Igor' A. Mel'čuk: *Kurs obščej morfologii. Čast' 6. Čast' 7.* Jazyki russkoj kul'tury / Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 2005. 542 S.
37. Uwe Junghanns (Hg.): *Linguistische Beiträge zur Slawistik aus Deutschland und Österreich. II. JungslawistInnen-Treffen (Leipzig 1993).* Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1995. 295 S.
36. Viktor Ju. Rozencvejg (Hg.): *Russkaja literatura na francuzskom jazyke XVIII–XIX vekov / La littérature russe d'expression française XVIII–XIX siècles.* Einleitende Artikel von Ju. M. Lotman und V. Ju. Rozencvejg. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1994. 454 S.
35. Andrej Nikolev (Andrej N. Egunov): *Sobranie proizvedenij.* Hrsg. von Gleb Morev und Valerij Somsikov. Reprint des Romans „Po tu storonu Tuly" (Leningrad 1931) sowie Erstausgabe der gesamten nachgelassenen Lyrik. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1993. 364 S.
34. Walter Koschmal: *Vom Dialog in der Epik zum epischen Dialog. Evolution der Redeformen in der russischen Literatur des 11. bis 18. Jahrhunderts*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1992. 218 S.
33. Tilmann Reuther (Hg.): *Festschrift für V. Ju. Rozencvejg zum 80. Geburtstag.* Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1992. 293 S.
32. Lev. A. Mnuchin (Hg.): *Marina Cvetaeva. Stat'i i teksty.* Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1992. 252 S.

31. Aage A. Hansen-Löve (Hg.): *Psychopoetik. Beiträge zur Tagung „Psychologie und Literatur" (München 1991).* Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1992. 574 S.
30. Svetlana El'nickaja: P*oetičeskij mir Cvetaevoj. Konflikt liričeskogo geroja i dejstvitel'nosti*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1991. 396 S.
29. Vladimir N. Toporov: *A. S. Puškin i Goldsmith v kontekste russkoj Goldsmithiany (k postanovke voprosa)*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1992. 222 S.
28. Igor' P. Smirnov: *O drevnerusskoj kul'ture, russkoj nacional'noj specifike i logike istorii*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1991. 196 S.
27. Boris M. Gasparov: *Poėtičeskij jazyk Puškina kak fakt istorii russkogo literaturnogo jazyka*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1992. 396 S.
26/1. Jurij K. Ščeglov: *Romany ll'fa i E. Petrova. Sputnik čitatelja. 2 toma. 1-yj tom. Vvedenie. „Dvenadcat' stul'ev"*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1990. 377 S.
26/2. Jurij K. Ščeglov: *Romany ll'fa i E. Petrova. Sputnik čitatelja. 2 toma. 2-oj tom. „Zolotoj telenok"*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1991. 336 S.
25. Gerhard Neweklowsky: *Der kroatische Dialekt von Stinatz. Wörterbuch*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1989. 228 S.
24. John E. Malmstad (Ed.): *Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1989. 212 S.
23. Lev A. Mnuchin: *Marina Cvetaeva. Bibliografičeskij ukazatel' literatury o žizni i dejatel'nosti. 1910–1941 gg. i 1942–1962 gg.* Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1989. 151 S.
22. Jerzy Faryno: *Poėtika Pasternaka („Putevye zapiski", „Ochrannaja gramota")*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1989. 316 S.
21. Konstantin Kuz'minskij / Gerald Janeček / Aleksandr Očeretjanskij (Hg.): *Zabytyj avangard. Rossija – pervaja tret' XX stoletija. Sbornik teoretičeskich materialov*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1988. 355 S.
20. Wolf Schmid (Hg.): *Mythos in der slawischen Moderne. Symposium 3.–5. September 1986 in Hamburg*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1987. 421 S.
19. Gerhard Neweklowsky / Károly Gáal (Hg.): *Totenklage und Erzählkultur in Stinatz im südlichen Burgenland. Kroatisch und Deutsch. Zum 200. Geburtstag von Vuk Stefanović Karadžić (1787–1864)*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1986. XLVII + 315 S.
18. Jerzy Faryno: *Mifologizm i teologizm Cvetaevoj („Magdalina" – „Car'-Devica" – „Pereuločki")*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1985. 412 S.
17. Igor' P. Smirnov: *Porožděnie interteksta. Ėlementy intertekstual'nogo analiza s primerami iz tvorčestva B. L. Pasternaka*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1985. 205 S.
16. Igor' A. Mel'čuk: *Poverchnostnyj sintaksis russkich čislovych vyraženij*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1985. 509 S.

15. Ivan Martynov (Hg.): *Gumilevskie čtenija. Vypusk vtoroj*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1984. 214 S.
14. Igor′ A. Mel′čuk / Aleksandr K. Žolkovskij: *Tolkovo-kombinatornyj slovar′ russkogo jazyka. Opyty semantiko-sintaksičeskogo opisanija russkoj leksiki / Explanatory Combinatorial Dictionary of Modern Russian. Semantico-Syntactic Studies of Russian Vocabulary*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1984. 992 S.
13. Gerhard Neweklowsky / Rudolf Neuhäuser / Herta Lausegger / Klaus Detlef Olof / Martina Orožen / Ljubinica Črnivec (Hg.): *Protestantismus bei den Slowenen. Protestantizem pri slovencih. Beiträge zur 3. Slawistentagung der Universitäten Klagenfurt und Ljubljana 1983*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1984. 280 S.
12. Boris Gasparov: *Poėtika „Slova o polku Igoreve"*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1984. 406 S.
11. Wolf Schmid / Wolf-Dieter Stempel (Hg.): *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität 3.–5. Juni 1982*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1983. 404 S.
10. Gerhard Neweklowsky / Károly Gáal (Hg.): *Erzählgut der Kroaten aus Stinatz im südlichen Burgenland. Kroatisch und Deutsch*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1983. LXX + 339 S.
9. Thomas Lahusen: *Autour de „l'homme nouveau". Allocution et societé en Russie au XIXe siècle. Essai de sémiologie de la source litteraire*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1982. 338 S.
8. Savelij Senderovič: Aleteja. Ėlegija Puškina „Vospominanie" i problemy ego poėtiki. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1982. 280 S.
7. Marina Cvetaeva: K*rysolov – Der Rattenfänger.* Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Marie-Luise Bott mit einem Glossar von Günther Wytrzens. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1982. 326 S.
6. Elizaveta Mnacakanova: *Šagi i vzdochi. Četyre knigi stichov*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1982. 216 S.
5. Alice Stone Nakhimovsky: *Laughter in the Void. An Introduction to the Writings of Daniil Kharms and Aleksandr Vvedenskij*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1982. 191 S.
4. Igor′ P. Smirnov: *Diachroničeskie transformacii literaturnych žanrov i motivov*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1981. 262 S.
3. Horst Lampl / Aage A. Hansen-Löve (Hg.): *Marina Cvetaeva. Studien und Materialien*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1981. 310 S.
2. Aleksandr K. Žolkovskij / Jurij K. Ščeglov: *Poėtika vyrazitel'nosti. Sbornik statej*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1980. 256 S.
1. Jurij D. Apresjan: *Tipy informacij dlja poverchnostno-semantičeskogo komponenta modeli „Smysl–Tekst"*. Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien), 1980. 125 S.