

Laura Burlon, Nina Frieß, Irina Gradinari,
Katarzyna Róžańska, Peter Salden (Hrsg.)

VERBRECHEN

FIKTION

VERMARKTUNG

Gewalt in den zeitgenössischen slavischen Literaturen



Verbrechen – Fiktion – Vermarktung

Gewalt in den zeitgenössischen slavischen Literaturen

VERBRECHEN FIKTION VERMARKTUNG

Gewalt in den zeitgenössischen slavischen Literaturen



INTERNATIONALE KONFERENZ
20. – 22. SEPTEMBER 2012

Universität Hamburg
Philosophenturm
Von-Melle-Park 6
20146 Hamburg

Kontakt: vfvtagung@uni-hamburg.de
Programm online verfügbar unter: www.sim.uni-hamburg.de/Slav/SlavSemTitel.html



Laura Burbon (GWZO Leipzig) | Nina Friesl (Universität Potsdam) | Iriana Gudinari (Universität Trier) | Katarzyna Białasika (Universität Hamburg) | Peter Salden (Universität Hamburg)

» **Verbrechen – Fiktion –
Vermarktung**
Gewalt in den
zeitgenössischen
slavischen Literaturen

Laura Burlon, Nina Frieß, Irina Gradinari,
Katarzyna Róžańska, Peter Salden (Hrsg.)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Gedruckt mit Unterstützung des Geisteswissenschaftlichen Zentrums Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas e.V. an der Universität Leipzig.

Das dieser Publikation zugrunde liegende Vorhaben wurde aus Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung unter dem Förderkennzeichen 01UG0710 gefördert. Die Verantwortung für den Inhalt dieser Veröffentlichung liegt bei den Autorinnen und Autoren.

Universitätsverlag Potsdam 2013

<http://verlag.ub.uni-potsdam.de/>

Am Neuen Palais 10, 14469 Potsdam
Tel.: +49 (0)331 977 2533 / Fax: -2292
E-Mail: verlag@uni-potsdam.de

Layout und Satz: Kadanik | Grafik- & Satzbüro
Umschlaggestaltung: Kadanik | Grafik- & Satzbüro
Druck: docupoint GmbH Magdeburg
Das Manuskript ist urheberrechtlich geschützt.

ISBN 978-3-86956-271-1

Zugleich online veröffentlicht auf dem Publikationsserver der Universität Potsdam:

URL <http://pub.ub.uni-potsdam.de/volltexte/2014/6887/>

URN [urn:nbn:de:kobv:517-opus-68875](http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:kobv:517-opus-68875)

<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:kobv:517-opus-68875>

» Inhalt

Danksagung **13**

**Irina Gradinari, Peter Salden, Laura Burlon,
Nina Frieß & Katarzyna Róžańska** **17**
Gewalt in den zeitgenössischen slavischen Literaturen.
Eine Einführung

TRADIERUNG

Norbert Franz **45**
Der Opričnik

Robert Hodel **65**
Der Gewaltdiskurs der Politik als literarische Vorlage
bei Andrej Platonov und Vladimir Sorokin

Yaraslava Ananka & Heinrich Kirschbaum **87**
Briefe vom Galgen: Gewalt narrative
in der weißrussischen Gegenwartsliteratur

Konstantin Kaminskij	103
<i>Mentovskij bespredel.</i> Polizeigewalt als Inszenierung des Naturzustandes im russischen Gegenwartsfilm	
Irina Gradinari	121
Paranoia: Live. Zur Rationalisierung des Stalinismus in aktuellen russischen Fernsehserien	
Renata von Maydell	145
Gewaltfiguren: Russische Fäuste und Faustkämpfe	

ABGRENZUNG

Anna Artwińska	161
Gewalt legitimieren? Krieg und Affekte bei Svetlana Aleksievič	
Irena Avsenik Nabergoj	177
Between Fear, Truth and Fate: Literary Accounts of (Post)War Violence in the Time of Slovenian Democracy	
Jožica Čeh Steger	197
Gewaltphänomene in der slowenischen Literatur: Die Kriegsgewalt und die Gewissensfragen	
Christian Kampkötter	213
Erzählte Gewalt: Der Fall <i>Hanemann</i>	
Olena Wehrhahn	229
Ein Simplicissimus des 20. Jahrhunderts in Stefan Chwins <i>Dolina Radości</i>	

Łukasz Neca	245
Sinnverlust und Sinnsuche: Gewaltdarstellung in der Prosa von Włodzimierz Odojewski	
Nina Frieß	261
Extrem leise und unglaublich fern – Der „stille Genozid“ an den kleinen Völkern des Nordens in Jurij Rytchëus Prosa	
Eva Kowollik	281
Fremde Erinnerungen: Die Polyphonie traumatischer Kriegserfahrungen in Saša Ilićs <i>Berlinsko okno</i>	
Erwin Köstler	297
Narrative der Gewalt in der erzählenden Prosa des slowenischen Schriftstellers Franjo Frančič	

NEUSETZUNG

Karoline Thaidigsmann	315
Augenprosa: Arkadij Babčenkos Erzählungen aus dem Tschetschenienkrieg	
Peter Salden	333
Gewalt in Bulgakovs <i>Der Meister und Margarita</i> und ihre zeitgenössische Rezeption	
Inna Klause	351
Vermarktung von Gewaltdarstellungen im <i>russkij šanson</i> im Vergleich zu den <i>blatnye</i> -Liedern	

Katja Mihurko Poniž	373
<hr/>	
Missbrauchte Frauen(figuren)? Darstellungen der Gewalt gegen Frauen in drei slowenischen Theaterstücken	
Laura Burlon	391
<hr/>	
Unsichtbare Gewalt in Paweł Demirskis <i>From Poland with love</i>	
Nora Schmidt	409
<hr/>	
Blutig-mystische Morde: Zur Ästhetik des Verbrechens in Romanen von Miloš Urban	

» Danksagung

Die Herausgeberinnen und der Herausgeber möchten an dieser Stelle den vielen Personen und Institutionen danken, die den vorliegenden Sammelband und die vorangegangene, gleichnamige Konferenz an der Universität Hamburg (20.–22. September 2012) ermöglicht haben. Zu nennen sind hier zunächst unsere Heimatinstitutionen, die unser Vorhaben in unterschiedlicher Weise unterstützt haben – die Slavistik-Institute der Universitäten Hamburg und Potsdam sowie das Leipziger Geisteswissenschaftliche Zentrum für Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas (GWZO) und dort die Projektgruppe „Spielplätze der Verweigerung. Topographien und Inszenierungsweisen von Gegenöffentlichkeit in Ostmitteleuropa“. Besonders zu erwähnen sind Prof. Dr. Robert Hodel, Prof. Dr. Magdalena Marszałek, Prof. Dr. Norbert Franz und Dr. Christine Gölz.

Eine großzügige und zugleich unkomplizierte finanzielle Förderung erhielt unser Projekt durch den Nachwuchs-Fonds der Körber-Stiftung. Die Auftaktveranstaltung der Konferenz unterstützte das Generalkonsulat der Republik Polen in Hamburg. Die Publikation des Bandes förderte das GWZO Leipzig aus den Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung (BMBF). Allen Förderern danken wir für das in uns gesetzte Vertrauen.

Mit Blick auf die Konferenz danken wir der Warschauer Schriftstellerin Sylwia Chutnik für die beeindruckende Lesung aus ihren Texten sowie gleichzeitig der Hamburger Schriftstellerin Daniela Chmelik für die ebenso

eindrucksvolle Lesung der deutschen Übersetzungen. Der Berliner Übersetzer und Verleger Benjamin Voelkel bereicherte die Auftaktveranstaltung durch seine äußerst gelungene Moderation. Dem Generalkonsul der Republik Polen in Hamburg, Andrzej Osiak, danken wir für die Eröffnung und Unterstützung dieses Abends. Bei Prof. Dr. Anja Tippner möchten wir uns für die Übernahme des wissenschaftlichen Eröffnungsvortrags am ersten Konferenztag bedanken.

Unser besonderer Dank gilt André C. Kadanik, der sowohl das Layout des vorliegenden Sammelbands gestaltet als auch – gemeinsam mit Nina Frieß – das Titelbild entwickelt und umgesetzt hat.

Ungeachtet aller Arbeit an Tagung und Sammelband erblickten mit Oda und Helena zwei Herausgeberinnen-Kinder zwischenzeitlich das Licht der Welt. Wir freuen uns, dass Wissenschaft und Familiengründung in diesem Fall vereinbar waren und dass wir jenseits des ersten Tagungsthemas auf diesem Weg auch die hoffnungsvollen Seiten des Lebens vor Augen behalten konnten!

Laura Burlon, Nina Frieß, Irina Gradinari, Katarzyna Róžańska und Peter Salden
Hamburg, Potsdam und Trier im November 2013

» Gewalt in den zeitgenössischen slavischen Literaturen

Eine Einführung

Irina Gradinari, Peter Salden, Laura Burlon,
Nina Frieß & Katarzyna Róžańska

Verbrechen: im jugoslawischen Bürgerkrieg, im Tschetschenienkrieg, während der deutschen Besetzung Sloweniens im Zweiten Weltkrieg. *Fiktion*: Vladimir Sorokins Schilderung der Gewaltherrschaft in einem Russland der Zukunft, Stefan Chwins von Auschwitz ins stalinistische Moskau wandelnder Flaneur Stamelmann und blutige Morde in Romanen von Miloš Urban. *Vermarktung*: Der gewalttätige Kater Begemot aus Bulgakovs Roman *Master i Margarita (Der Meister und Margarita)* wird Sieger einer russischen Radioshow, von Gewaltmotiven durchsetzte Populärmusik erobert im Radio ein russisches Publikum. *Verbrechen – Fiktion – Vermarktung*: Drei Begriffe, die ein thematisches Feld in den zeitgenössischen west-, ost- und südslavischen Literaturen abstecken, allerdings auch drei Begriffe, die zur analytischen Erschließung dieses Themenfeldes nicht ausreichen. Dabei verdient das Phänomen umso mehr Beachtung, wenn man der poststrukturalistischen Denkweise folgt und ein Verständnis von Wirklichkeit anlegt, in dem Realität und Repräsentation nicht mehr zu trennen sind. Symbolische und ästhetische Repräsentationen erzeugen demnach erst eine Vorstellung von der gesellschaftlichen ‚Realität‘ und versehen sie mit einem Sinn. Eine ‚reine‘ Wirklichkeit jenseits ihrer symbolischen Repräsentation und Interpretation existiert im eigentlichen Sinne nicht.

Der Blick über die Slavia hinaus zeigt, dass Gewaltrepräsentationen gegenwärtig weltweit eine zentrale Rolle in Prozessen kultureller Selbstvergewis-

serung, in auf Identitätsstiftung zielender Politik und bei der Legitimation politischer Ordnungen spielen. Darauf weisen zahlreiche intellektuelle Debatten um das Thema Gewalt hin, die ihre Besorgnis über diese Selbstverständlichkeit von Gewaltbildern ausdrücken und versuchen, neue Ethiken zu formulieren. Dabei lässt sich ein interessantes Ungleichgewicht beobachten: Einerseits vernachlässigen viele theoretische Arbeiten zur Gewalt literarische Darstellungen. So liegen die Analyseschwerpunkte bei Slavoj Žižek auf dem Film, bei Judith Butler auf Fotografie und Kriegsberichterstattung; Alain Badiou diskutiert über eine neue Ethik u. a. im Zusammenhang mit dem Holocaust, ohne dabei auf künstlerische Medien einzugehen. Andererseits nehmen Literatur und Literaturwissenschaft intensiv an diesen Debatten zur Gewalt teil. Sie setzen sich mit kritischen Kultur- und Ästhetiktheorien auseinander, so etwa mit dem Konzept vom „Tod des Autors“ (s. Barthes 2000), der künstlerischen Schöpfung als Mord (s. Bronfen 1994), der Konstituierung der Subjekte durch (Selbst-)Unterwerfung (s. Butler 2001), der produktiven Kraft der Macht (s. Foucault 1994), der Gewalt als strukturellem Moment des Gesetzes und der symbolischen Ordnung (s. Žižek 1998; 2011), der Macht der Ideologien (s. Hall 1989), der institutionellen Gewalt als Bedingung politischer Subjekte (s. Althusser 1977), der Differenzzeugung als Diskriminierungsmechanismus, der Erfahrung von Diskontinuitäten der symbolischen Ordnung als Trauma (s. Lacan 1978) und vielem mehr.

Wie aber fügt sich die Auseinandersetzung von Literatur und Literaturwissenschaft mit Gewalt bzw. ihren Darstellungen in ein Gesamtbild moderner Gewaltrepräsentationen ein? Ist eine Theorie ‚literarischer Gewalt‘ möglich bzw. notwendig?¹ Und worin besteht die Besonderheit der slavischen Literaturen, die aufgrund der Erfahrung totalitärer Regime und des Systemwandels besonders dafür geeignet sind, Antworten hierauf zu geben?² Um diesen Fragen nachzugehen, werden im vorliegenden Sammelband Werke analysiert, die auf unterschiedliche Weise Gewalt diskutieren, wobei das Thema der kollektiven

1 Zwei Studien, die eine übergreifende Darstellung und Diskussion literarischer und ästhetischer Gewaltdarstellungen von der Antike bis zur Gegenwart versuchen, sind Wertheimer 1986 sowie Nieraad 1994. Der Sammelband von Corbineau-Hoffmann und Nicklas *Gewalt der Sprache – Sprache der Gewalt* (2000) untersucht neben der Gewalt als Thema der Literatur auch die Gewalt von Diskursen, Rhetorik und Sprache in literarischen Werken.

2 Für die slavischen Literaturen sind zahlreiche Einzelstudien zu Gewaltdarstellungen in der Literatur erschienen, beispielsweise: Beumers/Lipoveckij 2009; Franz 2007; Marszałek/Molisak 2010; Stepanova 2009; Toker 2000.

Gewalterfahrung im Vordergrund steht. Methodisch geschieht dies in heterogener Weise: Textanalyse wird erweitert durch kulturwissenschaftliche Ansätze, interdisziplinäre Fragestellungen und den Transfer analytischer Methoden aus anderen Disziplinen. Dies scheint wohlbegründet, denn Gewalt ist mehr denn je ein medienübergreifendes Thema wie auch ein aktuelles kulturelles Politikum – mit Gewalt wird legitimiert, verworfen und gehandelt.

Betrachtet man die Literatur als Teil der Kultur und als Medium ihrer Vergewisserung, so können zumindest drei Bereiche identifiziert werden, die in diesem Zusammenhang an analytischer Relevanz gewinnen:

- » *Literatur als Medium der Reflexion gesellschaftlicher Gewaltphänomene:* Dieser Bereich wirft Fragen nach dem Verhältnis von Ästhetik und Politik sowie Fragen nach dem Potenzial der Literatur auf, eine Kultur zu beeinflussen.

- » *Literarische Gewaltdarstellungen in der Konkurrenz mit anderen Medien:* Die Literatur hat ihre Position als kulturelles Leitmedium verloren. Bei der Darstellung von Gewalt steht Literatur inzwischen in Konkurrenz mit anderen Medien. Hier müssen Fragen nach der systemischen Positionierung der Kunst innerhalb der Gesellschaft sowie der medienspezifischen Form der Literatur beachtet werden. Nicht zuletzt spielt dabei die Ökonomisierung der literarischen Produktion eine Rolle.

- » *Ästhetisches Potenzial literarischer Gewaltbilder:* Literarische Gewaltbilder werden seit Beginn der westlichen Zivilisation verwendet, weiter entwickelt und tradiert. An ihrem Wandel können Aussagen über das Repräsentationssystem sowie über den Begriff der Literatur in einer Kultur und einer Epoche getroffen werden, aber auch über die Vorstellungen von der Gewalt selbst. So hat jede Kultur verschiedene Toleranzrahmen von Gewalt, die auch in der Literatur ausgehandelt werden.

Diese drei Bereiche sind nur bedingt voneinander abgrenzbar, denn sie stehen in enger Wechselwirkung zueinander und zeigen so, dass Literatur in einem Span-

nungsfeld von Politik, Wirtschaft, Kunst und öffentlicher Kommunikation angesiedelt ist. Gleichwohl soll die Kategorisierung im Folgenden als analytische Stütze dienen, um zentrale Gedanken zu diesen Feldern ausführen zu können.

» **Literatur als Medium der Reflexion gesellschaftlicher Gewaltphänomene**

Literatur reagierte immer schon empfindlich auf soziale Konflikte – die Gewaltbilder der Antike oder die Todes- und Vergänglichkeitsfantasien des Barock seien als Beispiele genannt. So können auch aktuelle Gewaltmotive als Verarbeitungsprozesse realer kollektiver Gewalterfahrungen verstanden werden. Osteuropa wurde im 20. Jahrhundert durch Revolutionen, Kriege, Diktaturen und Systemumbrüche wiederholt erschüttert. Die Gewalt änderte das Gesicht Europas, vernichtete Bevölkerungsgruppen und installierte neue politische Ordnungen. Der vor einer Generation erfolgte Kollaps des sozialistischen Systems und damit einhergehende ökonomische, politische und identitäre Krisen lösten neue gewaltsame Konflikte aus: Kriege und Kämpfe um die Neuverteilung der Staatsgewalt und ökonomischer Einflussphären, die Kriminalisierung sozialer Gruppen und ein rapides Anwachsen eines nationalistischen Bewusstseins (s. Binder/Kaschuba/Niedermüller 2001) sowie in vielen Ländern Gewaltkonflikte zwischen den Ethnien. Phänomene wie Xenophobie, Antisemitismus oder Chauvinismus sind Probleme, die alle osteuropäischen Staaten tangieren.

Analysiert man die Gewaltbilder der Literatur, des Theaters und ferner des Films, so kann ein Verständnis gesellschaftlicher Prozesse in den slawischen Ländern gewonnen werden. Die Literatur beteiligt sich an den aktuellen politischen Themen, verarbeitet aktiv kollektive aktuelle und vergangene Gewalterfahrung. Zentral bleiben die Kriegsverarbeitung (der Zweite Weltkrieg, die Balkankriege und der Krieg in Tschetschenien) sowie die unter der Herrschaft totalitärer Regime gemachten Erfahrungen. Literatur fungiert hier als Aufklärerin und Kritikerin, wenn sie Gewalt sichtbar macht und sich intensiv mit den aktuellen sozialen Prozessen auseinandersetzt. Sie erscheint auch als

Therapeutin, wenn sie kollektive Traumata verarbeitet. Literatur folgt aber nicht immer einem ethischen Appell. Sie kann Gewaltverhältnisse durchaus legitimieren und Gewaltphänomene fortschreiben. Besonders bezogen auf das Thema Gewalt sind Ambivalenzen in den literarischen Texten auszumachen, die an einer Schnittstelle zwischen kritischem Impetus und der Faszination an Gewaltfantasien changieren.

Zu beachten ist jedoch, dass die Zurückführung der Gewaltdarstellungen auf die Realität zu kurz gegriffen ist, wie realistisch und erkennbar auch immer literarische Bilder zu wirken vermögen. Ein solcher Ansatz würde die Besonderheit eines literarischen Repräsentationssystems verfehlen. Bereits Aristoteles weist in seiner *Poetik* darauf hin, dass die Aufgabe des Dichters nicht darin besteht, das Wirkliche zu zeigen, sondern das nach den „Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche“ (Aristoteles 1982:29). Literatur fungiert keinesfalls als Abbild der Gesellschaft, sondern verschlüsselt soziale Realität nach ihren eigenen medienspezifischen Regeln und in der Auseinandersetzung mit ihren Traditionen. Nichtsdestotrotz ermöglicht es Literatur, kritische Aussagen über eine Kultur zu treffen, deren Diskurse sie fikionalisiert und auf fantastische Art und Weise verbindet und somit erst ihre Formationen und Wirkungen zu reflektieren ermöglicht. Die Sichtbarmachung der Grenzen der Diskurse, ja deren Brüchigkeiten und Diskontinuitäten produzieren eine Distanz, die ein kritisches Nachdenken über die Aktualität erst zulässt. Diese Auffassung der Literatur als kulturelles Verhandlungsmedium ermöglicht es, die Analyse der literarischen Gewalt auf die Kultur zurückzuführen, selbst wenn es sich um Fantastik handelt oder die Literatur im Dienste dieser oder jener Ideologie steht.

» **Literatur in der Konkurrenz zu anderen Medien**

An dieser Stelle ist die institutionelle Position der Literatur innerhalb der Kultur anzumerken. Seit Anfang des 20. Jahrhunderts hat die Literatur zunehmend ihren exklusiven Status verloren, maßgeblich kulturelle Verhältnisse zu beeinflus-

sen und kulturelle Identitäten zu verhandeln. Bedrängt durch andere (visuelle) Medien erproben Schriftstellerinnen und Schriftsteller deshalb neue Strategien, um die Relevanz ihrer Texte für kulturelle Sinnstiftungsprozesse zu erhalten. In Zusammenhang mit den slavischen Literaturen ist daran zu erinnern, dass die sozialistischen Regime des Ostblocks literarische Schaffensprozesse auf allen Ebenen überwachten und beeinflussten, angefangen bei der Arbeit der Autorinnen und Autoren bis hin zur Distribution und Rezeption der Texte. Gerade dadurch werteten die Machthaber die Literatur jedoch im politisch-sozialen Leben auf, wie letztlich auch von Seiten der Regime selbst didaktisch-erzieherische Aufgaben an die Literatur herangetragen wurden: Sie sollte Schöpferin und Erzieherin ‚neuer‘ Menschen sein und sich auf diese Weise am Aufbau der neuen Gesellschaft beteiligen. Erst in dieser Gemengelage konnten Theaterinszenierungen wie etwa Kazimierz Dejmeks Inszenierung von Adam Mickiewiczs *Dziady* (*Ahnenfeier*) in der Volksrepublik Polen Skandale auslösen und die Werke solcher Autorinnen und Autoren wie Achmatova oder Pasternak verboten werden – eine Vorstellung, die in demokratischen Staaten aufgrund des autonomen Charakters, der der Kunst zugestanden wurde, kaum möglich war.

Der Statusverlust als kulturelles und zugleich moralisches Leitmedium trat deswegen in den slavischen Literaturen erst mit dem Verlust der politischen Wirkung der Literatur nach dem Zusammenbruch des sozialistischen Systems ein (dem gegenüber wurde die Krise der Literatur im Westen bereits in den 1960er Jahren diagnostiziert). Dieser Statusverlust eröffnete jedoch auch neue Freiheiten, büßte die Literatur doch ihre Verpflichtung ein, bestimmte offiziöse oder aber subkulturelle Normen zu propagieren und bestimmten ästhetischen Paradigmen gehorchen zu müssen. Auf der Suche nach einer neuen Ästhetik und im intermedialen Kampf um Deutungshoheiten und Marktanteile greifen Autorinnen und Autoren auch das Thema Gewalt auf, nicht selten mit der Tendenz, anderen Medien in einer Art Überbietungsstrategie in drastischen Darstellungen nicht nachstehen zu wollen.

» Ästhetisches Potenzial der Gewalt

Literatur verschlüsselt die Bilder der Realität mit bereits bestehenden, tradierten Motiven, entwickelt in der Auseinandersetzung mit den etablierten Bildern neue Darstellungsstrategien und schreibt dadurch zugleich nicht nur die Geschichte der Gesellschaft, sondern auch eine Geschichte der zweiten Ordnung mit – die Geschichte des eigenen Mediums. Die Gewalt hat in der Literatur also eine ästhetische Funktion, die wiederum bereits Aristoteles in der *Poetik* anmerkt: Für die Erzeugung von Pathos braucht man starke Leiden, Schmerzen oder den Tod der Protagonisten. Das Schauerhafte und Jammervolle sind die zentralen Mechanismen der Tragödie (Aristoteles 1982:41 f.). Die Gewalt hat also eine strukturell-ästhetische Funktion – Spannung zu erzeugen –, aber auch eine wirkend-lustvolle Funktion – Schock hervorzurufen – was bereits in den Werken von Marquis de Sade im 18. Jahrhundert ausgelotet wurde (vgl. Bohnengel 2003). Im 19. Jahrhundert diskutierten Thomas de Quincey in der Schrift *Der Mord als schöne Kunst betrachtet* (1827) und Edgar Allan Poe in *Die Methode der Komposition* (1846) die Verbindung von Mord und Tod mit (ästhetischer) Lust. Nach der poststrukturalistischen Wende wird auch die Sprache selbst als Tod der Materie verstanden: Der Symbolisierungsprozess verlangt die Abstrahierung von der Materie und deren Umformung, die in der Literatur oft als Mord an der ‚Natur‘ stilisiert wird³, wie es beispielsweise als Leitmotiv bei Vladimir Sorokin erscheint.

Dem ästhetischen Potenzial der Gewalt geht auch dieser Band nach. Der Vergleich von zeitgenössischen literarischen Texte der Slavia zeigt, dass die literarischen Gewaltdarstellungen in hohem Maße von jeweils eigenen innerkulturellen Phänomenen ausgehen, obwohl die Auseinandersetzung mit Gewalt unter ähnlichen historischen Rahmenbedingungen stattfindet – im gegebenen Fall vor dem Hintergrund der politischen und kulturellen Veränderungen nach dem Zusammenbruch des sozialistischen Systems. Zumal wenn es um vom Staat ausgeübte Gewalt geht oder um Gewalt, die den Staat bedroht, sind die Gewaltbilder unmittelbar an nationalspezifische Diskurse angebunden. Der Austausch findet

³ Für eine aufschlussreiche Studie zum poststrukturalistischen Zusammenhang von Tod und Kunstproduktion siehe Bronfen 1994.

in diesen Fällen in erster Linie zwischen den bestehenden Traditionen und nicht zwischen unterschiedlichen Ländern bzw. Gesellschaften statt. Die Verarbeitung des Kosovokrieges geht beispielweise u. a. auf die spezifischen jugoslawischen Erinnerungsdiskurse über den Zweiten Weltkrieg zurück. Die russische Gegenwartsliteratur reflektiert den Balkankrieg hingegen kaum, auch die serbischen oder slowenischen Vergangenheitsdeutungen sind in anderen slavischen Literaturen weitgehend unbekannt, wie umgekehrt der Tschetschenienkrieg außerhalb der russischsprachigen Literatur kaum Beachtung findet. Entsprechend sind auch literarische Motive zunächst aus der Perspektive einer jeweiligen Literaturtradition zu denken, denn sie gewinnen in den einzelnen Literaturen ihre eigene, unverwechselbare (und daher vielleicht nicht immer transferierbare) Ausdrucksweise, die auch auf bestehende literarische Bilder dieser Kultur zurückgeht.

So bleibt z. B. der Zweite Weltkrieg weiterhin ein populäres Thema der slavischen Autorinnen und Autoren. Seine Darstellung variiert jedoch von Land zu Land in hohem Maße, was auf die unterschiedliche Funktion des Krieges zur Legitimation der sozialistischen Regime Osteuropas nach 1945 zurückzuführen ist. Die aktuelle Konjunktur dieses Themas ist entsprechend ein Effekt des Systemwandels nach 1989, wodurch die Suche nach neuen Legitimationsstrategien aus dem Krieg heraus oder in Abgrenzung davon initiiert wurde. Die Öffnung der Grenzen zwischen West- und Osteuropa wies darüber hinaus auf früher ausgeklammerte, ideologisch ungewollte Themen hin und ermöglichte das Aufkommen emanzipatorischer und kritischer, aber auch neonationalistischer Argumentationen. Diese werden bei einzelnen Autorinnen und Autoren auf verschiedene Weise dekonstruiert. Sie versuchen beispielweise eigene nationale Diskurse zu dezentrieren, indem sie Narrative anderer Kulturen adaptieren oder interkulturelle Begegnungen (z. B. zwischen den ehemaligen Kriegskontrahenten) in Szene setzen, um einen verfremdeten Blick von außen zu evozieren und so aktuellen nationalistischen Tendenzen entgegenzuwirken. In diesem Fall kann die Literatur über einen engeren kulturellen Kontext hinausweisen.

Die Gewaltbilder bleiben jedoch aufgrund ihrer diskursiv-medialen Bedingungen im Rahmen der durch sie verhandelten Kultur, was gerade die Kulturspezifika der literarischen Gewalt zum Ausdruck bringen. Auch wenn einzelne Autorinnen und Autoren die Gewalt als eine anthropologische, universalistische

und ahistorische Größe behandeln – jegliche Arten von Naturalisierungen der kollektiven Gewalterfahrungen müssen dabei einer dezidierten Kritik unterzogen werden –, fallen kulturspezifische Symbolisierungen der Gewalt spätestens beim analytischen Vergleich zwischen verschiedenen Literaturen auf. Damit erscheint die literarische Gewalt – gerade im Gegensatz zum Film – zunächst resistenter gegenüber einer globalen Öffnung. Die Literatur fungiert als eigener Mikrokosmos in der Darstellung der Gewalt, stellt also ein Archiv- und Erinnerungsmedium spezifischer innerkultureller Erfahrung dar. Gerade deswegen eignen sich literarische Gewaltfantasien für die Analyse kultureller Bedingungen der Gewalt, ihrer spezifischen Funktion für die Herausbildung nationaler Identitätsvorlagen oder für die Legitimation politischer Ordnungen, die aus den kulturellen Differenzen der Darstellungen abgeleitet werden können. Zugleich ermöglichen es die literarischen Gewaltbilder, Aussagen über die Funktionsweise des Repräsentationssystems sowie über die spezifischen kulturellen Sinnstiftungsprozesse selbst zu treffen. Denn der Bezug der Gewaltbilder auf innerkulturelle Erfahrungen, sprich ihre intertextuellen Verdichtungen und Auseinandersetzungen mit bestehenden Motiven, erfordert eine Art Traditionsarchäologie, die die genuin literarischen Symbolisierungs- und Signifikationsprozesse sichtbar macht.

» Zu den Beiträgen dieses Bandes: Tradierung – Abgrenzung – Neusetzung

Alle Beiträge dieses Sammelbandes beschäftigen sich mit literarischen sowie ferner filmischen und auch musikalischen Werken, die nach 1989 entstanden sind oder seitdem auf neue Weise an Aktualität gewonnen haben. Sowohl die thematische Breite und Funktionsweise aktueller Gewaltbilder als auch ihr Bezug zu politischen Ereignissen der Gegenwart sollen dadurch erschlossen werden. Denn die Literatur bezieht sich – wie gebrochen auch immer – auf die Zeit, in der sie geschrieben wurde bzw. hängt in ihrem Sinn von der zeitgenössischen Rezeption ab.

Insgesamt lässt sich eine Intensivierung der Gewaltbilder feststellen – ein Phänomen, für das die vorstehend ausgeführten Kategorien Erklärungsansätze

liefern. Die Literatur als gesellschaftliche Institution musste sich nach 1989 neu definieren und positionieren, weshalb die formulierten Gründe ihre Gültigkeit grundsätzlich für alle hier analysierten Werke haben. Sie fungieren mehr oder weniger als diskursives Apriori, das den Artikulationsrahmen der Gegenwartsliteratur strukturiert und in allen Beiträgen unter verschiedenen Aspekten besprochen wird. Mit dem unmittelbaren Bezug auf aktuelle politische und ästhetische Phänomene wurde es vor allem möglich, genuin literarische Vorgehensweisen zu identifizieren, die die Referenzialität zu sozialen Gewaltphänomenen zum Teil aufgeben und sich selbst als Medium sichtbar machen.

In diesem Zusammenhang folgt die Struktur des Bandes dem genuin literarischen, ästhetischen Potenzial der Gewaltbilder, Bedeutungen zu produzieren. Als Kriterien der Differenzierung gelten Funktionen der Gewalt für die Beschreibung sozialer Phänomene, der narrativ-ästhetische Einsatz der Gewalt im Text sowie der Umgang mit kulturell-ästhetischen Traditionen. Alle drei Funktionen bedingen die Verwendung der Gewalt als einen multifunktionalen und polyvalenten Signifikanten. So können drei unterschiedliche Strategien ausdifferenziert werden, die allerdings aufgrund der Mehrschichtigkeit und Ambivalenz der Literatur einander durchaus überlagern können: Tradierung, Abgrenzung und Neusetzung. Diese Kategorien beschreiben verwandte Signifizierungsprozesse, weshalb sie eher in Korrelation als getrennt voneinander gedacht werden sollten. Nichtsdestotrotz können durch sie verschiedene Aspekte der Anwendung von Gewalt in der Literatur beschrieben werden:

- » Mit *Tradierung* wird diejenige Strategie definiert, die Gewaltmotive auf verschiedene Art und Weise aufrechterhält. Neben der Fortschreibung einer Tradition gehören dazu auch weitere intertextuelle Aufnahmen wie Reaktualisierung, Rekontextualisierung oder Umschreibung. Trotz der Genese neuer Bedeutungen weisen bestimmte Topoi eine gewisse Stabilität, ja Resistenz gegenüber der radikalen Umdeutung auf, unabhängig vom subversiven oder affirmativen Einsatz dieses oder jenes Bildes.

- » Mit *Abgrenzung* wird eine dezidierte Absage an Traditionen in Bezug auf Gewalt vollzogen, die verworfen und als ungültig ausgewiesen werden.

Die Gewalt tritt in diesem Fall in einer Kritikfunktion auf, sowohl bezogen auf die Themen als auch auf die Ästhetik; durch die Gewalt werden bestimmte soziale Strukturen mitsamt etablierter Darstellungsmodi als nicht mehr funktional aufgedeckt. Diese Strategie ist durch eine Ambivalenz von Subversion und Affirmation gekennzeichnet. Einerseits werden die aufgerufenen Traditionen in Frage gestellt oder ganz diskreditiert, andererseits durch die Kritik gerade reartikuliert. Die Werke kreisen um die tradierten Bilder; sie lösen sich noch nicht von ihnen ab.

- » *Neusetzung* fokussiert Verschiebungen der Perspektiven, die davor durchaus vorhandene, jedoch marginale oder kaum bemerkbare Motive oder Mechanismen nunmehr ins Zentrum rücken. Damit werden entweder neue soziale oder früher als harmlos geltende Phänomene mithilfe der Gewaltbilder akzentuiert. Diese Dezentrierung kann tradierte Bilder benutzen, hier geht es jedoch um deren Umcodierung bis hin zur Genese neuer Bedeutungen, durch die auch das Verhältnis von Affirmation und Subversion neu konfiguriert wird.

Tradierung

Die in diesem Teil versammelten Beiträge besprechen verschiedene Formen der Tradierung von Gewaltbildern. Diese Bilder können affirmativ wirken, im Sinne der Rezitation, Fortschreibung und Wiederherstellung der (gewaltsamen und gewaltbezogenen) Normen. Ihre Wirkung kann durch Rekontextualisierung oder Überaffirmation als subversiv erscheinen, wenn die angesprochenen Normen einer Kritik oder Überzeichnung ausgesetzt werden. Nichtsdestotrotz bleiben die Gewaltmotive auf verschiedene Weise erhalten. Sie gehören zum kulturellen Archiv, das eventuell auf ein vergangenes kulturelles Ereignis oder längst etabliertes Motiv zurückgeht. Zu den prominentesten tradierten Zeichen gehören dabei diejenigen Motive, die die genuin staatlichen Phänomene beschreiben, wie der Überschuss der staatlichen Macht in einer Diktatur oder die Korruption. Mit der Referenz auf historische Vorbilder wird somit die Staatsmacht in Hin-

sicht auf ihren Ursprung entweder legitimiert oder kritisiert. Im ersten Fall wird der Staat als eine durch die Zeit geprüfte und mit Traditionen gewachsene Institution gezeichnet, die ihre Existenzberechtigung gerade aus dieser bewiesenen Resistenz schöpft. In diesem Zusammenhang werden oft die Errungenschaften eines Staates betont. Im letzten Fall wird der Akzent auf misslungene und gescheiterte Phänomene gelegt, um die Kritik am Staat gerade dadurch zu verstärken. Diese historischen Phänomene stehen nicht nur kausal zur Gegenwart, sondern dienen auch als eine Art Folie, durch die auch moderne Gewaltverhältnisse sichtbar werden. Intertextuell-historische Bezüge zeigen dabei die Komplexität staatlicher Institutionen, die als Verdichtung von (eventuell vergessenen) Traditionen erscheinen, die die literarischen Werke als eine Art Archäologie staatlicher Phänomene aufrufen und neu verhandeln.

Norbert Franz zeigt in seinem Beitrag *Der Opričnik* die affirmative und subversive Tradierung eines historisch existierenden Phänomens. Die *Opričnina* als eine Art persönlicher Garde wurde 1564 von Ivan dem Schrecklichen eingerichtet und bereits nach acht Jahren wieder abgeschafft. Ihre kurze Existenzzeit beeinträchtigte jedoch die Popularität dieses Motivs nicht. Im 20. Jahrhundert wurde es – je nach Perspektive – zu einem tradierten Zeichen der Despotie oder zum Symbol eines starken Staates, das für die Legitimation des zentralistischen Machtsystems eingesetzt wurde. Daher ist weiterhin nicht verwunderlich, dass die *Opričnina* auch in der Gegenwart seit der ersten Regierungszeit des russischen Präsidenten Vladimir Putin Konjunktur in vielen kulturellen Bereichen erfährt. Dieses Motiv greift der postmodernistische Autor und Regimekritiker Vladimir Sorokin auf, um eine differenzierte Analyse der gegenwärtigen Machtverhältnisse in Russland vorzunehmen und vor allem, so Norbert Franz, um autokratische Herrschaftsarten durch den Bezug zu historischen Ereignissen kritisch zu hinterfragen.

Robert Hodel setzt in *Der Gewaltdiskurs der Politik als literarische Vorlage bei Andrej Platonov und Vladimir Sorokin* diese Diskussion fort, indem er tradierte, international verbreitete Legitimationsstrategien bei der Anwendung von Gewalt in der Politik aufspürt. Hodel rekonstruiert zum Beispiel die Ausdrucksweise Lenins, die auch Vladimir Putin und der ehemalige russische Präsident Dmitrij Medvedev in ihren öffentlichen Auftritten verwenden. Die

Literatur macht diese Gewaltlegitimation sichtbar: Während die Revolutionäre in Platonovs *Čevengur* (*Tschewengur*) in ihrer affirmativen Verbuchstäblichung des propagandistischen Diskurses der Bolschewiki dessen Gewalt aufdecken, literarisiert Vladimir Sorokin in *Den' Opričnika* (*Der Tag des Opritschniks*) gerade das, was aus dem offiziellen Diskurs ausgelassen bleibt – Gewaltexzesse, auf denen die Staatsmacht beruht und durch die sie sich stabilisiert. Sorokin beschreibt im Rückgriff auf die sozialistischen und altrussischen Gewaltherrschaften das heutige Russland und legt so die verschleierte Gewaltstrategien der gegenwärtigen Regierung offen.

Auf die Autokratie und Despotie in Weißrussland antwortet die weißrussische, oppositionell gesinnte Literatur mit der Aufnahme des Galgen-Motivs, dessen Entstehung und Tradierung **Yaraslava Ananka** und **Heinrich Kirschbaum** in ihrem Beitrag *Briefe vom Galgen: Gewalt narrative in der weißrussischen Gegenwartsliteratur* beschreiben. Am Beispiel aktueller lyrischer Reflexion zeitgenössischer Dichterinnen und Dichter, u. a. Vera Burlak, Uladzimir Karatkevič, Andrej Chadanovič und Maksim Bahdanovič, werden intertextuelle Strategien besprochen, die einen kanonischen, traumatischen Text des 1864 hingerichteten Revolutionärs, Dichters und Nationalhelden Kastus' Kalinoŭski für die Kritik an der gegenwärtigen Diktatur aufgreifen. Die Figur des Henkers und vor allem das Galgenmotiv codieren durch die historischen und intertextuellen Referenzen die aktuelle Regierungsform als eine gewaltsame Diktatur, semantisieren sie als Verbrechen. Der Vergleich zwischen den russischen und weißrussischen Darstellungen der Staatsgewalt ermöglicht es zudem, Aussagen über die herrschenden Regime zu machen: Während Sorokin der Strategie der Entschleierung und Bewusstmachung folgt, um die russische Staatsform als Diktatur sichtbar zu machen, drücken sich die weißrussischen Dichterinnen und Dichter in einer lakonischen Sprache aus, die die Mehrdeutigkeit und das Wortspiel auf ein Minimum reduziert. Der von vielen Bürgerinnen und Bürgern unbemerkten Zentralisierung der russischen Staatsmacht steht eine offene, eindeutige Empörung gegen die Diktatur in Weißrussland gegenüber.

Ein anderes Zeichen der staatlichen Übermacht greift **Konstantin Kaminskij** in *Mentovskij bespredel. Polizeigewalt als Inszenierung des Naturzustandes im russischen Gegenwartsfilm* auf: Die Korruption der russischen

Polizei, deren Bekämpfung die Inszenierung eines starken Staates in der Öffentlichkeit dienen sollte, wird in aktuellen russischen Filmen als Exzess der staatlichen Macht aufgenommen. Die Korruption situiert die Exekutive an der Schnittstelle von Verbrechen und Gesetz, macht sie ununterscheidbar zur Quelle der (kriminellen) Gewalt, was eine Reihe von gegenwärtigen Autorenfilmen mit den Gestalten von Blutsaugern, Untoten und Ungeheuern zum Ausdruck bringt. Derlei Fantasien wurden nicht zuletzt dadurch angeregt, dass 2003 zur Bekämpfung von Korruption als Aufdeckung von „Werwölfen in Uniform“ aufgerufen wurde. Kaminskij zeigt indes, dass das Bild des Wolfes nicht nur in der westlichen Kultur und Philosophie verankert ist, sondern bereits im Gründungsnarrativ des russischen Staates gefunden werden kann. Es besetzte bereits damals diese Ambivalenz, deren kritisches, aber auch affirmatives Potenzial Kaminskij am Beispiel einzelner Filme auslotet, so von *Gruz 200 (Fracht 200)*, *Kremen' (Feuerstein)*, *Skazka pro temnotu (Märchen über die Dunkelheit)*, *Sčas't'e moe (Mein Glück)* und *Portret v sumerkach (Portrait im Zwielicht)*.

Während die besprochenen Beiträge auf die kritischen Auseinandersetzungen mit der Staatlichkeit aufmerksam machen, analysiert **Irina Gradinari** ein Beispiel der affirmativen Tradierung des Stalinismus, das seine Gewalt gerade verschleiert. In ihrem Beitrag *Paranoia: Live. Zur Rationalisierung des Stalinismus in aktuellen russischen Fernsehserien* bespricht sie kritisch ästhetische Strategien der Serie *Stalin: Live*, welche die Verbrechen des Stalinismus ganz auslassen und einige sowjetische Traditionen fortschreiben, obgleich sie Stalin im rechten, religiös-nationalistischen Diskurs situieren. Zentral erscheint dabei das Bild von Stalin als das eines gutmütigen Vaters, das im Stalinismus zur Naturalisierung des Personenkultes entwickelt wurde. Die Serie verhandelt mit diesem Bild einen neuen (paranoiden) Darstellungsrahmen, der es ermöglicht – und darin besteht die Gefahr einer solchen positiven Umdeutung der Diktatur – die aktuelle autokratische Herrschaftsform Russlands zu legitimieren. Über die Stalinfigur wird die aktuelle Machtzentrierung gerechtfertigt.

Mit einer affirmativen Tradierung beschäftigt sich außerdem **Renata von Maydell** in ihrem Beitrag *Gewaltfiguren: Russische Fäuste und Faustkämpfe*. Anhand von Beispielen aus dem kulturellen und insbesondere literarischen Leben Russlands (u. a. von Michail Zagoskin, Nikolaj Danilevskij, Fe-

der Dostoevskij und Vladimir Majakovskij) zeigt sie, wie über einen langen Zeitraum das Motiv bzw. Ideologem der Faust tradiert wurde. Die Faust steht dort für den Glauben an die Überlegenheit ehrlicher, bodenständiger Stärke, die das Vaterland und seine positiven Werte auch gegen äußere Feinde mit höher entwickelter Technik verteidigen kann. Der Beitrag zeigt auf, dass sich Faust und Faustkampf im heutigen Russland großer Popularität erfreuen und dass sich auch der russische Präsident Vladimir Putin dieser Bildsprache bedient.

Abgrenzung

Die in diesem Teil verorteten Beiträge setzen sich von den bestehenden Traditionen ab. Die Abgrenzung findet sowohl thematisch als auch ästhetisch statt. Verworfen werden besonders sozialistische Denkmuster, Motive und Topoi, mit denen auch die Absetzung von sozialistischen Deutungen des Zweiten Weltkrieges einhergeht, wenn die Autorinnen und Autoren zentrale Diskurse der Legitimierung sowjetischer bzw. sozialistischer Macht aufgreifen. Das Ende des Krieges war für viele der slawischen Länder der Anfang des Sozialismus, dessen Legitimationsstrukturen nach Ende des sozialistischen Systems hinfällig wurden. Deswegen fokussiert dieser Teil Erinnerungsdebatten und Gründungsmythen der osteuropäischen Staaten und setzt sich mit der Vergangenheitsdeutung, Geschichtsschreibung und Funktionalisierung der Historie durch die Politik sowie ihrer Indienstnahme durch Ideologien auseinander. Ein neues politisches System braucht eine neue Vergangenheit, wodurch auch eine kritische Reflexion über die Konstruiertheit der Geschichte eingeleitet wird. Als neue Strategien fungieren hier die Aufdeckung des scheinbar Vergessenen oder offiziell nicht Ausgesprochenen, die Verschiebung der Perspektiven vom Kollektiven auf das Individuelle sowie die Anreicherung der etablierten Themen durch neue Diskurse wie postkoloniale Debatten oder Material Studies.

Der Beitrag *Gewalt legitimieren? Krieg und Affekte bei Svetlana Aleksievič* von **Anna Artwińska** stellt eine frühere, bereits vor 1989 begonnene Kritik am Sozialismus mithilfe der Revision des Vergangenheitsbildes vor. In der Analyse des bekannten Interview-Buches *U vojny ne ženskoe lico* (*Der Krieg hat*

kein weibliches Gesicht) der weißrussischen Schriftstellerin Svetlana Aleksievič, die 2013 mit dem Friedenspreis des deutschen Buchhandels ausgezeichnet wurde, bespricht Artwińska die Ambivalenz der Absage an das sowjetische Kriegsbild. Frauen kommen als Kriegsteilnehmerinnen zu Wort; mit ihnen entwirft das Buch affektive Bilder. Solche Darstellungen des Krieges finden in der offiziellen Geschichtsschreibung keinen Platz, wodurch auch eine ästhetische Modifikation als Mehrstimmigkeit und Fragmentierung der Historie einhergeht. Das Aufzeigen der verschwiegenen weiblichen Kriegserfahrungen dient einer kritischen Revision des offiziellen Erinnerungsdiskurses, ja seiner Dekonstruktion. Zugleich bewegen sich die Selbstbeschreibungen der Frauen innerhalb der propagierten sowjetischen Deutungsmuster, die die ideologische Verblendung sowie den Hass gegenüber dem Feind fortschreiben.

Irena Avsenik Nabergoj untersucht in ihrem Artikel *Between Fear, Truth and Fate: Literary Accounts of (Post)War Violence in the Time of Slovenian Democracy* vier nach 1991 erschienene slowenische Romane. Sie tragen zu einer Um- und Neubewertung der Geschehnisse des Zweiten Weltkrieges und der Nachkriegszeit bei. Drago Jančar skizziert mithilfe der Gewaltbilder in *To noč sem jo videl (I Saw Her, that Night)* die Unmöglichkeit, in der Nachkriegszeit ein unpolitisches Leben zu führen. Die Romane Zorko Simčičs *Človek na obeh straneh stene (A Man on Both Sides of the Wall)* und *Poslednji deseti bratje (The Last Tenth Brothers)* thematisierten die zerstörerischen Auswirkungen auf die Persönlichkeit durch die vom Sozialismus erzwungene Emigration und das Exil in einem fremden Land. In ihrem autobiografischen Roman *Skriti spomin (Hidden Memory)*, der der Zensur zum Opfer fiel, stellt Angelika Vode ihr Leben als von Gewalt und Ungerechtigkeit geprägt dar. Trotz unterschiedlicher Schicksale und verschiedener Darstellungsmittel erscheint die Erfahrung von extremen Gewaltsituationen als eine übergreifende Strategie, mithilfe derer sich die Autorinnen und Autoren von den sozialistischen Mustern, Themen und Vergangenheitsmotiven absetzen.

Um die Revision des Blicks auf die Ereignisse des Zweiten Weltkrieges geht es auch im Aufsatz *Gewaltphänomene in der slowenischen Literatur: Die Kriegsgewalt und die Gewissensfragen* von **Jožica Čeh Steger**, die diese anhand ausgewählter Texte bespricht: Goran Vojnovićs Roman *Jugoslavija, moja dežela (Jugoslawien, mein Land)*, Zdenko Kodričs *Opoldne zapešejo škornji (Zu Mittag*

beginnen die Stiefel zu tanzen) und Drago Jančars *To noč sem jo videl* (*Diese Nacht sah ich sie*). Nach wie vor ist, so die Schlussfolgerung, der Zweite Weltkrieg das dominierende Kriegsthema in der slowenischen Literatur. Allerdings werden namentlich die Partisaneneinheiten zunehmend differenziert betrachtet. Generell interessiert die Autorinnen und Autoren nicht mehr so sehr das individuelle Heldentum, als „die Fragen des menschlichen Gewissens, die Dehumanisierung, das Entsetzen des Krieges.“ Die literarischen Diskurse spiegeln in diesem Zusammenhang auch wichtige gesellschaftliche Kontroversen wider, in denen Fragen nach Fehlverhalten slowenischer Bürgerinnen und Bürger im Zweiten Weltkrieg zunehmend von Interesse sind.

Christian Kampkötter setzt das Thema des Zweiten Weltkriegs in seinem Artikel *Erzählte Gewalt: Der Fall Hanemann* fort. Er unterscheidet verschiedene Formen von Gewalt im Roman *Hanemann (Tod in Danzig)* von Stefan Chwin: die Gewalt des Krieges, die Gewalt gegen Dinge, die Gewalt gegen sich selbst und die koloniale Gewalt. Chwin sucht nicht nach den Ursachen der Gewalt: Ihn interessieren, so Kampkötter, die Auswirkungen, die die Bilder der Gewalt intensivieren. Dabei geht es um den Wandel des Bildes der Deutschen von Tätern zu Opfern. Im Kontext des gesellschaftlichen Umbruchs in Polen werden zum ersten Mal deutsche Flüchtlinge und Vertriebene am Ende des Zweiten Weltkrieges zum Thema. Der Roman betreibt dabei eine Aufwertung der Dinge, an deren Zerstörung oder Aufbewahrung der Umgang mit einer anderen Kultur diagnostiziert wird.

Einem anderen Roman von Stefan Chwin widmet sich der Beitrag *Ein Simplicissimus des 20. Jahrhunderts in Stefan Chwins Dolina Radości* von **Olena Wehrhahn**, der die Gewalt des 20. Jahrhunderts in ein verfremdetes Licht rückt. Der Protagonist Stamelmann wird durch schlimmste Handlungsorte geführt, von Auschwitz über Stalingrad bis ins stalinistische Russland. Die emotionale Distanz, die er gegenüber dem Morden und der Brutalität um ihn herum bewahrt, macht ihn zu einem unbeteiligten Flaneur in der Welt der Gewalt. Dies wird unterstützt durch die Genre-Mischung des Romans aus Schelmen- und Bildungsroman, Krimi und Science-Fiction. Die Anlage des Buches mag sowohl von Vermarktungsgeschick und Spiel mit den Leserinnen und Lesern zeugen als auch eine Form der Überwindung klassischer Lesemuster sein, mit dem Ergeb-

nis, dass die Leserinnen und Leser ein spezielles Panorama der Gewalt des 20. Jahrhunderts erhalten.

Das Thema des Zweiten Weltkriegs erscheint auch zentral in den Romanen „*Jedźmy, wracajmy...*“ („*Fahren wir, kehren wir zurück ...*“), *Oksana* und ... *i poniosły konie* (... *und die Pferde gingen durch*) von Włodzimierz Odojewski, die **Lukasz Neca** in seinem Beitrag *Sinnverlust und Sinnsuche: Gewaltdarstellung in der Prosa von Włodzimierz Odojewski* analysiert. Die Romane fokussieren, ähnlich wie bei Stefan Chwin, ein Tabuthema der sowjetisch-sozialistischen Herrschaftsperiode – die ehemaligen polnischen Ostgebiete. Kritisiert werden Kriegsgewalt und Gewalt erzwungener Emigration, die in Form individueller traumatischer Erinnerungen dargestellt werden. Odojewskis Erzähltexte befassen sich dabei mit der Problematik der (Un-)Möglichkeit sprachlicher Darstellung und Kommunizierbarkeit der erlebten und erinnerten Gewalt. Sie zeigen die scheiternden Versuche von Menschen, die Gewalt verstehbar, erklärbar und überhaupt beschreibbar zu machen. In einer Erzählung aus dem letzten Erzählband wird auch die Möglichkeit der Rache und Gegengewalt durchgespielt und damit, laut Neca, der Verhandelbarkeit von Gewalt auf einer ethisch-christlichen Grundlage eine Absage erteilt.

Nina Frieß setzt sich in ihrem Beitrag *Extrem leise und unglaublich fern – Der „stille Genozid“ an den kleinen Völkern des Nordens in Jurij Rytchëus Prosa* mit dem Vorwurf des „stillen Genozids“ auseinander, den der tschuktschische Autor Jurij Rytchëu in seiner Post-Perestrojka-Prosa erhebt. Sie untersucht, was unter dem Begriff des Genozids bei Rytchëu zu verstehen ist, in welcher Form sich der Autor in seinen Texten mit dem Thema auseinandersetzt und überprüft die Verwendung des oftmals politisch missbrauchten Begriffs dabei auf ihre Berechtigung im gegebenen Kontext. Zentral ist dabei die Abgrenzung von den Legitimationsstrategien des sowjetischen Staates, aufgrund derer Nationalbilder der Minderheiten verhandelt werden. Durch seine literarische Sozialisation bleibt diese Kritik jedoch insofern ambivalent, als dass Rytchëu sie in seiner Nicht-Abgrenzung von der sowjetischen Ästhetik doch fortschreibt.

Während sich die meisten Beiträge dieser Kategorie mit dem Zweiten Weltkrieg auseinandersetzen, analysiert **Eva Kowollik** in ihrem Aufsatz *Fremde Erinnerungen: Die Polyphonie traumatischer Kriegserfahrungen in Saša Ilićs*

Berlinsko okno literarische Auseinandersetzungen mit dem Jugoslawienkrieg am Beispiel des Romans *Berlinsko Okno* (*Berliner Fenster/Schacht*) von Saša Ilić. Dieser Text legt nach Kowollik eine komplexe Reflexion des Krieges im Zusammenhang mit den Bildern des Zweiten Weltkriegs und auf Grundlage der theoretischen Überlegungen von Emanuel Lévinas zur Ethik des Anderen vor. Außerdem diskutiert der Roman die einseitige Vereinnahmung der Werke von Ivo Andrić im nationalen serbischen Kanon. Ästhetisch entwirft Ilić die Perspektive des Anderen, aus dessen Position tradierte, nationalistische Tendenzen in der serbischen Gesellschaft der Gegenwart destruiert sowie Verstrickung und Verantwortung Serbiens in die Kriegsverbrechen und die Ausrottung bosnischer Minderheiten reflektiert werden.

Erwin Köstler gibt in *Narrative der Gewalt in der erzählenden Prosa des slowenischen Schriftstellers Franjo Frančič* einen Überblick über das Schaffen dieses Autors, dessen Werke von exzessiver Gewalt gekennzeichnet sind und die deswegen Skandale auslösten. In seinen Texten rechnet er mit den jugoslawischen Mythologemen ab: mit Widerstandskämpfen, Partisanen und dem Antifaschismus-Mythos, die er durch intertextuelle Kontrapunkte und Gewaltdarstellungen dekonstruiert. Gewalt fungiert hier als Abrechnung mit den sozialistischen Bildern und Genres und zugleich als Medium der Konstituierung eines ‚Anti-Subjektes‘, dessen Konstruktion durch die Negation von Traditionen entsteht. Die prominenten literarischen Identitätsgenres, Autobiografie und Entwicklungsroman, sind bei diesem Autor von Gewalt geprägt; die Handlungen in beiden Gattungen werden durch Gewalt vorangetrieben.

Neusetzung

Die in diesem Teil versammelten Beiträge untersuchen diejenigen literarischen oder filmischen Werke, die die Aufmerksamkeit auf andere, eventuell neu entstandene Gewaltphänomene und Gewaltbilder lenken. Allerdings soll diese Abgrenzung von den beiden vorab vorgestellten Teilen eher formeller Natur sein. Die Strategien der Tradierung und der Abgrenzung evozieren ebenfalls neue Ästhetiken, allerdings in der Strategie der Reaktualisierung im ersten Fall und der Negation im

zweiten Fall. Bei der Neusetzung geht es um einen narrativen Perspektivenwechsel oder eine strukturell-thematische Neuakzentuierung, die neue Bilder der Gewalt generieren. Dies betrifft aktuelle politische Situationen, deren literarisch-künstlerische Verarbeitung sich nicht auf die Revision der Traditionen stützt. Sie können durchaus tradierte Bilder benutzen, ohne sie jedoch zurück auf ihren Entstehungskontext zu führen und diesen zu hinterfragen. Außerdem werden hier diejenigen Phänomene besprochen, die zuvor nur marginal vorhanden bzw. wahrnehmbar waren und erst durch die Dezentrierung oder Aufnahme in den neuen Medien sichtbar wurden. Die Verbreitung der Gender Studies ging beispielsweise mit einem neuen Bewusstsein im Umgang mit den Geschlechtern einher. Die Auseinandersetzung mit den bestehenden Geschlechterkonstruktionen wurde zur ästhetischen Strategie, strukturelle Gewalt aufzudecken oder nationale Bilder einer Kritik zu unterziehen. Dieser Teil lässt sich nicht unter einem thematischen Nenner subsumieren. Denn hier geht es um die Verhandlung neuer Bilder, die noch keine Traditionen haben.

Eine Veränderung der Perspektive auf Gewalt, die sich durch die Fokussierung des Sehens ergibt, thematisiert **Karoline Thaidigsmann** in ihrem Aufsatz *Augenprosa: Arkadij Babčenkos Erzählungen aus dem Tschetschenienkrieg*. Sie analysiert den Versuch Arkadij Babčenkos, in seinen Kriegererzählungen den Augen des Soldaten als Spiegel der Kriegserfahrung eine Stimme zu geben. Die Rede vom Soldatenaugen bestimmt dabei nicht nur die Perspektive, aus der die Darstellung der Tschetschenienkriege erfolgt. Der Gesichtssinn erweist sich in den Texten des Tschetschenienveteranen darüber hinaus als ein zentrales Motiv, von dem her sich Grundfragen menschlicher Subjekterfahrung und ihrer traumatischen Störung oder gar Zerstörung erschließen. Damit ermöglicht Babčenko eine Art Immersion mit den Figuren, durch deren Augen die Leserinnen und Leser scheinbar den Krieg betrachten. Die Erzählungen von Arkadij Babčenko können dabei insofern als ein neues Paradigma verstanden werden, als sie die Medialität des tschetschenischen Krieges in die literarische Ästhetik der Blicke und der Augen übersetzen.

Neue Bilder der Gewalt werden vor allem durch die Ästhetik der elektronischen bzw. jüngeren Medien produziert. In seinem Beitrag *Gewalt in Bulgakovs Der Meister und Margarita und ihre zeitgenössische Rezeption* zeigt **Peter Salden**, dass es gerade die Gewalt ist, die den russischen Kult-Roman *Master i Margarita* interessant für populäre Formate macht. Die in Bulgakovs Roman nur zwischen

den Zeilen lesbare Gewalt des Staatsapparates wird in den zeitgenössischen Verarbeitungen explizit gemacht. Ebenso wird die im Roman erkennbare Unterscheidung zwischen ungerechter Gewalt (durch den Staat) und gerechter Gewalt (durch den Teufel und seine Gehilfen) verschärft, wobei die vermeintlich gerechte Gewalt besonders die Sehnsucht zeitgenössischer Rezipientinnen und Rezipienten zu treffen scheint. Diese Reduktion und Konkretisierung der Gewalt sowie die Visualisierung durch die neuen Medien machen den Roman leichter zugänglich für eine Übertragung auf gegenwärtige Zustände.

Ebenfalls um eine Veränderung der Wahrnehmung von Gewalt durch populäre Rezeption geht es in **Inna Klaus** Untersuchung zur *Vermarktung von Gewaltdarstellungen im russkij šanson im Vergleich zu den blatnye Liedern*. Hier zeigt sich eher eine Trivialisierung von Gewalt durch die Ausrichtung am Massengeschmack. Die Lieder des *russkij šanson*, einem populären, massenwirksam verbreiteten zeitgenössischen Liedgenre in Russland, werden häufig in die Tradition der *blatnye* Lieder gestellt, Lieder von Kriminellen, die allenfalls im Magnitizdat, meist aber nur mündlich verbreitet wurden. Kennzeichnend für beide Liedtypen ist der thematische Fokus auf die Themen Gefängnis, Kriminalität und Emigration, die jedoch nicht kritisch hinterfragt werden. Während die Musik der *blatnye* Lieder jenseits der Anforderungen des Massengeschmacks bleibt und die Gewalt in diesen Liedern teils mit drastischen Worten präsent ist, verflüchtigt sich diese im *russkij šanson*. Ihre melodramatische Szenerie schafft daher eine Aura, ja eine romantische Attraktivität der Kriminalität. Ihre Wirkung wird außerdem dadurch beeinträchtigt, dass die musikalische Gestaltung der Lieder, die zum Schunkeln und Tanzen einlädt, kein Gewaltthema erahnen lässt.

In *Missbrauchte Frauen(figuren)? Darstellungen der Gewalt gegen Frauen in drei slowenischen Theaterstücken* von **Katja Mihurko Ponž** werden die Darstellungen der Gewalt gegen Frauen in drei slowenischen Theaterstücken besprochen: in *Šeherezada (Scheheresade)* von Ivo Svetina, in dem Einakter *Izginjalci hudiča (Teufelsaustreiber)* von Matjaž Zupančič und in dem Stück *Alisa, Alica* von Dragica Potočnjak. Die Autorin und die Autoren benutzen dabei Texte anderer Kulturen, um sie radikal für die gesellschaftliche Kritik in Slowenien umzudeuten. Die Thematisierung von Gewalt gegen Frauen mit dem Ziel der Gesellschaftskritik kommt zwar auch in vereinzelt früheren Texten der Autorin und der Autoren vor,

in den neueren Werken geht es jedoch auch um eine körperliche Ästhetik, die die Verbreitung des Gender-Diskurses mit sich brachte. Vergleichbar wären hier auch die Gewaltdramen der englischen Autorin Sarah Kane. In den besprochenen Stücken verdichten die Geschlechter nach Mihurko Poniž aktuelle soziale Misstände, politische Umbrüche und ethnische Konflikte. Allerdings hinterfragt die Autorin kritisch, ob die Gewaltbilder nicht doch eher stabilisierend für die entworfene Geschlechterordnung wirken.

Auch in dem Theaterstück *From Poland with love* des polnischen Dramatikers Paweł Demirski ist physische, psychische und verbale Gewalt allgegenwärtig. **Laura Burlon** zeigt in ihrem Beitrag *Unsichtbare Gewalt in Paweł Demirskis From Poland with love* jedoch, dass es hier vor allem um die diskursiven, kulturellen und strukturellen Bedingungen dieser Gewalt geht. Demirski greift auf etablierte Gewaltbilder des Zweiten Weltkriegs z. B. in der Literatur zurück, um vor dieser Folie die prekäre Situation der jungen Generation im kapitalistischen Polen als eine Form von Gewalt wahrnehmbar zu machen. Die ästhetischen Verfahren Demirskis führen darüber hinaus zu einer gesteigerten Aufmerksamkeit für die Materialität der Sprache und ihre Macht, feste Strukturen und somit auch feste Vorstellungen von dem, was Gewalt ist, aufzulösen. Gleichzeitig erweist sich die Sprache in seinem Stück aber auch als ein wesentlicher Faktor, der zur Aufrechterhaltung der Gewaltsituation beiträgt.

Um die Verbindung von Gewalt und Ästhetik geht es auch in **Nora Schmidts** Artikel *Blutig-mystische Morde: Zur Ästhetik des Verbrechens in Romanen von Miloš Urban*. Die Autorin untersucht die am Detail orientierten und stark ästhetisierenden Darstellungen der blutigen, aber mit ästhetischem Gespür inszenierten Morde in Urbans Romanen *Sedmikostelí (Die Rache der Baumeister)* und *Stín katedrály (Im Dunkel der Kathedrale)*. Während im ersten Roman die ästhetische Lesart der Beweismittel die Rationalität des Krimigenres überlagert, wird im zweiten Roman die schauerliche Inszenierung eines doppelten Mordes zur Widerspiegelung des Strukturprinzips des Romans. Schmidt wertet die Konzentration auf die Ästhetik der Morde als subversiv: Das Unterlaufen des stark regelhaften Krimigenres und die Desorientierung des Lesers zeigten die Relativität von Strukturen allgemein auf.

» Literatur

- Althusser, Louis: Ideologie und ideologische Staatsapparate. In: Ders.: Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie. Hamburg, Westberlin 1977, S. 140-149.
- Aristoteles: Poetik. Griechisch/Deutsch. Übers. und hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982.
- Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. von Fotis Jannidis et al. Stuttgart 2000, S. 185-193.
- Beumers, Birgit/Lipoveckij, Mark (Hg.): Performing Violence: Literary and Theatrical Experiments of New Russian Drama. Bristol 2009.
- Binder, Beate/Kaschuba, Wolfgang/Niedermüller, Peter: (Hg.): Inszenierungen des Nationalen. Geschichte, Kultur und die Politik der Identitäten am Ende des 20. Jahrhunderts. Köln u. a. 2001.
- Bohnengel, Julia: Sade in Deutschland. Eine Spurensuche im 18. und 19. Jahrhundert. Mit einer Dokumentation deutschsprachiger Rezeptionszeugnisse zu Sade 1768-1899. St. Ingbert 2003.
- Bronfen, Elisabeth: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. München 1994.
- Butler, Judith: Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung. Frankfurt/M. 2001.
- Corbineau-Hoffmann, Angelika/Nicklas, Pascal: Gewalt der Sprache – Sprache der Gewalt. Beispiele aus philologischer Sicht. Hildesheim 2000.
- Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt/M. 1994.
- Franz, Norbert: Perežitki prošlogo? Die ‚Wende‘ im postsozialistischen Kriminalroman. In: Die ‚Wende‘. Die politische Wende 1989/90 im öffentlichen Diskurs Mittel- und Osteuropas. Hg. von Izabela Surynt/Marek Zybura. Hamburg 2007, S. 342-356.
- Hall, Stuart: Ausgewählte Schriften. Ideologie, Kultur, Medien, Neue Rechte, Rassismus. Hamburg 1989.
- Lacan, Jacques: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Seminar XI (1964). Olten 1978.

- Marszałek, Magdalena/Molisak, Alina (Hg.): Nach dem Vergessen. Rekurse auf den Holocaust in Ostmitteleuropa nach 1989. Berlin 2010.
- Nieraad, Jürgen: Die Spur der Gewalt. Zur Geschichte des Schrecklichen in der Literatur und ihrer Theorie. Lüneburg 1994.
- Stepanova, Elena: Den Krieg beschreiben. Der Vernichtungskrieg im Osten in deutscher und russischer Gegenwartsprosa. Bielefeld 2009.
- Token, Leona: Return from the Archipelago. Narratives of Gulag Survivors. Bloomington 2000.
- Wertheimer, Jürgen: Ästhetik der Gewalt. Ihre Darstellung in Literatur und Kunst. Frankfurt/M. 1986.
- Žižek, Slavoj: Das Unbehagen im Subjekt. Wien 1998.
- Žižek, Slavoj: Gewalt. Sechs abseitige Reflexionen. Hamburg 2011.

» TRADIERUNG

» Der Opričnik

Norbert Franz

Die 1564 von Ivan IV. eingerichtete und acht Jahre später wieder abgeschaffte (oder zumindest entmachtete) Opričnina hat die Phantasie der Nachgeborenen vielfach angeregt, v. a. im 19. und 20. Jahrhundert. Seit man die ursprüngliche Bedeutung von Ivans Beinamen *groznyj* („der Dräuende“) nicht mehr verstand, wurde er nicht zuletzt wegen der Opričnina zu „Iwan, dem Schrecklichen“.¹ Die geschichtlich-literarische Auseinandersetzung mit seiner Person begann in der Epoche der Romantik: Zwar war schon im Jahr 1821 der neunte Band der *Istorija gosudarstva rossijskago* (*Geschichte des Russischen Staates*) von Nikolaj Karamzin erschienen, der die fraglichen acht Jahre beschreibt, die Reihe der kreativen Verarbeitungen der Opričnina begann aber anscheinend erst 1837, als Michail Lermontov seine *Pesnja pro carja Ivana Vasil’eviča, molodogo opričnika i udalogo kupca Kalašnikova* (*Das Lied vom Zaren Iwan Wassiljewitsch, vom Leibwächter Kiribejewitsch und vom wackeren Kaufmann Kalaschnikow*) veröffentlichte, in der er einen Kaufmann einen Opričnik erschlagen lässt, der als Bestrafung dafür vom Zaren hingerichtet wird. Auf Lermontov folgte fünf Jahre später Ivan Lažečnikov, der die in Blankversen geschriebene Tragödie *Opričnik* (*Der Opričnik*) verfasste. Diese erschien aber erst im Jahr 1867 nach den kulturpolitischen Lockerungen unter Aleksandr II. im Druck und wurde im selben Jahr ur-

¹ Гроза („Strenge“) galt im Mittelalter zusammen mit кротость („Milde“) als wichtige Herrschertugend, weshalb im Folgenden für Ivan (Ioann) IV. die russische Bezeichnung *Groznyj* beibehalten wird.

aufgeführt. Fünf Jahre später machte Petr Čajkovskij diese Tragödie zur Grundlage seiner Oper *Opričnik* (*Der Leibwächter*). Im selben Zeitraum der 1860er Jahre, von 1866 bis 1870, veröffentlichte Aleksej K. Tolstoj seine Dramen aus der Zeit Ivans IV. und seiner Nachfolger. Davor hatte er 1863 den Roman *Knjaz' Serebrjanyj. Povest' vremen Ioanna Groznogo* (*Der silberne Fürst*), in dem die Opričnina eine wichtige Rolle spielt, in Druck gegeben. Bereits 1861 hatte Lev A. Mej sein Drama *Carskaja nevesta* (*Die Zarenbraut*) fertiggestellt, die von Nikolaj Rimskij-Korsakov zur Oper umgearbeitet und 1899 der Öffentlichkeit vorgestellt wurde. Das war nun schon unter Zar Nikolaj II. – während der Regierung Aleksandrs III. (1881–1894) scheint das Thema der Opričnina nicht besonders gelitten gewesen zu sein. Im 20. Jahrhundert hatte diese Truppe – wie zu zeigen sein wird – noch einmal in der Stalinzeit Konjunktur und in der postsowjetischen Ära nach 1999. Der Opričnik, bzw. die Opričnina ist in all diesen Werken immer mehr als nur eine historische Reminiszenz. Es sind Zeichen für eine Überreaktion staatlicher Gewalt, bzw. dafür, dass diese sich erst gar nicht an Gesetze oder moralische Normen gebunden sieht.

Gewalt wird in der Regel – im ursprünglichen Wortsinn – leibhaftig erfahren und ist wegen ihrer Unmittelbarkeit eine sehr starke Erfahrung. Der Gewalt in Form von Einschränkung der Bewegungsfreiheit, Schmerz, Todesdrohung kann man als passiv Betroffener nicht ausweichen, man kann sie nicht weginterpretieren, sondern sie nur erdulden oder ihr mit Gegengewalt begegnen. Die Gewalt aller gegen alle, der Bürgerkrieg, die Anarchie gilt seit der Antike als Worst-Case-Szenario. Ihr gegenüber gilt die Monopolisierung der Gewalt beim Staat – und sei es als Gewaltherrschaft – bereits als ein zivilisatorischer Fortschritt, bzw. als einfachste Form von Staatlichkeit. Schon die Antike stellte aber die für das politische Denken des Abendlandes zentralen Fragen nach Macht und Gewalt auf der einen Seite und Gesetz und Moral auf der anderen. Seitdem gilt das Gewaltmonopol erst dann wirklich als Fortschritt, wenn es gleichzeitig durch Normen und Institutionen kontrolliert wird. Dass die Verrechtlichung der Gewalt als *common sense* auch in Russland – zumal in historischer Perspektive – ein notwendiger zivilisatorischer Schritt sei, wird von dortigen Theoretikern der Macht, wie zu zeigen sein wird, immer wieder in Frage gestellt. Hinzu kommt das Problem, dass Gesetze und Moral als normsetzende und die Gewalt einhe-

gende Institutionen nicht notwendigerweise deckungsgleich sind. Gesetze und ihre Anwendung können als subtileres Mittel der Gewaltausübung eingesetzt werden – ihnen gegenüber ist die Moral als nicht im strengen Sinn kodifizierte, aber durch Verbreitung und Akzeptanz in der Gesellschaft wirksame Verhaltensnormierung in der schwächeren Position. Im besten Fall vermittelt das Recht zwischen Moral und Gesetz.

Im Folgenden wird anhand einiger Fallbeispiele aufgezeigt, wie in der russischen Kultur das Bild des Opričniks eingesetzt wird, um Fragen von staatlicher Gewalt und ihrer Legitimation zu stellen.

» Die historische Opričnina

Den Anfang hatte Dmitrij Donskoj gemacht: Er hatte nach einem Feldzug 1371 das von ihm eroberte Fürstentum Vladimir sein „Vatererbe“ genannt – seine dort regierenden entfernten Verwandten also enteignet – und in seinem Testament reklamierte er das Recht auf Vererbung sogar für das ganze Großfürstentum Moskau (vgl. Torke 1985:95). Dahinter stand die Intention, für seinen Erstgeborenen ein möglichst großes Erbe zusammenzuhalten, damit dieser schon in jungen Jahren durch reichen Landbesitz machtpolitisch abgesichert war. Ein Jahrhundert später war der Familienbesitz der Moskauer Großfürsten – nicht zuletzt durch den Feldzug gegen Novgorod in den 1470er Jahren, der wieder im großen Stil Enteignungen nach sich zog – so bedeutend, dass Ivan III. aus diesem „Vatererbe“ systematisch Land vergeben konnte. Er vergab es gegen treue Dienste: Verdiente Militärs und andere Mitarbeiter erhielten auf bestimmte Zeit Ländereien, sog. Dienstgüter (*pomest'ja*), aus denen sie Einkünfte erzielen konnten. Die Inhaber solcher Dienstgüter, der Zeitverträge der vormodernen Gesellschaft, waren ganz auf das Wohlwollen des Herrschers angewiesen.

Ivan IV., der Enkel Ivans III., radikalisierte dieses Prinzip des Dienstgutes, indem er den Raum machttechnisch funktionalisierte. Dienstgüter wurden bis dahin üblicherweise in den Randgebieten des Moskoviter Reiches vergeben – von daher der Name *pomest'e* (< *mesto*, „Ort“): Die Inhaber solcher Güter sicherten

mit ihren Truppen „am Ort“ den Staatsbestand. Ivan III. hatte, als er 1478 seinen Feldzug gegen die Stadt Novgorod unternahm, noch reguläre Truppen eingesetzt, sein Enkel Ivan IV. stellte in den 1560er Jahren – der erste Aspekt der Radikalisierung – für solche Zwecke eine besondere Truppe von engen Gefolgsleuten zusammen und nannte sie *Opričnina*. Auch er zog gegen Novgorod, und allein die Verwüstung der Stadt kostete etwa 2000 Menschen das Leben. Die Grausamkeiten dieses Feldzugs bleiben im historischen Gedächtnis an der *Opričnina* haften, zumal die Einrichtung neu war. *Oprič’* bedeutet bekanntlich „außerhalb“, die *Opričnina* war also anscheinend eine Truppe außerhalb der tradierten Institutionen.² Ivan IV. selbst stellte sie der *Zemščina* gegenüber, d. h. dem Teil des Landes, in dem die Versammlung des landbesitzenden Adels, der Bojaren, ein Mitspracherecht hatte. *Opričnina* war deshalb nicht nur eine Truppe, sondern auch ein Territorium, das der Zar als Entlohnung an die *Opričniki* vergab. Der zweite Aspekt der Radikalisierung war: Ivan IV. enteignete im Moskauer Kernland Ländereien des alteingesessenen Adels, reklamierte diese als seinen Familienbesitz und vergab sie an seine *Opričniki*. Dem Adel wies er – wenn dieser die Aktion überlebte – stattdessen Land in den Randgebieten zu.

Nähe und Distanz zum Herrscher bildete sich also auch im Raum ab – zumindest war es eine ‚gefühlte‘ oder besser noch ‚eingepflanzte‘ Nähe und Distanz. Nur der Herrscher kontrollierte den Raum. Das Experiment mit der *Opričnina* ging wie schon eingangs angedeutet 1572 zu Ende, dauerte also nur knapp acht Jahre.³ Trotzdem hat die Erinnerung seine Herrschaft in besonderer Weise mit der *Opričnina* verbunden.

2 Diese Erklärung setzt ein Denken in den Kategorien von regulär und irregulär, von „innerhalb“ der Ordnung und „außerhalb“ voraus, das die frühe Neuzeit zumindest in dieser Strenge noch nicht kannte. Loyalitäten waren im 16. Jahrhundert viel stärker personenbezogen, als es für moderne Verbindlichkeiten gilt – oder zumindest gelten sollte.

3 Die Gründe für die Einstellung waren wohl vielfältig, wenn auch nicht besonders klar: Sicher hat die Enttäuschung des Zaren eine Rolle gespielt, dass diese intendierte Elitetruppe 1571 den letzten Überfall der Tataren auf Moskau nicht hatte verhindern können. Ein weiter Grund mag gewesen sein, dass das Denunziationssystem, das die *Opričnina* benutzte, um den alten Adel zu dezimieren, auch das System selbst erfasste. Ivan IV. ließ 1572 sogar den Gebrauch des Wortes „*Opričnina*“ untersagen (Torke 1985:274, Wipper 1947:121).

» Die Erinnerung in der Geschichtsschreibung

Nikolaj Karamzin erzählt in seinem 1821 herausgegebenen neunten Band seiner *Istorija ...* so gut wie nichts über das Werken der Opričnina, beschreibt deren Auflösung jedoch so: „Ioannъ къ незапной радости подданныхъ вдругъ уничтожилъ ненавистную Oprичнину, которая служа рукою для губителя семь лѣтъ терзала внутренность Государства.“⁴ (Karamzin 1982:9) Indem er die Opričnina als „Arm“ des Zaren beschreibt, lagert er die Verantwortung ganz bei diesem an.

Als weiteres Beispiel für die Einschätzung der Opričnina sei hier auf den von N. Vasilenko verfassten Artikel im Lexikon von Brokgaуз-Efron von 1898 verwiesen. Dort heißt es – als Einleitungssatz für eine ganze Liste von grausamen Aktionen: „Всѣ кровавыя дѣянiя второй половины царствованiя Грознаго совершены при непремѣнникомъ и непосредственномъ участii oprичниковъ.“⁵ (Vasilenko 1897:45) Wenn sie „teilnehmen“, trifft die Opričniki zumindest eine Mitschuld. Dass es sich in der Wahrnehmung Vasilenkos bei den Taten der Opričniki überwiegend um Unrecht handelt, wird schon durch die Wortwahl deutlich: Die Tötungen werden *избиение* genannt – so wie der Kindermord von Bethlehem (Mt 2,16 ff.), die Konfiszierungen *грабѣжь* („Raub“). Vasilenko weist auch auf die Kennzeichnung der Opričniki durch Besen und Hundekopf hin und auf die ordensähnliche Verfasstheit („нечто въ родѣ монастыря“⁶ [Vasilenko 1897:45]) und den Kampfschrei „гойда“ (46).

Eine radikale Umwertung erfuhr die Opričnina durch Robert J. Vipper, der 1922 im Moskauer Delfin-Verlag ein populärwissenschaftliches Buch über Ivan IV. herausbrachte. Darin deutete er den Zaren als einen Modernisierer, der die Selbstherrschaft durchsetzte, indem er Konkurrenz ausschaltete: „Самим решительным и заметным делом первых лет oprичнины [...] был разгром княжеских гнезд, распушение дворовых слуг и особых армий, состоящих на

4 „Ioann hat zur unerwarteten Freude seiner Untergebenen auf einmal die verhasste Opričnina aufgelöst, die als Instrument für den Vernichter sieben Jahre lang das Innere des Staates drangsaliert hatte.“ [Sofern nicht anders angegeben: Ü. d. A.]

5 „Alle blutigen Taten der zweiten Hälfte der Herrschaft des *Groznyj* wurden unzweifelhaft unter der unmittelbaren Teilnahme der Opričniki ausgeführt.“

6 „Irgendetwas nach Art einer Mönchsgemeinschaft“.

частной службе бывших удельных владетелей [...]“⁷ (Vipper 1922:56) Nach Vipper stellten die bewaffneten Hausmächte der Fürsten eine wirkliche Bedrohung der Zentralmacht dar. Ihm ist daran gelegen, die Rationalität im Handeln Ivans herauszustreichen und der These vom kranken Zaren, der aus Überspanntheit seine Büttel auf den Adel hetzte, Paroli zu bieten. Lediglich, dass es möglicherweise zu „Übertreibungen“ gekommen sei, gesteht er den Vertretern der Krankheits-These zu:

[...] Без сомнения, Иван по своей необузданной натуре внес слишком много страстности в борьбу со своими прежними доверенными советниками; но это не основание думать, что в опричнине и не было ничего больше, кроме личного ожесточения, а следовательно, что Грозный вел войну с призраками.⁸ (57)

Lenin kritisierte Vipper⁹, der ein Schüler Ključevskijs und Ger'es gewesen war. Vipper verließ, obwohl er damals schon deutlich über 60 Jahre alt war, die Sowjetunion und ging 1924 in das damals selbständige Lettland, wo er eine Professur an der Universität Riga erhielt. Nach der gewaltsamen Einbindung Lettlands in die Sowjetunion siedelte er wieder nach Moskau über und gab dort 1942 eine überarbeitete Ausgabe seines Buchs über Ivan Groznyj heraus. Dieses wurde 1947 sogar ins Deutsche übersetzt und in dem Verlag für Fremdsprachige Literatur verlegt. Es passte anscheinend sehr gut in die Zeit, in der ja

7 „[...] eine der bemerkenswertesten Aktionen in den ersten Jahren der Opritschnina [war] die Vernichtung der Fürstensitze, die Auflösung der bewaffneten Scharen der Knechte und der ‚Privatarmeen‘ im Dienste der ehemaligen Teilfürsten und des auf seinen Stammsitzen selbhaften Hochadels. [...]“ (Vipper 1947:92)

8 „Man kann zugeben, daß Iwan IV. den Kampf gegen seine früheren vertrauten Ratgeber mit allzu großer Leidenschaftlichkeit führte; [...] [Es] ist dies dennoch kein Grund anzunehmen, daß Iwan IV. mit Hilfe seiner Opritschnina, die eine wichtige militärische und administrative Reform bedeutete, Krieg gegen Phantome führte.“ (Ebd.)

9 Die Kritik bezog sich nicht auf das Ivan-Buch, sondern auf einen 1911 verfassten Essay zur Geschichtsphilosophie *Očerki teorii istoričeskogo poznanija* (Skizze zu einer Theorie des historischen Bewusstseins). Lenin warf Vipper vor: „[Он] заявляет прямо смешную и реакционнейшую претензию подняться выше обеих «крайностей»: и идеалистической и материалистической.“ (Lenin 1950:205) – „[Er] zeigt den geradezu lächerlichen und höchst reaktionären Anspruch oberhalb beider ‚Extreme‘, sowohl des idealistischen als auch des materialistischen.“ In der Apologetik der Politik Ivans IV. könnte man Vippers Buch von 1947 leicht für eine Anbiederung an Stalin halten, ein Angebot, auch von Seiten der Historiographie die Politik der Säuberungen mit einem historischen Vorbild zu versehen. Deshalb ist der Hinweis auf die Erstauflage von 1922 wichtig.

auch Sergej Ėjzenštejn seinen berühmten Zweiteiler über Ivan IV. drehte und die Einrichtung der Opričnina bildreich mit dem Widerstand der Bojaren und des Metropoliten rechtfertigte. Maljuta Skuratov, der spätere Anführer der Opričniki, wird von Ėjzenštejn als ein Mann aus dem Volk gezeigt, der für die Einheit des Zaren mit dem Volk steht – gemeinsam wehren sich Zar und Volk gegen die selbstsüchtigen Bojaren. Trotzdem war die Zeichnung der Opričniki nicht positiv genug: Das ZK der KPdSU verfasste Anfang September 1946 eine Resolution zum sowjetischen Kino, in der es u. a. heißt:



Ivan IV und Maljuta Skuratov. Still aus dem Film *Ivan Groznyj*, Regie: Sergej Ėjzenštejn

Режиссер С. Эйзенштейн во второй серии фильма «Иван Грозный» обнурил невежество в изображении исторических фактов, представив прогрессивное войско опричников Ивана Грозного в виде шайки дегенератов, наподобие американского Ку-Клукс-Клана, а Ивана Грозного, человека с сильной волей и характером, – слабохарактерным и безвольным, чем-то вроде Гамлета.¹⁰ (СК ВКР(б) 1946:о. С.)

Die Opričniki sind also zu dieser Zeit bereits zu einem Element des Fortschritts geworden, der keiner Kritik mehr unterliegt. Ėjzenštejn übte Selbstkritik, trotzdem verschwand sein Film erst einmal im Archiv.

An der Einschätzung Ivans IV. und seiner Politik gegenüber dem Adel hat sich während der Sowjetzeit nichts mehr grundsätzlich geändert. Die ликвидация феодальной раздробленности (NN:148; „Liquidierung der feudalen Zersplittertheit“) galt als eine seiner großen Leistungen. Es ist eine rein machttechnische Begründung, die keinen Gedanken an Moral oder Gesetz beinhaltet. Mit Moral und Verantwortung hatten aber Karamzin und Vasilenko argumentiert.

¹⁰ „Der Regisseur S. Ėjzenštejn verrät im zweiten Teil seines Films ‚Ivan der Schreckliche‘ seine Ignoranz bei der Darstellung historischer Tatsachen, indem er das fortschrittliche Heer der Opričniki Ivan Groznyjs als eine degenerierte Bande vom Schlage des amerikanischen Ku-Klux-Klan und Ivan Groznyj, einen Menschen mit starkem Willen und Charakter, als charakterschwach und willenlos, eine Art Hamlet hinstellte.“

» Aleksandr Dugins postsowjetische Neuinterpretation

Ausgerechnet in der Aleksandrovskaja sloboda, wo Ivan IV. die ordensähnlichen Züge der Opričnina inszenierte, hielt Aleksandr Dugin¹¹ im Februar 2005 im Rahmen einer ‚Neuen Universität‘ einen Vortrag mit dem Titel *Metafizika Opričniny (Die Metaphysik der Opričnina)*. Darin betont er den императив имперостроительства („Imperativ der Zentralisierung“, bzw. zum „Bau eines Imperiums“), unter dem Ivan gestanden habe. Die Einrichtung der Opričnina habe ihm eine Modernisierung ohne Verwestlichung ermöglicht. Vorbild seien die Janitscharen gewesen. In diese Strukturbeschreibung lagert Dugin noch eine symbolische Bedeutung ein, wenn er meint, mit der Opričnina habe Ivan eine auf personalen Beziehungen beruhende Parallel-Hierarchie eingerichtet. Sie habe wie eine Geheimgesellschaft, ein Ritter-Orden oder eine tantrische Kaula funktioniert, nämlich als цепь посвящения („Kette der Heiligung“). Ihre Aufgabe habe darin bestanden, die Rus’ auf eine neue historische Etappe vorzubereiten.

Просуществовала она недолго, но будучи отражением великого архетипа, оставила глубокий след в сознании русских людей. [В] [...] сталинский период [...] парадигма опричнины была воссоздана. Эта парадигма вечна. Следовательно, всегда актуальна.¹² (Dugin 2005a:o. S..)

Im nächsten Schritt beschreibt Dugin Ivan IV. als Shiva-artiges Haupt seiner Geheimgesellschaft (die Eurasier schauen nach Osten!), er habe – wie später Stalin – als Todesengel gewirkt: „Символизм Смерти, ее метафизика, ее таинство отметило фигуру Грозного и распространилась на опричнину.“¹³ (Ebd.)

11 Aleksandr Gel'evič Dugin (1962) gilt als Vordenker der politisch akzentuierten Bewegung der Neo-Eurasier, die 1994 bei der Gründung der Nationalbolschewistischen Partei Russlands (Национал-Большевистская Партия) Pate gestanden hat. Die Eurasier haben mittlerweile selbst eine eigene Partei samt Jugendorganisation.

12 „Sie existierte nicht lange, da sie aber Ausdruck eines großen Archetyps war, hinterließ sie eine lang andauernde Spur im Bewusstsein der russischen Menschen. [In ...] der Stalinzeit [...] wurde das Paradigma wiederhergestellt. Es ist ein ewiges Paradigma. Folglich ist es immer aktuell.“

13 „Die Symbolik des Todes, seine Metaphysik, sein Sakrament kennzeichnete die Figur des Groznyj und weitete sich auf die Opričnina aus.“

Und so geht es weiter zur Symbolik der Kynocephalie (Hundeköpfigkeit), zum geopolitischen Charakter der Opričnina und der Soziologie der Repressionen und schließlich zur Neo-Opričnina und zur Konservativen Revolution. Die Sprache ist abstrakt und suggestiv. Bei der Symbolik des Todes reicht nicht einfach eine тайна („Geheimnis“) – es muss schon ein таинство („Sakrament“) sein. Dugin argumentiert über Assoziationsketten, wenn er etwa zum Thema Hundekopf an den Orden der Dominikaner als *canes Domini* erinnert (was historisch gesehen eher eine Kritik an dem Orden war), den ägyptischen Anubis und seine Funktion für das Totenreich aufruft und auf den Hl. Christophorus verweist, der in der Orthodoxie bis ins 17. Jahrhundert hinein oft hundeköpfig dargestellt wurde. Daraus wird keine schlüssige Beweisführung – auf die kommt es auch gar nicht an. Es geht um die Evokation eines Bildes von Geschichte, das einerseits möglichst kosmische Dimensionen hat, in die die eigene Existenz eingebunden werden kann – kurz: eines Mythos. Andererseits soll das Geschichtsbild aber auch politische Handlungsoptionen begründen, etwa in der Beschreibung der Opričnina als eines typisch russischen ewigen Paradigmas, das ohne den Westen auskommt und immer wieder aktualisiert werden kann.

» Sorokins *Den' opričnika*

Als Vladimir Sorokin im Jahr 2006 seinen Roman *Den' opričnika* (*Der Tag des Opritschniks*) vorlegte, sahen viele darin zunächst eine Art Rache des Autors an den *Iduščie vmeste* (*Gemeinsam gehen*). Diese die Kreml'-Partei unterstützende Jugendorganisation hatte im Winter 2002 ca. 30 Annahmestellen für Bücher eingerichtet, zumindest eine davon als Pappskulptur in Form einer Toilettenschüssel. Die *Iduščie vmeste* hatten dazu aufgefordert, ‚schädliche‘ Bücher hineinzuwerfen, für jeweils zwei Bücher erhielt man ein ‚gutes‘. ‚Schädliche‘ Bücher waren z. B. die von Sorokin, Erofeev (Viktor!) oder Pelevin, ‚gute‘ solche von Boris Vasil'ev – später auch die von Leskov, Tolstoj, Čechov oder Bunin. Insgesamt 102 Bücher Sorokins seien auf diese Weise eingesammelt worden, heißt es. In seiner Entrüstung über diese Aktion sei Sorokin politischer geworden als

gewöhnlich, er habe sich dem russischen Alltag zugewandt. Tatsächlich werden in dem Roman Bücher nicht nur zensiert und beschlagnahmt, sondern auch verbrannt, u. a. kommentiert mit dem schönen intertextuellen Hinweis: „Вообще, книги хорошо горят. А уж рукописи – как порох.“¹⁴ (Sorokin 2008a:137) Und tatsächlich gibt es auch eine die Staatsmacht unterstützende Jugendorganisation, die sich „Союз российских добрых молодцов во имя добра“¹⁵ (Sorokin 2008a:108) nennt, die von den Opričniki aber nicht ernstgenommen und spöttisch „добромольцы“¹⁶ genannt wird. Der Roman ist aber mehr als eine fiktionalisierte Polemik im Gewand einer Dystopie – er ist auch eine Analyse der Gewalt im Namen der Staatsmacht.

Der Erzähler begleitet Andrej Komjaga, den Helden des Romans, vom Wecken bis zum späten Abend und berichtet aus dessen Erlebnisperspektive – wodurch eine Komplementärerzählung zu Aleksandr Solženicyns bekannter *Povest’* von 1961, *Odin den’ Ivana Denisoviča* (*Ein Tag im Leben des Iwan Denissowitsch*) entstanden ist, die die Opferperspektive vermittelt hatte. Von Komjagas Arbeitstag erfährt der Leser – und darauf weist Kerstin Holm hin –, dass ihn

Gewalträusche gliedern wie der Refrain eines Liedes. Indem er streng die Täterperspektive einhält, entfaltet Sorokin eine ganze Seelenökonomie. [...] Der treue Opritschnik beginnt seinen Arbeitstag mit der blutreichen Liquidierung eines Oligarchen inklusive Gruppenvergewaltigung seiner Witwe. Freilich, nicht ohne sich zuvor von seiner Amme segnen zu lassen und anschließend in der Kirche seine Lieblingsikone zu küssen. Die Ich-Figur [...] schildert mit glutvoller Lakonie Foltern, Schreie, Tötungsmethoden, fällt dann aber immer wieder in einen onkelhaften Redefluß von der heiligen Orthodoxie, bösen Feinden und dem allwissenden Selbstherrscher zurück. (Holm 2006)

14 „Sie brennen gut. Das lässt sich von Büchern allgemein sagen. Und erst recht Manuskripte – die brennen wie Zunder.“ (Sorokin 2008b:135) In Michail Bulgakovs Roman *Master i Margarita* (*Der Meister und Margarita*) sagt Voland dem Meister: „Рукписи не горят“, und Begemot kann in der Tat das verloren geglaubte Manuskript wieder beschaffen (Bulgakov 1990:278).

15 „Bund der wackeren russländischen Burschen im Namen des Guten“ (Sorokin 2008b:107).

16 Eig. „Gut-Beter“. Bei der dt. Übersetzung „Wackelburschen“ (ebd.) bleibt die spöttische Anspielung auf die in der Sowjetzeit allgegenwärtigen добровольцы („Freiwillige“, wörtlich: „Gut-willige“) auf der Strecke.

Was hier „onkelhaft“ genannt wird, sind die – sollte man meinen – den Leser besonders befremdenden Manifestationen von Selbstgerechtigkeit und Aufwertung seiner eigenen Tätigkeit. Sie erfolgen nämlich in einer an der gesprochenen Sprache angelehnten Redeweise, wodurch sie alltäglich und geradezu unbezweifelbar erscheinen: „[...] служба наша такая, ничего не попишешь. Тяжкое дело государственное ...“¹⁷ (Sorokin 2008a:8) Als die Vergewaltigung der Frau des gerade gehenkten ehemals mächtigen Kunicyn ansteht, räsoniert Komjaga: „И дело это – страстное, нам очень нужное. От его силы на одоление врагов государства Российскаго прибавляется. И в деле этом сочным своя обстоятельность требуется.“¹⁸ (30) Schon vorher hatte er sich darauf gefreut, die Privatsphäre des Hauses zu zerstören: „Ох, и сладко проникать в сей уют, сладко выковыривать оттудова тот трепет прощальный!“¹⁹ (24)

Mit seiner Freude an der Erniedrigung Anderer und an der Gewalt steht Komjaga nicht allein. Nach ihm hatten noch vier andere Opričniki die Witwe des Kunicyns vergewaltigt, und auch Zjabel', der letzte von ihnen, meint, als er sich eine Zigarette anzündet: „Все таки так славно сокрушать врагов России!“²⁰ (33) Und als Komjaga während des gemeinsamen Rausches mit der Droge рыбки („Fischlein“) phantasiert, er verbrenne einen amerikanischen Familienvater und seine Töchter und vergewaltige dann dessen Witwe mit einem Feuerstrahl, bewundern die Kollegen Opričniki dessen Ideen: „А Комяга у нас затейлив, а? Как он ee! У этой американки из жопы аж дым пошел! – Комяга изобретательный! [...]“²¹ (100) Gewalt gehört für die Opričniki so sehr zum Alltag, dass sie einander auch im „Spiel“ Gewalt antun, wenn sie sich im Kokainrausch mit Bohrmaschinen wechselseitig so lange feine Spitzen in die Beine bohren, bis einer vor Schmerzen aufgibt: „Терпеть, терпеть, терпеть! Сверла сквозь мясо как сквозь масло, проходят, в кости упираются. Терпеть, терпеть, терпеть! Терпим, зубами скрежем, в лица друг друга вглядываемся [...]“²² (217)

17 „Das kommt von der Arbeit, so ist sie nun mal. Der Staatsdienst ist kein Honiglecken ...“ (9)

18 „Es zu tun erquickt und befeuert uns. Daraus schöpfen wir Saft und Kraft, die Feinde des Russländischen Staates zu bezwingen. Gründlichkeit ist mithin geboten.“ (31)

19 „Oh, wie wonniglich, in diese Geborgenheit hineinzustoßen, herauszukratzen von da das zuckende Etwas!“ (26)

20 „Russlands Feinde kleinzukriegeln macht richtig Spaß!“ (35)

21 „[...] Und unser Komjaga hat wieder den Vogel abgeschossen, was? Wie er sie rangenommen hat, diese Amerikanerin! Der Arsch hat ihr geraucht!'. Komjaga hat eben Einfälle! [...]“ (99)

22 „Aushalten, aushalten, aushalten! Die Bohrer gehen durch das Fleisch wie das Messer durch die Butter, stoßen im Nu auf den Knochen. Aushalten, aushalten, aushalten! Mit zusammengebissenen Zähnen sitzen

Auf dem Flug nach Orenburg trifft Komjaga auf eine Frau, die vor vielen Jahren schon ihren Mann durch die Opričnina verloren hat. Komjaga bezeichnet sie zwar als „жертва государства Российского“²³ (119), doch darf man dies nicht als Ausdruck eines schlechten Gewissens deuten. Höllwerth gesteht ihm ein solches rudimentäres Unrechtsbewusstsein zu und meint, bei der Beschreibung der Lust an der Vergewaltigung gehe die „verbale Selbstaffirmation [...] in eine gewaltrechtfertigende Autosuggestion über.“ (Höllwerth 2009:81) Tatsächlich macht sich Komjaga Gedanken darüber, dass die vielen Opfer mit ihrem Groll gegen den Staat und den Gosudaren ein Unruhepotential bilden könnten. Sie passen nicht in sein Bild von dem einigen Russland, sie sind ein ungelöstes Problem. Was ihn beunruhigt, ist nicht sein Gewissen, im Sinne eines Wissens über Gut und Böse, sondern die Furcht, seine Aufgabe nicht zur vollen Zufriedenheit seines Chefs und des Gosudaren erfüllen zu können. Das Lob der Chefs ersetzt ihm die eigene moralische Richtschnur. Die Macht des Gosudaren zu erhalten, sieht er als seine Aufgabe – ihre Rechtmäßigkeit überhaupt nur in Frage zu stellen ist für ihn undenkbar. Sein direkter Chef (Баря) erscheint ihm kurz vor dem Drogenrausch als Gott Zebaoth (Саваоф; Sorokin 2008a:88), und der Gosudar' ist immer nur als Hologramm präsent, der technisch höherwertigen dreidimensionalen Variante der Ikone.

Sein Chef und der Gorsudar' sind Vertreter des Staates, der der Inbegriff Russlands ist. Diesem Russland ist er emotional verbunden, ihm gilt seine letztlich bange Frage bei der Wahrsagerin:

- Что с Россией будет?
- Молчит, смотрит внимательно.
- Жду с трепетом.
- Будет ничего.²⁴ (141)

Es ist ein Russland der Trachten, Chöre und wiederbelebten Traditionen – noch nicht einmal als Folklore, sondern nur als *Fakelore*, der das Authentische fehlt.

wir da, schauen einander in die Augen und halten aus.“ (215)

23 „Opfer des Russländischen Staates“ (118).

24 „Was wird aus Russland? / Schweigen. Konzentrierter Blick. / Ich warte mit Ungeduld. / „Nichts...“ (139)

Diesem Russland glaubt er aufrichtig zu dienen. Er widmet ihm – fast als Schlusssatz des Romans – sein Leben: „Жизнь горячая, героическая, государственная. Ответственная. Надо служить делу великому. Надобно жить сволочам назло, России на радость ...“²⁵ (223)

Höllwerth hat darauf hingewiesen, dass *Den' opričnika* keine überraschende Hinwendung Sorokins zum Alltag ist, sondern als Dekonstruktion der Dugin'schen Rekonstruktion gelesen werden sollte, also in der Tradition des Konzeptualismus als Weiterverarbeitung einer Denkweise.

Indem er aufzeigt, wie die durch die Idee (etwa im Sinn von Dugins ‚sakralem, russisch-eurasischen Imperium‘) umgestaltete Wirklichkeit aussehen könnte, entsakralisiert, dekonstruiert er die metaphysische Weihe, die diese Diskurse für sich behaupten und entlarvt sie als Willkür- und Schreckensherrschaft einer sich prämodern, russisch-traditionalistisch gebenden Klasse von Funktionären [...]. (Höllwerth 2009:76)

Obwohl der Held Andrej Komjaga studierter Historiker ist, unternimmt er nur so gut wie nie Ausflüge in die Welt der rationalen Wissenschaft und ihrer Theorien. Geschildert wird vielmehr eine Praxis, die daraus resultiert, dass jemand die Entrückung des staatlichen Auftrags ins Metaphysische verinnerlicht hat. Das Ergebnis ist eine Gewalt, die weder durch Gesetze oder Justiz noch durch ein Gewissen eingehegt ist.

Das alternative Modell ist das der Begrenzung der Macht durch das Recht. Dessen fortgeschrittene Variante beteiligt die Bürger an der Ausübung der Macht und lässt Institutionen zu, die die Machtausübung kontrollieren und zeitlich begrenzen. In einem Interview sagte Sorokin über die 1990er Jahre: „Damals orientierte sich Russland am Westen. Jelzin versuchte, Demokratie zu lernen, er schämte sich dessen nicht. Jetzt sagt Putin, wir bräuchten keine Nachhilfe in Demokratie. Doch ich kann keine wichtigere Aufgabe erkennen. Ein demokratisches Russland wird nicht untergehen.“ (Holm 2008a)

25 „Mein Leben ist aufregend, aufreibend, aufopferungsvoll. Ein Leben in Verantwortung. Dienst an der großen Sache.“ (221)

» Die Reaktion

Sorokins Warnung vor der Staats- und Russlandapothese der Neuen Rechten wurde nicht überall als solche verstanden.

Im Umkreis des Präsidenten lobt man Sorokins Buch als ‚äußerst treffend‘. Die Beamten ließen dem Schriftsteller ausrichten, der ‚Goida‘-Ruf, mit dem man sich auf das Zerschmettern von Feinden einstimmt, sei ihnen unvergesslich. Vollends unheimlich war für Sorokin das Kompliment der Jugendorganisation der neuimperialen Eurasier, die den ‚Opritschnik‘ als prophetisches Werk begrüßten, das vorführt, was Russlands inneren Feinden blüht. (Holm 2008b)

Die Figur des Opričniks wurde durch das Buch richtiggehend populär. Es gibt mittlerweile einen entsprechenden Vodka, historische Inszenierungen,



Das zugeschweißte Moskauer Restaurant

Grußkarten zu einem selbsterfundnen Feiertag usw. Im September 2008 wurde in Moskau ein Nobelrestaurant gleichen Namens eröffnet, in dem – wie es heißt – auch gerne Geheimdienstler einkehren.

Inhaber ist der Journalist Michail Leont'ev, dem beste Verbindungen in den Kreml' nachgesagt werden. Die Künstlergruppe *Vojna* (Krieg) hat die darin steckende Provokation aufgegriffen und die Restauranttür in einer Dezemberrnacht des Jahres 2008 zugeschweißt – Die Aktion hieß „Запрещение Клубов (ЗеКа)“ – „заварка ресторана «Опричник»“²⁶.

²⁶ „Ächtung der Klubs (ZeKa)“ – „Verschweißung des Restaurants ‚Opričnik‘“. In ZeKa klingt sowohl das Lagerwort Зек(а) (= заключенный, „Eingesperrter“) an als auch ЧеКа (= Чрезвычайная комиссия,

Sorokin selbst reagierte mit einer Fortschreibung des Themas. Im Jahr 2008 legte er den Band *Sacharnyj kreml'* (*Der Zuckerkremel*) vor, eine Sammlung von 15 relativ kurzen Einzeltexten, die wie *Den' opričnika* in einer nicht allzu fernen Zukunft (im Jahr 2028) spielen und dasselbe Russland eines autokratisch waltenden Herrschers (*gosudar'*) zeigen und dabei z.T. auch an einzelne Episoden anknüpfen.²⁷

Die Machtorgane spielen keine zentrale Rolle, sie sind aber in allen Texten präsent. Die Rivalitäten zwischen den Diensten (*Opričnina* vs. *Tajnyj prikaz* [„Geheime Kanzlei“]) war schon in *Den' opričnika* immer wieder angesprochen worden, in *Sacharnyj kreml'* ist einem Untersuchungsbeamten aus der Geheimen Kanzlei ein eigener Text gewidmet. Dieser Hauptmann Sevastjanov erklärt seinem Gefangenen:



Grußkarte zu einem nicht offiziell existenten Feiertag des Opričniks

Да никто не собирается тебя мучить. [...] На дыбе у нас токмо опричники пытаются. Ну, такое у них правило, что поделаешь? Они в открытую Слово и Дело творят, бо должны на врагов государства страх наводить, посеми и зверствуют. А мы тайноприказные люди культурные.²⁸ (Sorokin 2008с:85)

Während der Hauptmann die offen ausgeübte Gewalt der Opričniki mit der Abschreckungsfunktion erklärt, zeigt eine der Erzählungen den Opričnik Ochlop als seine Privilegien genießenden, völlig unpolitischen Besucher eines Bordells

„Außerordentliche Kommission“) an, der Inlandsgeheimdienst des jungen Sowjetstaates.

27 So spielt z.B. der Einakter *Kaliki* (*Die Wanderbettler*) auf dem Terrain des von den Opričniki niedergebrannten Hauses des Bojaren Kunicyn (Sorokin 2008с).

28 „Foltern? [...] So etwas tun bei uns höchstens die Opričniki. Das ist bei denen Sitte, da kann man nichts machen. Sie sorgen öffentlich für Schuld und Sühne, um den Staatsfeinden Angst einzujagen, das ist ihr Amt, von daher schlagen sie gerne mal über die Stränge. Wir Geheimdienstler sind kultivierte Leute.“ (Sorokin 2010:57)

und eine andere den schon aus dem Roman bekannten Komjaga, der den Bojaren Kubasov besucht.

Die Ausschnitte aus dem russischen Leben des Jahres 2028 beschränken sich nicht auf die Machtorgane bzw. Dienste, sondern beziehen unterschiedlichste Bevölkerungsgruppen ein. Die entscheidende Differenz zum Roman liegt in der Aufspaltung der Erlebnis- und Erzählperspektiven: Der Erzähler nimmt den *point-of-view* eines Kindes ein, den des Hauptmanns Sevastjanov, den der Gosudar, den eines kleinwüchsigen Possenreißers etc. Andere Texte sind aus der olympischen Perspektive (*Charčevanie* [Essenfassen]) erzählt oder als Drama mit Dialogen und Didaskalien (*Kaliki*), als einfache Dialogliste (*Očered'* [Die Schlange]) oder als Brief (*Pis'mo* [Der Brief]) gestaltet.

Sie alle entlarven das Russlandbild Komjagas als eine Fiktion: Der Lebensstandard ist niedrig, die Bevölkerung untertänig oder eingeschüchtert, sie reagiert mit Hilflosigkeit oder Zynismus, flieht in rituelle Frömmigkeitsposen oder den Rausch. Russland ist politisch, wirtschaftlich und kulturell an China herangerückt: Es ist reiner Rohstoff-Exporteur und Importeur und Transitland für chinesische Produkte, und wie weiland die Chinesen ihr Reich nach Norden hin mit einer Mauer abzuriegeln versuchten, baut auch Russland seine Mauer (*Великая Русская Стена* – „Große Russische Mauer“), um sich nach Westen und Süden hin abzugrenzen. Chinesisch ist die Fremdsprache, die man in der Schule lernt, und an der großen Mauer muss ein Arbeiter einem anderen mit dem chinesischen Wort *Чжангуань* („Vorgesetzter“) erklären, was einmal ein *Парторг* („Parteisekretär“) war (150).

In der letzten Erzählung (*Opala* [Ungnade]) muss Komjaga erfahren, dass auch sein Glaube an den Gosudar' naiv war. Sein Chef ist verhaftet worden, deshalb besucht er den bereits seit mehreren Monaten geächteten Bojaren Kubasov auf dessen zu einer Festung ausgebauten Landgut. Kubasov erläutert dem *Opričnik*, der Herrscher habe ihm am Telefon gesagt, er sei amtsmüde und wolle ihm die Herrschaft überlassen. Es gebe außerdem kein Erdgas mehr. Kubasov, mit seinem Frauen-, Vodka- und Kokainkonsum genauso hedonistisch wie viele andere aus der Oberschicht, fühlt sich stark genug für einen Machtkampf, hat aber in seiner Mannschaft keine Verwendung für Komjaga. Er erschießt ihn. Der Ausgang des Machtkampfes ist offen, die *Opričnina*, der der Gosudar' eine neue Leitung gegeben hat, ist darin nur ein Instrument.

Die Texte Sorokins zur Opričnina sind die bislang letzten Glieder einer erinnerungspolitischen Reihe. Der *Opričnik* ist eine Metonymie für eine nicht-europäische, nicht-verrechtlichte, im eigentlichen Wortsinn autokratische Herrschaftsform, die es zu legitimieren (bzw. zu verhindern) gilt. Die Auseinandersetzung um die Kernfrage nach Inklusion oder Exklusion der Gewalt der Macht in Bezug auf das Recht ist in Russland weiterhin aktuell – und dabei alt. Sorokin entnimmt eines seiner beiden Motti für *Sacharnyj kremľ* den Aufzeichnung des Marquis Astolphe de Custine *La Russie en 1838*: „Но сколько произвола таится в этой тишине, которая меня иак влечит и заволаживает! сколько насилия! сколь обманчив этот покой!“²⁹ (9)

» Literaturverzeichnis

- Bulgakov, Michail: *Master i Margarita*. Pis'ma. Moskva 1990. (= *Sobranie sočinenij v pjati tomach*; Tom 5)
- Custine, Astolphe de: *La Russie en 1839*. Paris 1843 [Zitat aus dem 30. Brief: Bd. 4, S. 89]. (Der Übersetzer Sorokins zitiert aus: Custine, Astolphe de: *Rußland im Jahre 1839*, übers. von A. Diezmann. Leipzig²1844. [Zitat: Bd. 3, S. 122])
- Dugin, Aleksandr: *Metafizika Opričniny*. Tezisy vystuplenija Aleksandra Dugina v ramkach „Novogo universiteta“, Aleksandrovsckaja sloboda, dvorec Ivana Groznogo, 26.02.2005. In: <<http://arcto.ru/article/1252>>.
- Dugin, Aleksandr: *S oranževoj revolucijej razberutsja opričniki*. In: *Megapolis-novosti*. 13. 29.03.2005 <<http://evrazia.info/article/2337>>.
- Filatov, I.V.: *Vipper*. In: *Bol'shaja Rossijskaja Ėnciklopedija*, Tom 5. Moskva 2006, S. 367–368.
- Henneberg, Nicole: *Henker lieben Süßigkeiten*. In: *FAZ*. 07.10.2010, S. 30.

29 „Aber bei dieser Ruhe, die ich theile und bewundere, welche Unordnung! welche Gewaltthätigkeit! welche trügerische Sicherheit“. (9) Im Original: „Néanmoins, au fond de ce calme que je partage et que j'admire, quel désordre! que de violence! quelle sécurité trompeuse!“ (Custine 1843, Bd.4:89)

- Höllwerth, Alexander: Den' opričnika – die Vision eines pseudosakralen, totalitären High-Tech-Imperiums zwischen Rekonstruktion und Dekonstruktion. In: Anzeiger für Slavische Philologie. Bd. XXXVII (2009), S. 55–97.
- Holm, Kerstin: Iwans Rückkehr. In: FAZ. 11.10.2006, S. 35.
- Holm, Kerstin: Im Gespräch: Wladimir Sorokin. Kehrt Iwan der Schreckliche wieder? In: FAZ. 13.01.2008a, S. Z 6.
- Holm, Kerstin: Die Monstersklaven sind unter uns. In: FAZ. 09.12.2008b, S. 42.
- Karamzin, Nikolaj: Istorija gosudarstva Rossijskago. Sankt Peterburg 1892 [Reprint: The Hague: Mouton, 1969. (= Slavic printings and reprintings)].
- Lenin, Vladimir: O značenii voinstvujuščego materializma. In: Ders.: Sočinenija, Tom 33. Moskva 1950, S. 201–210.
- Lermontov, Michail: Pesnja pro carja Ivana Vasil'eviča, molodogo opričnika i udalogo kupca Kalašnikova. In: Ders. Sobranie sočinenii v četyrech tomach. Poëmy i povesti v stichach. Tom 2. Moskva 1969, S. 340–353.
- Lermontow, Michail: Das Lied vom Zaren Iwan Wassiljewitsch, vom Leibwächter Kiribejewitsch und vom wackeren Kaufmann Kalaschnikow. In: Ders.: Gedichte und Poeme. Berlin 1987, S. 233–247.
- N.N.: Vipper. In: Bol'shaja sovetskaja énciklopedija, Tom 8. Moskva 1951, S. 147–148.
- N.N.: Opričnina. In: Bol'shaja sovetskaja énciklopedija, Tom 31. Moskva 1955, S. 91–92.
- CK VKP(b): Postanovlenie Orgbjuro CK VKP(b) O kinofil'me „Bol'shaja Žizn'“. In: Kul'tura i žizn'. 10.09.1946 <<http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/USSR/cinema.htm>>.
- Sorokin, Vladimir: Den' opričnika. Roman. Moskva 2008a.
- Sorokin, Vladimir: Der Tag des Opritschniks. Köln 2008b.
- Sorokin, Vladimir: Sacharnyj kremľ'. Moskva 2008c.
- Sorokin, Vladimir: Der Zuckerkremľ. Köln 2010.
- Tolstoi, Alexej K.: Der silberne Fürst. Rudolstadt 1954.
- Tolstoi, Alexej K.: Fürst Serebriany: Roman aus d. Zeit Iwans IV. Zürich 1985.
- Torke, Hans-Joachim (Hg.): Lexikon der Geschichte Russlands. Von den Anfängen bis zur Oktoberrevolution. München 1985. [Darin v. a. die Beiträge „Dienstgut“, „Dmitrij Donskoj“ und „Opričnina“.]

Vasilenko, H.: Opričnina, in: Ėnciklopedičeskij slovar', Tom XXII. Sankt Peterburg 1897, S. 45–46.

Vipper, Robert Ju.: Ivan Groznyj. Moskva 1922.

Wipper, R.J: Iwan Grosny. Moskau 1947.

» Filmographie

Ivan Groznyj. (SU 1944–1946. R. Sergej Ėjzenštejn)

» Bilder

Restaurant Opričnik versperrt: <http://lepestriny.livejournal.com/361091.html> (zuletzt gesehen am 31.12.2012)

Grußkarte: <http://beta.diary.ru/~artemiss/?tag=3281>(zuletzt gesehen am 31.12.2012)

» Der Gewaltdiskurs der Politik als literarische Vorlage bei Andrej Platonov und Vladimir Sorokin

Robert Hodel

Im Vorwort zu Andrej Platonovs 1973 erstmals aufgelegtem Roman *Die Baugru-be* (*Kotlovan*) schreibt Iosif Brodskij über die Utopie:

Man muss überhaupt bemerken, dass das erste Opfer von Gesprächen über Utopie, die ersehnte oder schon erreichte, die Grammatik wird, denn die Sprache erstickt, indem sie dem Gedanken nicht hinterher zu kommen vermag, im Konjunktiv und beginnt nach außerzeitlichen Kategorien und Konstruktionen zu streben.¹

Platonov schreibe, sagt Brodskij hier weiter, „in der Sprache der gegebenen Utopie“ („на языке данной утопии“). Und indem er sich dieser „Sprache der Epoche“ („язык эпохи“) unterwerfe, führe er das Russische in eine „semantische Sackgasse“ („смысловый тупик“), oder vielmehr: er entdecke die „Sackgassenphilosophie der Sprache überhaupt“ („тупиковую философию в самом языке“, 154 f.).

Brodskijs vielzitierte Aussage trifft im Platonovschen Werk auf eine sehr konkrete Grundlage. Einige wenige Verwendungskontexte der Lexeme „Sozi-

¹ „Вообще следует отметить, что первой жертвой разговоров об Утопии желаемой или уже обретенной – прежде всего становится грамматика, ибо язык, не поспевая за мыслью, задыхается в сослагательном наклонении и начинает тяготеть к вневременным категориям и конструкциям [...]“ (Platonov 1994:154) [Sofern nicht anders angegeben: Ü. d. A.]

alismus“/„Kommunismus“ – sie stammen im Folgenden alle aus dem Roman *Čevengur* – reichen aus, um zu illustrieren, wie Platonov die Sprache der sowjetischen Utopie dem Absurden zuführt. (In diesem utopisch-antiutopischen Roman vertreiben und liquidieren eine Handvoll Revolutionäre die gesamte Bevölkerung einer Steppenstadt bis auf elf Menschen, um an ihre Stelle ein neues, vaterloses Proletariat zu setzen. In den Augen der Revolutionäre verwandelt sich damit Tschewengur zur Geburtsstätte des Weltkommunismus.)

„Was bist du für ein Lauseei: Das Gouvexkom sagt dir – beende bis zum Sommer den Sozialismus! Zieh das Schwert des Kommunismus, denn bei uns herrscht eiserne Disziplin.“² (Platonow 1990:143; Aussage der Figur Kopjonkin)

„Fangen wir gleich an, wir können es schaffen, bis Neujahr den Sozialismus zu machen! [...] Ich sichere den Sozialismus! Noch ehe der Roggen reift, ist der Sozialismus fertig!“³ (142 und 144; Aussage der Figur Dostojewski)

„Wir werden dort den ganzen Kommunismus vermessen [...], werden eine genaue Zeichnung von ihm anfertigen [...], dann wird es leicht sein, den Kommunismus auf dem gesamten Sechstel der Erdkugel zu machen, denn in Tschewengur geben sie uns die Schablone in die Hand.“⁴ (280, Gopner)

„Leute, wir müssen so schnell wie möglich den Kommunismus machen, sonst ist sein historischer Moment vorbei [...].“ (295); „Doch plötzlich fiel ihm ein, dass in Tschewengur der Kommunismus schon da war, und er sagte: ‚Wenn das Proletariat für sich allein lebt, ergibt sich der Kommunismus ganz von selber.‘“⁵ (327, Tschepurny)

2 „Да что ты за гнида такая: сказано тебе от губисполкома – закончи к лету социализм! Вынь мечь коммунизма, раз у нас железная дисциплина.“ (Platonov 1988:293)

3 „Давайте начнем тогда сейчас же: можно к новому году успеть сделать социализм! [...] Еще рожь не поспеет, а социализм будет готов!“ (292 f.)

4 „Мы там [...] смерим весь коммунизм, снимем с него точный чертеж [...] тогда уже будет легко сделать коммунизм по всей шестой части земного круга, раз в Чевенгуре дадут шаблон в руки.“ (396)

5 „Надо, ребята, поскорей коммунизм делать, а то ему исторический момент пройдет [...]“ (407)
„Но вдруг он вспомнил, что в Чевенгуре уже находится коммунизм и сказал: – Когда пролетариат живет себе один, то коммунизм у него сам выходит.“ (431)

Platonov führt in *Čevengur* weniger eine ideologische Tendenz aus, die im Marxismus-Leninismus angelegt ist, als dass er deren sprachliches Gesicht offenlegt. Dies lässt sich bereits anhand von Lenins Schriften veranschaulichen. Noch offensichtlicher würde diese Thematisierung realer revolutionärer Sprache im Vergleich mit dem Sprachverhalten jener wenig gebildeten Kommunisten, mit denen Platonov als Ingenieur für Bewässerung und Elektrifizierung im Voronežer Gouvernement tagtäglich zu tun hatte. Denn eine breite Masse der sowjetischen Bevölkerung wurde buchstäblich auf der Grundlage bolschewistischer Propagandaliteratur alphabetisiert. Entsprechend skurril war auch ihr Gebrauch der Begrifflichkeit der neuen Administration.⁶

Die folgenden Zitate, die wir hier in textnaher Übersetzung unkommentiert wiedergeben, stammen aus der Gesamtausgabe der Leninschen Werke (1962).

Ist eine Verwirklichung des unmittelbaren Übergangs von diesem in Russland dominanten Zustand zum Sozialismus denkbar? Ja, sie ist denkbar bis zu einem gewissen Grad, jedoch nur unter einer Voraussetzung, die wir jetzt, dank einer enormen und abgeschlossenen wissenschaftlichen Arbeit, genau kennen. Diese Voraussetzung ist die Elektrifizierung.⁷ (in: *Über die Naturalsteuer*)

[...] uns mangelt es auch an Zivilisation, um unmittelbar zum Sozialismus überzugehen, obwohl wir hierfür alle politischen Voraussetzungen haben.⁸ (in: *Lieber weniger, aber besser*)

[...] und dann, vermittels dieser Produktionsverbände zur Vernichtung der Arbeitsteilung zwischen den Menschen übergehen, zur Bildung, Ausbildung und Vorbereitung *allseitig entwickelter und allseitig vorbereiteter Menschen*, von Menschen, die *alles machen können*. Dahin geht der Kommunismus, dahin muss und *wird* er gehen, aber erst nach einer ganzen Reihe von Jahren. Zu versuchen, heute dieses künftige Ergebnis eines

6 Vgl. dazu Seliščevs Untersuchungen zur Sprache der Revolution (Seliščev 1928) wie auch Erzählungen von Michail Zoščenko, z. B. *Der Agitator (Agitator)* oder *Affensprache (Obez'janij jazyk)*.

7 „Мыслимо ли осуществление непосредственного перехода от этого, преобладающего в России, состояния к социализму? Да мыслимо до известной степени, но лишь при одном условии, которое мы знаем теперь, благодаря одной громадной и завершенной научной работе, точно. Это условие – электрификация.“ (*О продовольственном налоге*; Lenin 1962:43, 228)

8 „[...] нам тоже не хватает цивилизации для того, чтобы перейти непосредственно к социализму, хотя мы и имеем для этого политические предпосылки.“ (*Лучше меньше, да лучше*, 45, 404)

vollkommen entwickelten, vollkommen gefestigten und herausgebildeten, vollkommen entfalteteten und reifen Kommunismus praktisch vorwegzunehmen, wäre das Gleiche wie ein vierjähriges Kind höhere Mathematik lehren zu wollen.⁹ (in: *Der ‚linke Radikalismus‘, die Kinderkrankheit im Kommunismus*)

» Sprache der bolschewistischen Gewalt

Ein Aspekt, der mit der entworfenen Utopie eng verbunden ist, ist die Sprache der Gewalt. Im Namen der neuen, klassenlosen Gesellschaft ist die „Liquidierung“ der privilegierten Klassen nicht nur legitim, ihr haftet auch der Nimbus der historischen Notwendigkeit an. Der Gewalt ausübende Revolutionär wird gleichsam zum Instrument einer wissenschaftlich begründeten „Vorsehung“. Entsprechend rigoros und konsequent erscheint sein Sprachverhalten.

In Bezug auf diesen Gewaltdiskurs lassen sich in der Sprache Lenins und Platonovs drei Facetten unterscheiden, die (1.) die Sicht auf das Objekt der Gewalt, (2.) die Darstellung der Gewalthandlung und (3.) die Einstellung des Gewalttäters gegenüber seiner Handlung betreffen. Aus einem reichen Textmaterial sollen wiederum einige markante Beispiele genügen.

⁹ „[...] и затем, через эти производственные союзы, переходить к уничтожению разделения труда между людьми, к воспитанию, обучению и подготовке *всесторонне развитых и всесторонне подготовленных* людей, людей, которые *умеют все делать*. К этому коммунизм идет, должен идти и *придет*, но только через долгий ряд лет. Попытаться сегодня практически предвосхитить этот грядущий результат вполне развитого, вполне упрочившегося и сложившегося, вполне развернутого и созревшего коммунизма, это все равно, что четырехлетнего ребенка учить высшей математике.“ (*Детская болезнь, левизны’ в коммунизме*, 41, 33) Hier und im Folgenden sind Hervorhebungen in Zitaten aus dem Original übernommen.

1. Die Gewalt wird an einem entmenslichten Objekt ausgeübt und sucht sich damit der Gefahr, menschenverachtend zu wirken, zu entziehen.

Lenin (1962): Schriften	Platonow (1990): <i>Tschewengur</i>
<p>Es müssen tausend Formen und Weisen der praktischen Berechnung und Kontrolle der Reichen, Gauner und Müßiggänger ausgearbeitet und von den Kommunen und kleinen Zellen auf dem Dorf und in der Stadt in der Praxis erprobt werden. Vielfalt ist hier der Garant der Lebendigkeit, die Bürgerschaft des Erfolgs im Erreichen des einen, allgemeinen Ziels: der <i>Säuberung</i> der russischen Erde von allen schädlichen Insekten, Flöhen – Gaunern, Wanzen – Reichen und anderen mehr. Am ersten Ort sperrt man zehn Reiche ein, ein Dutzend Gauner, ein halbes Dutzend Arbeiter, die sich von der Arbeit drücken, (ebenso rowdhafte wie sich viele Setzer in Petersburg von der Arbeit drücken, besonders in den Druckereien der Partei). Am zweiten Ort setzt man sie zum Reinigen der Aborte ein. Am dritten stattet man sie nach Entlassung aus dem Karzer mit gelben Ausweisen aus, damit sie das ganze Volk bis zu ihrer Besserung als <i>schädliche</i> Leute überwacht. Am vierten erschießt man auf der Stelle jeden Zehnten, der sich des Müßiggangs schuldig macht.¹⁰ (35, 204)</p>	<p>„Diesen Lumpen dulde ich bis zur ersten Schlacht [...] ich habe Sascha Dwanow [...] in einem Vorwerk aufgefunden, wo dieser Strolch [...] Hühner geklaut hat.“ (116); „Wir hätten euch zur allgemeinen Sicherheit abgeknallt. Die [Reptilien] hocken in ihren Winkeln und fressen Rindfleisch ...“ (163); „Was bist du für ein Lauseei“¹¹ (143, Kopjonkin) „Wirf nur, du Witzbold [Schädling]. Ich habe hier ein ganzes Lager davon; bei der Detonation bist du selber im Arsch! [...] Nun wirf schon, du Halunke [Reptil].“ (167); „Trink und iss, du Hundesohn, aber wenn du was darüber hinaus nimmst, bleibt nur Gestank von dir übrig.“¹² (171, Paschinzew) „Säubere mir die Stadt von dem erdrückenden Element!“ (266); „Du Lump, wir sind doch die Avantgarde [...] Geh schnell, du Halbschuft!“¹³ (334, Tschepurny) Erschießen, sowie Kopjonkin kommt. Das Gras wächst und zerstört auch den Boden. Die Revolution ist eine gewaltsame Sache und eine Naturkraft ... Ein Lump bist du! [...] „Geh nach Hause!“ befahl er dem Banditen.¹⁴ (184, A. Dwanow)</p>

10 „Тысячи форм и способов практического учета и контроля за богатыми, жуликами и туеядцами должны быть выработаны и испытаны на практике самими коммунами, мелкими ячейками в деревне и в городе. Разнообразие здесь есть реальность жизненности, порока успеха в достижении общей единой цели: *очистки* земли российской от всяких вредных насекомых, от блох – жуликов, от клопов – богатых и прочее и прочее. В одном месте посадят в тюрьму десяток богачей, дюжину жуликов, полдюжины рабочих, отлынивающих от работы (так же хулигански, как отлынивают от работы многие наборщики в Питере, особенно в партийных типографиях). В другом – поставят их чистить сортиры. В третьем – снабдят их, по отбытии карцера, желтыми билетами, чтобы весь

11 „Такую сволочь я терплю до первого сражения [...] Сашу Дванова я застал [...] на одном хуторе, где этот сын с отрядом кур воровал.“ (Platonov 1988:272); „Мы б вас шпокнули для общей безопасности. По закутам, гады, сидят – говядину трескают ...“ (308); „Да что ты за гнида такая!“ (293).
 12 „Бросай, шкода. У меня тут их целый склад: сам от детонации обратно в мать полезешь! [...] Да бросай же, гада!“ (311); „Пей, ешь, сукин сын, но если что лишнее возьмешь – вонь от тебя останется.“ (314)
 13 „Очисти мне город от гнетущего элемента! (386); Сволочь ты: так мы же авангард [...] Иди скорее, полугад!“ (436)
 14 „Расстрелять его, как придет Копенкин. Трава растет, тоже разрушает почву: революция –

2. Die Gewalt erscheint, da sie ein legitimes Instrument einer gesetzmäßigen Entwicklung ist, als unabdingbarer, mechanischer Eingriff.

Lenin (1962): Schriften	Platonow (1990): <i>Tschewengur</i>
<p>Schlagt mit allen Kräften um euch, um diese Astrachaner Spekulanten und Schmiergeldempfänger zu fangen und zu erschießen. Mit diesem Pack muss man in einer Weise abrechnen, dass es sich <i>Jahre</i> daran erinnert.¹⁵ (50, 219)</p> <p>Der Opportunismus <i>führt</i> die Anerkennung des Klassenkampfes gerade <i>nicht</i> zur Hauptsache, zur Periode des <i>Übergangs</i> vom Kapitalismus in den Kommunismus, zur Periode der <i>Beseitigung</i> der Bourgeoisie und zu ihrer vollständigen <i>Vernichtung</i>. In der Realität erscheint diese Periode notwendigerweise als un-gesehen grausamer Klassenkampf mit un-gesehen scharfen Formen, und folglich muss auch der Staat dieser Periode ein notwendigerweise <i>neuer</i> demokratischer Staat (für Proletarier und überhaupt Besitzlose) und ein <i>neuer</i> diktatorischer Staat (gegenüber der Bourgeoisie) sein.¹⁶ (33, 35)</p> <p>Das Ziel des Bürgerkriegs ist die Er-oberung der Banken, Fabriken, Betriebe u. a., die Vernichtung jeglicher Möglich-</p>	<p>„Meine nicht, gib mir eine Resolution über die Liquidierung der restlichen Lumpen als Klasse.“¹⁹ (287, Tschepurny)</p> <p>„Mit denen müsstest wir auch Schluss machen, Genosse Pijussja“, riet der Tschekist. „Warum, du Wirrkopf! Das Hauptglied ist ihnen schon abgehackt!“²⁰ (270)</p> <p>„Erledigt sie, Jungs!“ Und er jagte selbst mit seinem Nagant dem nächststehenden Burshui [...] eine Kugel in den Schädel. [...] „Scheuer dich nicht, du Trottel, warte, gleich scheuer ich dir eine!“²¹ (271, 272, Pijussja)</p> <p>Tschepurnyj prüfte mit dem Handrücken die Kehle der Burshuis, wie Schlosser die Temperatur der Achslager prüfen, und ihm schien, dass alle Burshuis noch lebten. „Ich hab dem Sawyn-Duwaito zusätzlich die Seele aus dem Hals geschossen!“ sagte Pijussja. „Richtig: die Seele sitzt ja in der Kehle!“ erinnerte sich Tschepurny. [...] sie luden die Nagants nach und durchschossen jedem liegenden besitzenden Menschen der Reihe nach von der Seite den Hals – durch die Drüse.²² (273)</p>

народ, до их исправления, надзирал за ними, как за *вредными* людьми. В четвертом – расстреляют на месте одного из десяти, виновных в тунеядстве. (Как организовать соревнование?, 35, 204)

15 „Налягте изо всех сил, чтобы поймать и расстрелять астраханских спекулянтов и взяточников. С этой сволочью надо расправиться так, чтобы все на годы запомнили.“ (Lenin 1962:50, 219)

16 „Оппортунизм *не доводит* признания классово-й борьбы как раз до самого главного, до периода перехода от капитализма к коммунизму, до периода *свержения* буржуазии и полного *уничтожения* ее. В действительности этот период неминуемо является периодом невиданно ожесточенной классовой борьбы, невиданно острых форм ее, а следовательно, и государство

насильная штука и сила природы ... – Сволочь ты! [...] Уходи домой! – приказал он бандиту.“ (323)

19 „Ты не полагай, ты давай мне резолюцию о ликвидации класса остаточной сволочи.“ (Platonov 1988:401)

20 „– Их бы тоже надо кончить, товарищ Пиюся! – посоветовал чекист. – Зачем, голова? Главный член у них отрубли!“ (389)

21 „Коцай их, ребята! – и сам выпустил пулю из нагана в череп ближнего буржуа [...] – Да не чешись ты, дурной: обожди, я сейчас тебя царпанну!“ (389, 390)

22 „Чепурный пробовал тыльной частью руки горло буржуев, как пробуют механики температуру подшипников, и ему казалось, что все буржуи еще живы. – Я в Дувайле добавочно из шеи души

<p>keit des Widerstands der Bourgeoisie, die Ausrottung ihrer Armee.¹⁷ (30, 73)</p> <p>Auch aus wissenschaftlicher Sicht wird es vollkommen falsch und vollkommen unrevolutionär sein, wenn wir gerade das Wichtigste umgehen oder vertuschen: die Erstickung des Widerstands der Bourgeoisie, – den schwierigsten, den notwendigsten Kampf im Übergang zum Sozialismus.¹⁸ (30, 134)</p>	<p>„Ich baller dir gleich eine!“ lehnte der betrübte Pijussja ab.²³ (306)</p> <p>„Wir hätten euch zur allgemeinen Sicherheit abgeknallt.“²⁴ (163, Kopjonkin)</p> <p>Damals hatte Kopjonkin zum erstenmal einen Kulaken voller Wut zerhackt. Gewöhnlich tötete er nicht so, wie er lebte, sondern gleichmütig, aber endgültig, als wirke in ihm eine Kraft der Berechnung und Wirtschaftlichkeit.²⁵ (162)</p>
--	---

3. Der Gewaltausübende neigt zu einer ironisch-euphemistischen Ausdrucksweise und hält dadurch mögliche Mitleidsgefühle von sich fern.

Lenin (1962): Schriften	Platonow (1990): <i>Tschewengur</i>
<p>Je größer die Zahl der Vertreter der reaktionären Geistlichkeit und der reaktionären Bourgeoisie, die es uns bei dieser Gelegenheit zu erschießen gelingt, umso besser. Man muss diesem Publikum gerade jetzt eine solche Lehre erteilen, dass sie für mehrere Jahrzehnte nicht einmal an Widerstand zu denken wagen (Brief an Molotov für die Mitglieder des Politbüro. 19.3.1922; den historischen Hintergrund bildet die Konfiskation von Kirchenschätzen zur Bekämpfung des Hungers im Wolgagebiet).²⁶</p>	<p>Der verwundete Kaufmann [...] lag auf der Erde mit verkümmertem Körper [...], – Halt dich fest – mit dir ist es jetzt vorbei!“ [wörtlich: du hast ausgeläutet]²⁷ (271, Tschekist)</p> <p>„So, und nun halt den Mund, sonst schick ich dich auch in den Himmel!“ (272, Pijussja)</p> <p>[...] da beschlossen Tschepurny und Pijussja, die Burshuis zusätzlich vor einer Verlängerung des Lebens zu schützen; [...] und durchschossen [...] den Hals.²⁸ (273)</p> <p>„[...] wer hat dir die Musik geschenkt?“</p>

этого периода неизбежно должно быть государством *по-новому* демократическим (для пролетариев и неимущих вообще) и *по-новому* диктаторским (против буржуазии).“ (33, 35)

17 „Целью гражданской войны является завоевание банков, фабрик, заводов и пр., уничтожение всякой возможности сопротивления буржуазии, истребление ее войска.“ (30, 73)

18 „И с научной точки зрения будет совершенно неправильно и совершенно неревOLUTIONно, если мы будем обходить или затушевывать как раз наиболее важное: подавление сопротивления буржуазии, – наиболее трудное, наиболее требующее борьбы при переходе к социализму.“ (Lenin 1962:30, 134)

26 „Чем больше число представителей реакционного духовенства и реакционной буржуазии удаст-

вышиб! – сказал Пиюся. – И правильно: душа же в горле! – вспомнил Чепурный. [...] они подзарядили наганы и каждому лежачему ищущему человеку – в последовательном порядке – прострелили сбоку горло – через железки.“ (391)

23 „Я те скажу! – отвергал огорченный Пиюся.“ (415)

24 „Мы б вас шпокнули для общей безопасности.“ (308)

25 „В первый раз тогда Копенкин рассек кулака с яростью. Обыкновенно он убивал не так, как жил, а равнодушно, но насмерть, словно в нем действовала сила расчета и хозяйства.“ (Platonov 1988:307)

27 „Раненый купец Щапов лежал на земле с оскудевшим телом [...] – Подержись – ты теперь свое отзвонил!“ (Platonov 1988:390)

28 „Вот – и помалкивай, а то я тебя тоже на небо

	„Ein vorübergehender Burshui. Er hat mir die Musik gegeben, und ich hab ihm seine Existenz zu billig verkauft.“ ²⁹ (457)
--	---

Was den Sprachgebrauch der Platonovschen Figuren – insbesondere Kopenkins, Čepurnyjs und Pijusjas – von Lenin unterscheidet, ist ihr reduziertes Sprachbewusstsein. Während Lenin rhetorisch gezielt kühne Metaphern einsetzt, die oft aus der organischen Natur, der Welt der Maschinen oder dem religiösen Bereich stammen, nehmen Platonovs Protagonisten diese Bilder für bare Münze. Damit legen sie nicht nur ihre Naivität offen, sie entblößen auch gewisse vereinfachende Tendenzen der marxistisch-leninistischen Utopie. So lässt etwa die Überzeugung, dass mit der Liquidierung des Privateigentums ein neuer Mensch entsteht, der nicht mehr dazu neigt, andere Menschen auszubeuten, die Tschewengurer Kommunisten mechanisch und emotionslos die gesamte Bourgeoisie der Stadt töten. Hierbei verstehen sie ihre „historische“ Aufgabe absolut wörtlich. Ist die besitzende Klasse beseitigt, d. h. sind die Proletarier nur mehr „für sich allein“ (Platonow 1990:327), entsteht notwendigerweise die kommunistische Gesellschaft. Es ist diese Vorstellung, die sie auch den Abend nach der Exekution als *sočel'nik kommunizma* bezeichnen lassen: Wie Christen zu Weihnachten die Geburt Jesu erwarten, warten die Revolutionäre am „Heiligabend des Kommunismus“ auf die lichte Zukunft, die mit dem Sonnenaufgang anbrechen soll. Mit anderen Worten – sie realisieren eine Metapher: „[...] Tschepurny dachte: Da kommt ein Genosse, ich warte auf ihn und umarme ihn vor Traurigkeit, denn es ist mir doch unheimlich, am Heiligabend des Kommunismus allein zu sein!“³⁰ (291)

ся нам по этому поводу расстрелять, тем лучше. Надо именно теперь проучить эту публику так, чтобы на несколько десятков лет ни о каком сопротивлении они не смели и думать.” (Письмо Молотову для членов Политбюро. 19 марта 1922 г. // Известия ЦК КПСС. 1990. № 4, 193)

пошло!” (390, Pijusja); „[...] тогда Чепурный и Пиося решили дополнительно застраховать буржуев от продления жизни: [...] прострелили сбоку горло.” (391)

29 „[...] кто тебе [...] музыку подарил? Один прохожий буржуй. Он мне музыку, а я ему существование продешевил.” (530, Prokofij Dvanov)

30 „[...] а Чепурный думал: вот идет товарищ, обожу и обнимусь с ним от грусти – мне ведь жутко быть одному в сочельник коммунизма!” (404)

» Zur Sprache aktueller staatlicher Gewalt

Parallel zur Sprache Lenins, die zentrales Vorbild des Sprachverhaltens der gesamten revolutionären Epoche war, das Platonov künstlerisch verarbeitete, soll nun die Sprache Putins und Medvedevs im Kontext des kaukasischen Konflikts hinsichtlich ihres „literarischen Potentials“ befragt werden. Auch hier setzen wir als neutralen Hintergrund ein Sprechen voraus, das im menschlichen Leben einen absoluten Wert erkennt, sodass jeglicher Ausdruck, der diesen Wert in selbstverständlicher oder bewusster Weise in Frage stellt, als markiert erscheint.

Ein Blick auf die Reden G.W. Bushs wird hierbei zeigen, dass sich die russische Regierung nur graduell von ihrem amerikanischen Pendant unterscheidet. Man kann gar mutmaßen, dass Putin und Medvedev durch Bushs Rhetorik geradezu ermuntert worden sind, gewisse sprachliche Tabus, die durchaus auch in Russland existieren, zu brechen.

In einer Klammer sei hier bemerkt, dass zum Thema Terrorismus auch eine innerdeutsche Diskussion geführt wurde, die sich mit der Frage, ob man sich in Afghanistan in einem Krieg befinde, neu entzündet hat. So erklärte Wolfgang Schäuble am 8. Juli 2007 dem *Spiegel*³¹:

Wir müssen jedoch klären, ob unser Rechtsstaat ausreicht, um den neuen Bedrohungen zu begegnen. [...] Man könnte zum Beispiel bestimmte Auflagen für jemand erlassen, den man nicht abschieben kann, etwa ein Kommunikationsverbot im Internet oder mit dem Handy. Die rechtlichen Probleme reichen bis hin zu Extremfällen wie dem sogenannten *Targeted Killing* ... Nehmen wir an, jemand wüsste, in welcher Höhle Osama bin Laden sitzt. Dann könnte man eine ferngesteuerte Rakete abfeuern, um ihn zu töten. Wir sollten versuchen, solche Fragen möglichst präzise verfassungsrechtlich zu klären, und Rechtsgrundlagen schaffen, die uns die nötigen Freiheiten im Kampf gegen Terrorismus bieten.

31 Biermann, Kai: Schäubles Alarme. In: Zeit Online. Deutschland. 25.09.2007 <<http://www.zeit.de/online/2007/39/schaeubles-alarme/seite-2>>.

Schäubles Überlegungen, die sprachlich noch sehr weit von den Äußerungen der russischen Politiker entfernt sind, zogen nichtsdestoweniger heftigste Proteste nach sich. Selbst vom Bundespräsidenten Horst Köhler wurde der Bundesminister des Innern öffentlich gerügt.

Die Gründe hierfür sind im Widerstand gegen ein qualitativ neues Rechtsverständnis zu sehen, wonach im „Quasi-Verteidigungsfall“ ein Tatstrafrecht zu einem Täterstrafrecht gemacht werden soll.

Zu diesem Schwanken zwischen Zivil- und Kriegsrecht hatte sich einst auch Lev Tolstoj geäußert. Seinen anarchistischen Pazifismus, dessen Ansätze bereits auf das Frühwerk zurückgehen, prägt dabei auch ein ausgesprochenes Sprachbewusstsein. Tolstoj hütet sich geradezu, für den Krieg andere Lexeme zu verwenden, als sie sonst, im zivilen Leben, für das Töten üblich sind. Bereits in *Krieg und Frieden* (1868) lässt er Andrej Bolkonskij sagen: „Das Ziel des Krieges ist Mord, die Mittel des Krieges sind Spionage, Verrat und deren Belohnung, die Verwüstung der Bewohner, der Raub und der Diebstahl an ihnen zur Versorgung der Armee – die Absenz von Freiheit, das heißt Disziplin, Nutzlosigkeit, Unwissen, Brutalität, Unzucht, Trinksucht.“³²

Und in der *Auferstehung* (1899) räsoniert Nechljudov über Militärpersonen, sie lebten „immer in einer Atmosphäre der öffentlichen Meinung“, „die ihnen nicht nur das Verbrecherische ihrer Taten verdeckt, sondern diese Taten auch als Ruhmestaten darstellt.“³³

Unabhängig davon, inwieweit man Tolstojs Standpunkt auf die aktuelle Terrorismusdebatte übertragen mag, wird man sich der Sprache dieser Debatte leicht bewusst werden: Geht man vom Zivilrecht aus, ist ein „Terrorist“ ein (besonders gefährlicher) Gesetzesbrecher. Ausdrücke wie „Angriff“, „töten“, „Feind“ oder gar „Vernichtung“ sind dann nicht nur unangebracht, sondern Symptome eines falschen Rechtsverständnisses. Geht man indessen von einem Kriegsrecht aus, erweitert sich

32 „Цель войны – убийство, орудия войны – шпионство, измена и поощрение ее, разорение жителей, ограбление их или воровство для продовольствия армии; обман и ложь, называемые военными хитростями; нравы военного сословия – отсутствие свободы, то есть дисциплина, праздность, невежество, жестокость, разврат, пьянство.“ (Tolstoj 2006:XI, 211)

33 „И как военные живут всегда в атмосфере общественного мнения, которое не только скрывает от них преступность совершаемых ими поступков, но представляет эти поступки подвигами [...]“ (Tolstoj 2006:XXXII, 374)

damit auch der Radius der als „neutral empfundenen“ Rede. Insofern sind die Guantanamo Bay Naval Base und ihre inoffiziellen Ableger in der EU, wo man sich auch Verhörmethoden wie dem „Waterboarding“ bediente, nur eine folgerichtige geographische Umsetzung eines wenig definierten Rechtsraumes.

Betrachten wir zunächst Äußerungen der Präsidenten Putin und Medvedev sowie der Korrespondenten des staatlichen Fernsehsenders NTV.

Auf einer Pressekonferenz vom 24.09.1999 in Astan stahl sich in Putins Rede ein Jargonismus, der längst schon zum negativen Geflügelten Wort geworden ist. (Später hat sich der Präsident von seiner Wortwahl öffentlich distanziert.)

Russische Flugzeuge versetzen in Tschetschenien Schläge ausschließlich gegen Basen von Terroristen, und dies wird auch weiterhin fortgeführt werden, wo immer sich Terroristen befinden [...] Wir werden die Terroristen überall verfolgen. Sind sie am Flughafen – so auf dem Flughafen. Das heißt, Sie verzeihen, wenn wir sie letztendlich in der Toilette fangen, dann murken wir sie auf dem Klo ab.³⁴

Sprachlich vollkommen repräsentativ hingegen sind für den staatlichen Fernsehkanal NTV Meldungen wie die folgenden:

Noch im März begann man in Dagestan in der Region Karabudachkent prophylaktische Spezialoperationen durchzuführen. Daran waren Milizionäre und Sicherheitsstreitkräfte in großer Zahl beteiligt. Jedoch gelingt ihnen bis dahin noch nicht, die Widerstandskämpfer vollständig zu neutralisieren.³⁵ (10.06.2009)

34 „Российские самолеты наносят и будут наносить удары в Чечне исключительно по базам террористов, и это будет продолжаться, где бы террористы ни находились. [...] Мы будем преследовать террористов везде. В аэропорту – в аэропорту. Значит, вы уж меня извините, в туалете поймаем, мы и в сортире их замочим, в конце концов.“ (<http://ru.wikipedia.org/wiki/Мочить_в_сортире>); *močit'* bedeutet wörtlich ‚anfeuchten‘, ‚einweichen‘.

35 „Еще в марте в Карабудахкентском районе Дагестана начали проводить специальную профилактическую операцию. В ней задействовано большое количество милиции и внутренних войск. Однако полностью нейтрализовать боевиков им пока не удается.“ (Корреспондент НТВ Руслан Гусаров, НТВ, 10.06. 2009; <<http://www.ntv.ru/novosti/164072/>>)

Nach gewissen Angaben kann es sich hier um die sogenannte Baksaner Kampfgruppe handeln, die von Kasbek Taščujev angeführt wird. Taščujev ist ein ausgereifter [eingefleischter] und dreister Kämpfer. Seinen Namen verbindet man mit dem Anführer der nordkaukasischen Extremisten Doku Umarov. [...] Die Schlucht durchkämmen starke Einheiten der Sicherheitsstreitkräfte und der Miliz der Republik. [...] Eine ungenannte Quelle der Strukturkräfte des Nordkaukasischen Föderativen Bezirks bestätigte ihrerseits, dass fünf Banditen vernichtet worden sind. Die Kräfte erklären, dass die Einschränkungen solange gelten, bis die Bande endgültig unschädlich gemacht ist.³⁶(23.02.2011)

Wie weitgehend internalisiert diese Sprache der Gewalt ist, zeigt auch eine Rede des Präsidenten Medvedev vom 28.08.2010, in der er auf den blutigen Terrorakt in der Moskauer Metro Bezug nimmt:

[...] der Direktor des FSB Aleksandr Bortnikov teilte mit, dass es im Laufe eines Monats gelang, mehr als 30 Banditen und ihre Häupter zu liquidieren und eine Reihe von Terroranschlägen zu verhindern. [...] Dmitrij Medvedev, Russlands Präsident: „Das sind gute Resultate, da dem Bandenuntergrund ein empfindlicher Schaden zugefügt worden ist. Natürlich muss die Arbeit in dieser Richtung weitergeführt werden – im Rahmen jener Aufträge, die ich gegeben habe, und jener Berichte und Vorschläge, die Sie gemacht haben. Was die einzelnen Banditen betrifft, die unlängst im Zuge einer Spezialoperation vernichtet worden sind, so ist dies die gesetzmäßige Folge ihrer verbrecherischen Tätigkeit. Genau deshalb habe ich, als der Terrorakt in der Metro verübt wurde, gesagt, dass sie alle aufgefunden und vernichtet werden müssen. Nur so hat man mit ihnen umzugehen. Bloß keine Umstände machen.“³⁷

36 „По некоторым данным, это может быть так называемая баксанская группа боевиков, возглавляемая Казбеком Ташуевым. Ташуев — матерый и дерзкий боевик. Его имя часто связывают с лидером северокавказских экстремистов Доку Умаровым. [...] Ущелье прочесывают крупные силы внутренних войск и республиканской милиции. [...] Неназванный источник в силовых структурах Северокавказского федерального округа в свою очередь утверждал, что уничтожено пятеро бандитов. [...] Силовики заявляют, что ограничения будут действовать до тех пор, пока банду не обезвредят окончательно.“ (Максим Березин передает из Кабардино-Балкарии, НТВ; 23.02.2011; <<http://www.ntv.ru/novosti/222543/>>)

37 „[...] директор ФСБ Александр Бортников [...] сообщил, что за месяц удалось ликвидировать

Das im russisch-kaukasischen Kontext regelmäßig verwendete Verb „vernichten“ (*uničtožit*) taucht auch in G.W. Bushs in San Diego am 01.05.2003 gehaltenen Rede zum „End of Major Combat in Iraq“ auf:

In the battle of Afghanistan, we destroyed the Taliban, many terrorists, and the camps where they trained. We continue to help the Afghan people lay roads, restore hospitals, and educate all of their children. Yet we also have dangerous work to complete. As I speak, a Special Operations task force, led by the 82nd Airborne, is on the trail of the terrorists and those who seek to undermine the free government of Afghanistan. America and our coalition will finish what we have begun.

From Pakistan to the Philippines to the Horn of Africa, we are hunting down al Qaeda killers.³⁸

Und am 05.06.2003 äußerte sich G.W. Bush in seinen „Remarks to Troops Sayliyah“ in Qatar in der folgenden Weise:

We have made it clear that we'll hunt the terrorists down. There's no place they can hide from the justice of the United States of America and our friends. And right now we've got – we're on the hunt in the Horn of Africa. And of course, in the battle of Iraq, you set an example of skill and daring that will stand for all time. The very first strike in the liberation of Iraq started from right here, and many others followed. Missions of mercy are directed from here.³⁹

более 30 бандитов и их главарей и предотвратить ряд терактов. [...] Дмитрий Медведев, президент России: „Это хорошие результаты, потому что бандподполью нанесен чувствительный урон. Естественно, работа по этому направлению должна быть продолжена в рамках тех поручений, которые давались мной и тех докладов и предложений, которые делали Вы. Что касается отдельных бандитов, уничтоженных недавно в ходе спецопераций, то это закономерный итог преступной деятельности. Именно поэтому, когда произошел теракт в метро, я сказал, что они все должны быть разысканы и все должны быть уничтожены. Только так нужно поступать с ними. Церемониться нечего.“ (НТВ, 28.08.2010; <<http://www.ntv.ru/novosti/203745/>>)

38 Presidential Rhetoric.com <<http://www.presidentialrhetoric.com/speeches/05.01.03.html>>.

39 Presidential Rhetoric.com <<http://www.presidentialrhetoric.com/speeches/06.05.03.html>>.

Besonders deutsche Ohren, die durch die Aufarbeitung des Zweiten Weltkriegs sensibilisiert sind, mag diese Ausdrucksweise befremden. Auch wenn ein hiesiger Politiker in der Sache dasselbe verträte, er würde sich in der Öffentlichkeit vor Formulierungen wie „Mörder jagen“ oder „Taliban zerstören“ hüten. Man denke nur etwa an die Reaktionen auf den Begriff „Kollateralschaden“ (collateral damage), der 1999 zum Unwort des Jahres gewählt worden ist.

Sehr viel rigoroser ist die Sprache der Gewalt freilich in Russland, wo ein Krieg geführt wurde und geführt wird, in dem territoriale Machtansprüche und Terrorismusbekämpfung fließend ineinander übergehen. So erstaunt denn auch nicht, dass parallel zu dieser militärischen Radikalisierung auch das Sprachbewusstsein steigt und sich eine ganze Reihe von Schriftstellern explizit oder implizit mit der Sprache der neuen „Vertikale“ auseinandersetzt.

Die offizielle Sprache geradezu auf ihre Fahnen geschrieben haben sich Schriftsteller des Moskauer Konzeptualismus.⁴⁰ Seine Anfänge in den 1970er Jahren stehen im Zeichen der postmodernen Überzeugung, dass es keine unabhängige, individuell entwickelte und insofern „unschuldige“ Sprachverwendungsweise gibt, dass jede sprachliche Äußerung Teil eines Diskurses und also Ausdruck einer strategisch aufgestellten und institutionalisierten politisch-ideologischen Gesinnung ist.

In einer späteren Phase dieser postmodernen Bewegung vermischt der Konzeptualist Vladimir Sorokin ebenso bewusst wie genüsslich den „sozialistischen Verstand“ (*soc-um*), wie Prigov das sprachliche Material seines frühen Schaffens charakterisiert, mit der Gesinnungskultur des aktuellen Russland. Von besonderer Bedeutung ist hierbei der 2006 in Moskau erschienene Roman *Der Tag des Opritschniks* (*Den' opričnika*⁴¹).

Auch in dieser Erzählung, die in den Mund eines staatlichen Agenten und Henkers namens Komjaga gelegt ist, lassen sich die drei Aspekte der Gewalt – „Entmenschlichung“, „mechanistische Sicht“ und „ironisch-euphemistische Verharmlosung“ – wiederfinden.

40 Jenseits dieser literarischen Strömung agiert Vladimir Makanin. Das Thema „Kaukasus“ entfaltete er bereits im Roman *Underground oder Ein Held unserer Zeit* (*Andegraund ili Geraj našego vremeni*) in einem Mord des russischen Hauptprotagonisten an einem „Kaukasier“ – ein Mord, der von der russischen Umgebung als innerkaukasische Abrechnung taxiert wird. Diese kritische Sicht des russischen Kaukasus-Verständnisses baut Makanin in *Der kaukasische Gefangene* (*Kavkazskij plennyj*) zum zentralen Thema aus.

41 Zur Figur des Opritschniks in der russischen Kultur vgl. auch den Beitrag von Norbert Franz in diesem Band.

Eklig seyen sie als wie Gewürm, das sich an Fäulnis und Aas besäufet. Das Teigige ist es, das sich Schlängelnde, das Unersättliche, das Blinde oben-drein, was sie gemein macht mit dem verachteten Getier, und nur ihr beflissenes Mundwerk unterscheidet sie, welches mit stinkend Gift und Galle dermaßen um sich spritzt, dass nicht nur die Menschen drunter müssen leiden, nein, auch die von Gott geschaffene Welt wird besudelt, ihre heilige Schlichtheit und Reinheit beferkelt bis zum hintersten Horizont, bis ans Himmelsgebälk, mit der Schlangengicht ihres Hohnes und Spottes, ihrer Verachtung, ihrer Doppelzüngigkeit, ihres Zweifels, Misstrauens, Neides, ihrer Bosheit und Schamlosigkeit ...⁴² (Sorokin 2009:79)

Neben dem Wurm, dem Aas und dem Gestank dient zur Entmenschlichung der gegen-erischen Seite weiteres Ungeziefer, so etwa die „schädliche Maus“, die „arglistige Mücke“ („мышь зловредная“, „комар злокозненный“, Sorokin 2006:19), die „Laus“ („гнида“, 26), der „schädliche Tausendfüßler“ („сколопендрия зловредное“, 38), „schmierige Reptilien“ („осклизлые гады“, 78), „Reptilienscheusale“ und „widerwärtige Ausgeburten“ („гады-гадские“, „выблядки омерзительные“), die ausgeräuchert werden müssen „wie Kakerlaken, wie stinkende Ratten“ („аки тараканов аки крыс смердящих“, 97).

Nicht weniger ausgebaut ist der Aspekt der mechanischen und versachlichenden Gewaltausübung:

Erstes Grau an den Schläfen. Ein bisschen früh für mein Alter. Aber das kommt von der Arbeit, so ist sie nun mal. Der Staatsdienst ist kein Honig-lecken ...⁴³ (Sorokin 2009:9)

Früher hat dieses Gut dem Kumpanen eines Geldschneiders aus dem Schatzhof mit Namen Stepan Ignatjewitsch Gorochow gehört. Als der

42 „Гнусны они, яко червие, стервой-падалью себя пропитающее. Мягкотелость, извилистость, ненасытность, слепота – вот что роднит их с червием презренным. От оного отличны либералы наши токмо вельмиречивостью, коей, яко ядом и гноем смердящим, брызжут они вокруг себя, отравляя не токмо человекоев, но и сам мир Божий, загаживая, забрызгивая его святую чистоту и простоту до самого голубого окоема, до ошария свода небесного змеиною слюною своего глумления, насмехательства, презрения, двурушничества, сомнения, недоверия, зависти, злобы и бесстыдства.“ (Sorokin 2006:79)

43 „На висках первая седина. Рановато для моего возраста. Но – служба наша такая, ничего не попишешь. Тяжко дело государственное.“ (8)

während der Großen Säuberungen in seiner Kanzlei in Ungnade fiel und *nackt* gemacht wurde, haben wir ihn uns vorgeknöpft.⁴⁴ (15 f.)

Durchweg die alte Garde. Nicht zufällig wird der Alte sie zu diesem Einsatz kommandiert haben. Und recht getan! Kunizyn ist eine harte Nuss. Die zu knacken, braucht es Routine.⁴⁵ (20)

Aber wir rühren die Kinder nicht an. Hätte der Befehl gelauret: Gewürm zertreten, dann ja. Aber so ... Unnötiges Blutvergießen ist nicht unsere Art. Die Männer fangen die quietschenden Kleinen wie Rebhühner ein, tragen sie unter die Arme geklemmt davon.⁴⁶ (29)

„Russlands Feinde kleinzukriegen macht richtig Spaß!“⁴⁷ (35)

„Gott stehe auf, dass seine Feinde zerstreut werden“, liest Vater Juvenalius.⁴⁸ (39)

Und auch für die ironisch-euphemistische Redeweise finden sich zahlreiche Beispiele. Hierbei nimmt das Gutreden meist sarkastische, ja sadistische Züge an.

Den Klingelton hat Pojarok in der Geheimen Kanzlei mitgeschnitten, als sie einen Wojewoden aus Fernost folterten. Musik, die einen Toten aufweckt.⁴⁹ (7)

In dem heißen Sommer damals sind im Schatzhof viele Köpfe gerollt. Bobrow mit fünf seiner Spießgesellen ist in einem eisernen Käfig durch Moskau gekarrt, dann ausgepeitscht und auf der Schädelstätte enthauptet worden.⁵⁰ (16)

44 „Раньше имение принадлежало товарищу менялы из Казначейской Приказа Горохову Степану Игнатьевичу. Когда он во время Великой Чистки Казначейской впал в немилость и оголился, мы его и прибрали к рукам.“ (14)

45 „Батя коренных на дело послал. Правильно, Батя. Куницын – крепкий орех. Чтобы его расколоть – сноровка требуется.“ (18)

46 „Ну, да мы детишек не трогаем ... Нет, ежели приказ придавить потрох – тогда конечно. А так – нам лишней кровушки не надобно. Ловят наши детишек визжащих, как куропаток, уносят под мышками.“ (27)

47 „– Все-таки как славно сокрушать врагов России!“ (33) *Sokrušat'* bedeutet auch ‚zertrümmern‘.

48 „Да воскреснет Бог и расточатся врази его ...‘ – читает отец Ювеналий.“ (38)

49 „Поярок записал это в Тайном Приказе, когда пытали дальневосточного воеводу. Эта музыка разбудит и мертвого.“ (5)

50 „В то лето горячее много казначейских голов полетело. Боброва с пятью приспешниками в клетке железной по Москве возили, потом секли батогами и обезглавили на Лобном месте.“ (14)

Plopp-plopp-plopp! Prasseln Pogodas Fäuste auf ihn ein. Die Stallknechtvisage suppt schon, ein Auge ist blau, aus der Nase trieft es rot. Blutstropfen fliegen umher, funkelnd in der Wintersonne wie Rubine [...].⁵¹ (24)

Einen Augenblick später baumelt Iwan Iwanowitsch in der Schlinge, zuckt, röchelt, schnauft, furzt seinen letzten Furz. Wir nehmen die Mützen ab und bekreuzigen uns. Setzen die Mützen wieder auf. Warten, bis der hohe Herr den Geist aufgegeben hat. Zu einem Drittel ist unser Werk getan.⁵² (31)

Wie bereits die hier angeführten Zitate nachvollziehen lassen, stilisiert Sorokin nicht nur den *aktuellen* Sprachgebrauch. Das heutige Russland erweist sich vielmehr als *eine* von mehreren thematisierten Zeitebenen. Vier Zeitstufen stehen im Vordergrund.

Eine *erste* Zeitstufe bildet die Konsolidierung des russischen Reiches unter Ivan IV. Auf diese vergangene Epoche verweist neben dem Titel bereits auch das Epigraph, das dem Opritschnik Maljuta Skuratov gewidmet ist – einem kaltblütigen Henker des Zaren, der sich durch die Beseitigung potentieller Rivalen und unbequemer Personen hervortat. Wie der oben aufgeführte Textauszug (79) zeigt, ist das 16. Jahrhundert vor allem aber durch die archaische Lexik und Syntax präsent. Diese sprachliche Stilisierung findet sich im Ansatz auch in der Verunglimpfung der Gegenseite. In seinem „Ersten Sendschreiben“ an Kurbskij äußert sich Ivan IV. so:

Was schreibst du denn und klagst, du Hund, nachdem du eine solche Übeltat begangen hast? Was gleicht dein Rat, du Stinkender, übler als Kot? Oder meinst du, dass deine teuflischen Gleichgesinnten recht behandelt haben, als sie die Mönchskutte ablegten und gegen Christen ins Feld zogen?⁵³

51 „Быстрые кулаки у Погоды: вот уж и морда у скотника в крови, и глаз подбит, и нос красную юшку пустил. Летят алые капли, рубинами сверкают на зимнем солнце [...]“ (22)

52 „Миг – и закачался Иван Иванович в петле, задергался, захрипел, засопел, запердел прощальным пропердом. Снимаем шапки, крестимся. Надеваем. Ждем, покуда из столбового дух изыдет. Треть дела сделано.“ (29)

53 „Что же, собака, и пишеш и болезнуеш, совершивъ такуюю злобу? Чему убо советъ твой подобенъ, паче кала смердай? Или мниши праведно быти, еже от единомысленниковъ твоихъ злобесныхъ учинено, еже иноческое одеяние свергше и на крестьянь воевати?“ (Первое послание Ивана Грозного Курбскому, in: Pamjatniki literatury Drevnej Rusi. Vtoraja polovina XVI veka. Moskva 1986:32)

Auch die sowjetische Ära ist im Roman omnipräsent. Diese *zweite* Zeitstufe klingt in Phänomenen wie dem Geheimdienst (mit Sitz am Lubjanka-Platz), der Verbannung von Widersachern nach Sibirien, dem hörigen Schriftstellerverband, der Zensurbehörde, den mit russischen Emigranten bestückten westlichen Nachrichtensendern oder Namen wie Komjaga oder Terentij Bogdanovič Buturlin⁵⁴ an. Die geschilderte Wirklichkeit erweckt den Eindruck, als sei der Kalte Krieg zurückgekehrt. Der folgende Auszug spricht von der vollständigen Instrumentalisierung der Literatur durch den Staat:

„Schriftsteller zu mir!“

Im nächsten Augenblick schweben 128 Schriftstellergesichter im Raum: alle gleich braungerahmt und zu einem exakten großen Quadrat formiert. Darüber schweben drei größere Bilder: der graubärtige Vorsitzende der Schriftstellerkammer Pawel Olegow [...].⁵⁵ (Sorokin 2009:58)

Die *dritte* Zeitstufe bildet Putins erste Amtszeit. Seine Präsidentschaft von 1999–2000 als Ministerpräsident und von 2000–2004 als Präsident klingt in Phänomenen wie dem neuen imperialen Bewusstsein, der rigorosen „Vertikale der Macht“, dem Zusammengehen von Kirche und Staat, der slawophilen und eurasischen Rhetorik, der strukturbedingten Korruption sowie in zahlreichen Details aus dem Alltag des Opritschniks (vom Mobiltelefon bis zum Blaulicht für privilegierte Straßenteilnehmer) an. Hierbei erscheint Putins Regierungszeit als jene Restitutionsphase des russischen Imperiums, die auf die „verfluchten Weißen Wirren“ („Белая Смута Проклятая“, Sorokin 2006:62) der Jelzin-Zeit folgte, in der „einfache Menschen“ für ein „Stück Brot“ gezwungen waren,

54 Der Name Komjaga setzt sich aus der Silbe „kom“ und dem umgangssprachlichen Suffix „jaga“ zusammen. „Kom“ wird einerseits mit dem Lexem „Kommunismus“ assoziiert (vgl. „kompartija“ – ‚kommunistische Partei‘, „komtrud“ – ‚kommunistische Arbeit‘), andererseits mit dem Lexem „komandir“ (vgl. z. B. „komdiv“ – Kommandeur einer Division). Möglicherweise bezieht sich Sorokin auch direkt auf Platonovs Roman *Čevengur*, in dem einer der umgebrachten „Burschuis“ Komjagina heißt (Platonov 1988:386). Im Namen des Chefgeheimdienstlers Terentij Bogdanovič Buturlin mag man Lavrentij Pavlovič Berija erkennen.

55 „– Писателей ко мне! Тут же в воздухе кабинета возникает 128 лиц писателей. Все они в строгих коричневых рамках и расположены-выстроены аккуратным квадратом. Над квадратом сим парят трое укрупненных: седобородый председатель Писательской Палаты Павел Олегов [...].“ (Sorokin 2006:58)

Kleinhandel mit all dem zu treiben, was ihnen unter die Finger kam (ebd.). Auch in der folgenden Beschreibung des „Gebieters“ wird man unschwer den Präsidenten erkennen:

„Untersteh dich zu schwören!“, sagt da der Gossudar – und zwar so, dass uns allen die Haare zu Berge stehen.

Es ist kein Brüllen und kein Zähneknirschen, aber es wirkt wie glühende Zangen. Der Zorn des Gossudaren kann furchtbar sein. Und noch furchtbarer ist, dass unser Gebieter niemals die Stimme hebt.⁵⁶ (Sorokin 2009:55)

Amalgamiert mit Lenin erscheint die folgende Beschreibung Putins: „Der Gossudar mustert uns mit dem ausdrucksvollen, aufmerksamen, offenerzigen, eindringlichen Blick seiner graublauen Augen. Ein einmaliger Blick. Unverwechselbar.“⁵⁷ (53)

Die vierte Zeitstufe bildet die Handlungsgegenwart des Jahres 2027. In dieser nahen Zukunft ist Russland dank ausgedehnter Gasexporte zu einer patriotisch gesinnten, orthodox sich gebärdenden imperialen Macht geworden, die ihre Position im Einvernehmen mit der Weltmacht China erfolgreich behauptet, während Europa durch eine westliche Wand abgeschirmt ist. Die innenpolitische Struktur des Landes ist durch die uneingeschränkte Alleinherrschaft des Gossudaren bestimmt, der seine Macht durch Angst und Terror systematisch ausbaut. Die herrschende Klasse schmückt sich mit der absoluten Verfügungsgewalt über ihre Untertanen, mit unerhörtem Luxus und einem ungezügelten Hedonismus, der auch vor harten Drogen und Vergewaltigungen nicht halt macht. Über diese antiutopische Thematik hinaus entsteht das Bild der nahen Zukunft auch in technischen Neuerungen, die vom Luftfernseher bis zum Tischlein-deck-dich reichen.

Alle vier Zeitstufen sind im Roman konsequent aufeinander bezogen. Als wichtiger Kitt zwischen den Ebenen erscheint neben den imperialen Ambitionen,

56 „– Не клянись, – произносит Государь вдруг так, что у нас у всех волосы шевелятся. И не крик это, и не скрежет зубовный, а действует – как щипцы каленые. Страшен гнев Государев. А еще страшнее, что никогда Государь наш голоса не повышает.“ (55)

57 „Государь смотрит на нас своими выразительными, пристальными, искренними и пронизательными серо-голубыми глазами. Взгляд его неповторим. Его не спутаешь ни с каким другим.“ (53)

der Selbstherrschaft, der Privilegienpolitik und der rechtlichen Willkür auch das sog. *počvenničestvo* – eine russische Form von Blut-und-Boden-Philosophie, die im Text sowohl mit der Volksdichtung (der Byline, dem Volkslied) als auch mit Klassikern wie Gogol' oder Dostojevskij verbunden ist.

Der Autor erreicht damit zweierlei: Zum einen kritisiert er das Putinsche Regierungssystem, indem er dessen Ähnlichkeit mit vergangenen Regimes nahelegt und die ihm inhärente antidemokratische Entwicklungspotenz in den schwärzesten Farben ausführt. Zum anderen suggeriert er eine Kontinuität der russischen Geschichte, die von Ivan IV. bis ins 21. Jahrhundert reicht.

Vergegenwärtigt man sich im Bewusstsein des Sorokinschen Textes Brodskijs Worte über Platonovs Sprache, so lässt sich auch in Bezug auf diesen Roman festhalten, dass sein Autor bestimmte sprachliche Tendenzen des Landes extremalisiert. Was ihn jedoch von Platonov unterscheidet, ist sein Standpunkt.

Čevengur stellt einen Versuch dar, die Umsetzung der kommunistischen Utopie aus der Perspektive der agierenden Revolutionäre zu erzählen. Diese Revolutionsritter vertreten hierbei Werte, die einer tiefen humanistischen Tradition entspringen. Und es ist diese moralische Integrität, aus der heraus sich ihre irritierende Nähe zum Autor ergibt. Umso tragischer folglich empfindet der Leser die Pervertierung ihrer selbstlosen und enthusiastischen Bemühungen. Es ist, als ob der Leser den Untergang ihrer Ideale am eigenen Leibe erlebte.

Sorokins Protagonist Komjaga hingegen kennt außer Pflicht, bedingungsloser Unterwürfigkeit und imperial-patriotischem Stolz keine „Tugenden“, andererseits reicht sein Geist auch nicht aus, als zynischer Sadist rezipiert zu werden. Denn er ist fern davon sich einzugestehen, dass er seinem Gewaltterror, der ihm freien Zugang zu Sex und Drogen verschafft, aus hedonistischen Gründen heraus frönt. Insofern ist *Der Tag des Opritschniks* eine reine Satire, die dem Leser kaum Identifikationsmöglichkeiten bietet. In einer solchen polemischen Distanzierung liegt zweifellos eine Reduktion nicht nur der menschlichen Wirklichkeit, sondern auch der politischen Realität Russlands. Dem Werk fehlt jene Dimension, die man mit Brodskij als „Sackgassenphilosophie der Sprache überhaupt“ bezeichnen könnte – eine Verirrung, die sozusagen in der Sprache selbst und also allgemeinmenschlich nachvollziehbar wird.

Freilich ist mit dem relativierenden *kaum* auch der Begriff der reinen, nur in der Ausgrenzung sich ergehenden Satire relativiert. Ob man hierbei eher an das Verhalten bestimmter Machthaber denkt oder sich eine gewisse Faszination vergegenwärtigt, die sich einem von der uneingeschränkten Verfügungsgewalt des Protagonisten über anderes Leben in der Lektüre überträgt, ist wohl nicht nur eine Frage des Geschmacks. Das auch in renommierten deutschen Zeitungen artikulierte Unbehagen gegenüber dem Roman⁵⁸ erweist sich zumindest teilweise als Unbehagen gegenüber der menschlichen Natur selbst.

» Literaturverzeichnis

- Lenin, V.I.: Polnoe sobranie sočinenij. Izdanie pjatoe. Moskva 1962.
Pamjatniki literatury Drevnej Rusi. Vtoraja polovina XVI veka. (Pod red. L.A. Dmitrieva, D.S. Lichačeva) Moskva 1986.
Platonov, Andrej: Juvenil'noe more. Moskva 1988.
Platonow, Andrej: Tschewengur. Aus dem Russischen von Renate Landa. Berlin 1990.
Seliščev, A.M.: Jazyk revoljucionnoj èpochi. Iz nabljudenij nad russkim jazykom poslednich let (1917–1926). Moskva 1928.
Sorokin, Vladimir: Den' opričnika. Moskva 2006.
Sorokin, Vladimir: Der Tag des Opritschniks. München 2009.
Tolstoj, L.N. Polnoe sobranie sočinenij. Moskva 2006.

58 Evelyn Finger schreibt im Artikel „Das Iwan-Klischee“ (*Die Zeit*, 28.02.2008, Nr. 10, S. 60): „Sorokins Roman scheitert auch deshalb, weil ihm jene Humanität fehlt, von der gelungene Dystopien leben – Jewgenij Samjatin's *Wir* (1920) ebenso wie Michail Bulgakows *Hundeherz* (1925). Die Trauer dieser sozialistischen Autoren um eine bessere Welt, die sich als unmöglich erwiesen hat, ist bei Sorokin nicht mehr zu spüren.“

» Briefe vom Galgen

Gewaltnarrative in der weißrussischen Gegenwartsliteratur

Yaraslava Ananka & Heinrich Kirschbaum

Am 16. Mai 2012 wurden in Weißrussland Dmitrij Konovalov und Vladislav Kovalev hingerichtet. Die beiden waren angeklagt, am 11. April 2011 einen Terroranschlag in der Minsker U-Bahn verübt zu haben. Hingerichtet wurden sie trotz der Proteste und der Zureden der Weltgemeinschaft, trotz der zahlreichen Rechtsverstöße während des Ermittlungsverfahrens und obwohl die Angeklagten ihre Geständnisse dementierten. Die Hinrichtung der beiden jungen Leute beendete die alte und eröffnete eine neue Phase in der repressiven Politik des weißrussischen Staates. In den 2000er Jahren bildeten sich in dem Land spezifische Formen des bürgerlichen Protestes heraus, die sich von relativ aktiven (das fünftägige Zeltlager auf dem Minsker zentralen Platz im Jahre 2006) bis zu immer passiveren Protestaktionen transformierten. Nach der Niederschlagung der Dauerdemonstration im Dezember 2010 wurde der stumme Applaus auf den Straßen, prinzipiell ohne jegliche Symbolik und Losung, zum einzig möglichen Widerstandsverhalten. In der herrschenden Atmosphäre der physischen und mentalen Gewalt seitens des Staates wurden Musik, Theater und im Besonderen die Literatur, die man im Internetzeitalter am schwierigsten zu kontrollieren vermag, zu den wichtigsten Räumen des Protestes. In unserem Artikel versuchen wir am Beispiel des metaphorisch-semantischen Feldes des Galgens zu analysieren, wie die Staatsgewalt von der weißrussischen Literatur reflektiert wird und wie sie dabei zum wichtigen Medium und Generator des gewaltlosen Protests wird.

» „Lieber Gehenkte als Henker“

Wie der Hinrichtungstext der modernen weißrussischen Literatur funktioniert, ist am besten an repräsentativen Beispielen zu demonstrieren. Eine charakteristische und zugleich eigenartige Manifestation des Galgenschreibens bildet das Gedicht *Verš pra šybenicu* (*Ein Gedicht über den Galgen*) der jungen Dichterin Vera Burlak (geb. 1977):

У двары на вуліцы Каліноўскага
Для дзяцей паставілі шыбеніцу,
Якую сьпісалі з турмы,
Бо яна састарэла маральна.
І адразу прыбеглі дзеці,
Каб гайдацца на ёй і падцягвацца,
Каб поўзаць па ёй і караскацца
І займацца карыснай гімнастыкай.
А бацькі былі ўжо ня радыя,
Бо забылі дзеці пра мульцікі,
Пра ўрокі і пра кампутары –
Прыляпіліся сэрцам да шыбеніцы.
Мамкі-нянькі грукаюць шыбінамі
І крычаць ім: Хутчэй дахаты!
І хвалююцца: што зь іх вырасьце? –
Баючыся вымавіць шыбенікі.
Ды, здаецца мне, лепей шыбенікі,
Так, я думаю – лепей шыбенікі,
Лепей, лепей дакладна шыбенікі,
Лепей шыбенікі,
чым каты.¹ (Burlak 2011²)

1 „In den Innenhof der Kalinoŭski-Straße stellte man / für Kinder einen Galgen, den man aus dem Gefängnis abgeschrieben hat, / Da er moralisch veraltet war. / Und gleich kamen Kinder, / um darauf zu schaukeln und Klimmzüge zu machen, / um darauf zu kriechen und zu klettern sowie nützliche Gymnastik zu treiben. / Die Eltern aber sind gar nicht erfreut, / Denn die Kinder haben ihre Trickfilme vergessen, und die Hausaufgaben und die Computer; / Leidenschaftlich hängten sie sich an den Galgen. / Die Mütterchen-Ammen klappern mit den Fensterscheiben / und schreien ihnen zu: Sofort nach Hause! / Und sie sind besorgt, was aus ihnen wird, / Und sie haben Angst, es auszusprechen: Gehenkte / Aber mir scheint, lieber Gehenkte, ja ich glaube, lieber Gehenkte, / lieber, sicher lieber Gehenkte, / lieber Gehenkte / als Henker.“ [Hier wie im Folgenden Ū. d. A.]

2 Da es erhebliche bzw. nicht überwindbare Schwierigkeiten bei der Beschaffung der weißrussischen Bücher

Die Handlung des Textes spielt im Innenhof der Kalinoŭski-Straße. Kastus' Kalinoŭski (polnisch: Konstanty Kalinowski) war einer der Anführer des so genannten Januaraufstandes (1863) gegen die wirtschaftliche, politische und kulturelle Unterdrückung Weißrusslands seitens Russlands in den so genannten westlichen Gouvernements des Imperiums. Nach der Niederschlagung des Aufstandes kam es zu Massenrepressionen in den betroffenen Gebieten. Kalinoŭski wurde verhaftet und im Jahre 1864 auf Befehl des russischen Generals M. N. Murav'ev gehenkt.³

In Erwartung der Vollstreckung des Urteils verfasste der Revolutionär, Publizist und Dichter Kalinoŭski die so genannten *Listy z-pad ŧybenicy* (*Briefe vom Galgen* bzw. *Briefe von unter dem Galgen*), geschrieben in einer rauen und bissigen, den Weißrussen verständlichen Volkssprache. In seinem geistigen Vermächtnis kritisierte Kalinoŭski, den man als weißrussischen Protopopen Avvakum bezeichnen könnte, die russländische koloniale Gewalt und formulierte zum ersten Mal in der weißrussischen Kulturgeschichte den Imperativ des Kampfes für die politische und kulturelle Autonomie (vgl. Kalinoŭski 2003). Seitdem assoziiert man im weißrussischen Kulturgedächtnis den Galgen mit dem märtyrerischen Insurgententod im Namen der nationalen Unabhängigkeit. Der Galgen wurde zum Symbol des historischen Schicksals der Weißrussen. Somit bildet der Name Kalinoŭskis, artikuliert gleich im ersten Vers von Burlaks Gedicht, den Schlüssel zur Textinterpretation.

Den Galgen hat man aus dem Gefängnis abgeschrieben, da er „moralisch obsolet“ war: Den Ausdruck „састарэла маральна“ gebraucht man als Fachbegriff für veraltete technische Ausstattung. Die Abschreibung des Galgens vollzieht sich somit nicht, weil eine Hinrichtung den modernen Moralvorstellungen nicht mehr entspräche, sondern aufgrund seiner technischen

für die Bibliographie gab, waren wir gezwungen, in vielen Fällen auf Internet-Ressourcen zurückzugreifen. Dafür danken wir an dieser Stelle herzlich der weißrussischen Internet-Bibliothek Kamunikat (<http://kamunikat.org>), in der die PDF-Dateien vieler schwer zugänglicher weißrussischer Bücher zu finden sind. In der Bibliographie verweisen wir auf die Web-Seiten, von welchen man bei Bedarf die elektronischen Buch-Versionen herunterladen kann. Wo es möglich war, geben wir die Seiten innerhalb dieser Dateien an. Wenn die Seiten jedoch in der entsprechenden Datei nicht nummeriert sind, findet man den gesuchten Text im Inhaltsverzeichnis.

3 Wegen seiner Grausamkeiten bei der Niederschlagung der antiimperialen Rebellionen wurde Michail N. Murav'ev (1796–1866) in der polnischen und weißrussischen Tradition Murav'ev-Veŧatel' (Murav'ev – der Henker) genannt. Laut einer historischen Anekdote fragte man Murav'ev, ob er nicht ein Verwandter des gehenkten Dekabristen Sergej Murav'ev-Apostol wäre. Der General antwortete, dass er nicht von den Murav'evs stamme, die gehenkt werden, sondern von denen, die selbst henken (vgl. Dolgorukov 1934:295).

Nichtaktualität. Heute erschießt man in Weißrussland die zum Tode Verurteilten durch einen Schuss ins Genick. Burlak artikuliert die Gründe des beängstigenden Recks nicht und lässt dem Leser somit viel Interpretationsraum: von der Dickhäutigkeit und Dummheit der Machthaber, die die veraltete Ausrüstung wirtschaftlich an den Gemeinnutzen anpassen, bis zur planmäßigen Gewöhnung der Eltern und ihrer Kinder an eine potenzielle Bestrafung. Eine weitere Lesart wäre die folgende: In einem Staat mit einem entwickelten repressiven System, in dem die Menschen auf offener Straße oder genauer, auf offenen Plätzen wegen schweigsamen Applaudierens verprügelt, wegen ihrer Ansichten ins Gefängnis geworfen und ohne ausreichende Ermittlungen hingerichtet werden, wird die Angst zu einem gewöhnlichen Zustand und die Bestrafungsinstrumente so normal, dass auch ein Galgen auf dem Kinderspielplatz als Norm und Teil des Alltags erscheint.

Im Weiteren demonstriert Vera Burlak unterschiedliche Reaktionen der Gesellschaft auf den Galgen im Hof: Die Eltern wundern sich nicht über den Galgen und unternehmen nichts, um ihn wegzuschaffen. Ihre einzige Reaktion ist, die Kinder nach Hause zu rufen, sie vor den gefährlichen Spielen zu hüten, jedoch nicht den Galgen zu entfernen. Die Kinder selbst wissen nicht, was der Galgen bedeutet, und haben daher keine Angst vor ihm. In ihrer naiven Furchtlosigkeit kodieren die Kinder die Funktion des Galgens für ihre Spiele um; indirekt diskreditieren sie ihn somit. Der Kinderspielplatz mit dem Galgen wird dabei zum Protobild des Protest-Platzes, wohin hauptsächlich junge Menschen gingen, um gegen die politische Gewalt zu protestieren. Die regimetreue Propaganda nannte die Protestierenden „Nicht-Volljährige“ (nesoveršennoletnie) oder „großwüchsige Muttersöhnchen“ (velikovostrastnye nedorosli) und versuchte somit, die Protestbewegung in die Topik der pubertären Wechseljahre einzuschreiben.⁴ Man verwendete dabei das sowjetische Idiom von betrunkenen jungen Hooligans mit allen entsprechenden negativen Konnotationen und Assoziationen. Die Pubertisierung und Infantilisierung der Opposition bildet eine grundlegende Strategie der weißrussischen Macht zur Banalisierung der

⁴ Vgl. auch die Nachrichtenreportagen des weißrussischen Staatsfernsehens: <http://www.youtube.com/watch?v=1E7amE6Mv1w> und http://www.youtube.com/watch?v=QqH_jc3KLMi&feature=player_embedded. Vgl. zu der Kindertopik in der Literatur über die weißrussischen Proteste Kasténka 2006.

Protestbewegung. Die oppositionellen Losungen mit den Forderungen nach liberalen Werten werden als Ausdruck des anatomisch determinierten jugendlichen Maximalismus diskreditiert.

Burlak konstruiert eine metonymische Kette: Kinderspielplatz – Platz – Richtplatz. Der Kinderspielplatz wird zum Chronotopos der weißrussischen Situation in Miniatur. Das heroisch-kenotische Pathos dieses Chronotopos kommt in den Schlussversen zum Ausdruck: Wie eine Mantra wiederholt Burlak „lepej šybeniki“ („lieber Gehenkte“), sie intensiviert die Erwartung und bereitet die Schlusspointe des Gedichts vor: „besser Gehenkte als Henker“. Die Heraufbeschwörung transformiert sich zu einem performativen Eid, zum Credo einer tragischen Resignation und einer fatalistischen Selbstaufopferung.

Burlaks Text ist im Genre der so genannten „detskaja strašilka“ (Kindergruselgeschichte) verfasst, geschrieben in einer einfachen ‚Kindersprache‘. Die Protagonisten einer strašilka sind Kinder, die einem ‚Schadgegenstand‘ begegnen, der als Träger böser Kräfte auftritt: im Falle Burlaks dem Galgen als Metonymie der ‚bösen‘ Macht. Die Protagonisten der Gruselgeschichte werden normalerweise vor der Gefahr gewarnt, die sich hinter dem Schadgegenstand verbirgt, was sie jedoch ignorieren. Zu der therapeutischen Funktion dieses Genres gehört die Befreiung der Kinder von unbewussten Phobien. Burlaks Gedicht erweist sich als eine wahre Gruselgeschichte für Jung und Alt. Indem Burlak durch das Galgensujet die wichtigsten gesellschaftlichen Ängste und Sorgen des heutigen Weißrusslands artikuliert, befreit sie sich, und mit sich Weißrussland, davon. Die pessimistische Artikulation der viktimistischen Passivität wird zur psychotherapeutischen Schule des ersehnten Mutes und der zivilgesellschaftlichen Aktivität.⁵

5 Vera Burlak dichtet u. a. in der Tradition der (Pseudo)Kindergedichte Daniil Charms' (vgl. Burlak 2003 und Burlak/Žybul' 2008). Burlak beschäftigt sich auch philologisch mit dem Thema: 2004 schrieb sie die Monographie *Detskaja poezija Serebjanogo Veka: Modernizm (Die Kinderpoesie des Silbernen Zeitalters. Der Modernismus)* (Burlak 2004). Außerdem übersetzte sie Lewis Carroll (vgl. Kéral 2009).

» Der Galgenchronotopos der weißrussischen Literatur

Vera Burlaks Gedicht ist im dichten intertextuellen Feld des Galgentextes der weißrussischen Literatur eingebettet. So wurde das Kalinoŭski-Sujet zum Topos: Während man Kalinoŭski in der frühsowjetischen Zeit zum Verteidiger der Bauern-Rechte stilisierte (vgl. Vladimir Gardins Film *Kastus' Kalinovskij*, 1927), so wurde er in der heutigen oppositionellen Kultur zum Vorbild eines antirusländischen Kämpfers für die Unabhängigkeit Weißrusslands. Eine Intensivierung des poetischen Interesses für Kalinoŭski ist in der Perestrojka-Zeit und zu Beginn der 1990er Jahre zu beobachten, d. h. in den ersten Jahren der Unabhängigkeit des Landes.⁶ Das Motiv der Galgenhinrichtung bildet die Kulmination und die Quintessenz des Kalinoŭski-Sujets. Ein charakteristisches Beispiel dafür bildet das bereits 1980 verfasste Gedicht *Pavešanyj u 1863 godze* (*Den Gehenkten im Jahre 1863*) von Uladzimir Karatkevič, einem Autor der spätsowjetischen Zeit, dessen Werke in den letzten Jahren an Autorität für die Generation der 2000er gewinnen:

І сёння ў вечны наш працяг,
У неба на світаньні дня
Уздымуць нас, як волі сьцяг,
Якога й Богу нельга зьняць.⁷
(Karatkevič 1987:275)

Die gehenkten Insurgenten werden mit einer aufgezogenen Flagge verglichen. Karatkevič' Metapher hat einen konkreten heraldischen Hintergrund: die zu Sowjetzeiten wie heute verbotene weiß-rot-weiße Fahne der Weißrussischen Volksrepublik von 1918.⁸ Der Körper des Gehenkten wird zum Freiheitssymbol;

⁶ Vgl. die Gedichte von Ljudmila Rubleŭskaja *1864* (Rubleŭskaja 1992), Rygor Baradulins *1863* (Baradulin 1996:260), Sjaržuks Sokalaŭ-Vojuš' *Vyrak paŭstanckago suda* (*Das Urteil des Insurgentengerichts*) (Sokalaŭ-Vojuš 2009), Anatol' Sys' *Vil'nja. 1864* (*Wilna. 1864*) (Sys 1989), Viktor Šnip *Volja K. Kalinoŭskaga* (*K. Kalinoŭskis Freiheit*) (Šnip 1990) u. a.

⁷ „Und heute, in unsere ewige Fortsetzung, / In den Himmel vor dem Sonnenuntergang / Wird man uns aufziehen wie die Fahne der Freiheit, / Die nicht einmal Gott einholen kann.“

⁸ Von 1991 bis 1995 war sie kurzweilig die offizielle Flagge Weißrusslands.

die Konnotationen der Hinrichtung durch den Galgen als ein schmähhlicher Tod werden dabei umkodiert. Je entehrender der Tod auf dem Richtplatz ist, desto würdiger und ehrenhafter ist er: Kalinoŭski wurde zunächst zum Tod durch Erschießen verurteilt, General Murav'ev ersetzte jedoch das Urteil durch den schmähhlicheren Galgen. Durch das Motiv des Aufziehens der Fahne der Freiheit wird der Tod am Galgen zum metaphorischen Inbegriff des Siegesjubels.

Ethisch-ästhetische Umkodierungen des „schmähhlichen Todes“ Kalinoŭskis lassen sich auch in vielen anderen Texten beobachten, wie z. B. in Viktor Šnips *Ballada Franciška Baguševiča (Die Ballade von Francišek Baguševič)* von 2005: „І ўжо Кастусь, нібы ў звана язык, / Вісіць пад небам [...]“⁹ (Šnip 2010). Das Motiv des Glockenklöppels (im Weißrussischen wörtlich: Glockenzunge) referiert auf das letzte Testament-Sturmläuten Kalinoŭskis, auf seinen Appell zum Kampf für die Unabhängigkeit Weißrusslands. Außerdem beinhaltet das (Kirchen)Glockenmotiv den Aspekt der Sakralisierung und Märtyrologisierung. Hieratische Konnotationen der Galgenmetaphorik des Kalinoŭski-Themas bekommen oft explizite christologische Schattierungen; die Henker werden dabei entsprechend dämonisiert.¹⁰

Im Gegensatz zu den oben genannten Autoren versuchen viele Dichter der neuen Generation das zum Klischee erstarrte Galgenmotiv postmodernistisch zu variieren bzw. zu dekonstruieren, unter anderem indem sie es mit der suizidalen Thematik verbinden. Andrej Chadanovič, den man ohne Vorbehalte als einen der einflussreichsten Reformatoren der weißrussischen Gegenwartsliteratur bezeichnen kann, zählt in seinem *S'peŭ ab maim suicyde (Gesang von meinem Suizid)* diverse Arten der Hinrichtung auf, von der Guillotine über das für den weißrussischen Hinrichtungsdiskurs zentrale Erhängen bis zum Scheiterhaufen und diverse Märtyrer, von Jeanne D'Arc über Marat bis zu sowjetischen Pionierhelden. Spielerisch und zugleich todernst wird dabei der Heldentod mit dem Selbstmord als dem Neo-Heldentum des modernen Menschen konfrontiert. Die Belorussifizierung der Thematik geschieht dank einem raffinierten intertextuellen Spiel:

9 „Und Kastus', wie die Zunge einer Glocke / Hängt schon unter dem Himmel“.

10 Vgl. die entsprechenden Textstellen in Sjaržuk Sokalaŭ-Vojuš' *Kalinoŭski-Monolog* oder in Karatkevič' *Njavesce Kalinoŭskaga (Kalinoŭskis Braut)* (Karatkevič 1987:229).

Палка прагнуў далёкай вандроўкі –
і знайшоў пуцяводную ніць.
А чароўнасьці мыльнай вяроўкі
не разьбіць, не стрымаць, не спыніць!..¹¹
(Chadanovič 2001:31)

Chadanovič integriert in seine Texten die Anspielungen auf das andere – neben dem Galgen – autoritative Emblem der weißrussischen Opposition: das Wappen des Großfürstentums Litauen. Die so genannte *Pahonja* (*Der Ritt*), literarisch kanonisiert im gleichnamigen „patriotischen“ Gedicht Maksim Bahdanovič', gilt heute unter den Oppositionellen als die inoffizielle Hymne Weißrusslands: „Старадаўняй Літоўскай Пагоні / Не разьбіць, не спыніць, не стрымаць“¹² (Bahdanovič 1919:66). Das parodistisch anmutende Zitieren und die den Text durchdringende Ironie akzentuieren die Schlüsselaussage des Gedichts: Der heroische Tod ist heute nicht mehr angebracht, anachronistisch, lächerlich. Hinter der künstlerischen Ausbeutung des Opferheroismus, der psychologisch bequem und poetisch günstig ist, verbirgt sich die große Gefahr einer masochistisch-suizidalen Tautologie. Indem Chadanovič in seine Texte auch Pionierhelden einbaut, die in einer Reihe mit Kalinoŭski gestellt werden, deutet er an, dass sowohl die offiziellen als auch die oppositionellen poetischen Ideologien nach einem verdächtig ähnlichen Modell der Ästhetisierung des Viktimismus funktionieren. Diesem poetisch in eine Sackgasse führenden Schreibmodus stellt Chadanovič die Strategie der Privatisierung und Intimisierung lyrischer Themen entgegen. Realisiert wurde dieses Programm bereits in seinem ersten Gedichtband *Listy z-pad koŭdry* (*Briefe von unter der Decke*), der eine nicht zu übersehende Anspielung auf Kalinoŭskis *Briefe von unter dem Galgen* darstellt. In seinem poetischen *Paslan'ne da belaruskaga pošt-madernista* (*Botschaft an den weißrussischen Postmodernisten*) thematisiert Chadanovič das poetologisch-existenzielle Problem des Galgenschreibens noch expliziter und künstlerisch komplexer:

11 „Mit Eifer wartete er auf eine ferne Reise / Und fand den wegweisenden Faden. / Und die Zaubereien des seifigen Stricks / Sind nicht zu zerschlagen, nicht aufzuhalten, nicht zu stoppen!..“

12 „Der alte Litauische Ritt / Ist nicht zu zerschlagen, nicht aufzuhalten, nicht zu stoppen.“

А рэпартажы зь пятлёй на шыі, з–пад шыбеніц пісьмы
 Твой папярэднік табе ў горшых варунках пісаў.
 Для разьвітання зь сябром (сяброўкаю?) меў ён падставы:
 Дыскурс і ўласная сьмерць там азначалі адно.

[...]

Раз непазьбежна, што тэкст — адно падрыхтоўка да сьмерці, —
 Ў лялечны Тартар ідзі, нібы праўдзівы Арфэй!..¹³
 (Chadanovič 2003:41)

Hier werden die *Briefe vom Galgen* bereits nicht mehr als ein sujetbildendes Thema, sondern fast schon als eine feste Genrebezeichnung gebraucht. Die *Briefe vom Galgen* werden dabei zum Galgen-Schreiben. Dank Chadanovič' intertextuellen Spielen erfährt der berüchtigte Tod des Autors neue Semantisierungen. Roland Barthes' Metapher wird im weißrussischen kulturellen Kontext tragisch lokalisiert. Dabei dekonstruiert Chadanovič den stereotypisierten Hinrichtungsdiskurs, rettet aber sein Ethos vor der totalen Ironie der Postmoderne. Die Selbstdistanzierung entautomatisiert zwar die Galgen-Topoi, entblößt jedoch die (para)postmodernistische Innovation des diskursiven Galgentext-Archaismus.

Mit seinen Versuchen, aus den Paradigmen des Galgentextes auszubrechen und zu einer neuen Intimität zu gelangen, steht Chadanovič nicht alleine. Al'herd Bacharëvič' Roman *Saroka na šybenice (Die Elster auf dem Galgen)*, erschienen 2009, ist wie ein postmodernistisches Spiel mit Ekphrasen aus diversen Gemälden Peter Breughels konstruiert. Im Mittelpunkt der Erzählung steht jedoch dessen Gemälde *Die Elster auf dem Galgen*. Die Anspielungen darauf – obwohl der Roman keinen direkten Bezug zu Kalinoŭski und zur Galgenthematik hat – programmieren im weißrussischen Leseraum Galgenassoziationen vor und transformieren die Rezeptionshorizonte entsprechend.

¹³ „Und die Reportagen am Strang geschrieben, die Briefe von unter dem Galgen, / Schrieb dir dein Vorgänger unter schlimmeren Bedingungen. / Für den Abschied vom Freund (von der Freundin?) hatte er seine Gründe. / Der Diskurs und der eigene Tod bedeuteten da dasselbe. / [...] Wenn es unvermeidlich ist, dass der Text gleich Vorbereitung auf den Tod ist, / Geh in das Tartaros der Puppen wie ein echter Orpheus!..“

» Intertextuelle Felder und intermediale Performances

Variiert wird der weißrussische Galgenchronotopos mit Hilfe von Anspielungen auf die thematisch verwandten Texte der europäischen Literatur, und zwar sowohl auf diejenigen, die nach Kalinoŭskijs *Briefen* entstanden sind, als auch davor. So folgt Vera Burlaks oben analysiertes Gedicht, in dem die Mutter ihrem Kind beibringt, sich auf die unvermeidliche Hinrichtung einzustellen, Adam Mickiewicz' Muster, das dieser in seinem bekannten Gedicht *Do Matki Polki (An die Mutter Polin)* formulierte:

Zwyciężonemu za pomnik grobowy
Zostaną sucha drewna szubienicy,
Za całą sławę krótki płacz kobięcy
I długie nocne rodaków rozmowy.¹⁴
(Mickiewicz 1955:335)

Für die Intertextualität dieses Textes spricht auch Mickiewicz' Status in der weißrussischen Kultur, in der er als weißrussischer Dichter konzipiert wird, der in polnischer Sprache dichtete. Auch wenn Burlak keinen solchen intertextuellen Hyperlink intendierte, ist es ein feinfühliges und für die weißrussische Literatur charakteristischer Volltreffer in das antiimperiale Ziel der weißrussischen Opposition. Mickiewicz' Text wurde 1830 verfasst, auf dem Höhepunkt der Identitätskrise Polens nach den russländischen Repressionen der 1820er Jahre und markierte eine neue Phase in der polnischen Kultur der Niederlage und des Widerstandes. Mit dem Verweis auf Mickiewicz parallelisiert Burlak die Lage Weißrusslands in den 2000ern und Polens im Vorfeld des Aufstandes von 1830/31. Burlaks poetische Analyse der Resignation und der verzweifelten Apathie erweist sich intertextuell als Aufruf zur zivilen Aktivität.

Einen weiteren konstanten Prätext des Galgenschreibens bildet *Reportaż psaná na oprátce (Reportage am Strang geschrieben)* von Julius Fučík, auf den

¹⁴ „Dem Besiegten bleibt als Grabmal / Das trockene Holz des Galgens, / Als Ruhm die kurze Frauenklage / Und die langen Nachtgespräche der Landsleute.“

mehrere weißrussische Autoren Bezug nehmen, und zwar nicht selten, wie im oben zitierten Text Chadanovič' (2003:41) oder bei Jan Zbažyna (2004), in einem Atemzug mit Kalinoŭskis Briefen vom Galgen. Im Galgenchronotopos werden die Widerstandsdiskurse der mittel-ost-europäischen Kulturformation miteinander verzahnt und solidarisiert. Die Referenzen des weißrussischen Galgentextes auf die Werke von Autoren/innen anderer Länder verfolgen mehrere Strategien. Zum einen schreibt man sich damit in die entsprechenden Paradigmen der Weltliteraturtexte ein; zum anderen wird die weißrussische Variante des Galgentextes, ohne an ihrer nationalen Spezifik einzubüßen, europäisiert.

Einen der wichtigsten poetisch-rhetorischen Räume, in denen sich der weißrussische Hinrichtungsdiskurs in die europäische Tradition integriert, stellt die Übersetzung dar. So werden in einer Chadanovič gewidmeten Ausgabe (Chadanovič 2002) der inzwischen verbotenen Zeitschrift „Arche“ zwei seiner Übersetzungen aus dem Französischen publiziert, die bereits auf der Titelsebene das Galgenmotiv enthalten: François Villons *Ballade des pendus* (*Die Ballade der Gehenkten*) und Arthur Rimbauds *Bal des pendus* (*Der Ball der Gehenkten*). Durch das Einbringen der Galgen-Zitate und -Anspielungen aus der französischen Dekadenz (bzw. der Prädekadenz eines Villon) wird aus dem fremden und doch vertrauten Material die Erschaffung einer eigenen modernistisch-dekadenten Poetik anvisiert. Die Verwendung der ‚Klassiker‘ der Galgenthematik wird dabei durch die Übersetzungen von Rimbauds Adepten in der polnischen Literatur zusätzlich unterstützt. Gezielt übersetzte man ins Weißrussische auch die polnische *Ballada o wisielcach* (*Die Ballade von den Gehenkten*) von Krzysztof Baczyński (vgl. Bačyn'ski 2010). Translatorisch-intertextuell erprobt der weißrussische Galgentext die thanatopoetischen Masken der europäischen Moderne. Das weißrussische Hinrichtungsschreiben deformiert und modifiziert dabei die poetisch-ideologischen Schemata der (neo)sowjetischen martyrologischen Kultur.

Neben der postmodernistischen Selbstironie und Intertextualität erneuert sich der Galgentext der weißrussischen Kultur dank den neuen intermedialen und Performance-Formen seiner Präsentation. So wurde Burlaks Gedicht infolge der Video-Aufnahme der Autorenrezitation im Rahmen des Projekts „Čornabelyja Veršy“ („Schwarz-weiße Verse“) populär.¹⁵ Vera Burlak gehörte zu der so

¹⁵ Der Clip ist zu sehen auf: <http://budzma.org/budzma/vyera-zhybul-dzheci-lyepyey-shybyeniki-chym-kty.html>.

genannten *Bum-Bam-Lit-Generation*.¹⁶ Die Rezeption ihrer Texte ist direkt mit ihrer Stellung als Experimentatorin in der jungen weißrussischen Literatur der 1990–2000er Jahre verbunden. Im Clip liest Burlak ihren Text in Anwesenheit ihres Sohnes Kastus' vor.¹⁷ In diesem Augenblick gerät das Kind namens Kastus' im Bewusstsein des eingeweihten Lesers ins Kalinoŭski-Paradigma, es wird zum Bestandteil der Performance. Der Eidspruch „lieber Gehenkte als Henker“ wird aus einer abstrakten Sentenz über die Protesterfahrung zu den Worten einer lebenden Mutter, die zugleich für alle Mütter der Verfolgten steht. Die Erzählperspektive wird performativ konkretisiert, ja realisiert. Außerdem beschreibt Burlak die potenzielle Installationsaktion: die Aufstellung eines Galgens in einem Innenhof. Performances mit einem Galgen sind in Weißrussland keine Seltenheit. Am 1. September 2006, dem Tag der Einschulung und der Beginn des akademischen Jahres, veranstaltete man auf einem der zentralen Plätze in Minsk ein Flash Mob. Man stellte am Denkmal des Schriftstellers Jakub Kolas einen Galgen auf. Der Henker, der rot-grün angezogen war, also in den Farben des Lukašenko-Weißrussland gekleidet war, henkte das weiß-rot-weiße Geschichtslehrbuch Weißrusslands (vgl. Pankavec 2006). Bei diesem Flash Mob realisierte man unwillkürlich Metaphern aus den Gedichten Burlaks und Karatkevič'. Weiterhin veranstalteten im Mai 2011 oppositionelle Politiker, Menschenrechtler, Mütter von politisch Inhaftierten und einige Vertreter westlicher Botschaften eine Solidaritätsaktion: ein politisches Diktat (siehe Belsat 2011). In einem Diktat schrieben die Protestierenden Kalinoŭskis *Briefe vom Galgen*.

Der Galgentext, der per Definition eine außertextuelle Realität beschreibt, nämlich die Hinrichtung als Ausführung eines Urteils, motiviert zu Performances. Eine andere performative Realisierung von Burlaks Schwur und Selbstbeschwörung stellt die Aktion des Dichters Dmitrij Strocev dar. Nach der Urteilsverkündung im Prozess gegen die vermeintlichen U-Bahn-Attentäter Dmitrij Konovalov und Vladislav Kovalev schrieb Strocev einen offenen Brief an Lukašenko mit der

¹⁶ *Bum-Bam-Lit* nannte sich eine künstlerische Gruppe, die 1994 von jungen postmodernistischen Autoren gebildet wurde. Sie wurde wegen ihres Performancezugangs zur Literatur bekannt, in dem der Text zu einem Teil eines komplexeren, Elemente des Theaters, des Tanzes, der Autorendeklamation und der bildenden Künste vereinigenden Aktes wurde.

¹⁷ Kastus' Žybul', der Sohn des Dichterpaars Vera Burlak und Viktor Žybul', ist in den literarischen Kreisen Minsk bekannt. Er nahm mehrfach an den poetisch-musikalischen Auftritten seiner Eltern teil.

Bitte, das Todesurteil aufzuheben.¹⁸ Strocev bat darum, ihn hinzurichten, falls sein Appell nicht gehört würde, und zwar zusammen mit den Angeklagten. Mit seinem Brief realisiert Strocev Burlaks Formel „Lieber Gehenkte als Henker“.

Politische Ereignisse deformieren die ‚natürliche‘ Entwicklung der Literatur in Weißrussland. Infolge der sich täglich intensivierenden Repressionen sind in der weißrussischen Literatur Direktheit und Einfachheit der Aussage angesagt. Es ist wirksamer, der staatlichen Hetzpropaganda nicht mit mehrdeutigen postmodernistischen Dekonstruktionen zu antworten, sondern mit simplen und harten Antithesen und Durchhalteparolen. Die oppositionelle weißrussische Kultur der letzten Jahre fürchtet keine Simplifikationen. 2010 singt Chadanovič auf den Minsker Plätzen nicht Rimbaud, sondern das von ihm übersetzte Lied der polnischen *Solidarność*, Jacek Kaczmarskis *Mury* (*Mauern*).

Die weißrussische Postmoderne kehrt zum Ausgangspunkt ihrer Identitätssuche zurück, oder mit den Worten aus Chadanovič' Gedicht *Pramova na plošcy* (*Gespräch auf dem Platz*) gesprochen: „Выбар цяпер адзіны – стаяць і чакаць свабоды“¹⁹ (Chadanovič 2006). Der Galgentext der weißrussischen Kultur zeigt, dass dieses revolutionär-optimistische Warten zugleich den Ausdruck eines tiefen katastrophistischen Pessimismus darstellt. Es ist ein Warten auf die Hinrichtung. Die weißrussische Literatur ist in jedem Sinne des Wortes für den Galgen reif.

» Literaturverzeichnis

Bacharëvič, Al'gerd: Saroka na šybenice. Minsk 2009. In: <http://kamunikat.org/usie_knihi.html?pubid=14950>.

Bačyn'ski, Kšyštaf Kamil': Peraklad Kačjaryny Micieŭskaj. In: Prajdzisvet. Minsk 2010. In: <<http://prajdzisvet.org/text/382-dozhdzh.html>>.

¹⁸ Vgl. Dmitrij Strocevs Brief in seinem Blog: <http://strotsev.livejournal.com/200944.html>.

¹⁹ „Man hat nur eine einzige Wahl: / Stehen zu bleiben und auf die Freiheit zu warten.“

- Baradulin, Rygor: Zbor tvoraŭ. T. I. Minsk 1996. In: <http://kamunikat.org/usie_knihi.html?pubid=13022>.
- Bahdanovič, Maksim: Pahonja. In: Dyjamenty belaruskaga prygožaga pis'menstva. Kieŭ 1919. S. 66.
- Belsat: Ambasady napisali „Listy z-pad šybenicy“. 2011. In: <<http://belsat.eu/be/wiadomosci/a,2891,ambasady-napisali-listy-zpad-shybenitsy.html>>.
- Burlak, Vera: Detskaja poëzija Serebrjanogo veka: Modernizm. Minsk 2004.
- Burlak, Vera: Verš pra šybenicu. Lepej šybeniki, čym katy. 2011. In: <<http://budzma.org/budzma/vyera-zhybul-dzheci-lyepyey-shybyeniki-chym-kty.html>>.
- Burlak, Vera/Žybul', Viktar: Zabi ŭ sabe Sakrata. Minsk 2008.
- Chadanovič, Andrėj: Veršy. In: Kalos'se № 9 (2001), S. 31–34. In: <http://kamunikat.org/usie_czasopisy.html?pubid=13651>.
- Chadanovič, Andrėj: Peraklady. In: Arche № 3 (23) (2002). In: <<http://arche.bymedia.net/2002-3/num302.html#apoviedy>>.
- Chadanovič, Andrėj: Staryja veršy. Minsk 2003. In: <http://kamunikat.org/usie_knihi.html?pubid=12962>.
- Chadanovič, Andrej: Listy z-pad koŭdry. Minsk 2004. In: <http://kamunikat.net/halounaja.html?pub_start=7820&lang=BE&pubid=12961>.
- Chadanovič, Andrėj: Pramovana Ploščy 20 sakavika. In: <<http://nn.by/?c=ar&i=970>>.
- Dolgorukov, Petr: Peterburgskie očerki, 1860–67. Moskva/Leningrad 1934.
- Kalinoŭski, Kastus': Pis'my z-pad šybenicy. 2003. In: <<http://www.arkushy.narod.ru/kalinouski/archives/pismy.htm>>.
- Karatkevič, Uladzimir: Zbor tvoraŭ u vas'mi tamach. Tom I. Minsk 1987. In: <http://kamunikat.org/usie_knihi.html?pubid=15360>.
- Kastěnka, Daša: Dzënniki Dašy Kastěnka. Plošča 2006. In: <http://pawet.net/library/history/bel_history/_memoirs/105/Дзëннiкi_Дашы_Кастэнка._Плошча_2006.html>.
- Kéral, L'juis: Skroz' Liustěrka, i Što ūbačyla tam Alisa. Peraklad Very Burlak. In: Arche №10 (2009). In: <<http://new.arche.by/by/25/works/2292/>>.
- Mickiewicz, Adam: Dzieła. T I. Warszawa 1955.
- Obozrevatel': V Belarusi aplodismenty priravnjali k narušeniju obščestvennogo porjadka. 2011. In: <<http://obozrevatel.com/abroad/v-belarusi-appalodismentyi-priravnjali-k-narusheniyu-obschestvennogo-poryadka.htm>>.

- Rubleŭskaja, Liudmila: Zamak mesjačnaga sjaŭva. Minsk 1992. In: <http://kamunikat.org/usie_knihi.html?pubid=17635>.
- Sokalaŭ-Vojuš, Siaržuk: Manalëh Kastusja Kalinoŭskaga. 2003. In: <http://www.arkushy.narod.ru/kalinouski/exegit/literature/mkk.htm>.
- Sokalaŭ-Vojuš, Siaržuk: Vyrak paŭstanckaga suda. 2009. In: <<http://www.rv-blr.com/vershu/view/1512>>.
- Sys, Anatol': Pan Les. Minsk 1989. In: <<http://arkushy.narod.ru/kalinouski/exegit/literature/w1864.htm>>.
- Pankavec, Z'micer: U Mensku zakatavali historyju Belarusi. Naša Niva 2006. In: <<http://nn.by/?c=ar&i=3595>>.
- Šnip, Viktor: Šljacham vetru. Minsk 1990. In: <http://kamunikat.org/usie_knihi.html?pubid=17364>.
- Šnip, Viktor: Proza i paëzija agniu. Minsk 2010. In: <http://kamunikat.org/usie_knihi.html?pubid=17330>.
- Zbažyna, Jan: Pyl sarkafahaŭ. Dahojdalisja. Baranovičy 2004. In: <http://kamunikat.org/usie_knihi.html?pubid=21315>.

» *Mentovskij bespredel* Polizeigewalt als Inszenierung des Naturzustandes im russischen Gegenwartsfilm

Konstantin Kaminskij

Als die russische Regierung unter Präsident Dmitrij Medvedev Anfang 2011 das Gesetz *Über die Polizei* ratifizierte, das eine Reihe von Maßnahmen zur Umstrukturierung der Strafverfolgungsorgane und zur Verbesserung ihres Images vorsah, darunter die Umbenennung der Milizionäre in Polizisten, erinnerten einige Abgeordneten daran, dass das Wort Polizei in Russland unangenehme Assoziationen mit der deutschen Okkupationsverwaltung (Schutzmannschaften, Hilfspolizei)¹ im Zweiten Weltkrieg wachriefe (vgl. Petrov 2010). In der Tat sei der Name durchaus passend, wie manche Regierungskritiker mit düsterem Sarkasmus bemerkten, da sich die Polizisten keinesfalls als Miliz, d. h. Bürgerwehr verhalten, sondern wie Okkupanten im eigenen Land, in dem sie mit regelmäßigen Rechtsübertretungen einen unerklärten Krieg gegen die Staatsbürger führen (vgl. Čelnokov 2011:4–9). So ist die Zahl der Meldungen über Polizisten, die im betrunkenen Zustand mit Dienstwaffen Restaurantgäste bedrohen oder unter Missachtung der Straßenverkehrsregeln Passanten überfahren, schlicht unzählbar.² Die Dunkelziffer der von Polizisten vergewaltigten und gefolterten Menschen kann nicht ermittelt werden. Die offizielle Zahl der von Polizisten ge-

1 In russischen Narrativen über den zweiten Weltkrieg und die Okkupationszeit bezeichnet das Wort *policaj* gewissenslose Kollaborateure und Opportunisten, die den deutschen Besatzungstruppen u. a. bei der Deportation und Vernichtung der Juden „zur Hand gingen“.

2 Dennoch bemüht sich die Stiftung *Obščestvennyj verdikt* um eine Chronologie der polizeilichen Rechtsverbrechen (siehe <http://publicverdict.ru/>).

töteten russischen Bürger belief sich laut Innenminister Rašid Nurgaliev allein 2011 auf 140 Personen.³

Gelegentlich bricht dieser endemische Bürgerkrieg aus und ergreift für die schockierte Öffentlichkeit gut sichtbar ganze Städte wie eine Epidemie von unkontrollierbarer Polizeigewalt. So etwa in der baschkirischen Stadt Blagoveščensk Ende des Jahres 2004, als die russische Bereitschaftspolizei (OMON) im Rahmen ‚prophylaktischer‘ Maßnahmen vier Tage lang männliche Bürger auf den Straßen zusammenschlug, verschleppte und folterte und Frauen vergewaltigte (siehe Čelnokov 2011:89–105).⁴ Aber auch in Folge dieser Aktion, die die Bewohner der Stadt als „blutige Säuberung“ bezeichnen, berichteten die Zeitungen von mutmaßlicher Behinderung der Untersuchungen der Bundesstaatsanwaltschaft durch die lokalen Verwaltungsbehörden, von Einschüchterung der Zeugen bis hin zur Bedrohung und öffentlichen Diffamierung von Bürgerrechtlern.⁵ Die Art und Weise der Untersuchung dieser Strafaktion führt deutlich vor Augen, dass es sich bei den Strafverfolgungsbehörden ebenfalls nicht um eine kooperativ organisierte Verwaltungsstruktur mit klaren Subordinationsverhältnissen handeln kann, sondern um einen Krieg der Justiz-, Strafverfolgungs- und Strafvollzugsorgane mit- und untereinander. So sind Pressemeldungen nicht selten, die von Interessenkonflikten rivalisierender Polizeibanden berichten (siehe Skojbeda 2011). Die russischen Polizisten führen also Krieg gegen Kriminelle, gegen gesetzestreue Bürger und gegeneinander. Dieser ‚kalte Bürgerkrieg‘ firmiert in der russischen Umgangssprache als *mentovskij bespredel* – ein Terminus, der mit „Polizeiwillkür“ nur behelfsmäßig übersetzt werden kann.⁶

3 Siehe den Bericht des staatlichen Fernsehsenders Pervyj kanal: <http://www.1tv.ru/news/world/204293>.

4 Nach Meinung von Bürgerrechtlern handelt es sich bei diesen Maßnahmen um eine Art von Straf- und Racheaktion des autoritären baschkirischen Präsidenten Murtaza Rachimov (1993–2010) an einer mehrheitlich russischsprachigen Region, die ihn bei den vorangegangenen Wahlen weniger Stimmen eintrug, als insgesamt Wahlzettel ungültig gemacht wurden (101).

5 Es sei hier an die engagierte Berichterstattung von Anna Politkovskaja (2005a; b) erinnert. Der Anwalt und Bürgerrechtler Stanislav Markelov, der 2009 auf offener Straße in Moskau erschossen wurde, vertrat 2005 die Opfer der Polizeigewalt in Blagoveščensk.

6 Während die in der russischen Umgangssprache am weitesten verbreitete Bezeichnung für Polizisten *ment* als polnisches Lehnwort bereits vor 1917 nachvollziehbar ist, kann *bespredel* (wörtl. Grenzen- bzw. Schrankenlosigkeit) auf eine spannende etymologische Genese zurückblicken. Seinen Ursprung nimmt das Wort *bespredel* im semantischen Feld der kriminellen Unterwelt, deren Kultursegmente nach 1956 und besonders stark zu Beginn der 1990er Jahre das Sprachimaginäre in Russland formten. Hierbei ist das Selbstverständnis der russischen kriminellen Aristokratie, der sogenannten (selbsternannten) *vory v zakone* (Diebe in Gesetz) von ausschlaggebender Bedeutung. *Bespredel* bedeutet im eigentlichen

» Von Menschen, Wölfen und Warägern

Als „Krieg aller gegen alle“ rekurriert *mentovskij bespredel* auf den Naturzustand, der in den staatstheoretischen Überlegungen Thomas Hobbes' als das Andere des staatlichen Rechtszustandes konstruiert wird. Von dem Naturzustand ausgehend, in dem „der Mensch dem Menschen Wolf ist“, leitet Hobbes die „wölfische“ Natur des Menschen als anthropologische Konstante ab.⁷

Giorgio Agamben verdeutlicht in *Homo Sacer*, dass Hobbes' Naturzustand nicht als eine der Gründung des Staates vorangehende Epoche (das Andere des Rechtszustandes) verstanden werden darf, sondern als ein dem Staat innewohnendes Prinzip des Ausnahmezustandes. Bürger (Rechtszustand) und Tier (Naturzustand) bilden damit keine sich gegensätzlich ausschließenden Kategorien, sondern viel eher eine Kippfigur. In diesem Zusammenhang wies er auch auf die Doppeldeutigkeit der wölfischen Metapher im altgermanischen Recht hin. Das altnordische Wort für Wolf *wargus* bzw. *vargr* bezeichnet eine aus der menschlichen Gemeinschaft verbannte Gestalt und wurde auch im altenglischen Recht als *wolfshud* (was soviel wie Wolfskopf bedeutet) kodifiziert.⁸

Der Werwolf, der sich im kollektiven Unbewussten als hybrides Monster, das, halb Mensch, halb Tier, halb in der Stadt und halb in der Wildnis lebt, niederschlagen sollte, ist also ursprünglich die Figur dessen, der aus der Gemeinschaft verbannt worden ist. [...] Das Leben des Verbannten ist – wie dasjenige des *homo sacer* – kein Stück wilder Natur ohne jede Beziehung zum Recht und zum Staat; es ist die Schwelle der Ununterschiedenheit und des Übergangs zwischen Tier und Mensch. [...] Und die Verwolfung des Menschen und Vermenschlichung des Wolfs ist in jedem Augenblick des Ausnahmezustands, der *dissolutio civitatis*, mög-

Sinne die Übertretung dieses ungeschriebenen, aber strikt kodifizierten, in der kriminellen Unterwelt gültigen Rechtszustandes. „Punishing a criminal for violating the thieves' code was already serious, but a declaration of *bespredel* meant that the offender had placed himself not merely outside the law but outside the *outlaw*.“ (Borenstein 2008:204)

⁷ Zur semantischen Polyvalenz der wölfischen Metapher in der politischen Philosophie Hobbes' siehe Rossello 2012.

⁸ *Bespredel* setzt hingegen voraus, dass im Ausnahmezustand der Verbannung (der zur Parallelkultur expandierten GULAG-Zivilisation) ein spezifischer Rechtszustand herrscht, deren Übertreter für vogelfrei – *homo sacer* im eigentlichen Sinne – erklärt werden (vgl. Borenstein 2008:198).

lich. [...] Deswegen muss bei Hobbes das Fundament der souveränen Macht nicht in der freiwilligen Abtretung des Naturrechts von seiten der Untertanen gesucht werden, sondern darin, dass der Souverän sein Naturrecht bewahrt, gegenüber jedem alles zu tun, was sich dann als Recht zu strafen darstellt. [...] Und so wie jenes tötbare und nicht opferbare Leben, dessen Paradigma der *homo sacer* bildet, in diesem Sinn die erste und unmittelbare Referenz der souveränen Macht ist, bewohnt der Werwolf, der Wolfsmensch des Menschen, in der Person des Souveräns dauerhaft den Staat. (Agamben 2002:115–117)

Agambens Realisierung der Rechts-Metaphern erhält vor allem im Hinblick auf den zentralen Gründungsmythos des russischen Staates eine frappante Bestätigung. Die Abstammung der ersten russischen Herrscherdynastie der Rjurikiden, dessen letzter Vertreter Ivan IV. ein Reich in einem desolaten Zustand hinterließ, leitet sich von den Warägern ab. Die ursprüngliche Etymologie des Wortes Waräger wurde auf das germanische *wargus* bzw. schwedische *wargur* (heute: *varg*) – Wolf, was soviel wie Würger, Feind oder Räuber bedeutet, zurückgeführt. Was unter den Warägern und ihrer in der Nestorchronik beschriebenen Berufung nach Novgorod im 9. Jahrhundert zur Regelung interner Konflikte und Etablierung einer souveränen Macht – im weitesten Sinne also zur Staatsgründung – zu verstehen sei, hat bekanntlich Mitte des 18. Jahrhunderts den Normannenstreit provoziert, der zur Gründungsschlacht der russischen Geschichtswissenschaft werden sollte (siehe Kaminskij 2012). Die Frage, ob es sich bei den Warägern um eine Eigenbezeichnung skandinavischer feudaler Truppen handelt, die Organisations- und Verwaltungsstrukturen nach Nordrußland importierten, und die militärische Elite an den Höfen von Novgorod, Kiev und Konstantinopel bildeten⁹, oder um eine Fremdbezeichnung der Slaven und Finnen für multiethnische Verbände (süd-)baltischer und skandinavischer Ostseeräuber, polarisierte

⁹ Der Einfluss der warägischen Garde im byzantinischen Reich beschränkte sich nicht lediglich auf die Funktionen einer Leibgarde des Imperators, sondern spielte eine gewichtige Rolle bei etwaigen Palastumstürzen und stellte somit eine Art (schizophrene) Verdoppelung der Staatsmacht dar, die sich in der russischen Tradition der *opričina* unter Ivan IV. und später im sowjetischen Wettbewerb der Staatsmachtbehörden, des KGB, der Nachrichtendienste, des Parteiapparats, der Ministerien, fortsetzt (vgl. Smirnov 2002:31).

nachhaltig die identitätsstiftende Gründungserzählung des russischen Staates.¹⁰ Ebenso wird die Frage, ob der legendäre Warägerfürst Rjurik nun ein schwedischer Edelmann oder der Kopf einer südbaltischen Räuberbande gewesen sei, nie eindeutig geklärt werden können und wird deshalb auch weiterhin für beide rivalisierenden Ausrichtungen des Normannismus und des Antinormannismus den Gründungsstein des Anstoßes bilden.

Doch im Lichte der Ausführungen Giorgio Agambens erscheint diese Frage irrelevant, da der Waräger kraft seiner etymologischen und (rechts-)historischen Verwicklungen beides zur gleichen Zeit ist – Verbrecher und Souverän.¹¹ Im Übrigen ist eine solche latente Ambiguität durchaus auch anderen kulturellen Anfangserzählungen zu eigen (vgl. Koschorke 2004). Man denke an die Gründungsverbrechen des Kain, der die erste Stadt in der Bibel errichtet, oder an Romulus, der seine Stadt sprichwörtlich auf dem Kadaver seines von ihm getöteten Bruders erbaut. Und beide von der kapitolinischen Wölfin gesäugten Brüder sind die sprichwörtlichen Wolfsmenschen – Banditen und Verbannte, Traditionszerstörer und Staatsgründer.¹²

In der russischen Stadt- und Lagerfolklore sind traditionsgemäß nicht die Verbrecher, sondern die Vertreter der Strafverfolgungsbehörden, die Milizionäre (bzw. Polizisten), mit den Zuschreibungen der wölfischen Natur ausgestattet.¹³ Neben *volki* (Wölfe), als volksmündliche Bezeichnung für Polizisten (und Gefängnis- bzw. Lagerwächter) oder mit pejorativer Verstärkung *volki poganye* (in etwa: Scheißbullen) bürgerte sich zu Beginn der 2000er Jahren der Ausdruck *oborotni v pogonach* (in etwa: Werwölfe in Uniform) im russischen Sprachgebrauch ein. Den Anstoß dazu lieferte 2003 der damalige Innenminister

10 Zur Ausprägung beider Argumentationsrichtungen siehe die sorgfältige quellenkritische Studie von Brigitte Scholz (2000), besonders 107 f.; 259; 344; 359; 370.

11 Bezeichnenderweise spiegelt sich dieses Verhältnis auch in den Werwolf-Mythen der slavischen Folklore wieder, wie Roman Jakobson und Marc Szeftel am Beispiel der Byline *Volch Vseslav'evič* ausführlich nachweisen (Jakobson 1966:352 f.).

12 „Die ambivalente, Ordnung zerstörende wie Ordnung setzende Gewalt, ist die treibende Kraft jeder Gründung. Liminale Entgrenzung und Ordnungszersetzung, die Antagonisten des Sozialen, fallen bei der Gründung in eins. In ihr sind Vatermord und Zeugung, Königsmord und revolutionäre Selbstsetzung des Demos, traumatische Erniedrigung und triumphierende Eroberung, Verbrechen gegen die alte und Schöpfung der neuen Ordnung, Vergessen der Vorgeschichte und Beginn der Geschichte zusammengeschlossen.“ (Giesen 2010:141). Zur Kontextualisierung dieser Figur in osteuropäischen Transformationsprozessen nach 1990 vgl. Manchev 2011.

13 Zur Geschichte und Struktur des sowjetischen Strafverfolgungssystems siehe Shelley 1996.

Boris Gryzlov anlässlich des spektakulären Gerichtsprozesses gegen eine Gruppe hochrangiger Beamter der Moskauer Kriminalpolizei, die fast ein Jahrzehnt lang durch Waffenhandel, Schutzgelderpressung und gewaltsame Übernahme von Privatunternehmen ein Netzwerk aufgebaut hatten, das weniger bestrebt war, die Kriminalität in Moskau zu bekämpfen, sondern unter ihre Kontrolle zu bringen, und das Gewaltmonopol des Staates gewissermaßen zu privatisieren.¹⁴ Fortan bürgerte sich der Terminus Werwölfe in Uniform für Polizeikorruption und Amtsmissbrauch ein und prägte nachhaltig das Sprachimaginäre in Russland.¹⁵

Das Gerichtsverfahren gegen die Werwölfe in Uniform zog sich über drei Jahre hin und endete 2006 mit der Verurteilung der Schuldigen zu Freiheitsstrafen zwischen 15 und 20 Jahren. Im Juni des folgenden Jahres erlebten fast zeitgleich zwei Filme ihre Premiere, die sich auf eindringliche und schonungslose Art und Weise mit den Ursachen und Folgen der Korruption und Polizeigewalt auseinandersetzen. In Aleksej Mizgirevs mit mehreren nationalen und internationalen Preisen ausgezeichnetem Regiedebut *Kremen'* (2007; *Feuerstein*) wird das Eigenleben des Moskauer kriminellen Milieus durch die Augen eines, auf den ersten Blick etwas naiven, Provinzjugendlichen gezeigt. Anton (Evgenij Antropov), kommt nach seiner Grundausbildung in der Armee in Moskau an, um seine Jugendliebe zu erobern, jedoch will weder die Braut selbst noch ihr Vater von dem alten Bekannten aus der Provinz etwas wissen. An seinem ersten Tag in Moskau erlebt der Held den Snobismus nach Moskau gezogener Landsleute, den Betrug und die Bedrohung durch kaukasische Banditen, die Schutzgelderpressung der Polizisten, die seinen Schwiegervater in spe berauben, sowie alltägliche Polizeigewalt. Dennoch bringt es Anton nicht über sich, Moskau ruhmlos zu verlassen und tritt in die Reihen der Polizei ein. Sein Vorgesetzter, Sergeant Čachlov, ist ein mustergültiger Werwolf in Polizeiuniform. Sein Berufsalltag, in den Anton hineingezogen wird, besteht aus

¹⁴ Zur schauerlich eindrucksvollen Darstellung der ‚Karriere‘ dieser kriminellen Gruppierung, ihren Methoden und ihrer Geschäftsmodelle siehe Chinštejn 2005.

¹⁵ Die Zurückeroberung des staatlichen Gewaltmonopols von unkontrollierbaren, rivalisierenden kriminellen Gruppierungen der 1990er Jahre, die als *bespredel*, bzw. *banditskij bespredel* bezeichnet wurden, hat Viktor Pelevin in seinen Romanen mit grotesken, mitunter absurden Elementen eingefangen. Ein Jahr nach der Eröffnung des Gerichtsverfahrens gegen die Werwölfe der Moskauer Kriminalpolizei veröffentlichte er 2004 den Roman *Svaščennaja kniga oborotnej* (*Das heilige Buch der Werwölfe*) – eine Art Beschreibung der russischen Zustände in Metaphern der russischen Märchen, der nordischen und asiatischen Mythologie, der amerikanischen Popmusik und der europäischen Philosophie.

sadistischen Späßen, Schutzgelderpressung von Kleinunternehmern, Prostituierten und Gastarbeitern, Vertuschung von Mord und gewaltsamer Erzwingung falscher Zeugenaussagen sowie Auftragsmorden.

Das mit sparsamen und ausdrucksvollen Strichen gezeichnete Bild der korrupten Moskauer Polizei in Mizegerevs Film bringt vor allem zwei Motive ihrer Weltauffassung zum Ausdruck. Das sind zum einen die gewaltsam eingepägten und unverdauten Ideale, mit denen junge Russen in der Armee indoktriniert und sozialisiert werden,¹⁶ zum anderen die überwältigende befremdliche Wirkung, die Moskau auf die Provinzbevölkerung ausübt. Das Motto auf dem Filmplakat „Zdes’ Moskva, a ne graždanka“¹⁷ erklärt die Polizeigewalt als eine Art unerklärten Krieg provinzieller Ankömmlinge gegen die alteingesessenen Moskauer und durchzieht als Leitmotiv die Filmhandlung. Im Finale greift Mizgirev auf das Sujet von Martin Scorseses *Taxi Driver* (1976) zurück. Im Alleingang erledigt Anton die kriminellen Polizisten in ihrem Untergrundbordell, in dem Frauen wie in einem Gefängnis gehalten werden, und wird damit zu einem in den Medien gefeierten Helden und zum Prototyp eines ehrlichen Polizisten. So läuft die Thematisierung der Polizeigewalt in Mizgirevs Film auf ein Happy End hinaus. Das Heilmittel gegen die Polizeiwillkür kann in ihren Ursachen gefunden werden, will der Film sagen – den aufrichtig verstandenen Idealen der Armee und dem zwar etwas naiven, aber dem korrupten, dekadenten Moskau überlegenen Ehrenkodex der einfachen Provinzbevölkerung.

16 Die unter den russischen Polizisten üblichen Folterpraktiken, wie bei Čelnokov (2011) zusammengetragen, dürften die meisten Polizeibeamten während ihrer Grundausbildung kennengelernt und erlitten haben. Das in der russischen Armee verbreitete Gewohnheitsrecht (*dedovščina* – entspricht ungefähr den *hazing*-Praktiken in der US-Armee) ermächtigt die älteren Kameraden dazu, die ‚Frischlinge‘ in einer Art ritualisierter Bewährungsproben zu quellen und zu demütigen.

17 „Das hier ist kein Leben in Zivil – das ist Moskau“ [Hier wie im Folgenden: Ü. d. A.].

» Von Blutsaugern, Untoten und anderen Ungeheuern

Als *Kremen'* seine Premiere erlebte, war Aleksej Balabanovs skandalöser Film *Gruz 200* (2007; *Fracht 200*) bereits nach zwei Wochen weitgehend aus dem Verleih verschwunden. Im Zentrum der in das Jahr 1984 verlegten Handlung befindet sich die beunruhigend unheilverkündende Gestalt des Polizeihauptmanns Žurov (Aleksej Polujan), der in einer fiktionalen sowjetischen Provinzstadt mit dem symbolträchtigen Namen Leninsk die Tochter des Parteivorsitzenden (Agnija Kuznecova) entführt. Seine Gefangene fesselt er mit Handschellen ans Bett in seiner Wohnung, in der er mit seiner schwachsinnigen, im Alkohol- und Fernsehdelirium dahinvegetierenden Mutter zusammen lebt. Mit der Selbstverständlichkeit eines Wahnsinnigen erklärt Žurov das gekidnappte Mädchen zu seiner Ehefrau. Die schockierte Geisel fleht in letzter Verzweiflung um Gnade, droht mit Vergeltungsmaßnahmen ihres Vaters und der Rache ihres Verlobten, eines Fallschirmjägers. Doch bereits am nächsten Tag bekommt Polizeihauptmann Žurov einen Telefonanruf von einem Militäroberst, der ihn unterwürfig bittet, den Leichnam eines in Afghanistan gefallenen Kriegshelden, des Verlobten des Mädchens, abzuholen.¹⁸ Statt zum Friedhof bringt Žurov den Sarg gemeinsam mit anderen Polizisten zu sich nach Hause, exhumiert zynisch die Leiche des Kriegshelden und wirft den bereits verwesenden Kadaver des Bräutigams zu dem Mädchen auf das Bett. Darauf lässt er sie von einem heruntergekommenen Alkoholiker vergewaltigen und wohnt mit abstrahierter Befremdung dem Geschlechtsakt bei. Anschließend erschießt er den Mann und lässt ihn ebenfalls auf dem Bett liegen. Zu seiner in den Fernsehen starrenden Mutter sagt er vertraulich: „Мама, мне не понравилось. А я так хотел...“¹⁹ Um die Folter auf die Spitze zu treiben, verschafft er sich Zugang zu der Wohnung des Mädchens, wo der Vater, der ‚allmächtige‘ Parteivorsitzende angesichts des Polizeihauptmanns Hoffnung schöpft, seine Tochter wiederzusehen und ihm mit schmeichelnder Servilität die Briefe ihres Verlobten aushändigt, die Žurov seiner zwischen zwei Leichen ans Bett gefesselten ‚Ehefrau‘, mit monotoner teilnahmsloser Stimme vorliest.

¹⁸ ‚Fracht 200‘ dient in der russischen Armee als Code für den Heimattransport von Kriegsgefallenen.

¹⁹ „Es hat mir nicht gefallen, Mama. Und dabei wollte ich es doch so sehr ...“

Perverser Sadismus, gepaart mit maschinellm Zweckrationalismus mit dem Hauptmann Žurov seine Verbrechen ausführt.²⁰ erzeugen eine kaum zumutbare Atmosphäre des Films, der bereits vor seiner Premiere auf Ablehnung beim russischen Publikum stieß (vgl. Kičin 2007). Die Staatspresse warf Balabanov Besudellung der Vergangenheit vor, wobei sich der Regisseur selbst als Sowjetpatriot versteht.²¹ Den Zerfallsprozess des sowjetischen Staates inszeniert Balabanov als Ausnahmezustand der Polizeiwillkür, die der Armee und der Staatsverwaltung durch ihre unkontrollierbare – sprichwörtlich absolute – und entartete Lustbefriedigung in den Rücken fällt und das Staatsgebäude von innen zerfrisst.

Anders als die korrupten Werwölfe in Uniform, die den Polizeidienst in eine Art Privatunternehmen verwandeln, ist Hauptmann Žurov in Balabanovs Abgesang auf die Sowjetära ein vollendeter Triebtäter und ein Vampir. Das russische Wort *upyr*, das soviel wie Vampir oder Untoter bedeutet und ebenfalls als pejorative Bezeichnung für Polizisten dient, fällt im Russischen zusammen mit den Werwölfen unter den Begriff der *oborotni* – Wandelgestalten.²² In Balabanovs Film ruft Polizeihauptmann Žurov mit seiner reinen, d. h. ökonomisch unmotivierten, triebhaften Gewalt, den Begriff des Sittenmonsters in Erinnerung, unter dem Michel Foucault in seinen *Vorlesungen über die Anormalen* die Symmetrie und Vetternschaft beschrieb, die zwischen Kriminellen und Machthabern besteht, die beide außerhalb des Gesellschaftsvertrages stehen und ihr Eigeninteresse zu einem willkürlichen Gesetz erheben, das sie anderen auferlegen möchten und damit zum Naturzustand zurückkehren.

20 Die sichere Beherrschung des bürokratischen Formalismus ermöglicht es Žurov, seinen Handlungsspielraum auszudehnen. Wenn er etwa seinen Untergebenen befiehlt, die Beerdigung des Fallschirmjägers bürokratisch zu fixieren (*оформи место на кладбище*) oder mit demselben bündigen Wort *оформи* den aus dem Gefängnis entführten Alkoholiker als „beim Fluchtversuch erschossen“ zu den Akten zu legen.

21 Siehe Balabanovs Interview im Vorfeld der Premiere von *Cruz 200* auf dem russischen Filmfestival Kinotavr, auf dem der Film den Kritikerpreis erhielt (vgl. Kostylev 2007).

22 Alexander Etkind (2009) führt die Hochkonjunktur monströser Wandelgestalten in der russischen Gegenwartsprosa auf verpasste bzw. unmögliche Erinnerungsarbeit im Bezug auf die Opfer der Repressionen und des Gulag zurück. Bei Balabanov handelt es sich freilich um eine Metaphorisierung 2. Ordnung im Medium des Films. Das Monster steht nicht als Metapher für den Menschen, wie etwa bei Pelevin, sondern der Mensch erscheint als metonymische Verkleidung seiner monströsen Natur.

[Der Kriminelle] ist ein zeitweiliger Despot, ein kurz aufblitzender Despot, einer aus Verblendung, Phantasterei, Raserei, wie auch immer. Der Despot verschafft im Gegensatz zum Kriminellen der Vorherrschaft seines Interesses und seines Willens Geltung; er verschafft ihnen andauernd Geltung. Der Despot ist aufgrund seines Status ein Krimineller, während der Kriminelle per Zufall ein Despot ist. [...] Der Despot ist also jener, der permanent – außerhalb des Status und außerhalb des Gesetzes, aber mit seiner eigenen Existenz aufs engste verknüpft – in krimineller Art und Weise sein Interesse zur Geltung bringt. Er ist der permanent außergesetzliche, das Individuum ohne soziale Bindung. Der Despot ist der alleinstehende Mensch. Er ist derjenige, der durch seine bloße Existenz das maximale Verbrechen begeht, das Verbrechen schlechthin, den Bruch des Gesellschaftsvertrags nämlich, kraft dessen der Gesellschaftskörper allein existieren und sich erhalten kann. (Foucault 2007:126)²³

Die perverse Vergewaltigung des Gesellschaftskörpers als Metapher der despotischen Polizeiwillkür bringt Balabanov in seinem Film prägnant auf den Punkt. Der von der Gesellschaft losgelöste Hauptmann Žurov, der in seinem Film die Impotenz durch Omnipotenz kompensiert, erregt unheimliches Schrecken, aber auch eine Art Mitleid, die der Faszination für Monster zugrunde liegt. (vgl. Giesen 2010:157f)²⁴

In dem 2009 erschienenem Film *Skazka pro temnotu (Märchen über die Dunkelheit)* von Nikolaj Chomeriki, dessen Handlung an der äußersten Peripherie Russlands, in Vladivostok, spielt, ist die Hauptfigur eine Polizistin im Rang eines Leutnants, die Mitarbeiterin eines sogenannten Kinderzimmers (*detzkaja*

23. Unter anderen Prämissen untersucht Eric Hobsbawm (2000) die staatsgründende Rolle, welche den Banditen als Sozialrebell in Zeiten des Ausnahmezustandes zukommt. Man denke hier auch an den Werdegang von Josef Stalin, der noch 1907 Banken in Georgien überfiel, um Geld zur Finanzierung der Sozialdemokratischen Partei Russlands im Exil zu ‚expropriieren‘ (vgl. Montefiore 2007:33 f.).

24. In diesem Zusammenhang stellt der mehrfach preisgekrönte Film *Portrait v sumerkach* (2011; *Portrait im Zwielicht*) von Angelina Nikonova eine wagemutige Variation dar. In ihrem Film hat sich ein Trio von Verkehrspolizisten in der russischen Provinzmetropole Rostov die Treibjagd und Vergewaltigung von Frauen zum täglichen Zeitvertreib gemacht. Das kontroverse Psychogramm einer Opfer/Täter-Beziehung in Nikonovas Film gelingt nicht zuletzt dank dem Hauptdarsteller, einem echten Rostover Verkehrspolizisten, der in der Rolle des Vergewaltigers erschreckend authentisch wirkt und eine hypnotische Faszination der Banalität des Bösen ausstrahlt.

komnata), einer Polizeidienststelle, die sich um verwaahlste Kinder kümmert. Die Polizistin Angelina (Alisa Chazanova) ist in diesem Film keine Verbrecherin, sondern ein Opfer der Einsamkeit, die ihr Beruf mit sich bringt. Bereits die Eingangsszene führt die stupide Vulgarität des Polizistenalltags, in dem sich Angelina nicht zurechtfindet, eindringlich vor Augen. Verzweifelt bemüht sie sich darum, einen Rest ihrer Menschenwürde zu bewahren und soziale Kontakte mit anderen Menschen zu knüpfen. Ein kaukasischer Gastarbeiter, den sie auf ihren einsamen Streifzügen in der Industriezone aufreißt und zu sich nach Hause bringt, flieht kopfüber, als er in ihrem Schrank die Polizeiuniform entdeckt. Die Polizeiuniform bedingt es auch, dass sie von allen Menschen wie eine Ausätzige oder Unberühbare behandelt wird. Es sei denn, die Uniform provoziert die Menschen zu Handgreiflichkeiten, etwa wenn Angelina ohne Einladung zu der Geburtstagsfeier einer Schulfreundin erscheint und von betrunkenen, übermütigen Gästen ins Meer geworfen wird, die sich damit in einem Akt symbolischer Gewalt von ihren Ängsten vor der Polizeigewalt befreien. Der Traum vom Märchenprinzen erfüllt sich scheinbar, als Angelina auf einen dandyhaften Mafioso in weißem Kabrio trifft. Er liest ihr Gedichte vor und nimmt sie in seinem Motorboot zu einem Picknick mit. Erst in der Gesellschaft von Banditen, die ihre Polizeiuniform nicht sehen, fühlt sich Angelina geborgen. Die ‚romantischen Räuber‘, die in der wilden Natur friedlich und vergnügt miteinander essen und singen, sind zur Bildung authentischer Gemeinschaftsstrukturen mit klaren Hierarchien fähig, womit die heuchlerische Brutalität der (gescheiterten) bürgerlichen Gesellschaft und ihrer polizeilichen Schutztruppen kontrastiert wird.²⁵ Doch am Ende war all dies nur ein Traum in Angelinas aufreibendem Alltag zwischen undurchdringlicher Einsamkeit und gelegentlichen vulgären Zudringlichkeiten ihres Kollegen.

²⁵ *Mentovskij bespredel* wird somit durch seinen Ursprung in dem Ehrenkodex der *vory v zakone* konterkariert (Vgl. FN 10). Aleksandr Gentelevs aufschlussreicher Dokumentarfilm *Vory v zakone (2010; Die Ehre der Paten)* gewährt einige Einblicke in das Selbstbild altgedienter Autoritäten (d. h. ranghöchster Diebe im Gesetz), die sich heute als Financiers, Privatunternehmer und Mäzene betätigen. Der ehemalige Bankräuber Leonid Bilunov sammelt Ikonen und sponsert die orthodoxe Kirche in Cannes. Alimžan Taktachunov, der als Kartenbetrüger angefangen hat und heute ganz oben auf der *Most wanted* Liste von Interpol rangiert, investiert in die Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts. Vitalij Demočka, ein Räuber, Auftragskiller und Bandenführer, verwirklicht sich als Regisseur und stellt mit Schauspielern seine größten Coups aus den 1990er Jahren nach.

Mit seinem *Märchen* gelang Nikolaj Chomeriki eine äußerst unkonventionelle Filmmerzählung, die die grenzenlose Polizeiwillkür weniger in schockierenden Bildern thematisiert, sondern auf die Grenzen aus Angst und Misstrauen eingeht, die sich infolge von *mentovskij bespredel* zwischen Bürgern und Polizei verhärtet haben. Trotz des lyrischen, mit dezenter Komik verfeinerten Erzählstils Chomerikis erscheinen die Polizisten in seinem Film als naive, bzw. authentische, wenngleich unfreiwillige Despoten, die von der sozialen Gemeinschaft ausgeschlossen und sich selbst als eine Gemeinschaft der Verbannten mit eigenen sozialen Interaktions-Normen überlassen sind.

Als Chomerikis Film 2009 erschien, war die Polizeiwillkür durch einen neuerlichen Vorfall in aller Munde, der sogar die Schmerzengrenzen der russischen Gesellschaft überstieg: In betrunkenem Zustand lief der 32-jährige Denis Evsjukov, ein Major der Moskauer Polizei, Amok und schoss in einem Supermarkt wahllos Menschen nieder. Die Bilder der Überwachungskameras machten diesen, in vielerlei Hinsicht symbolträchtigen, Amoklauf für alle auf *youtube* sichtbar. Anschließend lieferte sich Evsjukov eine Schießerei mit angerückten Einsatzkräften der Polizei. Die Aufarbeitung dieses Verbrechens in der russischen Presse, die den Gerichtsprozess gegen Evsjukov begleitete, legte eine Reihe von Ursachen des Amoklaufs offen: Ein autoritärer Vater mit guten Beziehungen zu obersten Rängen der Moskauer Kriminalpolizei, der die Karriere seines Sohnes mit Schmiergeldern und Intrigen beförderte; eine junge hübsche Tänzerin als Ehefrau, die sich dem vulgären Gehabe ihres Mannes widersetzte und des Öfteren Streit provozierte, während der durch seine Dienstplichten überforderte Evsjukov sich an seinen Untergebenen abreagierte; eingefleischter Zynismus, gewalttätige Computerspiele und eine Jugend als Skinhead ergänzen das Bild des Polizeimajors.²⁶

26 In der zweiten Folge der Fernsehserie *Sledstvennyj komitet* (2012; *Untersuchungskomitee*), die die prominentesten Fälle des 2007 gegründeten (und 2011 im Rahmen des Gesetzes *Über die Polizei umstrukturierten*) Untersuchungsausschusses der Bundesstaatsanwaltschaft inszeniert, wird Evsjukov wenn nicht gerechtfertigt, so doch in gewisser Hinsicht rehabilitiert. Der Amoklauf erscheint als sein Privatdrama und nicht als Folge der desolaten Zustände, die in der russischen Polizei vorherrschen. Als die wahren monströsen Übeltäter erschienen in allen Folgen dieser billigen Fernsehproduktion der Firma Diximedia die Rechtsanwälte, die von unerschöpflicher Gier und Ehrgeiz getrieben, die Rechtsgrundlage der Russischen Föderation aushöhlten. Inwiefern der Amoklauf Evsjukovs im Imaginären der russischen Fernsehzuschauer verankert ist, zeigt auch die populäre Serie *Karpov* (ebenfalls 2012 von Diximedia produziert). Der Protagonist, der eponymische Polizeimajor Karpov (Vladislav Kotljarskij), wird, nachdem er bei einem Amoklauf mehrere Menschen erschoss und verletzte, in der Psychiatrie zwangsbehandelt

Der von seinem Namen abgeleitete Begriff *evsjukovščina* wurde in Russland zur landläufigen Bezeichnung für Polizeiwillkür, den sprichwörtlichen *mentovskij bespredel* – d. h. Korruption, Gewalttätigkeit, das Gefühl omnipotenter Verantwortunglosigkeit und Straffreiheit.²⁷ *Bespredel* – also Grenzen- bzw. Schrankenlosigkeit – beinhaltet konnotiert die Absolutheit, d. h. Losgelöstheit der despotischen Macht von allen sozialen Konventionen und Hierarchien.

Wohl der beste Versuch *mentovskij bespredel* in einer Filmerzählung darzustellen, gelang 2010 Sergej Loznica mit seinem skandalträchtigen Spielfilmdebüt *Sčast'e moe (Mein Glück)*. Das gewagte Vorhaben, ein Panorama des russischen Provinzlebens seit dem Zweiten Weltkrieg bis in den heutigen Tag darzustellen, erforderte seinerseits einen weitgehenden Verzicht auf narrative Konventionen. Loznicas Film, in dem sich Menschen ohne erkennbare Beweggründe gegenseitig erniedrigen, ausrauben und töten, würde eine Art impressionistische sujetlose Episodensammlung darstellen, wäre da nicht das wiederkehrende Motiv der Polizeiwillkür, das im Finale des Films kulminiert. Anders als alle bisher besprochenen Filmemacher macht Loznica die Polizisten weder zu Helden noch zu Antihelden seiner Handlung. Vielmehr bewohnen sie die Peripherie der Erzählung – Straßen und Eisenbahnen, jene Schwelle zwischen

und wieder auf die Gesellschaft ‚losgelassen‘. Als Ausgestoßener findet er allerdings bald eine Nische im Strafverfolgungssystem und wird zu einem prominenten Kopfgeldjäger in Moskau, der in einer juristischen Grauzone agierend, effektiver Ergebnisse erzielt als die korrupte Polizeibehörde. Mit *Karpov* wechselte *mentovskij bespredel* endgültig vom Gegenstand des Autorenkinos zum Genre der Massenunterhaltung und vermag beim Zuschauer damit nicht nur Schrecken und Abscheu, sondern Verständnis und zum Teil sogar Bewunderung hervorzurufen. *Bespredel* als serielle Reproduktion von Gewalt ist seinem Wesen nach eben im Genre der Fernsehserie am besten dar- und vorstellbar (vgl. Borenstein 2008:214). Auch in den jüngst erschienenen Filmen Mizgirevs und Balabanovs steht *mentovskij bespredel* als außerordentlicher Zustand nicht mehr im Vordergrund der Handlung, sondern bildet den konsensbildenden, sozial assimilierten Hintergrund.

27 2010 machte eine Gruppe von Jugendlichen von sich reden, die in der Fernost-Region regelmäßig Jagd auf Polizisten veranstaltete, die sogenannten *primorskie partizany* (Primorje-Partisanen). In ihren Video-Statements riefen sie zu bewaffneten Bürgerinitiativen gegen die Polizeiwillkür auf (siehe <http://www.youtube.com/watch?v=Y3x-OvC1dxc>) Traditionellerweise wird der Widerstand gegen die Polizeigewalt in rechts-radikalen Kreisen gepflegt, nicht nur in Russland. In der internationalen Naziszene wird die Abkürzung A.C.A.B. (All cops are bastards) als identitätsstiftender Code verwendet. Der gleichnamige italienische Film, der 2012 drei Kritikerpreise bei den russischen Filmfestspielen Kinotavr erhielt, thematisiert die Selbstwahrnehmung italienischer Bereitschaftspolizei in ihrer Auseinandersetzung mit Fußballhooligans, einem rechtsradikalen Milieu, in dem es zur Mut- und Bewährungsprobe gehört, Ausrüstungsteile der Bereitschaftspolizisten als Trophäen zu ergattern. Auch in Deutschland verzeichnete das Innenministerium 2012 einen Anstieg der Gewaltbereitschaft gegen Polizisten (siehe dazu die Reportage auf [spiegel.tv](http://www.spiegel.tv/filme/gewalt-gegen-polizisten/): <http://www.spiegel.tv/filme/gewalt-gegen-polizisten/>).

Zivilisation und Wildheit, in der der Naturzustand herrscht und alle gültigen Normen des sozialen Zusammenlebens, inklusive der Polizeihierarchie, verweisen. In der Schlusszene des Films wird ein Moskauer Polizeimajor von Autobahnpolizisten festgehalten und anschließend erniedrigt und misshandelt, weil er die rivalisierende Zentralmacht repräsentiert, die im absoluten Polizeistaat, im Unterschied zum totalitären Polizeistaat, keine Gültigkeit besitzt.

Jeder Polizist erweist sich in diesem System der *dissolutio civitatis* als absoluter Despot, der „sein Naturrecht bewahrt hat, gegenüber jedem alles zu tun, was sich dann als Recht zu strafen darstellt“ (Agamben 2002:116), um auf Giorgio Agambens Definition des permanenten Ausnahmezustandes zurückzukommen, das in *mentovskij bespredel* und seinem warägischen Erbe wohl in reinsten Ausprägung vorliegt.

» Literaturverzeichnis

- Agamben, Giorgio: *Homos sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben.* Frankfurt/M. 2002.
- Borenstein, Eliot: *Overkill: Sex and Violence in Contemporary Russian Popular Culture.* Ithaca, NY 2008.
- Čelnokov, Aleksej [kompromat.ru]: *Menty. Razoblačenje glavných bespredel’ščikov MVD.* Moskva 2011.
- Chinštejn, Aleksandr: *Ochota na oborotnej.* Moskva 2005.
- Etkind, Alexander: *Stories of the Undead in the Land of the Unburied: Magical Historicism in Contemporary Russian Fiction.* In: *Slavic Review* 68 (2009), S. 631–658.
- Foucault, Michel: *Die Anormalen. Vorlesungen am Collège de France (1974–1975).* Frankfurt/M. 2007.
- Fuchs, Ingrid: *Steigende Gewalt gegen Polizisten. Uniform als Provokation.* In: *Süddeutsche Zeitung.* 22.08.2012 <<http://www.sueddeutsche.de/bayern/steigende-gewalt-gegen-polizei-uniform-als-provokation-1.1104209>>.

- Giesen, Bernhard: Zwischenlagen. Das Außerordentliche als Grund der sozialen Wirklichkeit. Weilerswist 2010.
- Hobsbawm, Eric: Die Banditen. Räuber als Sozialrebelln. München 2000.
- Jakobson, Roman: The Vseslav Epos. In: Ders. Selected Writings IV (Slavic Epic Studies). The Hague 1966, S. 301–368.
- Kaminskij, Konstantin: Der Normannenstreit als Gründungsschlacht der russischen Geschichtsschreibung. Zur Poetik wissenschaftlicher Anfangserzählungen. In: Europäische Geschichtskulturen um 1700 zwischen Gelehrsamkeit, Politik und Konfession. Hg. von Thomas Wallnig/Thomas Stockinger/Patrick Fiska. Berlin 2012, S. 553–581.
- Kičev, Valerij: Oruëll dlja bednych. In: Rossijskaja gazeta. 08.06.2007 <<http://www.rg.ru/2007/06/08/gruz200.html>>.
- Koschorke, Albrecht: Götterzeichen und Gründungsverbrechen. Die zwei Anfänge des Staates. In: Neue Rundschau 1 (2004): Facetten des Heiligen, S. 40–55.
- Kostylev, Anton: Aleksej Balabanov – normy ne suščestvuet. In: gazeta.ru. 25.05.2007 <http://www.gazeta.ru/culture/2007/05/24/a_1725034.shtml>.
- Manchev, Boyan: Tyrannische Poesie oder Poesie von Tyrannen. In: Despoten dichten. Sprachkunst und Gewalt. Hg. von Albrecht Koschorke/Konstantin Kaminskij. Konstanz 2011, S. 339–358.
- Montefiore, Simon-Sebag: Der junge Stalin. Frankfurt/M. 2007.
- Petrov, Vitalij: Osoznali – V Sovete Federacii obsudili zakonoproekt o policii. In: Rossijskaja gazeta. 26.08.2010 <<http://www.rg.ru/2010/08/26/sovfed.html>>.
- Politkovskaja, Anna (2005a): Blagoveščensk: svideteljam obeščajut pokazat'. In: Novaja gazeta. 28.11.2005 <<http://2005.novayagazeta.ru/nomer/2005/89n/n89n-s15.shtml>>.
- Politkovskaja, Anna (2005b): Gorod sdalsja na milost' pobivšich. In: Novaja gazeta. 15.12.2005 <<http://2005.novayagazeta.ru/nomer/2005/94n/n94n-s12.shtml>>.
- Rossello, Diego: Hobbes and the Wolf-Man: Melancholy and Animality in Modern Sovereignty. In: New Literary History 43 (2012), S. 255–279.

Scholz, Birgit: Von der Chronistik zur modernen Geschichtswissenschaft: Die Warägerfrage in der russischen, deutschen und schwedischen Historiographie. Wiesbaden 2000.

Shelley, Louise: Policing Soviet Society. The Evolution of State Control. London 1996.

Skojbeda, Ul'jana: Special'nyj reportaž Ul'jany Skojbedy: milicejskie bandy. In: Komsomol'skaja Pravda. 16.12.2011 <<http://kp.ru/video/462867>>.

Smirnov, Igor': Posvjaščaetsja Gobbsu. In: Sovetskoe bogatstvo. Stat'i o kul'ture, literature i kino k šestidesjatiletiju Chansa Gjuntera. Hg. von Marina Balina/Evgenij Dobrenko/Jurij Murašov. Sankt-Peterburg 2002, S. 15–36.

» Filmografie

Gruz 200 (R 2007, R. Aleksej Balabanov).

Kremen' (R 2007, R. Aleksej Mizgirev).

Skazka pro temnotu (R 2009, R. Nikolaj Chomeriki).

Sčast'e moe (U 2010, R. Sergej Loznica).

Portret v sumerkach (R 2011, R. Angelina Nikonova).

» Paranoia: Live

Zur Rationalisierung des Stalinismus in aktuellen russischen Fernsehserien

Irina Gradinari

Der Gegenstand dieser Untersuchung ist die russische Fernsehserie *Stalin: Live* (RF 2007, R. Grigorij Ljubomirov), die in 40 Folgen das Leben von Iosif Stalin nachzeichnet. Diese Serie erscheint insofern für die aktuelle russische Gesellschaft als symptomatisch, als dass sie die Sehnsucht nach einer monolithischen Vaterfigur artikuliert. Stalin als Vater verkörpert die Fantasie einer starken Macht bzw. der eisernen Hand, der Eindeutigkeit der Sinnprozesse und der Staatsstärke. Mit Slavoj Žižek gesprochen verkörpert er die Idee von einem lückenlosen, mächtigen großen Anderen, das die Serie zugleich selbst als unmöglich vorführt. Diese Idee wurde in der dargebotenen Form vom Publikum nicht angenommen¹, trotz der Bemühungen der Produzenten hatte die Serie wenig Erfolg. Sie startete zur besten Sendezeit am Abend des 9. Januar 2007 – am Abend nach dem Ende der Schulferien – im Kanal NTV, das Zuschauerinteresse war dennoch gering.² Die Serie spart zentrale Informationen über die Macht selbst aus, d. h. das stalinistische Regime wird kaum gezeigt. Stalin ist in dieser Produktion hauptsächlich als Vater und potenzieller Liebhaber zu sehen. Die Geschichte des Stalinismus wird dadurch zu einer Lücke: Fast alles, was Stalin

1 Zum Beispiel ist auf den Verriss in der Zeitung *Rossijskaja gazeta* zu verweisen, dessen Autor die Serie zu Recht als *tufta* (Quatsch/Lüge) bezeichnet (Kadžaja 2007).

2 Zu Beginn der Serie lag die Einschaltquote bei etwa 19 Prozent, mit der Zeit büßte die Serie massiv an Zuschauerinteresse ein (Zahlen zitiert nach Frieß 2010:96). Diese Zahlen sind aber mit Vorsicht zu genießen, weil sie auf Angaben einer ausgewählten kleinen Gruppe von Befragten basieren, die als repräsentativ verstanden wird.

zu Stalin machte, wurde ausgelassen – möglicherweise liegt hierin die Ursache für den Misserfolg der Serie. Trotzdem ist die Serie in Hinblick auf ihre Wirkung nicht zu unterschätzen, weil sie einen Rahmen geschaffen hat, der es möglich macht, jetzt, in der Gegenwart, in aktuellen Sinnbildern und Denkmustern positiv über Stalin zu sprechen.

Stalin hat in den gegenwärtigen postsowjetischen Massenmedien ein widersprüchliches Imago, d. h. es bestehen verschiedene Versuche, den Stalinismus zu rationalisieren: Er wird zugleich glorifiziert und kritisiert. Die Verbrechen des Stalinismus sind bereits Bestandteil eines kulturellen Wissens; sie können nicht mehr geleugnet werden, selbst wenn die kritische Aufarbeitung dieser Epoche kaum in die Öffentlichkeit findet. In diesem Zusammenhang interessiert in diesem Beitrag vor allem, wie eine positive Deutung der Stalinfigur in den aktuellen Diskursen überhaupt möglich ist. Folgende Fragen sind dabei zu berücksichtigen: Wie kann man den Stalinismus positiv denken, wenn der Verherrlichungsdiskurs selbst dem Sozialistischen Realismus angehört und den aktuellen Anforderungen der russischen Gegenwartsgesellschaft nicht mehr entspricht? Was kann man der Kritik am Stalinismus gegenüberstellen, wenn die Serie selbst deutlich macht, dass die Verbrechen des Regimes nicht ins Positive umcodierbar sind?³ Und was genau verhandelt die Serie mit dieser positiven Umdeutung Stalins?

In der Analyse stützt sich die Argumentation auf der einen Seite auf Judith Butlers dekonstruktivistische Denkfigur des *frames/framing* (2010), die mit Begriffen wie ‚Raster‘ oder ‚Rahmen‘ ins Deutsche zu übersetzen wäre. Auf der anderen Seite wird die Untersuchung des Kulturwissenschaftlers Manfred Schneider zur Logik und Form kultureller Paranoia-Phänomene herangezogen (2010). Meine These ist, dass die Serie *Stalin: Live* die aktuelle russische Autokratie durch den Bezug auf die Geschichte legitimiert, indem sie Stalin positiv darstellt und durch den Einsatz eines ‚paranoiden‘ Deutungsrahmens eine Umdeutung der stalinistischen Verbrechen vornimmt. Einerseits leugnet die Serie die Paranoia des Stalinismus durch logische Erklärungen der Historie und eine

3 Einige aktuelle russische Geschichtsbücher versuchen, die Repressalien insofern als positiv darzustellen, als sie diese für historisch notwendig erklären (Frieß 2010:89–91). Diese Strategie kann offensichtlich im visuellen Medium nicht überzeugend in Szene gesetzt werden. Ansonsten würden die Produzenten sicher auch die Repressalien darstellen, wenn es möglich wäre, diese zugunsten Stalins umzudeuten.

Schuldverlagerung von Stalin auf seine Umgebung. Andererseits produziert sie zugleich selbst Paranoia als einen bestimmten Repräsentationsmodus, der im Folgenden in Bezug auf Narrationsstrategie, Leugnung der Fakten, Allegorisierung, Umcodierung sowjetischer Motive, Vervielfältigung der Perspektive auf Stalin und Blickkonstellation analysiert wird.

» Die Paradoxie der Stalin-Imagos in der russischen Gegenwartskultur

Das Verhältnis zu Stalin in der gegenwärtigen russischen Kultur kann durchaus als schizophren und widersprüchlich gedeutet werden. Zwar spricht Boris Dubin über die Belebung des Stalin-Kultes im Rahmen des Bedeutungszuwachses des Sieges im Zweiten Weltkrieg (Dubin 2008:61). Auf der anderen Seite machen die Aussagen des russischen Präsidenten Vladimir Putin⁴ in der Öffentlichkeit jedoch sein ambivalentes Verhältnis zu Stalin deutlich. Putin verurteilt die Verbrechen des Stalinismus und hebt zugleich die Industrialisierung und den Sieg im Zweiten Weltkrieg als bedeutende Errungenschaften dieser Epoche hervor, die allein Stalin zugeschrieben werden, ohne die Opfer der Diktatur zu erwähnen. Putin versucht also, allen Seiten (für und gegen Stalin) Genüge zu tun, jedoch will er auf keinen Fall in Verbindung mit den Verbrechen des Stalinismus gebracht werden, von denen er sich dezidiert abgrenzt.

Die Koexistenz beider Diskurse geht auf das Weiterbestehen der sowjetisch-sozialistischen Denkmuster auf der einen Seite und die beginnende Herausbildung eines kritischen Bildes des Stalinismus auf der anderen Seite zurück. Hinzu kommt, dass diese Diskurse ungleichmäßig auf die Bevölkerungsgruppen und in den Medien verteilt sind; die Erinnerungsmuster haben sich in unterschiedlichem Ausmaß herausgebildet und institutionalisiert, wie es Nina Frieß aufschlussreich in ihrer umfangreichen Analyse verschiedener Erinnerungsträger und -medien zeigt (Frieß 2010). Die Diskrepanzen in der russischen Erin-

⁴ Vgl. den Ausschnitt aus einem Interview mit Vladimir Putin auf Youtube, der von über 200.000 Usern angesehen wurde (Youtube 2012).

nerungskultur weisen auf den Wandel bzw. die Neubildung des gesellschaftlichen Konsenses über die Vergangenheit hin. So lässt sich in Anlehnung an Konstantin Kaminskij eine positive Re-Etablierung und Rekonfiguration des Stalin-Kultes in der russischen Gegenwartsgesellschaft feststellen, mit denen auch neue rhetorische und narrative Legitimationsstrukturen entwickelt werden.⁵ Abgesehen von der mangelhaften Finanzierung, welche die russischen Geisteswissenschaften insgesamt schwer belastet und somit die wissenschaftliche Aufarbeitung des Stalinismus in Russland verzögert hat (Hösler 2006), steht der kritischen Auseinandersetzung der Sieg im Zweiten Weltkrieg im Wege. Das zeitliche Zusammenfallen der Stalindiktatur mit dem Zweiten Weltkrieg sowie die Funktionalisierung des Sieges durch Stalin zur Verstärkung seines Personenkults ergibt nach Maria Ferretti einen diskursiven Konnex zwischen den siegreichen Erinnerungen an den Krieg und der Bagatellisierung der Verbrechen des Stalinismus (Ferretti 2005:45). Sobald nationalistische Tendenzen zunehmen, wird dem Sieg eine größere Bedeutung zugeschrieben und die Kritik am Stalinismus in den Hintergrund gedrängt.

Zugleich aber können die Verbrechen des Stalinismus nicht mehr geleugnet werden, auch wenn die russische Öffentlichkeit ihnen kaum Aufmerksamkeit gewidmet hat (vgl. Frieß 2010:79–105). Spätestens seit den 1960ern üben Literatur, Kino und später auch Fernsehserien Kritik am Stalin-Kult. Eine kritische Revision der Vergangenheit übernahmen Filmemacher/innen⁶, Schriftsteller/innen⁷, Journalisten/innen und *šestidesjatniki*⁸ verschiedener Fachrichtungen, die auch bis heute die Diskussion stärker prägen, als die russische Historiografie es könnte (Creuzberger/Mannteufel/Unser 2000:586). Vor allem publizierten die so genannten „dicken“ Literaturjournale wie *Novyj Mir* (*Neue Welt*), *Neva*, *Družba narodov* (*Völkerfreundschaft*), *Oktjabr* (*Oktober*)

5 Kaminskij unterscheidet zwei Arten des Stalinkultes – ein rationales, von der präsidialen Verwaltung gepflegtes Image von Stalin als einem effektiven Manager und ein irrationales, das mit der stalinistischen Genie-Rhetorik arbeitet (Kaminskij 2012).

6 Unter anderem sind folgende Filme zu erwähnen (vgl. Hösler 2006:6): *Zavtra byla vojna* (... und morgen war Krieg, UdSSR 1985, R. Jurij Rara), *Idi i smotri* (*Komm und sieh*, UdSSR 1985, R. Ėlem Limov) und *Raskajanie* (*Die Reue*, UdSSR 1984, R. Tengiz Abduladze).

7 In den 1970ern nennt Hösler folgende Schriftsteller, die das kollektive Gedächtnis problematisierten: Bulat Okudžava, Ales' Adampvič, Čingiz Ajtmatov, Daniil Granin, Evgenij Evtušenko, Valentin Rasputin, Vasilij Belov und Sergej Salygin (ebd.:4).

8 Mit diesem Begriff wird die liberale Intelligenzija der 1960er Jahre bezeichnet.

und *Znamja* (*Die Fahne*) seit 1987 noch nie gedruckte, verbotene literarische Werke, die unter anderem den Stalinismus einer massiven Kritik unterzogen (Altrichter 2006:IX). Den Spielfilm *Cholodnoe leto pjat' desjat tret'ego* (*Der kalte Sommer 1953*) von Aleksandr Proškin über politische Häftlinge sollen 1988 40 Millionen Zuschauer gesehen haben (Hösler 2006:8). 1987 organisierte sich dank einer Bürgerinitiative das erste informelle Zentrum von *Memorial* in Moskau, das sich bis heute der Rehabilitation der Opfer der politischen Säuberungen und ethnischen Repressionen des Stalinismus widmet. Stalin wurde auch in den 1990ern in den Filmen bekannter Regisseure kritisiert: so etwa in *Ankor, ešče, Ankor!* (*Ankor, noch einmal, Ankor!* RF 1992, R. Petr Todorovskij), *Chrustalev, mašinu!* (*Chrustalev, hol das Auto!* RF 1998, R. Aleksej German sr.) und *Utomlennyje solncem* (*Die Sonne, die uns täuscht*; RF/A 1994, R. Nikita Michalkov). Die letzte Produktion fand auch internationale Anerkennung. Sie erhielt 1994 den Oskar in der Kategorie „Bester ausländischer Film“ und den „Grand Prix“ in Cannes. Diese kritische Tendenz wurde durch die ehemaligen Sowjetrepubliken noch verstärkt. In Abgrenzung zur sowjetischen Vergangenheit bauten die Ex-Republiken, vor allem die baltischen Staaten und die Ukraine, ihre neue nationale Selbstvergewisserung auf der Kritik am Stalinismus auf, womit auch die Revision kommemorativer Inhalte und Praktiken einherging (Portnov/Portnova 2010).

Seit 2000 werden intensiv Minifernsehserien, die in der Regel zwischen vier und 16 Folgen umfassen, gedreht, die den Stalinismus weiterhin kritisch reflektieren. Zu nennen sind beispielweise die gleichnamigen Verfilmungen der Romane von Anatolij Rybakov *Deti Arbata* (*Die Kinder des Arbat*; RF 2004, R. Andrej Ešpaj) und von Aleksandr Solženicyn *V krugę pervom* (*Der erste Kreis der Hölle*; RF 2006, R. Gleb Panfilov) oder die Miniserie *Zaveščanie Lenina* (*Das Vermächtnis Lenins*; RF 2007, R. Nikolaj Dostal'), die das Leben von Varlam Šalamov mithilfe seiner Erzählungen präsentiert. Diese Fernsehserien haben bereits eine kritische Ikonografie und einige Denkmuster etabliert, die nicht mehr wegzudenken sind: Zum Beispiel wird der Stalinismus durchgehend als eine obszöne Ordnung inszeniert, denn in den Serien verletzen Stalin und die NKVD-Funktionäre die hochliterarische Sprache, die in der Regel in den Filmen benutzt wird, durch einen ordinären Redemodus. Außerdem vergleichen

einige Serien die stalinistischen Lager mit den NS-Vernichtungslagern, so etwa *Poslednij boj majora Pugačeva* (*Der letzte Kampf des Majors Pugačev*; RF 2005, R. Vladimir Vat'janov).

Die Filme und die Serien der Gegenwart versuchen auch den Konnex zwischen dem Sieg im Zweiten Weltkrieg und dem Stalin-Kult aufzulösen, wenn sie beispielweise den Fokus auf Häftlingsbataillone legen: *Poslednij boj majora Pugačeva, Štrafbat* (*Das Strafbataillon*; RF 2004, R. Nikolaj Dostal') oder der (durchaus problematische) Zweiteiler *Utomlennyje solncem 2: Predstojanie / Utomlennyje solnce 2: Citadel'* (*Die Sonne, die uns täuscht 2: Vorkampf und Zitadelle*; RF 2010/11, R. Nikita Michalkov). Einige der Strategien der Hinterfragung des Stalinismus müssen vielleicht auch kritisiert werden – sie sind letztendlich im Zuge der Kommerzialisierung historischer Gewaltereignisse und ihrer Aufarbeitung in der Populärkultur entstanden –, jedoch haben sie eine Ikonografie entwickelt, von der sich die Serie *Stalin: Live* abgrenzen muss, wenn sie eine positive Deutung der Stalinfigur zu etablieren versucht.

» Serie als Framing

In ihrem Essayband *Frames of War (Raster des Krieges)* aus dem Jahr 2009, auf Deutsch erschienen 2011, entwickelt Judith Butler eine dekonstruktivistische Denkfigur, den *frame*, um sinnstiftende Wahrnehmungsstrukturen zu analysieren. Sie interessiert sich besonders für solche Wahrnehmungsrahmen, die die Vernichtungskraft des Krieges ausblenden und das Leben der anderen als nicht wertvoll erscheinen lassen. Aus der Polysemie des Wortes *frame* leitet Butler die Komplexität von realitäts- und sinnstiftenden Prozessen ab. Der Begriff bezeichnet im Englischen zunächst den Rahmen eines Bildes; in der anglistisch-amerikanistischen Literaturwissenschaft benennt er zudem die Rahmenhandlung einer Erzählung. *Frame* wird darüber hinaus in der polizeilichen Fahndungsarbeit bei der Erfassung von Kriminellen mithilfe von Rastern (*frames*) verwendet. Dieser Rahmen kann zugleich das Subjekt verletzen, weil *to frame* auch „jemandem etwas anhängen“ bedeutet (Butler 2011:15 f.).

In seiner Reichweite von medial-repräsentativen über einengende und selektive bis hin zu rechtlich-restriktiven Bedeutungen kann der Begriff somit strukturelle Bedingungen kultureller Sinnerzeugung in ihrer Komplexität, Ambiguität sowie in ihrer gewaltsamen Wirkung erfassen. Auf diese Weise werden Prozesse der Differenzgenese und der Hierarchiebildung sichtbar. Selektion und Einrahmung setzen dabei ein generelles Verständnis voraus und bedeuten somit zugleich die Einschränkung eines Wahrnehmungshorizonts. *Framing* stellt einen genuin sprachlich-bildlichen und daher unbewussten Vorgang dar, der sinnvolles Reden oder sinnvolle Repräsentationen überhaupt erst ermöglicht. Als *Frames* können in diesem Zusammenhang auch Genres und Narrative bezeichnet werden, die unsere Wahrnehmung durch eine Einschränkung sinnvoll strukturieren. Die Einrahmung des Sinnes unterliegt dabei rechtlichen oder institutionellen Regelungen. Sie erweist sich unter Umständen als manipulierbar bzw. manipulativ, wenn man zum Beispiel an den „eingebetteten“ Journalismus denkt (66).

In diesem Beitrag wird das Format der Fernsehserien als ein bestimmter Rahmen verstanden, der die Inhalte nach den Produktionsbedingungen und der Ästhetik der Serie organisiert. Wie die Untersuchungen Lynn Spigels gezeigt haben, ist das Fernsehen seit seiner Erfindung ein Medium der Häuslichkeit, das den privaten Raum nicht nur neu strukturiert und normalisiert, sondern ihn – etwa in Serien und Sitcoms – beständig spiegelt: Das Wohnzimmer, das um den Fernseher organisiert ist, bildet gleichzeitig den Rezeptions- und Handlungsraum der Serie (Spiegel 1992). Auf Grundlage dieser medial-historischen und technischen Voraussetzungen fokussiert auch die Serie *Stalin: Live* die Privatheit und Intimität des Gezeigten bis hin zum Voyeurismus, fördert durch die Serialität die Normalisierung und Veralltäglichsung historischer Kontexte, bewirkt durch den Psychologismus emotionale Nähe gegenüber den historischen Figuren und begünstigt somit einen höheren Identifizierungsgrad mit ihnen. Die historischen Miniseries haben durchaus Potenzial, eine epische Breite zu inszenieren und dabei eine vielfältige Kritik auszuüben, gerade aufgrund der Überlänge, die das Serienformat bietet (Creeber 2004). Insgesamt ist die gesellschaftliche Wirkung von Serien keinesfalls zu unterschätzen, denkt man zum Beispiel an den Vierteiler *Holocaust – die*

Geschichte der Familie Weiss (USA 1978, R. Marvin J. Chomsky), der die Debatten über die Shoa in der breiten Öffentlichkeit in Deutschland und den USA anstieß und generell den Begriff Holocaust erst in diese Debatten einführte.

Die Produzenten von *Stalin: Live* lassen aber die meisten politischen Ereignisse – und das heißt die Gewaltexzesse – trotz des großen Umfangs der Serie aus, denn weder die dargestellten Erinnerungen Stalins noch seine Gefühle sind der Objektivität oder der Faktizität verpflichtet. Die ganze Serie ist letztendlich als Rekonstruktion der Erinnerungen Stalins aufgebaut. Diese schränken die historische Perspektive der Zuschauer/innen ein, zugleich entfalten sie mehrfach die Perspektive ins Innere und ins Private. *Stalin: Live* suggeriert einerseits die sowjetische Geschichte aus der Sicht Stalins zu präsentieren, der sich vermeintlich im Unwissen über das Ausmaß der Gewalt seiner Diktatur befindet. Die Serie wirft den Blick hinter die offizielle Fassade, zeigt den ‚unbekannten‘, privaten Stalin. Die Dauer und Ich-Perspektive der Serie fördern eine größere Sympathie und Empathie mit Stalin, ohne den Anspruch zu haben, historischen Fakten zu entsprechen – denn letztendlich weiß ohnehin niemand mit Sicherheit, wie Stalin im privaten Leben war, was er gefühlt und an was er sich erinnert hat. Andererseits erscheint das Imago Stalins als vielfältig, wodurch doch ein objektiver Anspruch erhoben wird, ihn von allen Seiten und möglichst authentisch präsentieren zu können: Stalin als Mensch, Stalin als Ehemann, Stalin als Vater, Stalin als Sohn, Stalin als Herr, Stalin als Kamerad usw. Hier kommen historische Personen vor; hier werden einige konkrete historische Ereignisse thematisiert, selbst wenn dies am Rande geschieht. Die Wechselwirkung von Privatem und Persönlichem, ja von Spekulativem auf der einen Seite und von Historischem und Offiziellen auf der anderen Seite, macht das private Leben Stalins zur Arena der Weltgeschichte, wodurch die Politik privatisiert und eigentlich entpolitisiert wird. Die Serie arbeitet zudem mit Allegorien und Typisierungsverfahren, die Effekte visueller Inszenierungen sind und die die Essentialisierung der historisch-politischen Entwicklung fördern.

Die Serie grenzt sich von den etablierten kritischen Filmbildern des Stalinismus ab: Stalin steht für das Gesetz und die Ordnung, daher ist er hier rhetorisch die schlagfertigste Figur. Der Film spielt aufgrund der dargestellten

Erinnerungen hauptsächlich im Sommer, was auf das Leben und die Blüte der sozialen Ordnung hinweist.⁹ Die dunkle Gegenwart, die das Ende Stalins mit einem apokalyptischen Szenario gleichsetzt, steht den als hell dargestellten privaten Erinnerungen Stalins gegenüber – die dunkle Außenwelt gegenüber der hellen inneren Welt Stalins, der nichts zu verbergen oder zu verheimlichen hat. Außerdem referieren diese Bilder auf den etablierten Topos im sowjetischen Kriegsfilm: den Tag und Nacht unermüdlich in seinem Kabinett arbeitenden Stalin. Im Augenblick des Todes, wenn der Blick der Kamera erneut ins Innere Stalins eindringt, wird wieder das helle Licht, die Sonne gezeigt, die sein Inneres scheinbar beleuchtet hat. Die Arbeitsbesserungslager als Quintessenz des Stalinismus werden hingegen gar nicht gezeigt.

Der Rahmen der Serie produziert in diesem Fall insofern Paranoia, als dass er trotz dieser Ikonografie der Lebensfreude alle von Manfred Schneider beschriebenen Merkmale der „paranoischen Vernunft“ aufweist. Die Paranoia zeichnet sich durch Verdacht und Verschwörung auf der einen Seite und Rationalisierung des Verfolgungswahns, Beweisexzesse und Kontingenzbändigung auf der anderen Seite aus, die auch von der Serie *Stalin: Live* produziert werden. Die Paranoia wurde als ästhetisches Motiv oder als Darstellungsstrategie hauptsächlich im politischen Thriller und in Horrorfilmen entwickelt, um Spannung zu erschaffen, aber vor allem die Undurchsichtigkeit der politischen Macht und die Macht der Medien zu inszenieren und zu reflektieren (Pause 2012:185–189). Die Paranoia als Motiv erscheint als geeignet, den Stalinismus zu kritisieren, weil der Verfolgungswahn Stalins, die Suche nach Volksschädlingen und -feinden, ‚fantastische‘ Schauprozesse, massenhafte Repressalien, Lager, die Atmosphäre der Angst und des Verdachtes die Stalinoepoche als paranoid charakterisieren. Der Stalinismus-Experte Jörg Baberowski beschreibt die Diktatur als Paranoia:

Der Traum von der kommunistischen Erlösung wurde im Blut der Millionen erstickt, weil sich die Gewalt von den Motiven löste und weil

⁹ Wohingegen der Schnee in den sich mit Stalin kritisch auseinandersetzenden Filmen und Serien auf die Erstarrtheit des staatlichen Systems und dessen Kälte gegenüber den sowjetischen Bürger/innen hindeutet.

der Diktator Gewalt nur noch seinen Machtzwecken unterordnete. Es ging am Ende allein um die Anerkennung von Entscheidungsmacht, der Macht Stalins, Herr über Leben und Tod zu sein. Nur in der Atmosphäre der Paranoia und des Mißtrauens konnte es dem Despoten gelingen, anderen seinen Willen aufzuzwingen und seine Welt zur Welt aller zu machen. (Baberowski 2010:10 f.)

In der Serie werden die Paranoia-Strategien jedoch nicht als Kritik an der Politik Stalins eingesetzt, sondern allem voran für die Erschaffung eines privaten Raums, in dem Stalin situiert wird. Das Motiv Paranoia wird hier vom Kontext der politischen Macht und der selbstreflexiven Kritik der Medien abgekoppelt und im Rahmen der Serie normalisiert, weil alle Bezugspunkte zur historischen Realität auf Stalin gelegt werden, was seine Paranoia als Norm legitimiert. Dafür dienen auch Licht- und Farbeffekte, indem sie bildästhetisch die Atmosphäre des Verdachtes und der Bedrohung als etwas Positives darstellen. Die Serie leugnet Stalins Paranoia, zugleich inszeniert sie diese durch Erklärungswut und eine Detailtreue, die alles über Stalin zu erklären verspricht – freilich mit dem Effekt, dass er zuletzt in gutem Licht erscheinen kann. *Stalin: Live* verschiebt damit die Normalität selbst, indem die Serie die Gewalt von Stalin abspaltet, sie entweder ganz auslässt oder auf seine Umgebung überträgt, die angedeutete Gewalt auf die scheinbar logischen Motive zurückführt und somit eine Ordnung in der Epoche des Stalinismus suggeriert, die metonymisch den politischen (ausgelassenen) Repressalien einen Sinn zuschreibt. Der Sinn der Stalinepoche sei – in den Worten Stalins gegen Ende der Serie, die zugleich aktuell herrschenden Deutungen seines Regimes in Russland der Gegenwart verlaublichen, – die Verwandlung Russlands aus einem rückständigen Agrarland in eine industrielle Weltmacht. Das russische Volk erlaubte ihm dies. Er sei von ihm legitimiert und in seinem Namen aufgetreten, er repräsentiere und verwirkliche nur die Wünsche des Volkes.

Die Verlagerung in die Privatheit und Intimität, ja ins Innere Stalins, die durch die Ich-Perspektive, Stalins Erinnerungen und sein privates Leben inszeniert wird,¹⁰ ermöglicht also eine andere, voyeuristische Deutung des

¹⁰ In einem Interview mit Ljubomirov heißt es: „Der Zuschauer weiß doch schon alles über den Terror

Stalinismus, die die bereits historisch anerkannten Fakten verschiebt, relativiert oder gar leugnet. Die Machtposition Stalins wird in eine Opferposition umgewandelt und mithilfe der anachronistischen Vorgriffe werden die (nicht genannten) Verbrechen des Stalinismus gerechtfertigt. Stalin wird dabei von sozialistischen Legitimationsstrukturen und Denkmustern nahezu vollständig abgekoppelt und im rechts orientierten nationalistischen Diskurs verortet. Diese Umdeutung, die auf einer ästhetischen Apologie stalinistischer Paranoia beruht, sollte dabei nicht als Ausnahmeerscheinung oder als Überbleibsel historischer Mythen gesehen werden. Sie ist vielmehr insofern symptomatisch, als dass sie die Stalinfigur im Dienste aktueller Macht neu konfiguriert, um die aktuellen autoritären Staatstrukturen zu legitimieren. Stalin fungiert in dieser Serie als Ursprungsmythos der Autokratie als solcher und als Urvater der gegenwärtigen Machtstrukturen in Russland. Damit steht diese Produktion in einer langen Tradition, die wiederholt die Gewaltregimes einzelner Despoten aus der Vergangenheit im Dienste der Sanktionierung bestehender Machtverhältnisse (positiv) umdeutet. Innerhalb des paranoiden Rahmens der Serie wird also jener Rahmen verhandelt, der die gegenwärtige Zentralisierung der Macht unter Putins Regierung, die unverkennbar autoritäre Züge trägt, mit Referenz auf die Geschichte in ein gutes Licht stellen soll.

» Paranoia als ästhetische Normalisierungsstrategie

Die Paranoia, die durch die Serie insofern normalisiert wird, als dass sie den Verfolgungswahn Stalins logisch erklärt, wird allem voran zur Erzählstrategie. Er ist der Urheber der Geschichte bzw. der politischen Intrige, die die Handlung vorantreibt und die dramaturgische Spannung erschafft. Suggestiert wird, Stalin sei selbst der Regisseur der Serie, wodurch er als ein Machtsubjekt

Stalins, das muss ich nicht noch einmal erzählen', meint dazu der Regisseur. Er wolle [...] Stalin in seiner Privatsphäre zeigen, in seinem intellektuellen Dialog mit sich selbst. Das ist für mich das Wichtigste am Film, Stalin als Menschen zu zeigen.'" (zitiert nach Frieß 2010:96)

inszeniert wird. In der ersten Folge gibt Stalin einen ihn diffamierenden anonymen Brief an Berija zur Ermittlung, der in der Serie den Konkurrenzkampf zwischen Chruščev, Berija, Malenkov und Bulganin auslöst. Diese verhandeln mit ausländischen Sicherheitsdiensten und versuchen Stalin zu vergiften – ein Plan, der in Folge 39 dank geschickter Diskussionsführung Stalins von ihm selbst entlarvt wird. Die vermeintlichen Attentäter sind allesamt ausländische Agenten – ein absurder Vorwurf, der aber im Stalinismus Konjunktur hatte und tausende Menschen das Leben kostete. Es stellt sich heraus, dass Stalin selbst den Brief geschrieben bzw. ins Spiel gebracht hat, um sein Umfeld auf die Probe zu stellen. Der Verfolgungswahn Stalins wird damit insofern rationalisiert, als dass sein Brief kausal-logisch Ereignisse auslöst und Stalins Verdacht am Ende als berechtigt darstellt. Was der Film inszeniert, ist jedoch paradox. Ähnlich wie gegenüber einem Gott, der alles erschaffen hat und das Verhalten jedes Einzelnen immer schon kennt, haben die Menschen sich dennoch schuldig gemacht. So ist es auch in der Serie: Trotz Stalins ubiquitärer Omnipotenz veranstaltet seine nähere Umgebung beständig Grausamkeiten, die nicht dem Willen des gütigen Vaters entsprechen und die dennoch stets von ihm durchschaut werden und letztlich sogar auf seinen ‚Schöpfungsakt‘ zurückgehen.

Die Serie deutet mehrmals die wenigen historischen Fakten um, die sie aufruft, um das Gute in Stalin zu betonen. Trotz des Staatsantisemitismus der Stalindiktatur (Jakovlev 2005) leugnet die Serie beispielweise Stalins Verantwortung in der Verfolgung jüdischer Ärzte. Aus den Erinnerungen von Chruščev ist aber ein Telefonat Stalins mit dem Minister für Staatssicherheit überliefert: „Stalin tobte vor Wut, schrie Ignatjew an und drohte ihm. Er verlangte, er solle die Ärzte in Ketten legen, zu Brei stampfen und zu Pulver zermalmen.“ (Baberowski 2010:475) In der Serie ist die Verurteilung der jüdischen Ärzte jedoch eine ‚unglückliche Folge‘ von Ereignissen, Missverständnissen und des Eifers von Stalins Untergeordneten, die das ‚Richtige‘ zu tun versuchen. Stalin steht abseits, liest über die Vorfälle verwundert in der Zeitung. Ein anderes Beispiel ist die Intrige um den Nachfolger Stalins. Stalin wählt dafür in der Serie Marschall Georgij Žukov aus, der tatsächlich nach dem Kriegsende entmachtete wurde. Aufgrund seiner Popularität wurde er

durch Stalin erst zum Kommandeur des Wehrbezirkes von Odessa degradiert, dann in einer Hetzkampagne in den Medien als Dieb dargestellt – in seiner Wohnung in Moskau seien Kriegstrophäen und Diebesgut gefunden worden –, danach wurde er als Militärkommandeur in die Uralregion versetzt (478). Die Serie lässt diese Information ganz aus, und die Versetzung Žukovs wird in eine kluge Schutzmaßnahme Stalins umgedeutet, der seinen Nachfolger für seine unzuverlässige Umgebung unerreichbar haben machen wollen. Abgesehen von diesen wenigen, vagen, ja verfälschten Referenzen zum historischen Geschehen schließt die Serie alles andere aus, was Stalin eigentlich ausgemacht hat: politische Entscheidungen, historische Entwicklungen, die soziale Umorganisation der UdSSR oder die (gewaltsame) Umstrukturierung der KPdSU und vieles andere mehr. Nicht einmal der Zweite Weltkrieg wird dargestellt, der eigentlich diskurspolitisch der Figur Stalins zugutekäme, zumindest wenn man berücksichtigt, wie darüber aktuell in der russischen Gesellschaft gesprochen wird.

Der Rahmen der Privatheit präsentiert Stalin grundsätzlich als Familienvater und deutet die Geschichte so in eine Genealogie um, die aus der Biografie Stalins rekonstruiert wird, ohne jedoch den politischen Kontext zu beleuchten. Der gewählte Rahmen ermöglicht es, ihn als einen fürsorglichen Vater zu inszenieren, wobei sich hier die Produzenten/innen offensichtlich gezwungen fühlten, die Tatsache zu erklären, dass Stalin seinen erstgeborenen Sohn Jakov in der deutschen Gefangenschaft im Stich gelassen hat. Sie entwickeln über mehrere Folgen die Geschichte eines fiktiven Doppelgängers von Jakov, der sich in deutscher Kriegsgefangenschaft befindet und dann als Schwindler entlarvt wird, während sich der ‚echte‘ Jakov bei der Haftbedrohung der Anordnung des Vaters¹¹ folgend erschossen hat, was der Realität nicht entspricht. In Wirklichkeit ließ sich Stalins Sohn Jakov verhaften und beging erst in deutscher Gefangenschaft Selbstmord.

Die Vaterfigur bekommt zugleich eine biblische Dimension, die wieder aus der Biografie Stalins gerechtfertigt wird: Er studierte kurz Theologie. Die Ursache für sein Interesse an Religion mag in seinem Streben nach einem

11 Der von Stalin persönlich unterschriebene Befehl Nr. 270 vom 16. August 1941 verbot den sowjetischen Soldaten, sich gefangen nehmen zu lassen. Kriegsgefangene galten nach ihrer Heimkehr in die UdSSR als Deserteure und mussten mit hohen Haftstrafen in den stalinistischen Lagern rechnen.

sozialen Aufstieg gelegen haben. Die Serie deutet diesen aber in einen Gottesauftrag um; genau genommen ist das ganze Leben Stalins ein Weg nach Golgatha, wie die Bilder in den letzten Folgen der Serie vorführen [Abb.1].



Abb. 1: Indem der junge Stalin als gekreuzigter Jesus dargestellt wird, wird Stalins Täterposition ikonografisch in die des Opfers umgedeutet. Außerdem referiert das Bild auf den Prometheus-Mythos und lässt Stalin so als tragischen Licht- und Kulturbringer erscheinen. Die Szene wird ästhetisch mit Stalins Jugenderinnerungen assoziiert (gleiche Bildlichkeit und Beleuchtung) und kommt unmittelbar vor dem Tod Stalins noch einmal vor, wodurch der Lebensweg Stalins als Weg nach Golgatha imaginiert wird. Stalins Leben erscheint so als Martyrium im Dienste der Menschheit.

Kurz vor seinem Tod sieht Stalin sich selbst als Gefesselten an einem Fels – eine Mischung aus Jesus und Prometheus –, und der Tod wird in hellem Licht inszeniert, das die Himmelfahrt Stalins suggerieren soll.

Der Film codiert mit seiner christlichen Ikonografie die sowjetischen Bilder Stalins um. Dadurch wird die sowjetische Ikonografie reaktualisiert und dies ermöglicht es, Stalin wieder allegorisch als Vater der Völker zu lesen, der jetzt durch den göttlichen Auftrag legitimiert wird. Er wird beispielweise in weiß gezeigt, was seine Schuldlosigkeit signalisiert [Abb.2].

Die Serie betreibt somit auf ästhetischer Ebene ein regelrechtes White-washing. Die weiße Farbe hat zudem eine lange Tradition in der sowjetischen



Abb. 2: Stalin wurde bereits im früheren sowjetischen Kino gerne als Gärtner dargestellt. Dieses Bild stellt ihn in Referenz auf die Bibel als einen anbauenden, friedlichen Schöpfer dar, der der sowjetischen Ordnung zur Blüte verhilft. Darüber hinaus ist Stalin durchgehend in weiß zu sehen, wodurch Unschuld und Reinheit signalisiert werden.

Kunst, an welche die Serie anknüpft: Als Beispiel können das Bild *Stachanowzy* (1937) von Aleksandr Dejneka [Abb.3] und das Motiv Stalin als Gärtner im Film *Padenie Berlina (Der Fall Berlins; UdSSR 1949, R. Michail Čiaureli)* [Abb.4] dienen. Die Serie reinszeniert somit bekannte Bilder Stalins aus der Epoche seines Kultes, die jetzt in einem privaten Kontext eingesetzt werden.

Stalins symbolische Überhebung verstärkt die angedeutete erotische Beziehung zu seinem Dienstmädchen, das als Allegorie Russlands fungiert, ihn anerkennt, ja ihn liebt, sich ihm unterwirft und ihm aufopferungsvoll dient. Das Dienstmädchen soll Stalins Worte am Ende der Serie als Wahrheit bestätigen [Abb.5]. Das in *Stalin: Live* dargestellte Volk hat die charismatische Persönlichkeit Stalins erkannt, sich in ihn verliebt, ihn in seiner asketischen Einsamkeit gewürdigt und sich ihm mit Treue hingeeben. Stalin wird nicht nur als Vater, sondern auch als potentieller Liebhaber Russlands dargestellt: Begehren und Macht werden zusammengeführt und Stalin wird als ein beehrtes Objekt inszeniert. Zugleich wird er selbst zum Diener des russischen Volkes, weil er dessen Traum präsentiert und verwirklicht. Als sein jüngerer Sohn behauptet, er selbst sei auch Stalin, erwidert



Abb. 3: *Stachanovzy* (1937) von Aleksandr Dejneka. In Weiß traten auch die Teilnehmer der von Stalin glorifizierten Sportlerparaden auf. Eine davon ist beispielweise am Ende des Films *Zirkus* (*Cirk*; UdSSR 1936, R. Grigorij Aleksandrov) zu sehen.



Abb. 4: Ganz in Weiß und als Gärtner taucht Stalin beispielweise im ersten Großbudgetfilm der Nachkriegszeit *Padenie Berlina* auf, den fast 40 Millionen Zuschauer/innen gesehen haben. In dieser Szene trifft der Protagonist, der Stahlgießer Aleša, der aufgrund seiner erfolgreichen Arbeit nach Moskau eingeladen wurde, Stalin zum ersten Mal. Stalin als Gärtner kann auch als symbolischer Vater Alešas oder Aleša als völkische Emanation Stalins (Stalin – Stahl – Stahlgießer) verstanden werden.



Abb. 5: Stalin wird in der Serie auch als Vater und potentieller Liebhaber inszeniert. So wird eine erotische Beziehung zu seinem Dienstmädchen angedeutet, das als Allegorie Russlands fungiert. Auf dem Bild wird die hingebungsvolle Anerkennung Stalins durch das Volk figurativ in Szene gesetzt.

dieser, dass weder sein Sohn noch er selbst Stalin seien: „Сталин – это мечта всего советского народа“¹².

Diese Entfaltung verschiedener Perspektiven auf Stalin und von Stalin suggeriert die Vielfalt der Aspekte seiner Persönlichkeit und besetzt zugleich fast alle sinnstiftenden Differenzen mit der Figur Stalin. Im Grunde genommen inszeniert die Serie den Stalinismus als ein allumfassendes Phänomen, wodurch andere Bezugspunkte aus der Darstellungsstrategie eliminiert werden. In diesem Zusammenhang erscheint seine enge politische Umgebung als unwürdig, wodurch nur noch verstärkt wird, dass Stalin allein die UdSSR vor ihrem Verfall rettete und ihr zu ihrer Größe verhalf. Stalins Ich-Perspektive und seine Stimme aus dem Off werden zu einer Monoperspektive, die die anderen leugnet und selbst ungebrochen bleibt. Zur Identifizierung angeboten wird das männliche Selbst, in das die Zuschauer/innen sich einfühlen und somit seine innere Welt betreten können. Alles wird aus der Perspektive Stalins gezeigt. Er ist zugleich eine Machtfigur, das handelnde Subjekt, das die Weltgeschichte und die Geschichte des Filmes beherrscht.

12 „Stalin – das ist der Traum des gesamten sowjetischen Volkes.“ [Ü. d. A.]

Als mächtiger Vater repräsentiert er den großen Anderen – das Gesetz und die symbolische Ordnung, die hier durch Weisheit, Ehrlichkeit und Unbeirrtheit gekennzeichnet ist. Zugleich wird Stalin selbst zu einer Projektionsfigur, ja zur Verkörperung der Träume des sowjetischen Volkes, also – mit Lacan – zum ‚kleinen Anderen‘. Er besetzt das Imaginäre des Volkes bzw. wird zum Opfer der Fantasien des Volkes, das ihn zu dieser Rolle verurteilt und gezwungen hat – eine Strategie der Entlastung, die den Kampf um die Macht durch Stalin in ein vom Volk und von Gott auferlegtes Schicksal verwandelt und so die Macht selbst zu einer substantiellen Bürde stilisiert.

Die Serie synthetisiert dabei mehrfach die Machtposition Stalins mit derjenigen des Opfers: Stalin ist ein weiser und mächtiger Vater, ein guter und mächtiger Parteiführer, ja fast ein Prophet. Zugleich ist er Opfer der Armut (in der Kindheit), Opfer der Gewalt und der Ungerechtigkeit in der Jugend, Opfer der Undankbarkeit seiner Kinder, Opfer der Einsamkeit, Opfer der Verschwörung durch seine Umgebung und sogar Opfer Gottes.

Damit ist die nächste Strategie angesprochen – die der anachronistischen Darstellung, die bereits im Zusammenhang mit dem religiösen Diskurs erwähnt wurde: Der durch den Titel „live“ suggerierte Dokumentarismus und die damit implizierte voyeuristische Kameraführung überwinden vor allem die Zeitdistanz und inszenieren die Unsterblichkeit Stalins. Der religiöse Diskurs, der seit den 1990ern einen der mächtigsten sinnstiftenden Diskurse Russlands darstellt, unterstützt in Anspielung auf Jesus sowohl seine Unsterblichkeit und Macht als auch die Produktion der semantischen und bildlichen Opfermetapher.

Der Anachronismus zeichnet sich auch dadurch aus, dass die Wahrnehmung der Zuschauer/innen nicht auf die Verbrechen des Stalinismus, sondern eher auf die zukünftigen, nach seinem Tod stattfindenden Ereignisse gelenkt wird, die kausal-logisch (d. h. die Auslöschung der Kontingenz) und retroaktiv auf seine Umgebung zurückgeführt werden, wie zum Beispiel der Zerfall der UdSSR durch den Einfluss der USA – eine der berühmtesten Verschwörungstheorien. So argumentiert die Serie – so absurd es auch klingen mag –, dass, wenn Stalin nicht gestorben wäre, die UdSSR niemals zerfallen wäre.

Die ganze Darstellung beruht darüber hinaus auf klassischen Motiven und visuellen Effekten der filmischen Paranoia, die nach der Stalin-Ära etabliert



Abb. 6: Die Kamera erzeugt einen paranoiden Blick, indem sie die Szene durch Flasche und Gläser hindurch zeigt und so auf das vergiftete Wasser hinweist. Die vermeintlichen Attentäter Stalins – Berija, Chruščev, Malenkov und Bulganin – bleiben eine Weile im Raum allein, nachdem Stalin sie aufgefordert hat, ihre Staatspositionen aufzugeben. Dann verlassen sie den Raum, wobei das Wasser drei Mal groß im Bild erscheint. Diese Szene wird durch den Folgenwechsel unterbrochen, wodurch nicht nur ein Cliffhanger gestaltet wird, sondern auch suggeriert wird, dass die Männer kurze Zeit allein und unbeobachtet gewesen sind.

worden sind. Die Szenerie wird ergänzt durch die halbdunkle und schattenhafte Noir-Atmosphäre, die Angst und Verdacht schon mittels der Lichtverhältnisse inszeniert. In den Folgen am Ende der Serie, die auf den Tod Stalins hinsteuern, setzt die Kamera zudem einen paranoiden Blick in Szene: Die Zuschauer/innen erfahren, dass Stalins enge politische Umgebung – Chruščev, Berija, Malenkov und Bulganin – versucht hat, Stalin zu vergiften. Als Stalin nach dem Geständnis seiner Intrige mit dem gefälschten Brief diese Männer auffordert, ihre Machtpositionen aufzugeben, werden ostentativ eine Flasche Mineralwasser und mehrere Gläser auf dem Tisch gezeigt. Die Kamera blickt durch sie hindurch [Abb.6]. Darauf verlässt Stalin das Zimmer, und seine Untergeordneten verbleiben voller Verzweiflung und Angst noch eine Weile im Raum. Beim Verlassen des Zimmers wird wieder das Wasser fokussiert, das Stalin nun trinkt, woraufhin er erwartungsgemäß zusammenbricht. Auch der Blick der Kamera

auf Stalin aus den Ecken heraus generiert eine Beobachtungssituation. Die Serie erklärt somit zum einen die Paranoia Stalins für logisch und als Reaktion auf ‚real‘ existierende Bedrohungen für berechtigt. Auch die Ursache seines Todes wird so angelegt, dass typische, bereits etablierte cineastische Strategien der Verschwörung und des Verdachtes initiiert und somit die Interpretation der Zeichen ins Unendliche potenziert werden: Wer genau Stalin vergiftet hat und ob es sich tatsächlich um einen unnatürlichen Tod handelt, wird letztlich der Spekulation der Zuschauer/innen überantwortet.

Die Serie kann gerade an der Schnittstelle des Sichtbaren/Unsichtbaren dekonstruiert werden: Wenn Stalin so gerecht und gutmütig war, warum hatte seine Umgebung dann solche Angst vor ihm? Diese Angst wird durchgehend artikuliert. Und warum wird Stalin immer wieder gerechtfertigt? Je transparenter Stalin dem Anschein nach gezeigt wird, weil auch seine Gedanken zu hören und seine Erinnerungen zu sehen sind, desto mehr Mystifikation und Unsichtbarkeit Stalins wird produziert. In der Paranoia, so Manfred Schneider, wächst mit der „Sichtbarkeit die Unsichtbarkeit“ (Schneider 2010:6). Wir befinden uns gewissermaßen innerhalb des paranoiden Bewusstseins Stalins, dessen Verdächtigungen gegenüber all seinen Untergebenen uns gerade deshalb als rational und nachvollziehbar geschildert werden. Diese Referenz auf etwas Nichtausgesprochenes demonstriert aber zugleich, dass die Verbrechen des Stalinismus bereits als kulturelles Wissen etabliert sind. Ihr Verschweigen macht gerade deutlich, dass sie unter keinen Umständen als positiv bewertet werden können. Die Serie demonstriert, in welchem Rahmen über Stalin positiv gesprochen werden kann – lediglich im Modus des Privaten, der Stalin von der Politik völlig abkoppelt und ihn gerade ohne das repräsentiert, was ihn zu Stalin gemacht hat.

Diese Abkoppelung Stalins von der Politik ist insofern als gefährlich zu deuten, als dass die Macht an sich auf diese Weise essentialisiert wird. Die Serie entwirft einen starken, prophetengleichen Führer, der bereits in den antiken und biblischen Mythen vorgezeichnet ist und der in der gezeigten Gegenwart als Erlöser Russlands auf den Plan tritt. *Stalin: Live* liefert daher selbst einen schizophrenen Rahmen, weil die Serie die gegenwärtige Autokratie der Macht inszeniert, indem sie aktuelle Diskurse verlautbart und verhandelt (Russland als Weltmacht, Zerfall der Sowjetunion, Religion als Rettung, Entsorgung/Umdeutung sozialistischer

Muster usw.). Selbst die Versammlungsszenen im Konferenzraum in Kunccevo ähneln der Topografie und der Verteilung der Machtakteure in den medialen Inszenierungen der Regierung Putins. Erkennbar wird auch die Parallele in der asketischen, aber subtil doch als erotisch angedeuteten Männlichkeitsdarstellung Stalins und Putins. Zugleich fungiert *Stalin: Live* als Beschwörung eines Ursprungs der aktuellen russischen Machtzentralisierung, die eine durch biblische und mythologische Bezüge überhöhte Geschichte erhält, welche sie unabdingbar, kausal-logisch und vor allem evolutionistisch als Fortschritt legitimiert.

» Literaturverzeichnis

- Altrichter, Helmut: Einführung. In: GegenErinnerung. Geschichte als politisches Argument im Transformationsprozeß Ost-, Ostmittel- und Südosteuropas. Hg. von Helmut Altrichter. München 2006, S. VII–XXI.
- Baberowski, Jörg: Verbrannte Erde. Stalins Herrschaft der Gewalt. München 2012.
- Butler, Judith: Raster des Krieges. Warum wir nicht jedes Leid beklagen. New York/Frankfurt/M. 2010.
- Creeber, Glen: Serial Television. Big Drama on the Small Screen. London 2004.
- Creuzberger, Stefan/Mannteufel, Ingo/Unser, Jutta: Kommunismus und Terror – Das „Schwarzbuch des Kommunismus“ – Hauptthesen und -argumente. In: Osteuropa, 6 (2000), S. 585–592.
- Dubin, Boris: Erinnern als staatliche Veranstaltung. Geschichte und Herrschaft in Russland. In: Osteuropa, 6 (2008), S.57–66.
- Ferretti, Maria: Unversöhnliche Erinnerung. Krieg, Stalinismus und die Schatten des Patriotismus. In: Osteuropa, 4–6 (2005), S. 45–54.
- Frieß, Nina A.: Nichts ist vergessen, niemand ist vergessen? Erinnerungskultur und kollektives Gedächtnis im heutigen Russland. Potsdam 2010.
- Hösler, Joachim: Perestrojka und Historie. Zur Erosion des sowjetischen Geschichtsbildes. In: GegenErinnerung. Geschichte als politisches Argument im Transformationsprozeß Ost-, Ostmittel- und Südosteuropas. Hg. von Helmut Altrichter. München 2006, S. 1–26.

- Jakovlev, A. H. (Hg.): Gosudarstvennyj antisemitizm v SSSR: ot načala do kul'minacii 1938–1953. Moskva 2005.
- Kadžaja, Valerij: „Stalin.Live“ and Death. In: Rossijskaja Gaseta. 10.04.2007. <http://www.pressmon.com/cgi-bin/press_view.cgi?id=1413279>.
- Kaminskij, Konstantin: Stalin 2.0. Stalin-Kult in russischen Medien des 21. Jahrhunderts. In: Forum für osteuropäische Ideen- und Zeitgeschichte, 1 (2012), S. 165–187.
- Pause, Johannes: Topologien der Macht. Zum filmischen Raum des Polit-Thrillers. In: Film als Raumkunst. Historische Perspektiven und aktuelle Methoden. Hg. von Henning Engelke/Ralf Michael Fischer/Regine Prange. Marburg 2012, S.177–191.
- Portnov, Andrij/Portnova, Tetjana: Der Preis des Sieges. Der Krieg und die Konkurrenz der Veteranen in der Ukraine. In: Osteuropa, 5 (2010), S. 27–41.
- Schneider, Manfred: Das Attentat: Kritik der paranoischen Vernunft. Berlin 2010.
- Spigel, Lynn: Make Room for TV. Television and the Family Ideal in Postwar America, Chicago 1992.
- Youtube: <<http://www.youtube.com/watch?v=B5W3TYEx-og>> (31.07.2012).

» Filmografie

Сталин: Live (RF 2007). 40 Folgen. Autor der Idee und Produzent: Grigorij Ljubomirov. Regisseure: Boris Kazakov, Dmitrij Kuz'min, Grigorij Ljubomirov. Drehbuch: Andrej Nan'kin, Natal'ja Beljušina, Oksana Južanina u. a. Kamera: Michail Gluchov, Nikolaj Šiškov u. a. Musik: Andrej Abakumov. Montage: Andrej Prochorov, Aleksandr Volkov, Oleg Stepnov. Darsteller/innen: David Giorgobiani (Stalin), Malchaz Aslamazašvili (Berija), Vladimir Čuprikov (Chruščev), Pavel Vaščilin (Vasilij Stalin), Dmitrij Vysockij (Jakov Džugašvili), Natal'ja Sokolova (Dienstmädchen Valentina Istomina) u. a. Maneken Group.

» Gewaltfiguren Russische Fäuste und Faustkämpfe

Renata von Maydell

Der russische Präsident Vladimir Putin ist bekannt für seine männlich geprägte Selbstinszenierung. Während die Porträts seiner Vorgänger nur Kopf und Schulter, bisweilen auch die (dekorierte) Brust abbilden, zeigt das offizielle Porträt Putin „im Dreiviertelprofil, leicht und kaum wahrnehmbar hochblickend zum Betrachter, so dass sein Blick eine wenn auch kaum spürbare Angriffshaltung andeutet, bereit zum Sprung, bereit zur Verteidigung und zum Angriff.“ (Sartori 2007:342) Putin als glamouröser Held (Menzel 2013:7) mit einer übermächtigen Medienpräsenz, der seinen disziplinierten Körper auf vielfältige Weise zur Schau stellt, bleibt als Persönlichkeit bemerkenswert unkonkret, ein Spiegel oder eine Fläche, auf die sich manches projizieren lässt (Cassiday/Johnson 2013:40). Eine der dominanten Emanationen Putins ist die des Kämpfers, eine charakteristische Geste für diesen ist – falls er nicht gerade als Judoka erscheint – die geballte Faust. Mit ihr ist Putin häufig auf Fotos von Redeauftritten zu sehen.¹ Mit der Faust lässt sich die Schlagkraft der eigenen Argumente unterstreichen, sie kann physische und psychische Stärke ausdrücken und Führungsanspruch, Konzentration, Entschlossenheit und Durchsetzungsvermögen sowie Nähe zum Volk signalisieren. Das Zeigen der Fäuste ist Bestandteil der politi-

¹ In vielen Arbeiten, die sich mit dem Phänomen Putin auseinandersetzen, spielt die Hand für die Beschreibung der Tätigkeiten eine wichtige Rolle, seine „harte“, „starke“ oder „strenge Hand“, die „Handsteuerung“ seines Systems, die „Zügel der Macht in seiner Hand“ etc. Siehe dazu u. a. Gessen 2012, Mommsen/Nußberger 2007 und White/McAllister 2010.

schen Rhetorik und ein klassisches Symbol für politische Plakate. Berühmte Politikerfäuste sind neben denen von Nikita Chruščev und Boris El'cin² auch solche von Gerhard Schröder³.

Im postsowjetischen Russland begegnen einem Fäuste in unterschiedlichen Lebensbereichen, bei Volksfesten, im Sport, der Wissenschaft, Politik und Kirche. Die traditionellen Faustkämpfe, bei denen nicht Individuen, sondern Gruppen gegeneinander antreten, werden als Wiederbelebung einer zur sowjetischen Zeit vernachlässigten Volkskultur gefeiert (dazu Junghanns 2003), als solche finden sie Eingang in Darstellungen des althergebrachten besseren Lebens, wie in Nikita Michalkovs Film *Sibirskij cirjul'nik* (1998; *Der Barbier von Sibirien*). Wenn die Kämpfe in traditioneller Kleidung ausgeführt und mit traditioneller Musik begleitet werden, wirken sie bisweilen wie Reenactments, die Vergangenheit wird hier jedoch nicht als abgeschlossene behandelt, sondern als Arsenal für die Weiterentwicklung eigener Traditionen, sei deren Materiallage auch so dürftig, das manches erst erfunden werden muss. Dafür hat sich im Umfeld der Faustkämpfer eine wissenschaftliche Aufarbeitung formiert, bei der die Kriterien von Wissenschaftlichkeit manchmal sehr frei ausgelegt oder abgelehnt werden.⁴ Die ‚Spezialisten‘ sind häufig selber Kämpfer und Aktivisten. Ein Beispiel ist der Ethnologe, Dichter und Schauspieler Andrej Gruntovskij, der ein russisch-orthodoxes Theater in Sankt Petersburg leitet, Faustkampf unterrichtet und zur Aufführung bringt und in seinen Schriften den wahren russischen Stil des Faustkampfes und seine Bedeutung für das nationale Denken beschreibt (vgl. Gruntovskij 1998). Der Musikwissenschaftler Ulrich Morgenstern grenzt sich in einer Abhandlung über Volksmusik im Gebiet Pskov von den „teilweise völlig abwegigen Spekulationen in Gruntovskijs Schrift unter Gesichtspunkten ethnologischer Methodik“ ab, räumt aber ein, dass er „die ersten Eindrücke von den Kampfbräuchen und den mit ihnen verbundenen Männertänzen einer Darbietung des von Gruntovskij geleiteten Ensembles im November 1994 in St. Petersburg verdanke.“ (Morgenstern 2007:143) Auch wenn er die Aufeinanderfolge von Instrumentalspiel, Tanz und Faustkampf schildert, beklagt er die

2 Im Gegensatz zu Putins Faust drückt El'cins weniger Machtanspruch als Volksverbundenheit aus.

3 Mit Bezug auf Schröders Plakat vom Wahlkampf 2005 siehe Fleckner/Warke/Ziegler 2011:11 f.

4 Für Äußerungen gegen eine Auseinandersetzung im „wissenschaftlichen Sinne“ siehe Junghanns 2003:87.

unzureichende Quellenlage (355–359). Die Verbindung des Mangels an gesicherten Quellen und Fülle von aktuellem historisiertem Anschauungsmaterial prägt die Forschungslage zu dem Thema.

Eine ideologische Einbindung finden einige Aktivisten in der russischen Orthodoxie, in Klöstern wird Unterricht im Faustkampf angeboten.⁵ Der Faustkampf bietet die Möglichkeit, Kirche und Sport zu verbinden, aber auch Sport und Politik.⁶ Manche Faustkämpfer lehnen die Christianisierung Russlands als verkehrten Weg ab und propagieren die Fortführung und Kultivierung urslavischer heidnischer Bräuche. Patriotismus und Fremdenfeindlichkeit gehen bisweilen in rassistische Standpunkte über.⁷ Die geballte Faust ist auch unter Skinheads populär, sie wird in Liedern besungen,⁸ in Emblemen abgebildet und die größte Petersburger Vereinigung trägt den Namen *Russkij kulak* (Russische Faust).

Die Konzeptualisierung der Faust zur Machtdemonstration gegenüber anderen Männern – Frauen nehmen in der Regel nur Zuschauerpositionen ein – und anderen Ländern ist keine Erfindung der jüngsten Zeit. Sie verfügt über geschlechtsspezifische, soziale und nationale Bedeutungsdimensionen, die in besonderem Maße realisiert werden, wenn Staatsoberhäupter die Präsentation übernehmen. So lässt sich in Putins geballter Faust die Aktivierung eines in der Massenpsychologie verankerten Narrativs sehen, das über ein reiches Arsenal von Prätexten verfügt.

Im Folgenden soll gezeigt werden, wie sich das Ideologem der russischen Faust und des Faustkampfes als Element des patriotischen Diskurses verorten lässt und wie ein einzelner Text über einen Faustkampf aktuelle politische Positionen beleuchten kann.

5 Im Internet präsentieren sich zahlreiche religiös orientierte Faustkampfgruppen; für eine Liste siehe http://www.pravoslavnyi.ru/voenno-patrioticheskije_kluby-1.htm (letzter Zugriff am 29.04.2013).

6 Repräsentativ für die Verbindung von Kampfsport und Politik sind Mitglieder der Partei *Edinaja Rossija* (*Einiges Russland*) wie der Ringer Aleksandr Karelin und der Schwergewichtboxer Nikolaj Valuev, die ihre Erfahrung aus dem Ring in die Politik tragen. Die Schlagkraft seiner Argumente zu beweisen, versucht auch der ukrainische Boxer Vitali Klitschko in der Partei *UDAR* (*Der Schlag*).

7 Dies führt zu Äußerungen wie „представителю белой расы гораздо легче научиться управлять своими резервными биоэнергетическими возможностями, чем всем остальным“ („dem Vertreter der weißen Rasse fällt es erheblich einfacher als allen andern, zu lernen, seine gespeicherten bioenergetischen Möglichkeiten zu steuern“) (Šatunov 2002:433). [Sofern nicht anders gekennzeichnet, hier wie im Folgenden: Ü. d. A.]

8 So heißt es in dem Song *Slava pobede* (*Ruhm dem Sieg*) der Moskauer Gruppe Kolovrat: „Ты поднялся на бой, / Белый воин, арийский герой, / Сталь зажата в тяжёлой руке, / Гнев народа в твоём кулаке“ („Du erhebst dich zum Kampf, / Weißer Kämpfer, arischer Held. / [Die Klinge aus] Stahl fest in der schweren Hand gefasst, / Die Wut des Volkes in deiner Faust“).

Die russische Ideologie der Prädominanz basiert auf dem Kult von Einfachheit, Größe und geographischem Determinismus. *Einfach* und *groß* sind die wichtigsten Eigenschaften, um den russischen Raum zu charakterisieren. Sie werden nicht nur dem Land und der Landschaft, sondern auch der Gesellschaftsform und dem einzelnen Menschen – den intellektuellen und psychischen wie auch den physischen Besonderheiten – als positive zugeschrieben: Die Weite des Landes bringe kräftige Menschen hervor, die sich nicht um komplizierte juristische Regelwerke kümmern und die keine hoch entwickelte Technik benötigten.

Das invariante Strukturschema, in dem sich das Ideologem der russischen Faust realisiert, besteht daraus, dass 1) ein Fremder (oder Verräter, d. h. ein dem Ausland dienender Russe) versucht, Russland oder eine Russin zu erobern; 2) er vor Rache gewarnt wird, aber dies ignoriert, da er sich darauf verlässt, dank seiner Waffen oder seiner Kampferfahrung überlegen zu sein; 3) ein unbewaffneter oder unkonventionell bewaffneter Russe ihn im Zweikampf besiegt (ausführlicher dazu Majdel' 2006). Vollständig wird dieses Sujet z. B. in Michail Zagoskins historischem Roman *Askol'dova mogila* (1833; *Askolds Grab*) abgebildet: Ein fürstlicher Leibwächter bedrängt eine hübsche Kiewerin. Als ihm ein unbewaffneter Landsmann derselben droht, lässt er sich auf einen Kampf mit ihm ein, aber weder seine Rüstung noch seine Waffen schützen den Waräger gegen den Schlag der gewaltigen slavischen Faust (Zagoskin 1989:45). In der Opernfassung (1835) dieser Szene proklamiert der Verteidiger der weiblichen Ehre die Notwendigkeit „чтобы заморских всех нахалов / знакомить с русским кулаком“⁹ (Verstovskij 1983:56–59).

Diese Szene wurde von der zeitgenössischen Kritik als unglaublich – auch in Russland ziehe man eine Waffe der bloßen Faust vor – und als Propagierung von vorzivilisatorischen Umgangsformen abgelehnt.¹⁰ Der Literaturkritiker und Ethnograph Nikolaj Nadeždin verteidigte daraufhin das antieuropäische Pathos der Szene, sei es doch nur gerechtfertigt, den schwächlichen Europäern die Faust zu demonstrieren, die Russland groß und stark habe werden lassen (1836, Nadeždin 1972:442).

9 „die fremdländischen Frechlinge mit der russischen Faust bekannt machen“.

10 Siehe Majdel' 2006:36. Es ist bemerkenswert, dass etwa ein Jahrhundert später ähnliche Argumente in Bezug auf den Film *Aleksandr Nevskij* (1938) genannt wurden, als man die Szene, in der sich der Recke Vasilij Buslaj, nachdem er sein Schwert verloren hat, mit einer Deichsel verteidigt, kritisierte, weil sie unrealistisch sei (siehe Schenk 2004:372 f.).

Eine solche Formulierung der *russischen Idee* – bei der die hohe Effektivität niederer Technologie beschworen wird – war im Zeitalter der Aufklärung unvorstellbar, die Nennung von Fäusten wurde entsprechend der Drei-Stillehre allenfalls in der Burleske zugelassen. Erst als unter Zar Nikolaj I. die *Narodnost* (Volkstümlichkeit) zur staatlichen Devise ernannt und die Beteiligung der (nicht konventionell bewaffneten) Partisanen am Sieg über Napoleon anerkannt wurde, fand die Faust den Weg auf die Opernbühne und in alle Ebenen der schönen Literatur. Der Kampf gegen Napoleon, gegen den Mann, der die Spitze von Kriegswissenschaft und -technik verkörperte, hat auch in anderen Ländern dazu geführt, das Motiv der Faust als Sinnbild des Aufbegehrens zu pflegen.¹¹

Wird der Faustkampf mit ausländischen Kampftraditionen verglichen, so stellt man seine Vorzüge heraus: Er sei humaner und ehrlicher als das Duell, da die Gegner unbewaffnet seien und es seltener zu Todesfällen komme. Die geringere Distanz der Kämpfenden mache es sicherer, dass der Stärkere gewinne und dies nicht dem Zufall überlassen bleibe. Als wichtigste Tugend des Kämpfers wird Stärke angesehen, nicht etwa Treffgenauigkeit, Schnelligkeit oder Findigkeit.

Diese Vorzüge des Faustkampfes gegenüber dem Duell weise auch das Boxen auf, aber hier fehle der kollektive Geist: Der Engländer, so argumentiert der Ideologe des Panslavismus Nikolaj Danilevskij, „боксирует один на один – не массами, как любят драться на кулачки наши русские, которых и победа в народной забаве радует только тогда, когда добыта общими дружными усилиями.“¹² (1869, Danilevskij 1991:139) Dem Boxen wird außerdem der Makel zugeschrieben, eine „Wissenschaft“ zu sein. Beim Schriftsteller Ivan Gončarov besiegt ein boxunkundiger einen boxkundigen „на основании только деревенской свежести и с помощью мускулистых рук [...] без всякой науки“¹³ (1859, Gončarov 1987:125), und in Fedor Dostoevskijs Roman *Idiot* (1868; *Der Idiot*)

11 In diesen Zusammenhang werden die Werke von Francisco de Goya und Gerhard von Kugelgen als Beispiele bei Fleckner/Warnke/Ziegler 2011:294–296 erläutert.

12 „kämpft Mann gegen Mann, nicht in der Masse, wie unsere Russen es lieben, sich mit Fäusten zu bekämpfen, die ein Sieg bei Volksbelustigungen nur dann erfreut, wenn er in gemeinsamen freundschaftlichen Anstrengungen errungen wurde.“

13 „nur dank der Landfrische und mithilfe seiner muskulösen Hände [...] ganz ohne jede Wissenschaft“. In den Werken von „westlerischen“ Autoren tauchen jedoch boxende Russen als positive Figuren auf: so Lavreckij in Turgenevs *Dvojanskoe gnezdo* (*Ein Adelsnest*), Žuchraj und Pavka in *Kak zakajalas' stal'* (*Wie der Stahl gehärtet wurde*) von Ostrovskij, Martyn in *Podvig* (*Die Mutprobe*) und Putja in *Obida* (*Die Schmach*) von Nabokov.

lächelt ein Faustkämpfer beim Wort „Boxen“ nur verächtlich und beleidigend und zeigt seine eigene gigantische Faust, eine „совершенно национальную вещь“¹⁴ (Dostoevskij 1973:134).

Das Sujet der geballten Faust verfügt auch über eine soziale Dimension, die häufig und nicht nur in Russland im Vordergrund der Wahrnehmung steht.¹⁵ Ein Beispiel dafür ist die Vision von Petr Alekseev, einem Mitglied der Gesamtrussischen sozial-revolutionären Organisation, die er 1877 in seiner Rede vor Gericht¹⁶ beschwor: „Поднимется мускулистая рука миллионов рабочего люда, и ярмо деспотизма, огражденное солдатскими штыками, разлетится в прах“¹⁷ (Alekseev 1961:381). Ein anderes Beispiel sind die häufig zitierten Worte des Literaturwissenschaftlers und Philosophen Michail Geršenzon im Sammelband *Vechi* (1909; *Wegzeichen*): „Каковы мы есть, нам не только нельзя мечтать о слиянии с народом, – бояться его мы должны пуще всех казней власти и благославлять эту власть, которая одна своими штыками и тюрьмами еще ограждает нас от ярости народной.“¹⁸ (Geršenzon 1991:90) Die Bajonette treten als Attribut der Staatsmacht auf, die Faust als Attribut des Volkes. Während die Faust sich in Alekseevs Äußerung gegen die Staatsgewalt wendet, so bei Geršenzon auch gegen die Intelligencija. Doch auch dann, wenn der Faust-Konflikt auf der sozialen Ebene ausgetragen wird, verliert er nicht seinen ursprünglichen, den ethnischen Inhalt, da Staatsmacht und Intelligencija als nichtrussische Erscheinungen wahrgenommen werden.

Beispiele für diese Logik und Emblematisierung sind bei dem futuristischen Dichter Vladimir Majakovskij nicht selten. In seinem Poem *Vladimir Il'ič Lenin* treffen Bajonette und Faust antithetisch aufeinander: Dem Kapital, das „ежом противоречий / рос всюю и креп, штыками иглясь“¹⁹ (Majakovskij 1957:256), stehen die Mittellosen gegenüber, die sich zur Partei zusammengeschlossen haben,

14 „völlig nationales Ding“.

15 Für Darstellungen in der Plakatsprache der Weimarer Republik siehe Simmons 2000.

16 Zur Frage der Autorschaft und der Redaktionen dieses Textes siehe Otto 1979.

17 „Es erhebt sich die muskulöse Hand der Millionen von Arbeitern, und das Joch der absoluten Monarchie, das von Bajonetten beschützt wird, zerfällt zu Staub“. In einer anderen Redaktion heißt es: „мускулистая крестьянская рука“ („die muskulöse Bauernhand“, siehe Otto 1979:654).

18 „So wie wir sind, dürfen wir nicht nur nicht im Traume an eine Verschmelzung mit dem Volk denken – wir müssen es mehr fürchten als alle Staatsmacht, und wir müssen diese Macht preisen, die uns mit ihren Bajonetten und Gefängnissen allein noch vor der Wut des Volkes schützt.“ (Geršenzon 1990:165) Mit „wir“ sind die Mitglieder der Intelligencija gemeint.

19 „von Bajonetten starrend, / Widersprüche sträubten wie ein Igel.“ (Majakovskij 1974:272).

in der sich die Millionen einzelner Finger zu einer schlagkräftigen Faust ballen: „А если в партию сгрудились малые – / сдайся, враг, замри и ляг! / Партия – рука миллионопалая, / сжатая в один громающий кулак.“²⁰ (266)

Ein anderes Werk von Majakovskij, das Poem *150 000 000*²¹, führt die Tradition der Faustkonzeptualisierung weiter. Es scheint gleichzeitig Positionen und Posen des russischen Präsidenten vorwegzunehmen, weshalb ihm hier besondere Aufmerksamkeit erwiesen wird. In dem Text tritt der Russe Ivan mit bloßen Händen gegen den hochgerüsteten Präsidenten der Vereinigten Staaten von Amerika, Woodrow Wilson, an. Ivan ist nicht nur ein Repräsentant des russischen Volks, in ihm werden Millionen von Menschen zu einem einzigen großen Körper zusammengefügt, wie auch im Autor, dessen vermeintliche Anonymität ihn zum Sprachrohr der Massen macht.²² In diesem Text wird die Oktoberrevolution als ein Ereignis beschworen, das eine Polarisierung und den Konflikt aller und von allem auf der Erde hervorgerufen habe, die Revolution wird zum „Aufstand des Kosmos“ (Hermlin 1950:5). Die Zentren der Polarisierung bilden Ivan als Allegorie des ehrlichen Russlands und Woodrow Wilson als Allegorie des verlogenen Westens.²³

Ivan ist ein Gigant: „Россия вся единый Иван, / И рука у него – Нева, / А пятки – каспийские степи.“²⁴ (127) Er macht sich im Verbund mit den Elementarkräften auf den Weg nach Amerika: „Гром разодрал побережий уши, / И брызги взметнулись земель за тридевять, / Когда Иван, шаги обрушив, / Пошел грозою вселенную выдвигать“²⁵ (128); „Ворвался в Дарданеллы Иванов разбег. / Турки с разинутыми ртами / Смотрят: человек –

20 „Zur Partei vereint sind die Kleinen – Bezwinger! / Streck die Waffen, Feind, vor der größeren Gewalt! / Partei – ist die Hand der Millionen Finger, / zerschmetternd zur einigen Faust geballt.“ (283).

Vgl. „Если фронт и тыл сольются друг с другом, кулак один подымут и этот кулак хлопнет, – / их императорское величество обязательно лопнет.“ („Wenn Front und Hinterland zusammengewossen werden, werden sie eine Faust erheben und diese Faust wird schlagen, – / seine kaiserliche Majestät wird jedenfalls platzen.“) (Majakovskij 1956:400).

21 Der Text wird nach Majakovskij 1956 zitiert, in Klammern sind die Seitenzahlen angegeben, die (nicht wortwörtliche) Übersetzung wird im Folgenden aus Majakovskij 1974 zitiert. Für eine Analyse dieses Poems im Zusammenhang mit dem Ideologem der russischen Faust siehe Majdel/Bezrodnyj 2009.

22 Zur besonderen Autorschaft durch die Gleichsetzung der 150 000 000, Ivans und des Egos des Dichters siehe Jakobson 1987:276 und Pabst 2011:23.

23 Wilson gehört zu den handelnden Personen auch in dem Theaterstück *Чемпионат всемирной классовой борьбы* (*Weltmeisterschaft im Klassenkampf*), siehe Majakovskij 1956:396, 398 f., 401.

24 „Ganz Rußland ist ein einziger Iwan, / sein Arm – die Neva, / sein Fersenpaar die kaspischen Steppen.“ (132)

25 „Donner zerreißt das Gehör der Ufer, / Schaumspritzer stieben weit rum im Kreise, / wenn Iwan dahinprankt, loswuchend auf Stufen, / das Universum im Staunen unterweisend.“ (133)

голова в Казбек! / – Идет над Дарданелльскими фортами²⁶ (142); „Над неприступным прошел Гибралтаром. / И мир океаном Ивану распластан“²⁷ (145). Die Beschreibung dieser grandiosen Fortbewegung orientiert sich u. a. an dem sogenannten Schiffskatalog, der Aufzählung achäischer Orte, aus denen die Kämpfer stammten, die sich am Krieg gegen Troja beteiligten: „Эй, губернии, снимайтесь с якорей! / За Тульской Астраханская, за махиной махина“²⁸ (119). In Majakovskijs Poem sind die Motive von zwei Typen des Heldenepos verflochten: der Bylinen über die Recken und der *Ilias*.

Groß ist aber auch der amerikanische Gegner Ivans: „А длина – и не скажешь какая длина, / Так далеко от ног голова удалена!“²⁹ (134); „Люди – мелочь одна, люди ходят внизу“³⁰ (134); „В ширь ворота Вильсону – верста, и то он / Боком стал и еле лез ими. / Сапожищами подгибает бетон. / Чугунами гремит, железами“³¹ (149). Als Wilson davon hört, dass sich Ivan Amerika nähert, „Вильсон необычайное проявил упорство / И к утру решил – иду в единоборство.“³² (141) Es gibt eine lange Tradition, die gegnerischen Seiten als Riesen zu personifizieren und die Kriegshandlungen als deren Zweikampf darzustellen; in Russland war diese Rhetorik ab der Zeit des Klassizismus bekannt und wurde z. B. in den Bildern vom Sieg über Napoleon verwendet.

Für den Kampf mit Ivan wappnet sich Wilson gründlich, „боксеров, стрелков, фехтовальщиков сзывал, / чтобы силу наяривать к бою.“³³ (146) Seine Wahl der Assistenten zeigt, dass er den Zweikampf als einen Wettstreit ansieht, der eine spezielle Vorbereitung erfordert und der nach festgelegten Regeln und unter Verwendung bestimmter Waffen abgehalten wird. Wilson „растирают силовыми мазями“ und man legt ihm eine Rüstung an:

26 „Ivan – mit Anlauf übern Hellespont hinweg. / Türken, Maul aufreißend, an Bosporussen, / sehen einen Mann, kopfhoch wie der Berg Kasbek: / über die Dardanellen stapfen sehn sie den Russen.“ (148)

27 „Wer bezwang Gibraltar und Bosphorus? / wer machte mit Unüberwindlichem Schluß? / sah die Erdenwelt ozeanisch gebreitet? / Ivan –, der das Unnahbare durchschreitet.“ (151)

28 „He, Gaue, Provinzen, die Anker gelichtet! / Erst Tula, dann Achstrachen, mächtige Brocken“ (123).

29 „und was die unsagbare Länge anlangt, / dauerts lang, bis man vom Zeh bis zum Scheitel gelangt.“ (139)

30 „Das Leutevolk krabbelt als Minimalbegriff, / als Murkelzeug zwergig um seinen Fuß.“ (139)

31 „Wilson hat das breiteste von allen Portalen / (tausend Meter) – doch schob er sich kaum seitwärts durch. / Betonierter Boden / ward unterm Großstiefel verboten, / Gußseisen krachte, Stahl kriegte einen Bruch.“ (156)

32 „Wilson war ungemein zäh im Sichschlagen, / beschloß gar am Morgen, den Zweikampf zu wagen.“ (147)

33 „Da ruft er Boxer, Schützen und Fechter auf den Plan, / um deren Schlagkraft ins Ringen zu stellen.“ (152)

„Положили Вильсону последний заклеп / На его механический доспех, / шлем ему бронированный возвели на лоб“³⁴ (147). Im Vergleich dazu wirkt Ivan unvorbereitet und ungeschützt: „цветом тела в рубаху просвечивал.“³⁵ (150) Die Asymmetrie ist besonders auffällig, wenn man die Bewaffnung vergleicht: „У того – револьверы в четыре курка, / сабля в семьдесят лезвий гнута, / а у этого – рука и еще рука, / да и та за пояс ткнута.“³⁶ (150) Ivan hat nur seine Hände und eine von ihnen noch dazu unter den Gürtel gesteckt, eine Geste, mit der ein Faustkämpfer seine Überlegenheit demonstriert – reicht ihm doch eine Hand, um mit dem Gegner fertig zu werden. Dem hochtrainierten und bewaffneten Sportler und Duellanten steht also ein von Natur aus starker und von sich überzeugter Faustkämpfer gegenüber.

Wilson beginnt den Kampf: „Сабля взвизгнула. От плеча и вниз / На четыре версты прорез.“³⁷ (150) Gemäß dem Narrativ der unbesiegbaren russischen Faust erwartet man als Antwort den vernichtenden Schlag. Er bleibt im Poem aus, und dies scheint weniger daran zu liegen, dass es 1920 leichter war, den Sieg der Weltrevolution in Aussicht zu stellen, als seine Verwirklichung zu beschreiben. Die bereits genannten Elemente des Sujets reichen dafür aus, das semantische Feld ist abgesteckt und macht eine Weiterführung überflüssig. Deshalb können die Sujetfäden der *Ilias* aufgenommen werden: Aus der Wunde, die Wilson Ivan zufügt, fließt kein Blut, stattdessen springen die Massen der russischen Kämpfer heraus: „О горе! Прислали из северной Трои / Начиненного бунтом человека коня! / Метались чикагцы, о советском строе / Весть по оторопевшим рядам гоня.“³⁸ (151) Majakovskij geht es hier weniger um historische Genauigkeit, so lässt er das Trojanische Pferd aus Troja (statt nach Troja) schicken. Texte wie dieses Poem sollen dem Vaterland dienen, die Fakten werden dieser Aufgabe untergeordnet.

Die USA nehmen als Weltmacht für den russischen Faustdiskurs, nicht nur bei Majakovskij, einen besonderen Stellenwert ein, zumal sich Kongruen-

34 „Reiben und Kneten mit Kräfte-Salben“ (153) „Nun klopfen sie Wilson [...] die letzten Nietköpfe auf den mechanischen Panzer; / dann stülpen sie aufs Haupt ihm den stählernen Helm.“ (154).

35 „durchs Hanfhemd schimmert die Farbe der Haut.“ (156)

36 „Wilson mit Revolver, vier Läufe, vier Hähne, / mit Schwert siebzigsschneidig, drohend gereckt; – / Iwan, ein Arm, noch ein Arm, zwei Hände, und eine der beiden hintern Gürtel gesteckt“ (156).

37 „Es schwirrt das Schwert. Weit ausgeholt – runter! / Fünftausend Schritt reicht der Schnitt.“ (157)

38 „O Jammer! aus dem Ilium des Nordens / kam, mit Aufruhr gefüllt, das trojanische Pferd. / Die Chikagoer tobten, etwas aufwühlend Neues: – Sowjetland! – verblüffte sie: unerhört.“ (157 f.)

zen in der Argumentation für die nationale Überlegenheit finden lassen, die bis zu einem gewissen Grad auch die jeweils andere Seite anerkennt. Nicht nur Ivan ist ein Riese, auch Wilson ist es. Und beider Heimatländer lassen sich durch die unendlich erscheinende Ausdehnung des Raumes charakterisieren. Da wichtige Koordinaten des nationalen Identitätsdiskurses in den USA und Russland übereinstimmen, ist es einfacher sich zu vergleichen, aber auch notwendiger, sich abzugrenzen.³⁹ Dies führt dazu, dass sich das Sujet vom Sieg der eigenen bloßen Hand gegen den technisch hochgerüsteten Fremden auch in den USA auffinden lässt. Im Film *Rocky IV* (1985) tritt der amerikanische Boxer gegen einen sowjetischen Hünen an, der in einem mit modernster Technik ausgestatteten Moskauer Sportsaal zu Höchstleistungen getrieben, gar gedopt wird, während dem nach Russland gereisten Sylvester Stallone eine Hütte in Sibirien überlassen wird, wo sein Training aus Holzhacken und Läufen durch den Schnee besteht. Auch bei einer solchen Inversion siegt die Natur gegen die Maschine.

Eine Reihe von Elementen des Überlegenheitsdiskurses, wie sie Majakovskij vorführt, realisiert Putin in seiner Selbstdarstellung. Er inszeniert sich nicht nur als Repräsentant des nationalen Kollektivs, sondern auch als ein organischer Teil desselben,⁴⁰ z. B. wenn er sich mit Hockeyschläger aufs Eis begibt. Auch an Geschwindigkeit und Ausmaß der eigenen Fortbewegung scheint Putin Ivan nicht nachzustehen, bewegt er sich doch auf dem Land – zu Pferde wie auf schweren Motorrädern – ebenso rasant wie auf dem Wasser und in der Luft, wo er sogar die Kraniche anführt. Es sind Bilder der Bylinen, in denen sich die Recken den Raum zum Untertan machen, die hier beschworen werden und einen neuen Heldenmythos kreieren. Seine Kraft zieht der Held aus der Natur, deshalb sind Technik und Waffen für ihn überflüssig, stolz kann er Haut und Muskeln zeigen.⁴¹

39 Über die „Abhängigkeit und de[n] Wunsch zu gefallen, Aggressivität und Minderwertigkeitskomplex“ (1013) in Russland gegenüber den USA siehe Gudkov 2002.

40 Auch das Verhältnis zwischen Putin und der Partei *Edinaja Rossija* kann dazu geeignet sein, an Majakovskij zu erinnern: „Ein Abglanz von Putins Auserwähltheit fiel auf die von ihm ins Leben gerufene Partei, frei nach Majakowski: ‚Wir sagen ‚Putin‘ und meinen ‚Einiges Russland‘, wir sagen ‚Einiges Russland‘ und meinen ‚Putin‘“ (Michalkow 2007).

41 In diesem Zusammenhang ein Beispiel für eine Inbeziehungsetzung von Putin und Majakovskij: „Es scheint, als ob der Präsident sich das Zitat des berühmten Dichters Wladimir Majakowski zu Herzen genommen hätte, das auf dem Tereschenko-Plakat zu lesen ist: ‚Auf der Welt gibt es keine bessere Kleidung als gebräunte Muskeln und eine frische Haut.‘“ (Burkhardt 2007). Über Putins entblößten Oberkörper beim Reiten, Jagen und Angeln siehe Baer 2013:165 f., Cassidy/Johnson 2013:40 f., Goscilo 2013:194 f.

Der Fremde ist sein Feind und wird geschlagen.⁴² Schon als Kind zeichnet sich der Held durch große Körperkräfte aus.⁴³

Es gibt eine beträchtliche Zahl von Helden, mit deren Hilfe Putins Verhalten erklärt wird, darunter Superman, James Bond und Rambo, aber auch Akunins Fandorin und der Löwenbezwinger Samson (Baer 2013, Cassidy/Johnson 2013, Goscilo 2013, Menzel 2013). Wie auch Majakovskijs Ivan ist keine der Figuren dazu geeignet, das Phänomen Putin als Ganzes zu erklären, auffällig aber ist, dass es immer wieder um Äußerungen hegemonialer Männlichkeit geht, um die Möglichkeit, den Gegner physisch zu schlagen.⁴⁴ Dies begründet eine Überlegenheit, die einen wesentlichen Bestandteil im patriotischen Diskurs des zeitgenössischen Russland bildet.

» Literaturverzeichnis

- Alekseev, Petr Alekseevič. In: Sovetskaja istoričeskaja enciklopedija, Bd. 1. Moskva 1961, Sp. 380–381.
- Baer, Brian James: Post-Soviet self-fashioning and the politics of representation. In: Putin as celebrity and cultural icon. Hg. von Helena Goscilo. London, New York 2013, S. 160–179.
- Burkhardt, Steffen: Putin – der Krieger. In: Online Fokus. 30.8.2007 <http://www.focus.de/politik/cicero-exklusiv/cicero-exklusiv_aid_131066.html>.
- Cassiday, Julie A./Johnson, Emily D.: A personality cult for the postmodern age: Reading Vladimir Putin's public persona. In: Putin as celebrity and cultural icon. Hg. von Helena Goscilo. London, New York 2013, S. 37–64.

42 In der russischen Publizistik lassen sich Gegenüberstellungen von Putin und Obama finden, die nach der hier skizzierten Argumentation funktionieren, siehe z.B. http://www.tomatobubble.com/putin_obama.html, (letzter Zugriff am 29.04.2013). Über Vera Donskaja-Chil'kos bildliche Darstellung eines Kampfes zwischen Putin und Obama mit dem Titel *Wrestling* im Moskauer Sex-Museum siehe Goscilo 2013:184.

43 In Putins Erinnerungen an seine Jugend spielen siegreiche Faustkämpfe in den Leningrader Hinterhöfen eine gewichtige Rolle (Zakharine 2005:313). Gessen trägt in ihrem Kapitel „Die Autobiografie eines Schlägers“ Aussagen über Putins Bereitschaft, sich in der Kindheit und Jugend zu prügeln, zusammen (Gessen 2012:64–69).

44 „The importance of the martial artist as trope in Putin-era Russia should not be underestimated.“ (Baer 2013:169)

- Danilevskij, Nikolaj: Rossija i Evropa. Moskva 1991.
- Dostoevskij, Fedor: Polnoe sobranie sočinenij, Bd. 8. Leningrad 1973.
- Fleckner, Uwe/Warneke, Martin/Ziegler, Hendrik (Hrsg.): Handbuch der politischen Ikonographie, Bd. 1. München 2011.
- Geršenzon, Michail: Tvorčeskoe samosoznanie. In: Vechi. Iz glubiny. Moskva 1991, S. 73–96.
- Geršenzon, Michail: Schöpferische Selbsterkenntnis. In: Wegzeichen: Zur Krise der russischen Intelligenz. Hg. und übers. von Karl Schlögel. Frankfurt/M. 1990, S. 140–175.
- Gessen, Masha: Der Mann ohne Gesicht: Wladimir Putin. München 2012.
- Gončarov, Ivan: Oblomov. Leningrad 1987.
- Goscilo, Helena: Putin's performance of masculinity: the action hero and macho sex-object. In: Putin as celebrity and cultural icon. Hg. von Helena Goscilo. London, New York 2013, S. 180–207.
- Gruntovskij, Andrej: Russkij kulačnyj boj: Istorija Ėtnografija Technika. Sankt Peterburg 1998.
- Gudkov, Lev: „Ich hasse, also bin ich“: Zur Funktion der Amerika-Bilder und des Antiamerikanismus in Rußland. In: Osteuropa 52 (2002), Nr. 8, S. 997–1014.
- Hermlin, Stephan: Vorwort. In: Wladimir Majakowski: 150 000 000. Berlin 1950, S. 5–8.
- Jakobson, Roman: Language in Literature. Cambridge 1987.
- Junghanns, Wolf-Dietrich: Daj boju – Drauf und dran! Traditioneller ostslawischer Faustkampf und heutige Popularisierungen eines „russischen Stils“. In: Berliner Debatte Initial 4/5 (2003), S.63–113.
- Majakovskij, Vladimir: Polnoe sobranie sočinenij, Bd. 2. Moskva 1956.
- Majakovskij, Vladimir: Polnoe sobranie sočinenij, Bd. 6. Moskva 1957.
- Majakovskij, Vladimir [hier Majakowski, Wladimir]: Werke. Hg. von Leonhard Kossuth, übers. von Hugo Huppert. Bd. 2. Frankfurt/M. 1974.
- Majdel', Renata: O ruke, kulake i dubine narodnoj vojny. In: Studia russica helsingiensia et tartuensia 10 (2006), S. 28–48.
- Majdel', Renata/Bezrodnyj, Michail: Boj gigantov: Iz komentarija k poëme Majakovskogo „150 000 000“. In: Avangard i ideologija: Russkie primery. Hg. von Slobodan Grubačič/Kornilija Ičin. Belgrad 2009, S. 237–243.

- Menzel, Birgit: Russischer Glamour: Die Ära Putin. In: *Russlandanalysen*, Nr. 258, 31.05.2013, S. 6–11, <<http://www.laender-analysen.de/russland/pdf/Russlandanalysen258.pdf>>.
- Michalkow, Nikita: Putin, der Auserwählte. In: *Zeit Online*. 03.12.2007 <<http://www.zeit.de/online/2007/49/russland-wahl-kommentar>>.
- Mommsen, Margareta/Nußberger, Angelika: *Das System Putin. Gelenkte Demokratie und politische Justiz in Russland*. München 2007.
- Morgenstern, Ulrich: *Die Musik der Skobari: Studien zu lokalen Traditionen instrumentaler Volksmusik im Gebiet Pskov (Nordwestrußland)*, Bd. 1. Göttingen 2007.
- Nadeždin, Nikolaj: *Literaturnaja kritika. Ėstetika*. Moskva 1972.
- Otto, Robert.: A Note on the Speech of Peter Alekseev. In: *Slavic review* 38 (1979), Nr. 4, S. 650–654.
- Pabst, Stephan: Anonymität und Autorschaft. Ein Problemaufriss. In: *Anonymität und Autorschaft: Zur Literatur- und Rechtsgeschichte der Namenlosigkeit*. Hg. von Stephan Pabst. Berlin u. a. 2011.
- Sartorti, Rosalinde: Politiker in der russischen Ikonographie: Die mediale Inszenierung Vladimir Putins. In: *Kultur in der Geschichte Russlands*. Hg. von Bianka Pietrow-Ennker, Tübingen 2007, S. 333–348.
- Šatunov, Maksim: *Russkaja professional'naja draka*. Moskva 2002.
- Schenk, Frithjof Benjamin: *Aleksandr Nevskij: Heiliger – Fürst – Nationalheld. Eine Erinnerungsfigur im russischen kulturellen Gedächtnis 1263–2000*. Köln 2004.
- Simmons, Sherwin: 'Hand to the Friend, Fist to the Foe': The Struggle of Signs in the Weimar Republic. In: *Journal of Design History* 13 (2000), Nr. 4, S. 319–339.
- Verstovskij, Aleksej: *Askol'dova mogila: Klavir*. Leningrad 1983.
- White, Stephen/McAllister, Ian: *The Putin Phenomenon*. In: *Putin and Putinism*. Hg. von Ronald J. Hill/Ottorino Cappelli. London 2010, S. 135–159.
- Zagoskin, Michail: *Askol'dova mogila: Romany, povesi*. Moskva 1989.
- Zakharine, Dmitri: *Von Angesicht zu Angesicht: Der Wandel direkter Kommunikation in der west- und osteuropäischen Moderne*. Konstanz 2005.

» **ABGRENZUNG**

» Gewalt legitimieren? Krieg und Affekte bei Svetlana Aleksievič

Anna Artwińska

Im Frühjahr 2012 gab es in der Hamburger Kunsthalle eine Ausstellung mit dem Titel „Müde Helden: Ferdinand Hodler – Aleksandr Dejneka – Neo Rauch“, in deren Mittelpunkt die Entwicklung der Utopie des „Neuen Menschen“ im 20. Jahrhundert stand (vgl. Gaßner 2012). Besonders das Monumentalbild „Die Verteidigung von Petrograd“ (1928) von Aleksandr Dejneka hat damals meine Aufmerksamkeit geweckt, und zwar nicht nur im Kontext der Ausstellung, sondern auch im Zusammenhang mit dem Roman von Svetlana Aleksievič, der im Folgenden das Objekt meiner Untersuchung sein wird. Das schwarz-weiß gehaltene Gemälde ist in zwei Dimensionen gegliedert. Im unteren Teil des Bildes sehen wir eine Gruppe von männlichen Soldaten, die in den Krieg zieht. Alle Soldaten haben die gleiche aufrechte Körperhaltung und marschieren entschlossen und dynamisch nach rechts. Das ist die erste Dimension des Bildes. Über diesen Soldaten erstreckt sich eine Brücke – sie befördert Verwundete und Versehrte nach Hause und markiert zugleich eine Grenze zwischen der Zeit vor dem Krieg und der Zeit danach. Die Soldaten kehren einzeln und sichtlich verunsichert zurück. Das ist die zweite Dimension. Alles, was dazwischen passiert ist, soll sich der Betrachter selbst vorstellen. Die möglichen Assoziationen kann man knapp in ein paar Stichworten zusammenfassen: Krieg, Gewalt, Katastrophe, extreme Erfahrung. Im Laufe meiner Überlegungen werde ich noch auf das Bild zurückkommen.

» Den weiblichen Krieg erzählen

Das Buch *U vojny ne ženskoe lico* (*Der Krieg hat kein weibliches Gesicht*) der weißrussischen Schriftstellerin Svetlana Aleksievič entstand im Laufe der achtziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts und wurde erstmals 1985, im Zuge der Perestroika, in der Sowjetunion veröffentlicht. Es ist eine Montage aus mehreren Interviews mit ehemaligen russischen Rotarmistinnen, die während des Zweiten Weltkriegs mobilisiert wurden und an der Front gekämpft haben.¹ Die Interviews hat Aleksievič über längere Zeit durchgeführt, aufgenommen und bearbeitet, bis sie sie schließlich zu einem literarischen Text mit thematisch gegliederten Teilen und diversen Handlungssträngen umgewandelt hat. Ein wesentliches Merkmal dieses Werkes ist seine polyphone Struktur: Es besteht aus vielen Stimmen und Perspektiven, die keiner Hierarchie unterliegen und gleichwertig erscheinen bzw. erscheinen sollen.² Diese Vielstimmigkeit bildet das poetologische Prinzip des Textes und ist auch auf der thematischen Ebene festzustellen: Die einzelnen Stimmen ergeben ein vielschichtiges, unkohärentes Bild des Krieges. Neben den unmittelbar zitierten Erinnerungen sind auch die Kommentare und Einführungen der Autorin ein wichtiger Bestandteil des Textes. Ihre Präsenz wird durch personalisierende Erinnerungen an die Entstehungsarbeit hervorgehoben: Die Autorin berichtet über den Produktionsprozess und führt den Leser in die einzelnen Textpassagen ein. Dabei ist zu berücksichtigen, dass Svetlana Aleksievič parallel zu den Interviews an einem Tagebuch gearbeitet hat, in dem sie ihre philosophischen Reflexionen über Krieg sowie einige autothematische Notizen verzeichnet hat. Ein Teil des Tagebuches konnte erst mit der neuen Auflage im Jahr 2004 erscheinen, sodass die Entstehungsgeschichte dieses Werkes durchaus auf die Jahre 1978–2004 ausdehnt werden kann. Es beinhaltet auch vorher nicht veröffentlichte oder weggelassene Materialien sowie Fragmente, die die sowjetische Zensur nicht zugelassen hatte.³

1 Die Zahl der Frauen, die in der Roten Armee während des Zweiten Weltkriegs Dienst geleistet haben, beträgt zwischen 570.000–800.000 (vgl. Fieseler 2011:303).

2 Aleksievič selbst hat ihr Werk als Roman der Stimmen („роман голосов“) bezeichnet (vgl. Kondiuk 2010).

3 An dieser Stelle sollte angemerkt werden, dass sich nicht nur die erste Ausgabe des Buches (1985) von den folgenden, zudem erweiterten Ausgaben unterscheidet, sondern dass es auch Unterschiede zwischen den erweiterten Ausgaben gibt. Sie betreffen sowohl das einleitende Tagebuch des Buches sowie Anmerkungen, die die Autorin siebzehn Jahre später hinzugefügt hat, wie auch den Text selbst. Die auf der offiziellen Homepage der Autorin (http://www.alexievich.info/knigi/U_voiny.pdf) vorhandene PDF-

U vojny ne ženskoe lico ist in vielerlei Hinsicht ein bahnbrechender Text. Durch seine Publikation wurde ein wichtiger Beitrag zur Debatte über Krieg, Gewalt und Geschlecht geleistet, der zur Revision des Mythos vom Großen Vaterländischen Krieg, den die Sowjetunion als „Gemeinschaftserlebnis“ und „Integrationsangebot“ (Baberowski 2012:422) konstruierte und durch eine entsprechende Propaganda in der Gesellschaft aufrechtzuerhalten versuchte, beigesteuert hat. Das Ziel der Autorin war es, die bislang nicht thematisierten bzw. unterdrückten weiblichen Erinnerungen an den Zweiten Weltkrieg unverklausuliert zum Ausdruck zu bringen und dadurch einerseits einige der sowjetischen Kriegsklischees zu durchbrechen, andererseits den Traumata der ehemaligen Soldatinnen einen Platz in der kollektiven russischen Erinnerung einzuräumen. Denn „[d]ie militärischen Heldentaten von Frauen sind in zwiespältiger Weise Teil des kollektiven Gedächtnisses geworden: einerseits symbolisch verbunden mit dem militärischen Erfolg, andererseits sozial nicht anerkannt und akzeptiert“, wie Christine Eifler mit Recht bemerkt (Eifler 2005:224). Gegen die Nicht-Anerkennung setzte sich Aleksievič ein, indem sie die weibliche Erinnerung zum Konstruktionsprinzip ihres Buches machte: „Как помнят женщины? Что они расскажут? Их еще никто не слушал ... Девчонки сорок первого ... Первое, о чем хочу спросить: откуда они такие? Что двигало ими и побуждало?“⁴ (Aleksievič 2004:42) Das Interesse an einer weiblichen Perspektive ist dabei mit der Überzeugung verschränkt, dass Frauen an sich Kriege und Gewaltexzesse anders als Männer erleben und ihre Erinnerungen auf eine eigene Art konzeptualisieren.

Женские рассказы другие и о другом. У женской войны свои краски,

Datei (2012) enthält einige Passagen, die in der in Moskau 2004 erschienenen Version nicht vorhanden bzw. verändert sind. Diese Unterschiede spiegeln sich in den Übersetzungen wider: Die deutsche Übersetzung basiert auf dem in Moskau im Jahr 2004 veröffentlichten Buch, die polnische hingegen auf der längeren Version. Es wäre übertrieben zu behaupten, dass die Differenzen so immens sind, dass sie die Lektüre verändern, nichtdestotrotz kann man gerade in puncto Gewalt bedeutende Veränderungen feststellen. Vgl. Fußnoten 4, 7. In meinem Text benutze ich in erster Linie die Ausgabe aus dem Jahre 2004, es werden aber auch Passagen aus der PDF-Datei (2012) zitiert.

4 „Wie erinnern sich Frauen? Was erzählen sie? Ihnen hat noch niemand zugehört ... Die Mädchen von einundvierzig ... Das erste, was ich sie fragen möchte: Warum waren sie so? Was hat sie motiviert und geleitet?“ (Alexijewitsch 2004:48) In der späteren Version des Textes wird die weibliche Motivation zur Gewalt direkter thematisiert: „Девочки сорок первого ... Первое, о чем хочу спросить: откуда они такие? Почему их было так много? Как решились наравне с мужчинами взять оружие в руки? Стрелять, минировать, подрывать, бомбить – убивать?“ (Aleksievič 2012:29) – „Die Mädchen von einundvierzig ... Das erste, was ich Fragen möchte: Warum sind sie so? Warum gab es von denen so viele? Wie kamen sie zu dem Entschluss, zusammen mit den Männern die Waffe in die Hand zu nehmen? Schießen, verminen, untergraben, bombardieren – töten?“ [Ü. d. A.]

свои запахи, свое освещение и свое пространство чувств. Свои слова. Там нет героев и невероятных подвигов, там есть просто люди, которые заняты нечеловеческим человеческим делом. [...] Хочу написать историю этой войны. Женскую историю.⁵ (Aleksievič 2004:8 f.; kursiv im Original)

Die wesentliche Differenz zwischen einem „weiblichen“ und „männlichen“ Krieg ist in der Wahrnehmung der Schriftstellerin zugleich anthropologisch und biologisch: Durch ihre spezifische psychische und physische Beschaffenheit sind Frauen der Grausamkeit und den Leiden des Krieges in größerem Maße als Männer ausgesetzt und empfinden diese stärker. Für die russischen Soldatinnen, so können wir dem Buch entnehmen, war der Krieg nicht primär eine Handlung oder ein Konflikt mit organisierter Gewaltanwendung, sondern eine entsetzliche menschliche Tragödie. Auf dem Schlachtfeld agierten sie nicht nur als Soldatinnen, Scharfschützinnen, Sanitäterinnen, Pilotinnen, Wäscherinnen etc., sondern letztlich auch als Mütter, Schwestern, Geliebte und Freundinnen, für die die Operationen des Krieges in erster Linie körperlich wahrnehmbar und spürbar waren. Gleichzeitig besitzen sie die Fähigkeit, den Krieg in der Mikroperspektive zu erfassen und ihn über die Details des Alltags zu reflektieren (vgl. Aleksievič 2004:161 f.).

In ihrer Argumentation bedient sich Aleksievič der anachronistischen Opposition zwischen „männlichem Schutz und weiblicher Schutzbedürftigkeit“ (Latzel/Maubach/Satjukow 2011:12) und plädiert für essentialistisch verstandene Identitäten.⁶ Obschon ihre Protagonistinnen nicht nur Gewalt erlitten, sondern auch ausgeübt haben, versucht die Autorin eine differenzierende Sicht des Verhältnisses beider Geschlechter zur Gewalt zu konstruieren, indem sie eine „Verletzungsoffen-

5 „Die Erzählungen der Frauen sind anders, sie erzählen anders. Der *weibliche* Krieg hat seine eigenen Farben und Gerüche, seine eigenen Empfindungen und seinen Raum für Gefühle. Seine eigenen Worte. Darin kommen keine Helden und keine ihrer unglaublichen Taten vor, sondern einfach Menschen, die eine un menschliche menschliche Arbeit tun. [...] Ich möchte die Geschichte dieses Krieges aufschreiben. Die weibliche Geschichte ...“ (Alexijewitsch 2004:12 f.)

6 Dieses Konzept ist ein fester Bestand nicht nur der russischen, sondern auch der westlichen Kultur. Seine Dekonstruktion und ein Bewertungswandel erfolgten in der genderorientierten Kulturwissenschaft. So merkte Ruth Seifert kritisch an: „Bei der Betrachtung kriegerischer, geschlechtsspezifischer Gewalt eine anthropologisch bedingte weibliche Verletzbarkeit bzw. Verletzungsoffenheit zu unterstellen, heiße, kulturelle Konstruktionen zu neutralisieren und zu trivialisieren und sie der weiteren Erklärbarkeit zu entziehen. Auf diese Weise aber würde die kulturelle Konstruktion des Krieges nur unzulänglich verstanden.“ (Seifert 2003:246)

heit“ der Frauen einer männlich konnotierten „Verletzungsmacht“ (11) gegenüber stellt. Es gibt in dem Buch nämlich mehrere Stellen, die suggerieren sollen, dass die Konfrontation mit Gewalt Frauen – per se? – schwieriger als Männern fällt. „Но главное – это как невыносимо убивать [...] потому что женщина дает жизнь. Дарит жизнь.“⁷ (Aleksievič 2004:14)

In den später entstandenen Notizen zum Buch distanzierte sich Aleksievič zwar teilweise von ihren früheren Formulierungen und merkte an, dass sie heute an das Problem des „weiblichen Krieges“ anders herangegangen wäre und im Endeffekt ein anderes Buch geschrieben hätte (Aleksievič 2004:16), nichtsdestotrotz bleibt ihre Überzeugung von einer weiblichen „Verletzungsoffenheit“ auf dem Schlachtfeld erhalten. In diesem Sinne wird hier die Verantwortung für die martialisches Gewaltorgie weiterhin genderspezifisch zugeschrieben. Dies wird besonders interessant, wenn man die Stimme der Autorin mit den Stimmen der jeweiligen Protagonistinnen des Buches vergleicht und parallel liest. Obgleich die Interviewten selbst oft genderspezifisch argumentieren und in ihren Erinnerungen die eigene, weibliche, „andere“ Position stark machen, sprechen sie dessen ungeachtet auch über die Mobilisierung durch Affekte, über den empfundenen Hass und reflektieren somit die Gefahr der Gewalt, die aus der Abwehr heraus entsteht und dadurch in Gang gesetzt wird.

Hier nähern wir uns auf der Metaebene weiteren Problemen an: einerseits der „hierarchisch organisierte[n] Gesprächssituation“ (Jureit 1999:95) während des lebensgeschichtlichen Erzählens, andererseits dem Einfluss des Interviewers auf die Konstruktion der Erinnerung. Daher ist die Frage nach der Authentizität und der Autorschaft dieser Erinnerungen nicht unwichtig, genauso wie die Tatsache, dass sie sowohl konstruktiv als auch referentiell sind. Bei der Analyse dieser Gespräche darf man außerdem nicht außer Acht lassen, dass sie möglicherweise von der Fragestellung der Autorin mitbestimmt sind, die durch eigene „Erkenntnisinteressen das Gesprochene beeinflusst“ (ebd.).

Die von Aleksievič befragten Frauen sind auf doppelte Weise traumatisiert: Sie tra-

7 „Aber das Wesentliche ist: Wie unerträglich es ist, zu töten, denn eine Frau gibt Leben. Schenkt Leben.“ (Alexijewitsch 2004:19) In der nächsten Ausgabe des Buches wurde dieser Gedanke essentialistischer ausgedrückt: „Я поняла, что женщинам труднее убивать [...] потому что женщина дает жизнь. Дарит. Долго носит ее в себе, вынашивает.“ (Aleksievič 2012:9) – „Ich habe begriffen, dass Frauen das Töten schwerer fällt [...], weil Frauen Leben geben. Schenken. Sie tragen es lange in sich, pflegen es.“ [Ü. d. A.]

gen sowohl das Trauma der Opfer, als auch das (bis vor kurzem wenig erforschte) Trauma der Täter in sich (vgl. Giesen 2004).⁸ Die Verschränkung der Opfer- und Täterschaft hat zur Folge, dass das erlebte Trauma zugleich vielschichtig und mit einem kulturellen Tabu belegt ist. Das Besondere dabei ist, dass die interviewten Kriegsteilnehmerinnen in einer dreifachen Rolle erscheinen: als Opfer Nazi-deutschlands, als Opfer des Stalinismus und zugleich zwangsläufig als Täterinnen, die sich in bestimmten Situationen mit den aktiven Formen der Gewalt auseinandersetzen mussten. In die sowjetische Erinnerungspolitik konnten diese Traumata keinen Eingang finden, auch in den Selbstentwürfen der Betroffenen sind sie eine Leerstelle. Während der Gespräche mit Aleksievič haben viele Frauen zum ersten Mal offen über ihre Kriegserfahrung gesprochen. Die Aufgabe, die zurückliegenden Erinnerungen aufzurufen, zu ordnen und zu strukturieren war dabei alles andere als einfach. Die Rekonstruktion der Vergangenheit wurde durch den Erinnerungsprozess gebrochen, es kam zwangsläufig zu einer Vermischung des individuellen mit dem kollektiven Gedächtnis. Gerade bei der Darstellung der Gewalt – als Tabu der sowjetischen Erinnerungspolitik – ist das Aufrufen kultureller Narrativa naheliegend. Damit verbinden sich weitere Probleme: Wie wird die eigene Motivation, am Krieg teilzunehmen, aus der Retrospektive wahrgenommen? Wird das Handeln aus der Zeit des Krieges in das Lebenskonzept integriert und mit Hilfe spezifischer Referenzrahmen („es war eben Krieg“) gedeutet?⁹ Wie wird über die Ausübung der Gewalt gesprochen? Ist situatives Handeln, das aus Abwehr bzw. Verteidigung heraus zustande kommt, überhaupt intentionale Gewalt? Welche Stellung nehmen die weiblichen Kriegsveteranen zu den eigenen feindlichen Gefühlen ein, die sie im Laufe des Krieges entwickelt haben? Meine weiteren Überlegungen lassen sich in zwei Punkte gliedern: 1) Ideologie und Affekte, 2) Gewalt und Gewalttaten.

8 Für den Hinweis über das Tätertrauma und viele darüber geführte, anregende Gespräche danke ich Prof. Anja Tippner.

9 „Lebensgeschichtliches Erzählen ist immer in einen Akt der persönlichen Selbstvergewisserung eingebunden. Indem der Zeitzeuge sein Leben Revue passieren lässt und seine Erinnerungen an selbst erlebte Ereignisse verbalisiert, konstruiert sich ein einheitliches Ganzes, das wir biographische Erzählung nennen. Das eigene Leben als Einheit darzustellen, verbindet sich situativ mit dem Erleben von Kontinuität und Identität.“ (Jureit 1999:36; vgl. Niethammer 2012)

» Ideologie und Affekte

In der Zeitstruktur des hier besprochenen Werkes lässt sich eine sichtbare Grenze zwischen der Zeit vor dem Krieg und der Zeit nach dem Krieg beobachten. Diese Grenze teilt das Leben der ehemaligen Soldatinnen in Phasen auf und verdeutlicht, dass auch ihre Identitäten gespalten sind. Der signifikante Unterschied zwischen dem eigenen Ich „von damals“ und dem Ich „von heute“ war den meisten Interviewten bewusst: Oft thematisierten sie die eigene Zerrissenheit und die mit ihr verbundenen Komplikationen. Auch die Autorin war daran interessiert, die Erfahrung einer gespaltenen Persönlichkeit zu verstehen und versuchte, diesbezüglich einen Metastandpunkt einzunehmen: „Они всегда в другом пространстве, чем я, с кем они делятся. По меньшей мере три человека участвуют в разговоре: тот, кто рассказывает сейчас, и тот, кто был этим человеком тогда, в момент события, и я.“¹⁰ (Aleksievič 2004:12)

In den Erinnerungen an die Zeit davor wiederholen sich oft das Motiv der ideologischen Verblendung und der Glaube an den Stalinismus bzw. an die von ihm propagierte gesellschaftliche und soziale Utopie. Die interviewten Frauen verstehen sich selbst als Opfer, deren Bereitschaft für das Vaterland zu sterben politisch instrumentalisiert wurde. Im Rückblick bezeichnen sie sich als junge, emotionale, im politischen Denken nicht geschulte „Mädchen“, die den Einsatz im Krieg als Ehrenaufgabe gesehen haben, ohne über die möglichen Konsequenzen zu reflektieren. Wichtige Gründe für die zumeist freiwillige Mobilisierung – so können wir den Gesprächen entnehmen – waren zugleich patriotischer Eifer und der direkt von der offiziellen Propaganda übernommen Hass gegen die „Feinde des Vaterlandes“. Die gleichen Gründe also, die auch in historischen Studien als Erklärung genannt werden. „Menschen gaben Leib und Leben für die Verteidigung der Heimat“, schreibt Jörg Baberowski, „und manche taten es freiwillig, nicht weil sie die Diktatur verteidigten, sondern weil sie Patrioten sein wollten.“ (Baberowski 2012:423) Es ist dabei interessant, dass weder Aleksievič selbst, noch eine ihrer Gesprächspartnerinnen den Krieg in einen breiteren Kontext

10 „Sie sind immer in einem anderen Raum als ich, der sie sich mitteilen. Wir sind immer mindestens zu dritt: Diejenige, die heute erzählt, der Mensch von damals, der das alles erlebt hat, und ich.“ (Alexijewitsch 2004:17)

stellen und seine kausalen Zusammenhänge analysieren. Die Sowjetunion war demzufolge ausschließlich das angegriffene, okkupierte Land, das sich verteidigen musste; die Rolle, die die Sowjetunion jedoch zugleich als Aggressor spielte, blieb dagegen unberücksichtigt.¹¹

Die meisten Gespräche machen deutlich, wie intensiv die Soldatinnen die sowjetischen Narrativa über den deutschen Feind verinnerlicht haben. Schon an der Frequenz der Erwähnungen kann man ablesen, wie stark die Stimmen der Soldatinnen mit denen der Hasspropaganda (Il'ja Ėrenburg, Konstantin Simonov) verschmolzen: Der deutsche Feind wird als Monstrum, als Bestie beschrieben, sein Bild dient zur Entfesselung des Hasses. „Узнала ненависть ... Впервые узнала это чувство ... Как они могут ходить по нашей земле!“¹² Mit anderen Worten:

Тебе это понятно? Это можно понять сейчас? Я хочу, чтобы ты мои чувства поняла ... Без ненависти стрелять не будешь. Это – война, а не охота. Я помню, как на политзанятиях нам читали статью Ильи Эренбурга "Убей его!" Сколько раз встретишь немца, столько раз его убей. [...] Стрелять! Стрелять! Я должна мстить.¹³ (Aleksievič 2012:73)

Geht man diesem Erinnerungsverfahren auf den Grund, so stellt man fest, dass es durchaus auch eine Schutzfunktion hat. Aus den Studien über nationalsozialistische Täter wissen wir, sie „[...] mordeten gewissermaßen nicht als Person, sondern als Träger einer historischen Aufgabe, hinter der ihre persönlichen Bedürfnisse, Gefühle, Widerstände notwendig zurückstehen mussten. Das heißt, sie mordeten mit Hilfe einer subjektiven Distanz von der Rolle, die sie ausfüllten.“ (Welzer 2005:38) Unter Berücksichtigung der dabei nicht in Frage gestellten his-

11 Es wird nicht darüber reflektiert, dass der Krieg für Stalin eine Chance darstellte, die Gewaltexzesse gegen die eigene Zivilbevölkerung verstärken zu können (vgl. Baberowski 2012:422).

12 „Ich lernte den Hass kennen ... Sofort. Einen solchen Hass! Wie konnten sie auf unserem Boden herumlaufen.“ (Alexijewitsch 2004:72)

13 „Verstehest du das? Kann man das überhaupt verstehen? Ich möchte, dass du meine Gefühle verstehst. Man kann nicht schießen, ohne den Hass zu spüren. Das ist ein Krieg und keine Jagd. Ich erinnere mich, dass uns während der politischen Schulung der Aufsatz von Ilja Erenburg *Töte ihn* vorgelesen wurde. Wie oft du einen Deutschen triffst, so oft sollst du ihn töten. [...] Schießen! Schießen! Ich muss mich rächen ...“ [Ü. d. A.]

torischen und politischen Unterschiede ließe sich diese Feststellung dennoch auf die sowjetischen Täterinnen übertragen. Der Hass entsteht hier im Auftrag einer höheren Idee und ist dadurch gewissermaßen nicht individuell zu verantworten. Obgleich der Hass in diesen Gesprächen nicht das primär Sagbare ist, gehört er doch zu den Schlüsselbegriffen, die dabei behilflich sind, dem Problem der Legitimierung von Gewalt näher zu kommen. Befreiter, entfesselter Hass war sehr oft für die Mobilisierung und den Einsatz im Krieg entscheidend. Negative Affekte lösten eine Aggression aus, die in dem Vernichtungskrieg als Waffe eingesetzt werden konnte.

In der Psychologie wird Hass als „ein spezifischer Modus emotionalen Erlebens und Handelns“ verstanden, der neben Ärger, Wut und Zorn „zum menschlichen Aggressionspotenzial“ (Haubl/Caysa 2007:12) gehört. Es zählt zugleich, neben Gier, Wut und Angst zu den „elementaren Antriebskräften des Kampfes“ (Nowosadtko 2002:196). Hass kann sowohl individuell als auch kollektiv sein, dabei kann die Kollektivierung von Hass aus unterschiedlichen Gründen erfolgen. Oft – und eben auch in dem hier besprochenen Werk – ist Hass ansteckend und führt dazu, dass in einer Hassgruppe eine Gefolgschaft zustande kommt (Haubl/Caysa 2007:12). Als aggressives Gefühl besitzt Hass die Kraft, einen Menschen oder eine Gruppe in eine Lage zu versetzen, in der vorher undenkbar Dinge passieren können. Die Protagonistinnen in *U vojny ne ženskoe lico* können sich an den eigenen Hass und sein mörderisches Potenzial erinnern; stellenweise beschreiben sie ihn so naturalistisch, dass leicht nachzuvollziehen ist, was die sowjetische Zensur an dem Werk auszusetzen hatte. Den Versuch, Hass darzustellen und zu erzählen, halte ich für das größte Novum des Textes, auch wenn die Erzählerin immer wieder aufs Neue versucht, ihren Stoff so zu ordnen und herzurichten, dass dabei die genderkompatible These von der männlichen „Verletzungsmacht“ und der weiblichen „Verletzungsoffenheit“ erhalten bleibt.

Die Literaturwissenschaft hat nicht die Aufgabe, literarische Texte ethisch zu bewerten. Es ist auch nicht mein Ziel, den Hass der sowjetischen Frauen – oder die Intentionen von Aleksievič – an den Pranger zu stellen: „[...] Die grundsätzliche ethische Ablehnung des Hasses als ihre etwa möglichen und notwendigen Korrektive“ – lesen wir in einer Studie über Phänomenologie feindlicher Gefühle – „sind recht triviale Dinge, über die sich nicht viel

Erhebliches ausmachen lässt.“ (Kolnai 2007:139) Vielmehr soll festgehalten werden, dass auch in einem „weiblichen“ Krieg der Hass zu einem wichtigen Handlungsmotiv wird. Die Hassintention geht in die Richtung der Vernichtung bzw. Ausschaltung des Hassobjektes (105). Somit werden wir hier mit einem Problem konfrontiert, das im Kontext des Zweiten Weltkrieges selten bzw. kaum in Bezug auf die sowjetischen Soldatinnen untersucht wird. Der Text von Aleksievič zeigt: Der Hass trägt dazu bei, dass die Opfer sich auch in Täter verwandeln können bzw. die Grenzen zwischen Opfer und Täter unscharf werden. Die durch Emotionen und Affekte gesteuerten Frauen waren fähig, feindliche Gefühle in sich zu wecken und die Grenzen des Menschlichen zu überschreiten. Ideologie und Affekte führten zur Verblendung, deren Spuren sich auch lange nach dem Krieg nicht auslöschen ließen.

» Gewalt und Gewalttaten

In vielen der für das Buch geführten Gespräche wird Blut metonymisch mit Gewalt oder mit einer Gewalttat konnotiert. Die Frauen erinnern sich an das vergossene Blut der Soldaten und Soldatinnen, an die blutenden Körperteile der Verletzten sowie an das Blut der toten deutschen Feinde. Besonders in dem augenscheinlichen Kontrast zum weißen Schnee wird das Blut mit Gewalt gleichgesetzt. „и спала рядом с убитыми, и сама стреляла, и крови перевидала ... помню что на снегу запах крови особенно сильный ...“¹⁴ (Aleksievič 2004:132) Der permanente Kontakt mit Blut führte dazu, dass viele der Frauen nach dem Krieg die Farbe Rot als schmerzhaft empfanden und sich nie wieder ein rotes Kleidungsstück kaufen konnten. Das Bild der mit Blut befleckten Landschaft steht oft für die Grausamkeit des Krieges und verweist auf die Un-sagbarkeit des Desasters (Blanchot 2005:56). Das metaphorische Denken zeigt, dass auch in der Narration der Zeugen, zu denen die sowjetischen Soldatinnen zweifellos gehören, die konventionelle Rhetorik eine herausragende Rolle

¹⁴ „Ich habe neben Toten geschlafen, habe selbst geschossen, habe so viel Blut gesehen ... Ich erinnere mich, im Schnee ist der Blutgeruch besonders intensiv.“ (Alexijewitsch 2004:147)

spielt – trotz des Imperativs, das „Wahre“ zu erzählen bzw. das Geschehene zu „bezeugen“¹⁵.

Der Versuch, die erlittene Gewalt sprachlich zu erfassen, nimmt in dem Buch *U vojny ne ženskoe lico* eine wichtige Stelle ein. Es handelt sich hier primär um die physische, „nackte“ Gewalt: um Schießen und Töten, um Handlungen, die man am eigenen Körper erfährt. An die psychische Gewalt wird seltener erinnert – sie wird durch den traumatischen Zustand der Frauen mittelbar bezeugt. Die ehemaligen Soldatinnen, die Tag für Tag Schmerz, Hunger und Todesangst erleben mussten, suchen nach passenden Worten, um das erlittene Leid erfahrbar und kommunizierbar machen zu können. Im Angesicht der sprachlichen Ohnmacht lenken sie manchmal die Aufmerksamkeit ihrer Gesprächspartnerin auf Dinge und Erlebnisse, die die Existenz einer Welt außerhalb der Gewalt – auch während des Krieges – bestätigen sollen. Die Gewalt wird damit elliptisch ausgedrückt und kommt nicht direkt zum Ausdruck. Dabei bleibt von Bedeutung, dass die Erinnerungen an die erlittene Gewalt fast immer zweidimensional sind, d. h. sie bringen zugleich auch die ausgeteilte, aktive Gewalt ins Spiel. Die Soldatinnen, die man als Opfer von zwei totalitären Regimen bezeichnen kann, erzählen davon, wie sie selbst gezwungen waren, sich an der Gewalt zu beteiligen. Zu einem der narrativen Leitmotive gehört die Versicherung, dass die Ausübung der Gewalt fast immer eine Überwindung gekostet habe. „И не сразу ... Не сразу у нас получилось. Надо было себя убеждать. Уговаривать ...“¹⁶ (Aleksievič 2004:31) Als Kombattanten hatten die sowjetischen Frauen das Recht auf die Ausübung der Gewalt – denn das Töten ist das Grundprinzip des Krieges. Diesem Recht wurde in der Praxis des Krieges nachgegangen: Die Soldatinnen konnten zwar jederzeit getötet werden, sie konnten und durften aber auch jederzeit selbst töten. Es ging schließlich um einen bewaffneten Einsatz, für den sie die militärischen Kompetenzen besaßen: „Die Demarkationslinie zur direkten Gewaltausübung wurde nicht nur dadurch durchbrochen, dass sich weibliche Angehörige der regulären wie der „irregulären“ Streitkräfte zusehends

15 Hier sei darauf hingewiesen, dass gerade in den lebensgeschichtlichen Erzählungen „[...] Metaphern auch an die Stelle von komplexen Erfahrungen und Gefühlen [treten], für die es möglicherweise tatsächlich keine adäquaten Zeichen gibt“. (Jureit 1999:98), wobei „[o]hne ein Gefühl für das Unsagbare [...] die Bildung einer metaphorischen Redefigur kaum möglich“ ist (ebd.). [Einschübe A. A.]

16 „Nicht auf Anhieb ... Nicht auf Anhieb schafften wir das ... Wir mussten uns gut zureden. Uns selbst überzeugen ...“ (Aleksijewitsch 2004:38)

in die Zonen der Gefahr begaben, sondern sie taten dies zudem bewaffnet, und sie benutzten ihre Waffen.“ (Latzel/Maubach/Satjukow 2011:27)

In der Retrospektive versuchten sie allerdings nicht, eigene Taten zu verleugnen oder die Schuld woanders abzuladen. Es ist bemerkenswert, mit welcher Klarheit sie über den eigenen Hass und ihre Gewaltbereitschaft sprechen. Obwohl sie häufig betonen, dass Hass, Krieg, Gewalt keine weiblichen Angelegenheiten seien, sprechen sie doch auch über die eigene Beteiligung an den Kriegshandlungen. Manchmal bedauern sie die ausgeübte Gewalt, gelegentlich wird auch das Leiden der Anderen (der Deutschen) thematisiert, mitunter aber zeigen sich die ehemaligen Soldatinnen in der Gewalt gefangen und nutzen die Gesprächssituation dazu, um die Erinnerungen an die Gewalt hervorzuholen und Gewaltphantasien rhetorisch auszuleben: „Но я до сих пор ничего не простила. И не прощу ... Я радовалась, когда видела пленных немцев. Я радовалась, что на них жалко было смотреть: на ногах портянки вместо сапогов, на голове портянки ...“¹⁷ (Aleksievič 2012:19)

Durch das Eingestehen solcher Phantasien wird ein kulturelles Tabu gebrochen. Anders als „[...] bei männlichen Soldaten, deren Kriegererleben im Rahmen des pompösen öffentlichen Kriegskultes heroisch umgedeutet und geglättet wurde“ (Fieseler 2011:329), sind die weiblichen Erinnerungen weniger gefiltert. Die befragten Soldatinnen distanzieren sich nicht von den eigenen feindlichen Gefühlen, sie artikulieren sie und versuchen, diese Erfahrung in das eigene Lebenskonzept zu integrieren. Die erzählte (und ausgeübte) Gewalt wird als legitim empfunden, als die logische und einzig mögliche Reaktion eines Individuums in einer Kriegssituation. Sie ist erlaubt, weil das Ausmaß der Gewalt, der das russische Volk von der deutschen Seite ausgesetzt war, viel schlimmer und größer war; so ist an einer, übrigens in der ersten Auflage von der Zensur nicht zugelassenen Stelle, nachzulesen:

Когда мы брали пленных, приводили в отряд ... Их не расстреливали, слишком легкая смерть для них, мы закалывали

17 „Ich habe bislang nicht verziehen ... Und ich werde nicht verzeihen. Ich habe mich gefreut, als ich die deutschen Gefangenen sah. Ich habe mich gefreut, dass es leid tat, auf sie zu schauen: an den Füßen Lappen statt Stiefel, auf dem Kopf Lappen ...“ [U. d. A.]

их, как свиной, шомполами, резали по кусочкам. Я ходила на это смотреть ... Ждала! Долго ждала того момента, когда от боли у них начнут лопаться глаза ... Зрачки ... Что вы об этом знаете?! Они мою маму с сестричками сожгли на костре посреди деревни.¹⁸ (Aleksievič 2004:18)

Trotz ihrer Banalität besitzt so eine Argumentation eine immense Wirkungskraft. Die Gewalt in den Erinnerungen der russischen Kriegsteilnehmerinnen ist greifbar, obgleich der Auftrag zur gezielten Tötung mehrere Jahre zurückliegt. Das lässt keinen Zweifel daran, dass die Gewalt eine große Macht hat: Wer ihr einmal ausgesetzt war, kann sich nicht so einfach von ihr befreien. Obwohl die ehemaligen Soldatinnen über Jahre hinweg geschwiegen haben und nach der Katastrophe zumindest versuchten, ein neues Leben zu finden, konnten sie sich nicht von der Gewalt frei machen. Sie sind Opfer und Zeugen von Gewalt, und sie sind da sie auch selbst Gewalt anwendeten zugleich Täterinnen. Das theoretische Wissen darüber, dass Gewalt ein abweichendes menschliches Verhalten ist, reicht nicht aus, um sich von ihr definitiv abzugrenzen, sie zu vergessen, sie aus den Erinnerungen zu löschen.

» Fazit

In puncto historisches Wissen bringt das Buch von Svetlana Aleksievič keine innovativen Erkenntnisse. Es gibt viele fundierte Studien über die Soldatinnen im Zweiten Weltkrieg, die gründlich über Motivation, Einsatzpraktiken und Kampf berichten. Die Interviews sind aus anderem Grunde interessant: Sie erlauben, sich an das Problem der Gewalt sozusagen von innen anzunähern. Die Opfer und die Täter haben hier konkrete Namen und konkrete Biographien, die sich nicht

¹⁸ „Wenn wir Gefangene machten, brachten wir sie in die Abteilung ... Sie wurden nicht erschossen, das wäre ein zu leichter Tod für sie gewesen, wir stachen sie ab wie Schweine, mit Speißen, hackten sie in Stücke. Ich ging hin, um mir das anzusehen. Und wartete! Ich wartete auf den Moment, in dem ihnen vor Schmerz die Augen platzen ... Die Augäpfel ... Was wissen sie schon davon?! Sie haben meine Mutter und meine kleinen Schwester auf einem Scheiterhaufen verbrannt, mitten im Dorf.“ (Alexijewitsch 2004:24)

in die enge Schablone wie Stalin und seine Helfer oder das unterdrückte sowjetische Volk einpassen lassen. Die Interviews berichten nicht über die Gewalt oder über den Hass an sich, sondern konkretisieren diese feindlichen Gefühle anhand bestimmter Praktiken menschlichen Handelns. Das Buch *U vojny ne ženskoe lico* lässt sich intertextuell mit dem Gemälde von Dejneca in Zusammenhang bringen. Beide Künstler rücken von einer heroisierenden Kriegsdeutung ab und reflektieren stattdessen die grausamen Folgen der Gewalt. Als solche situieren sich diese Artefakte außerhalb der Kommemorationspolitik ihrer Zeit.

» Literaturverzeichnis

- Aleksievič, Svetlana: *U vojny ne ženskoe lico*. Moskva 2004.
- Aleksievič, Svetlana: *U vojny ne ženskoe lico*. 2012. 17.01.2013 <http://www.alexievich.info/knigi/U_voiny.pdf>.
- Alexijewitsch, Swetlana: *Der Krieg hat kein weibliches Gesicht*. Aus dem Russischen von Ganna-Maria Braungardt. Berlin 2004.
- Baberowski, Jörg: *Verbrannte Erde. Stalins Herrschaft der Gewalt*. München 2012.
- Blanchot, Maurice: *Die Schrift des Desasters*. München 2005.
- Eifler, Christine: *Soldatinnen in Russland*. In: *Frauen im Militär: Empirische Befunde und Perspektiven zur Integration von Frauen in die Streitkräfte*. Hg. von Jens-Rainer Ahrens/Maja Apelt/Christiane Bender. Wiesbaden 2005, S. 213–229.
- Fieseler, Beate: *Rotarmistinnen im Zweiten Weltkrieg. Motivationen, Einsatzbereiche und Erfahrungen von Frauen an der Front*. In: *Soldatinnen. Gewalt und Geschlecht im Krieg vom Mittelalter bis heute*. Hg. von Klaus Latzel/Franka Maubach/Silke Stajukow. Paderborn 2011, S. 279–301.
- Gaßner, Hubertus (Hg.): *Müde Helden*. Aleksander Dejneca, Ferdinand Hodler, Neo Rauch. [Ausstellungskatalog]. Hamburg 2012.
- Giesen, Bernhardt: *Das Tätertrauma der Deutschen. Eine Einleitung*. In: *Tätertrauma. Nationale Erinnerungen im öffentlichen Diskurs*. Hg. von Bernhardt Giesen/Christoph Schneider. Konstanz 2004, S. 11–53.

- Gradinari, Irina: „Der Krieg hat kein weibliches Gesicht“. Die Frau im sowjetischen Kriegsfilm: А зори здесь тихие von Stanislav Rostockij. In: Texturen – Identitäten – Theorien. Ergebnisse des Arbeitstreffens des Jungen Forums der Slavistischen Literaturwissenschaft in Trier 2010. Hg. von Nina Frieß et al. Potsdam 2011, S. 337–356.
- Haubl, Rolf/Caysa, Volker: Hass und Gewaltbereitschaft, Göttingen 2007.
- Jureit, Ulrike: Erinnerungsmuster. Zur Methodik lebensgeschichtlicher Interviews mit Überlebenden der Konzentrations- und Vernichtungslager. Hamburg 1999.
- Kolnai, Aurel: Ekel, Hochmut, Haß. Zur Phänomenologie feindlicher Gefühle. Frankfurt/M. 2007.
- Kondiuk, Olga: Kak Svetlana Aleksievič sozdavala roman golosov u vojny ne ženskoe lico. 2010. 18.01.2013 <www.digestweb.ru/26374-kak-svetlana-aleksievich-sozdavala-roman-golosov-u-vojny-ne-zhenskoe-lico.html>.
- Latzel, Klaus/Maubach, Franka/Satjukow, Silke: Soldatinnen in der Geschichte: Weibliche Verletzungsmacht als Herausforderung. In: Soldatinnen. Gewalt und Geschlecht im Krieg vom Mittelalter bis heute. Hg. von Klaus Latzel/Franka Maubach/Silke Stajukow. Paderborn 2011, S. 11–51.
- Niethammer, Lutz: Fragen Antworten Fragen. Methodische Erfahrungen und Erwägungen zu Oral History (1985, gekürzte Fassung). In: Oral History. Basistexte Geschichte. Hg. von Julia Obertreis. Stuttgart 2012, S. 31–73.
- Nowosadtko, Jutta: Krieg, Gewalt und Ordnung. Einführung in die Militärgeschichte. Berlin 2002. Stuttgart 2012.
- Seifert, Ruth: Im Tod und im Schmerz sind nicht alle gleich: Männliche und weibliche Körper in den kulturellen Anordnungen von Krieg und Nation. In: Schlachtfelder. Codierung von Gewalt im medialen Wandel. Hg. von Steffen Martus/Marina Münkler/Werner Röcke. Berlin 2003, S. 235–247.
- Welzer, Harald: Täter. Wie aus ganz normalen Menschen Massenmörder werden. Frankfurt/M. 2005.

» Between Fear, Truth and Fate Literary Accounts of (Post)War Violence in the Time of Slovenian Democracy

Irena Avsenik Nabergoj

In spite of civilization's (seeming) progress, violence remains a constant in all societies and thus a subject for art, especially literature. 1989 marked a historical turning-point primarily for those states that had been behind the Iron Curtain, but it was also a turning-point for other states that had existed under various dictatorships. With the change in political systems, many authors devoted themselves to problematic aspects of the Second World War and the system that immediately followed it; no longer were themes like violence, murders, expropriation, persecution and stage trials taboo topics. In Slovenia, such texts were created already in the 1980s by the writers Branko Hofman, Igor Torkar, Drago Jančar and others. Slovenian literature that concerns itself with the former regime can be divided into three categories: 1) Texts that were created entirely after 1989, e.g. by Lev Detela, Alojz Rebula, Drago Jančar and Tone Brulc.¹ 2) Texts by Slovenian emigrant writers originally published outside Slovenia and not re-published in Slovenia until after 1989, e.g. by Frank Bükvič, Zorko Simčič, Franc Sodja.² 3) Previously censored literature, e.g. by Angela Vode.³

1 Cf. Lev Detela, *Dunaj na poštni znamki* (Vienna on a postage stamp, 2009); Alojz Rebula, *Ob babilonski reki* (By the River of Babylon, 2007), *Skrivnost kostanjevega gazda* (The Secret of the Chestnut Wood, 2010); Drago Jančar, short stories in the 1980s, the novel *To noč sem jo videl* (I Saw her, that Night, 2010); Tone Brulc, *Judeževi groši* (Jewish Groschens).

2 Cf. Frank Bükvič's *Vojna in revolucija* (War and Revolution, 1990); Zorko Simčič's *Človek na obeh straneh stene* (A Man on Both Sides of the Wall, Buenos Aires, 1957; Ljubljana, 1991), *Poslednji deseti bratje* (The Last Tenth Brothers, Ljubljana 2012); Franc Sodja, *Pisma mrtvemu bratu* (Letter to a Dead Brother, 1991).

3 Cf. Angela Vode's *Skriti spomin* (Hidden Memory, 2004).

This article examines four literary works: Drago Jančar's novel *To noč sem jo videl*, Zorko Simčič's novels *Človek na obeh straneh stene* and *Poslednji deseti bratje* and Angela Vode's autobiographical novel *Skriti spomin*. Looking back on the cruel period of the Second World War – times when even those who lived aloofly on the margins of historical turmoil were struck by violence – Jančar relates the tragic narrative of a young bourgeois woman from Ljubljana. Zorko Simčič, meanwhile, portrays an alienated Slovenian political emigrant who feels at home neither in Slovenia nor in Argentina, the land he emigrated to after the Second World War. He constantly revisits the past in hopes of discovering the complicated truth about himself. Angela Vode's novel, which was not published until after her death, brings to light memories of her membership in the Communist Party as well as of the period of her exclusion and complete social isolation. Rather than concentrating on the causes of violence, this article focuses primarily on individual spiritual experiences of war's violence and the protagonists' responses to that violence.

Recorded experiences of the Second World War and the post-War period gave rise to literary narratives during the time of Slovenian democracy. While the works explored here depict various fates, all of the main protagonists are united by the experience of violence and pressure and by having confronted fear both during and after the War. Literary authors attempt to unveil another truth from this period, one which was suppressed for decades after 1945. Only after Slovenian independence in 1991 could these works be published. The main characters in the selected literary works were persecuted because they allied themselves with the "wrong" people even as they tried to live apolitical lives in the winds of war (in the case of Jančar's novel); in Simčič's novels, refugees and exiles who feel excluded, isolated, and stigmatised in their new environment long to return to the homeland, thereby confronting their fear and resignation.⁴

⁴ For reasons of space, this paper does not include an analysis of the remaining works mentioned above, notably I will endeavour to publish on them in another article.

» Love and Violence in Drago Jančar's Novel *To noč sem jo videl*

In the novel *To noč sem jo videl* Drago Jančar (1948, Maribor)⁵ depicts the wealthy bourgeois woman Veronika Zarnik and her life before and especially during the Second World War.⁶ In writing this story, in which he was not directly involved, Jančar was inspired especially by empathy and compassion. (He based his writing on a 2006 interview the literary historian and ethnologist Marija Cvetek had with Vilma Mlakar, the former maid at Strmol Manor, who had witnessed the relevant events from the life of Marija Ksenija Hribar – the real-life model for the fictional Veronika Zarnik). One sleepless night, Jančar pondered the fate of the owners of Strmol Manor, a fate known from stories as well as historical sources, and posed the agonizing question of why a woman had to lose her life in such a brutal manner, for there was neither motif nor reason for the murder. Jančar asked himself, “kakšen hudičev čas je bil to, da je bilo človeško življenje tako malo vredno?”⁷ (Leiler 2010:8)

The novel unveils an unusual love story. Every one of Veronika's life decisions is rooted in a love that does not concern itself with social norms during a time when every person was required to take sides openly. In 1937 Veronika is prompted by love to flee from her husband to her lover Stevo in the Serbian town of Vranje, only to return to her husband, who receives her with love and understanding. The German doctor Horst, who pays visits to Strmol Manor, also falls in love with Veronika, but after her affair with Stevo Veronika remains faithful to her husband, albeit while remaining fond of and showing empathy towards all individuals she encounters. She is imbued with a spontaneous, courageous, trusting, unceasing love for life, which seems to protect her from becoming entangled in the winds of war when people, with very few exceptions, are benign-

5 Drago Jančar is one of the leading Slovenian writers; his works have been translated into more than 20 languages, and he is also one of the most insightful socially critical thinkers in Slovenia.

6 Veronika Zarnik is the writer's name for Marija Ksenija Hribar (1905–1944), the mistress of Strmol Manor. As Vilma Mlakar, who was the maid at Strmol Manor, recalls, she was an intelligent, peaceful, friendly and simple woman who was admired by all. A keen athlete, she drove a car, and was in fact the first Yugoslav woman with a pilot's licence. She was educated in Ljubljana and Berlin, where she studied languages (Cvetek 2006:240).

7 “What monstrous times were those that human life was of such little worth?” [All translations by Jason Blake.]

ted especially by mistrust and fear. This is why the reader is especially stirred by the cruel deaths of the married couple at the novel's conclusion. The deaths are a rather faithful record of a real occurrence recorded in the interview with Vilma Mlakar. The dialectic of the individual, who wishes only to survive, and of fate, which prevents her from doing so, is concentrated into five stories that reveal various truths about Veronika's fate. Veronika's all-embracing love is shattered by a violent death, by "*eros-thanatos v sicer velikokrat videni, a obenem vselej novi, presunljivi podobi*"⁸ (Virk 2010:11).

From the very outset of his literary attempt to recreate the past, Jančar was aware that he was not only risking the accusation that he was misrepresenting the past, but also that his conscious literary reconstruction had a sort of quasi-documentary quality. It is for this reason that he opted for the subjective principle (Leiler 2010:9), employing for his novel the effective approach of the so-called "Rashomon structure", which means that rather than judging a narrated occurrence himself – he presents a variety of different perspectives on a single event, thereby allowing the reader to judge. Through the use of this strategy Jančar does not set himself on one side or the other. He is not interested in "abstract history" of great events, the history of structures, the history of winners or losers, but in "the history of everyday life" (Virk 2010:11). The reader senses that in the novel Jančar does not speak of a right or wrong side in the chaos of the Second World War in Slovenia; instead, he speaks of individuals who merely wanted to live during the utterly incongruous times of a cruel war. Jančar's literary strength does not evolve from a politically or ideologically tinged idea of the "proper" historical truth. Rather, like Balzac writing in the Restoration period in France, he strives for a neutral and "metaphysical" truth by describing the time of the Second World War from the vantage points of many social layers and functions as well as from various ideological viewpoints and world views (ebd.).

In the novel he uses the memories, or rather perspectives, of five secondary characters to unveil the story of the main protagonist, the lovely, lively Veronika. The heroine is faithfully modelled on the former lady of the Strmol Manor, Ksenija Hribar, whom the Partisans killed because they unjustly sus-

⁸ "Eros-Thanatos in an often-seen, but nevertheless new, heart-rending form".

pected her of collaboration.⁹ Veronika herself never speaks, and yet the reader constantly senses that she is the focal point of the story.

The first truth about Veronika is revealed by her former riding instructor, her lover Stevo, a Serbian officer of the Royal Army and Chetnik commander whom she met in 1937 during his military service in Ljubljana (and who was ordered by his superiors to give her riding lessons). A passionate love developed and Veronika decided to leave her husband and her comfortable life to depart for Stevo's town of Vranje in Serbia. However, after one year she decided to return to her husband, who had since purchased the Podgorje manor house in the region of Upper Carniola. The Serbian officer remembers Veronika as a woman who incessantly longs for love as the central meaning of her life. She is prepared to sacrifice all material security for love, and to leave people she had been close to all her life, even her beloved mother.

In the novel's second story, Veronika's mother unveils another image of Veronika and thus supplements the truth about her. She speaks about Veronika a few years later, when her daughter is no longer there, since she disappeared from the estate in early January, 1944. The mother sits waiting at the window in hopes of seeing the face of her Veronika. Has Stevo taken her away to Vranje? Maybe she and Leo have secretly departed for Italy? Or to France, where Leo knows some people? Or to Switzerland, where many others went? She sees Veronika in the guise of other women, and wanders about the house constantly ruminating on past events.

The German Horst, who was selected to be the personal doctor at the Zarniks' estate, is the third to illuminate a truth about Veronika. Although he knows nothing specific, he suspects that she has died and he asks himself why precisely she had to die, she who had wanted only to live in harmony with herself, and who only wanted to comprehend the people around her (Jančar 2011:108). Horst already knows the answer: the reality of that time called for and respected only those who, whether alive or dead, had been prepared to fight or even to sac-

⁹ A few decades ago it would not have been possible to publish such a book because until the 1980s the dominant view in Slovenian literature – and about a decade longer in Slovenian history – regarded without exception the national liberation struggle and the revolution during the Second World War only positively; anything else that happened during the War was viewed negatively. Not until the 1980s did the circumstances in Slovenia begin to change (cf. novels by Jože Snoj, Marjan Rožanc, Lojze Kovačič, and others) (Virk 2010:10).

rifice themselves for communal ideas; that is how both the eventual winners and the losers thought. Nobody valued individuals who merely wanted to live. Such was not sufficient during those times. Only with difficulty can the doctor admit that one of the possible main causes for Veronika's death was her consorting with him, and deep down he is aware that the Partisans interpreted Veronika's consorting with German officers to be an act of treason.

With each story, Jančar increases the narrative tension as he inches towards revealing the final truth about Veronika's destiny. In the fourth narrative, Veronika's maid Joži recalls the day armed Partisans dragged the young woman and her husband from their estate. When she heard them, it became clear to her that the woman had been betrayed by Jeranek or by the gardener, since each had known that German officers frequented the manor and that Veronika, who had studied in Berlin, maintained contact with friends from her university days.¹⁰ The maid recalls that Jeranek had taken to speaking poorly about Veronika, to pointing out that she enjoyed German company, and also to stating how much that had surprised and angered him. When she saw the master and the mistress uncharacteristically dressed in hiking boots, she knew the matter was serious. Because all of the telephone lines had been cut she no longer saw a way out for them and began to cry uncontrollably. When the Partisans took them away, she tried to console Veronika's mother. Later she cared for the mother who waited so anxiously for her daughter, sitting at the window and staring into the distance.

The dynamic conclusion of the story comes in the fifth narrative, when the truth of Veronika's disappearance is revealed. It is Jeranek who confesses the dark details about his shameful act.¹¹ As an embittered young man, who had been unrequitedly in love with Veronika, he was unable to bear that she was unattainable for him and that she was on good terms with the German doctor

¹⁰ In the chapter *Obiski na gradu (Visits to the Castle)*, Marija Cvetek (according to Vilma's account) states that Dr. Otto Haus liked to visit Strmol. During the war he was conscripted into the army as a military doctor, and he would visit the castle in a German uniform with the highest rank (Cvetek 2006: 244).

¹¹ In the chapter *Aretacija in likvidacija zakoncev Hribar Kronika (Arrest and Liquidation of the Hribar Chronicle)* it is reported that during bitter winter, at around seven p.m. on January 3, 1944, some ten Partisans arrived at the Castle. The secret police ("vosovci") who belonged to the Kokrški detachment drove the master and his wife in the deep snow towards Štefanji Gora and killed them. Tone Umnik (who is cited by Marija Cvetek among "oral sources" [252]) told Marija Cvetek about the beastly torturing of the Hribar couple; Ksenija was allegedly raped by all ten members of the vosovci who were present. Though this crime echoed among the people, they had trouble believing it (249).

Horst; he began to refer to her as a German prostitute. Decades later, now an ancient Partisan, he admits that it was he who informed the Partisans about Veronika's contact with the leading figures of the German administration. This prompted the Partisans to begin observing and collecting information about the Zarniks. Without being fully aware of the consequences of his actions, Jeranek later realized that he had got himself trapped in a net from which he could not disentangle himself – his survival hinged on his constantly denouncing his masters, until the fateful night in 1944 when the Partisans arrived at the estate and carried out their final action against the couple. Jeranek felt tortured by his behaviour, though he never suspected it would lead to Veronika's death. Unable to help her, he experienced a horrific trauma and was panged by guilt.

Through the figure of Jeranek Jančar sensitively embodies a fundamental human dilemma of the time. He depicts Jeranek as a sensitive being who, in circumstances where fear reigns, struggles with himself and only gradually becomes properly aware of his great influence – namely, that he has decided on the life and death of those who are close to him. No one had coerced him into betraying Veronika. Utterly free, he willingly decides to denounce her – even if he is not initially aware of the great responsibility his decision entails. But his choice begins to weigh increasingly on him; because he realizes that he chose wrongly, he is overcome by an existential sense of fear, anguish, horror and even self-disgust. Because Jeranek was already aware of the extreme consequences of his denunciation, he did not want to participate in the arrest of the couple, aside from standing guard. He was not present when, one by one, the Partisans raped Veronika, before killing the couple. However, the Jewish character remains forever burdened with the difficult awareness that he, as a denouncer, is the main guilty party for the death of his benefactors.

Thematically, Jančar's novel also revolves around the personally-coloured problematic of relations between the person as an individual and the person as an active participant in historical events. This especially problematic relationship is exacerbated through the main hero Veronika. As Jančar has emphasised, "naivnost, nedorečenost, morda tudi površnost v spletu zgodovinskih in osebnih okoliščin"¹² leads her closer to violence (Leiler 2010:9). Veronika's freethin-

12 "naivety, vagueness, perhaps also her sloppiness in the confusion of historical and personal surroundings".

king behaviour unwittingly attracts the desires of men, while her luxurious life, which is something she took for granted, gives rise to “zavist podložnikov in jezo revolucionarjev”¹³ (ebd.). Veronika’s character epitomises man’s historical bond as well as his existence and humanity, which is not merely contingent on history; the character of Jeranek, meanwhile, emphasises the themes of ethnic conflict, deciding between personal conscience and unconditional “revolutionary” obedience.

» Confessions of a Political Refugee in Zorko Simčič’s Novel *Človek na obeh straneh stene*

The six years of the Second World War produced the largest manslaughter in history, claiming 45 million casualties (Virk 1996:15); it also drove an astonishing number of people from home, including scientists, authors and other intellectuals, among them, the Slovenian author Zorko Simčič (1921, Maribor). His memories of his departure from the homeland are most evidently recorded in two of his novels: *Človek na obeh straneh stene*, which he wrote already in 1957 in Argentina and which was re-published in Slovenia after independence in 1991; and *Poslednji deseti bratje* (2012, Ljubljana). Whereas Simčič’s first novel focuses on the fate of an individual refugee, the second novel reveals the collective memory of several Slovenian emigrants dispersed over various continents. The theme of these works is tightly linked to the author’s personal experience as a refugee and his life in exile.¹⁴

Simčič’s half-century exile in Argentina was linked to the Communists’ seizure of power in Slovenia. Though he initially fled because he feared for his life, later he remained abroad because he did not want to live under the regime

13 “the envy of her subjects and the anger of the revolutionaries”.

14 Simčič was born in 1921 in Maribor, where he finished the lower grammar school before enrolling in teacher’s school, from which he graduated in Ljubljana during the War. In 1941 he was in an Italian concentration camp; after the War he lived and worked in Carinthia and Trieste until 1948. In 1948 he arrived in Buenos Aires (Argentina) with other emigrants.

that was responsible for the deaths of his two brothers, who had been members of the Home Guard. His frequent, and for the most part involuntary, change of residences left deep traces in him; he became a man of broad horizons and of originality, “ki želi do vsega obdržati kritično distanco in iz nje snovati vrednotenje sveta in življenja. Življenjska usoda mu ni dovolila razmaha čustvenosti.”¹⁵ (Pogačnik 1999:184) It was, however, difficult for him to write in a foreign land, because he felt alone and because he felt that his works did not find resonance. Nevertheless, in Argentina he became the cultural catalyst for the Slovenian community – a cultural organizer, the editor of *Meddobje*, Slovenian emigrants’ central cultural magazine, and a lecturer in Slovenian at the tertiary level. He stayed there until 1994, when he returned to a now-democratic Slovenia.

In the 1950s Zorko Simčič wrote that the weight of writing is no longer based on heroic acts or external factors, but on psychological matters that arise in the hero’s relation to himself, or between him and society. The new sensibility, consistent with the new experiences and thematic points of departure, gave rise to a new manner of creating literature. In the case of Simčič, this new manner reflected itself in the transition from describing people and actions to putting profiles to use (192). His novel *Človek na obeh straneh stene* exhibits a modern type of prose, as in it we find narrative techniques such as internal monologue, stream of consciousness, free association, retrospection and introspection, and fragmentation.¹⁶

The main protagonist of Simčič’s novel is an anti-hero. He is given to painful self-enquiry, which leads him to conclude that there is no way out and that, given the absurdity of life, all he can do is keep going. The background of this mind-set is the main premise of Albert Camus’ works *The Stranger* and *The Plague* and the philosophy of the absurd, which comes “iz racionalne ugotovitve o absolutni nesmiselnosti človekovega bivanja”¹⁷ (195). In the novel Simčič depicts a man who, aware of this weighty senselessness, nevertheless does not

15 “one who wants to keep a critical distance towards everything and from that create an evaluation of the world and life. His fate in life did not allow him the buoyancy of sentimentality.”

16 Simčič included modern literary creative techniques already in *Odhajene stopinje* (*Departing Footsteps*), when he wrote that nothing one of the main characters did was in fact of his own volition. It was on the same basis – namely, that a man is left solitary so that something will happen to him – that he wrote the novel *Človek na obeh straneh stene*. Though this new approach imported a new sensibility into Slovenian literature, critics were dismissive of his work.

17 “From the rational conclusion about the absolute senselessness of human existence”.

despair. The author realises that such an anti-hero – who is marked by scepticism, by both intellectual and moral relativism, and who tends to cosmopolitanism – is not far removed from many people of that time back in the homeland. Simčič himself experienced, at least partially, the unsustainable position of a “man on both sides of the wall” and he understood it as a human feeling.

The hero of *Človek na obeh straneh stene* has neither a name nor a concrete social identity. The story’s temporal frame is limited to a late Saturday afternoon, the same night and early the next morning, when strange things happen to him, both in his conscience and in the memory through which the retrospective part of the story is presented. It is through this memory that the civil war echoes, though the war is not the main theme of the novel. The main theme is man’s alienation in the modern world. The author subtly describes the feelings of fear and distrust that the emigrant experiences in a foreign land, but also in contact with people from his homeland.

The novel reveals the tragic experience of a refugee who thinks that his stigmatisation is a moral condemnation; in a foreign country, he is doomed to isolation and social exclusion. He wonders whether his fate of exclusion, exile and stigmatisation has a deeper sense or whether it is merely a coincidence brought about by the cogs of history. The novel describes the life of a Slovenian political emigrant – of a nameless man who, after the end of the War and the Communists’ rise to power, manages to escape via Trieste to Argentina. Matters are complicated when it is revealed that he had been involved in a love affair with a suspected Communist agent. The agent, after she finds out that he is going back to his wife, intends to kill him but changes her mind at the last minute. Through exile the author addresses the universal theme of foreignness and delves into the emotional and mental effects of exile an emigrant experiences. After several years of living abroad in a maelstrom of people he feels alien and recognises that he belongs elsewhere, that he belongs to the innumerable war refugees – “največji, kar jih je katerakoli vojna doslej zlila po svetu”¹⁸ (Simčič 1999:41–42).

Simčič describes how the experience of war and emigration completely changes the refugee. Nothing remains of the man he had previously been, with the exception of a few memories. The times of war and exile have birthed a new,

18 “the most that any war had ever poured out around the world”.

unsettled being who is aware of the vanity of everything and has held a mirror up to the impermanence of his personal convictions, desires and seeking. Though not altered on the outside, he feels “kakor da mu je čarovna kapljica prišla v žile in ga spremenila do zadnjega vlakna”¹⁹ (ibid.). As if it were too painful to talk about his great ache, he never discusses this personality change with his oldest acquaintances. And yet he senses that he will never be able to set down roots in the new land; it is as if he had once been imprinted with an “invisible stamp” and that he will always be separated from the others.

The exiles never speak with each other of how their old friendships from overseas are fading and disappearing, and neither do they speak of how their native words are disappearing from their speech. Even the “invisible stamp” by means of which they separate themselves from others is becoming less evident. The emigrant, moreover, feels that the locals in the foreign land occasionally take him for one of their own and that, in spite of having a different heritage, he is gradually assimilating with those others. But at base he remains aware that he will always be a stranger among them – a man with two foreign lands and no homeland. For him the past becomes a period “na oni strani črte”²⁰ (43). He feels a desire to flee from others and mix among the unmarked, if only for one day, for one hour. He wishes to forget everything that has kneaded him into what he is, everything that has put him where he is. At the same time, he knows that he cannot escape from himself and that he will always be alone on a lonely path.

In the novel, being a refugee is also associated with social degradation, with a loss of employment. The loss of employment when abroad is severe, especially for an older worker; for the hero, being old in the large city is like being unfree. And the hero experiences this lack of freedom as the greatest injustice (66). Limited opportunities for contact with home and with friends, months and years of waiting for a return that are imbued with dark foreboding of insatiable hope for a re-uniting with the homeland and people from the homeland, painful moving from one place to another in search of any sort of employment that will enable survival – all of this can kill the emigrant’s hope and his inalienable right to life. It is little wonder that some emigrants’ lives end in despair.

19 “as if a magic drop had entered into his veins and changed him to the last fibre”.

20 “on the other side of the line”.

The main protagonist senses that he has gone astray also in the world of love. While in Buenos Aires as part of a trade delegation, his former lover Katja searches for him through the mediation of her brother, and wants to meet up with her former lover. The potential meeting with the woman he had betrayed his wife with after the War fills him with unrest. He oscillates between the wish to meet her and the longing to leave for quarters where nobody would even want to begin looking for him. Although tortured by the temptation to meet her, no meeting occurs. Walking pensively along the sidewalk one evening, he hears a car. The author does not state that it is Katja, and yet the reader is clearly given to understand that she is the young woman behind the wheel of the dark car. The hero of the novel, worn out by his weighty thoughts, only hears the vehicle approaching, and “ni imel ne volje ne časa, da bi se obrnil in videl orokavičeno roko z revolverjem.”²¹ (175) His ears begin to ring, and he is in a state of complete weakness. But the car behind him passes him and races towards an overpass. At that point he realizes that Katja would neither be able to nor want to kill him. His exhausted knees give out; that very morning he will board a train going north.

» Lonely Fate in Exile. Simčič's Novel *Poslednji deseti bratje*

In the 716-page novel *Poslednji deseti bratje* (2012), which Simčič spent three decades writing as an emigrant in Buenos Aires and which he further revised after returning to the homeland, the author tells several parallel stories about various refugees and emigrants. In this work, he proves himself to be a careful observer of people of various ages, natures and stations; he also proves himself a fine observer of relationships, a clear writer and an erudite cosmopolitan. He asks himself whether accepting the fate of exile, exclusion, and stigmatisation is also a path towards making amends for the sins of a generation, though he does not provide an answer – he answers by means of further seeking and testimony. All of the characters' destinies are linked at the existential level. He is aware

21 “he has neither the will nor the time to turn around to see a gloved hand with a revolver.”

that many of these people will never meet each other, but they will nevertheless “touch” each other’s lives in a certain manner (Simčič 2012:28). Many an exile feels condemned to a slow death, errantly wandering around the world (40), and he muses that exiles who rove around the world are like birds. And yet he himself feels like a tree, while noting that there is strength in the tree’s static nature, which he lacks. He senses that he lives for the people among whom he is inhabited in Argentina; however, at the same time he – as a victim – is symbolically dying also for those from Slovenia who sent him into the world (75).

The collective fate of Slovenian refugees, who are scattered over various continents in the world, is involuntary life abroad. In the novel, their fate is also symbolically linked – namely, through the old Slavic archetypal story of the tenth offspring. This tradition is not limited to Slovenia, as the figure of the tenth son or daughter exists also among other Slavic, but also Baltic, peoples as well as the Irish. In some nations, meanwhile, a similar tradition is retained for the seventh consecutive child of a single sex (Kropej 2008:145). The tradition states that the tenth brother or sister must leave home to go out into the world, and he or she can only return after seven years. The child becomes an archetypal child – an orphan (147). The fate of this child is to wander through forests and foreign places and when finally, after many years, he or she returns to his native village, nobody recognizes him or her. In his novel Simčič presents Marjetica, a tenth daughter who functions as a linking thread for various sorts of life situations. Thus, throughout the novel the chapters about the tenth one, about Marjetica, serve as a red thread as they depict her arriving in new places and show the changing landscapes around her. She continually asks herself how her mother, father and siblings are faring, whether they are living in peace or whether they are intimidated by Avars. Though she knows that she herself cannot help them, she is able to ask the Slavic deity Svetovit to watch over them (Simčič 2012:273). She meets a tenth brother who tells her that nobody recognizes him, not even his mother. At the same time he tells her not to feel sorry for herself, as that will only cause nuisance for her; and neither should she consider pulling the thread of life. Only through forgetting herself she can save herself; she will have experienced much that is bad, but time will show her that even bad can turn to good (294–295).

Simčič informs the reader that the myth of the tenth offspring, of Marjetica, will outlive the fate of exiles and mark Slovenian historical memory, since some literary characters live longer than people do. Thus, she is like Hamlet, who never existed and yet will survive those who are alive now, or like the character Vida, a young mother who was taken abroad and who appears throughout Slovenian history, inhabiting many literary works from the folk tradition up to the present because it is “usodno povezan z globljo slovensko psihofizično osnovo”²² (380).

The author also delves into the paranoia and fear among the refugees when he describes how they treat someone from the homeland – be he an acquaintance or a schoolmate – if he happens to join them abroad. Never knowing who is who, the refugees become increasingly cautious over time because they cannot tell who is a spy and who a friend. Sometimes the man assumed to be a spy turns out to be an irreplaceable friend, and at other times a person taken to be an old friend is in fact a spy (134). He fears oblivion, observing that after years of exile nobody talks any more about returning to the homeland, for they have lost hope and fallen into pessimism and despair. It seems as though the people, after having consumed a wondrous potion, suddenly forget the years gone by (124–125); bitterly disappointed, they resign themselves to succumbing to their destinies.

Simčič's novel also includes the representation of a rebel, through whom the author sheds light on the tragic destiny of many exiles who were robbed of hope and driven to death while abroad. The rebel cannot bear being a refugee; the thought that he, along with others, must leave home because some fate has decreed it thus seems senseless to him. Whereas his first experience was one of homesickness, this almost agonizing homesickness grows from month to month, until it transforms into despair, the man devours himself and sees nothing else. The fate of the tenth is not a myth but a reality for him. He wants to take fate into his own hands and the narrator fears that this person is capable of inflicting harm upon himself (178).

22 “indelibly linked with the deeper Slovenian psycho-physical basis”.

» *Angela Vode's Skriti spomin*

Any selection of contemporary Slovenian works that focus on World War II and the post-war period would be incomplete without the memoirs of Angela Vode (1892–1985), which appeared posthumously in 2004. Angela Vode lived in circumstances and surroundings that were ideologically supportive of socialism and communism, and she too believed strongly in the ideals of communism. Though she worked spiritedly within the Slovenian Communist Party, ultimately she became a victim of this movement. After being excluded from the party in 1939, she felt somewhat relieved and yet she was continually disturbed by the question “kam naj krenem?”²³ (Vode 2004:80) As Mirjam Milharčič Hladnik writes, Vode spent the length of the occupation collecting food, clothing and money for the interned and their children. In February, 1944 she was arrested and transported to the Ravensbrück concentration camp, returning from there in September of the same year. Despite her thirty-seven years of working in the service of the public – in publishing, in volunteer and humanitarian work as well as anti-fascist and feminist efforts – in 1947 a political show trial (the infamous Nagode Trial) sentenced her to twenty years of prison and hard labour, while depriving her of political rights for a period of five years thereafter. Upon release in 1953, she was unable to find employment, and neither was she eligible for a pension or financial reparation; she could not publish or work publicly either. In 1960, after two years of service as a secretary at the Vocational School in Ljubljana, she retired (Milharčič Hladnik 1998:13).

As Vode writes, in her activities she endeavoured to follow truth as a basic guiding rudder, and in this she felt supported by her emotional literary encounters with writers such Ivan Cankar, Fëdor Dostoevskij and Stefan Zweig. But her efforts on behalf of the disadvantaged and the discriminated led to imprisonment and exclusion from society (Vode 2004:7); she was sentenced to sixty years of silence (Milharčič Hladnik 1998:7). Even her published works on gender equality, such as *Žena v sedanji družbi* (1934) and *Spol in usoda* (1938, 1939), were received negatively by the public (Milharčič Hladnik 1999:7).

23 “where do I go [now]?”

In her memoirs Angela Vode tried to uncover the truth about her life, about events she witnessed and was involved in, about the society she assessed critically and attempted to change, and about the post-war regime introduced by the Communist Party of which she had been a member for some two decades. Initially she considered this regime to be rude and cynical, but as time passed it seemed to her to be a mixture of dishonesty and incapability (Puhar 2004:377). Five years after her death the Communist Party had lost its position. In the spring of 1985, at the age of 93, “se je odločila, da je dovolj živeła. Poslovlala se je od najbližjih, pospravila za sabo še zadnje stvari in nehala jesti.”²⁴ (373) One month later, she was dead. Her final wish was for a private, Christian burial away from the eyes of the general public (374).

» Conclusion

Using a selection of accounts that have appeared in the form of literary narratives after Slovenia’s democratisation in 1991, this article has elucidated experiences of the Second World War as well as the immediate post-War period. The past two decades have seen tension between those who are striving to uncover the memory of a not-yet revealed truth about the fates of people during and after the Second World War and those who seek to forget. 1945 saw the loss of a clear perspective and the forming of a strict delineation between black and white, between good and bad. Because these categories went virtually unquestioned, there is a need for new interpretations.

Memoirs and literary testaments bear intimate witness to the fear, apprehension and horror that those caught up in the times of war experienced. Through their narrating, the three examined authors bring to light another reality about that period, without – as some contemporary critics have pointed out (Tomo Virk, Jože Pogačnik, among others) – writing in an ideological vein. In a time in which there are no longer political taboo topics in Slovenian literature,

²⁴ “she decided that she lived long enough. She took leave of her loved ones, put her last things in order and stopped eating.”

both Simčič and Jančar won literary awards. Simčič's *Človek na obeh straneh stene* received the Prešeren Prize in 1993, while Jančar's *To noč sem jo videl* won the newspaper *Delo*'s Kresnik Prize for 2010. In 2013 Zorko Simčič received another Prešeren Prize – this time for his life work. His literary oeuvre has been accepted into the canon of 20th century Slovenian literature, and his final novel, *Poslednji deseti bratje*, is regarded as a one of the most important Slovenian novels of the 21st century. The work of Angela Vode, which was silenced after World War II, has enjoyed newfound success in Slovenia through the publication of most of her written legacy as well as of her novel *Skriti spomin*. The latter also served as the basis for the 2008 Televizija Slovenija documentary film *Skriti spomin Angele Vode*.

Though the works examined here deal differently with their protagonists' fates, each protagonist is united by an experience of violence and the burdens of confronting the fears, apprehensions and horrors arising from the unethical acts committed during and immediately after the Second World War. The miscomprehension these works would have met with during the 1950s has now turned into recognition among the majority of contemporary critics, who praise the works also for their ethical value.

» Bibliography

Cvetek, Marija: Spomini na Strmol. Vilma Mlakar, roj. Urh – nekdanja strmolska sobarica. (Memories of Strmol. Vilma Mlakar, born Urh – the Former Maid at Strmol). In: *Kronika: Časopis za slovensko krajevno zgodovino* 54 (2006), pp. 233–252.

Jančar, Drago: *To noč sem jo videl*. Ljubljana 2011.

Kropej, Monika: *Od ajde do zlatoroga*. Klagenfurt/Ljubljana/Vienna 2008.

Leiler, Ženja: Si naš ali njihov, rdeč ali črn, levi ali desni. Vmes ni nič (Interview with Drago Jančar on the publication of his novel *To noč sem jo videl*). In: *Pogledi* 1/12 (September 8, 2010), p. 9.

- Milharčič Hladnik, Mirjam. Spremna beseda. In: Angela Vode, Značaj in usoda. Ljubljana 1999, pp. 8–53.
- Milharčič Hladnik, Mirjam. Spremna beseda. In: Angela Vode, Spol in upor. Ljubljana 1998, pp. 10–91.
- Pogačnik, Jože: Človek na obeh straneh stene: Idejno-estetska razčlemba. In: Zorko Simčič, Človek na obeh straneh stene. Celje 1999, pp. 181–210.
- Puhar, Alenka: Spremna beseda: Prebudi se, Debora. In: Angela Vode: Skriti spomin. Ljubljana 2004. pp. 373–392.
- Simčič, Zorko: Človek na obeh straneh stene. Celje 1999.
- Simčič, Zorko: Poslednji deseti bratje. Ljubljana 2012.
- Virk, Tomo: Spremna beseda. In: Edvard Kocbek, Strah in pogum. Ljubljana 1996, pp. 15–42.
- Virk, Tomo: O ljudeh, “ki so hoteli samo živeti.” In: Pogledi 1/12 (September 8, 2010), pp. 10–12.
- Vode, Angela. Skriti spomin. Ljubljana 2006.

» Gewaltphänomene in der slowenischen Literatur

Die Kriegsgewalt und die Gewissensfragen

Jožica Čeh Steger

Seit 1991 wurde Slowenien großen politischen, gesellschaftlichen sowie kulturellen Veränderungsprozessen unterworfen. Der Zerfall des Sozialismus und die schnelle Modernisierung haben auch ihre Schattenseiten hervorgebracht, unter anderem verschiedene Formen von Gewalt, wie zum Beispiel körperliche, psychische und verbale Gewalt, Gewalt in der Familie und am Arbeitsplatz, Kindesmisshandlung oder Tierquälerei, die oft als die Verdrängung der menschlichen Gewalt zu verstehen ist.¹ Im folgenden Beitrag² beschränken wir uns auf das Phänomen der Kriegsgewalt, die Verdrängung der Gewalt und die Gewissensfragen in den drei slowenischen Romanen: Goran Vojnović, *Jugoslavija, moja dežela* (Jugoslawien, mein Land), 2011; Zdenko Kodrič, *Opoldne zaplešejo škornji* (Zu Mittag beginnen die Stiefel zu tanzen), 2011, und Drago Jančar *To noč sem jo videl* (Diese Nacht sah ich sie), 2010.³

1 Vgl. zum Beispiel: Milan Dekleva, *Reševalec ptic* (Der Retter der Vögel), 1999; Andrej Makuc, *Oči* (Die Augen), 2001; Tone Partljič, *Usodna privlačnost* (Verhängnisvolles Anziehen), 2001; Tadej Golob, *Svinjske nogice* (Die Schweinefüßchen), 2009; Mojca Kumerdej, *Temna snov* (Der dunkle Stoff), 2011; Suzana Tratnik, *V rezervatu* (Im Reservat), 2012.

2 Die Abhandlung ist im Rahmen der Forschungsgruppe P6-0156 (Slowenische Sprachwissenschaft, Literatur und Didaktik des Slowenischen) entstanden.

3 Die ausgewählten Romane sind noch nicht ins Deutsche übersetzt worden.

» Die Gewalt und der Aggressionstrieb

Sigmund Freud geht davon aus, dass die Gewalt im Menschen latent vorhanden sei. Seiner Meinung nach sollte sich der angeborene Trieb in der direkten Aggression, z. B. durch Zerstörung unbelebter Gegenstände oder durch Betrachten von Gewalttätigkeiten entladen, sonst könne es zu unkontrollierbaren Gewaltausbrüchen kommen (Arnold et al. 1976:29). Nach dieser Theorie ist es also nicht möglich, die menschliche Aggression zum Verschwinden zu bringen, man sollte sie aber so weit ablenken, dass sie ihren Ausdruck nicht im Krieg finden muss. Freud beschäftigte sich besonders mit den psychologischen Gründen der Empörung gegen den Krieg. In der Schrift *Warum Krieg?*⁴ erklärte er die Gewalt zum Gegensatz zur Macht bzw. zum Recht und stimmte vielen möglichen Antworten auf die Frage, warum Pazifisten den Krieg ablehnen, zu: Der Krieg vernichtet das Leben und die Hoffnungen des Menschen, der Krieg bringt den Menschen in entwürdigende Situationen, der Krieg zwingt den Menschen, andere zu töten, der Krieg zerstört sowohl die materiellen Werte als auch die Natur usw. Doch der Hauptgrund der pazifistischen Haltung liegt nach Freuds Meinung in den organisch begründeten Prozessen der Kulturentwicklung, die psychische Veränderungen des Menschen mit sich bringen (Freud 2010:125). Zu den wichtigsten ethischen und ästhetischen Idealforderungen, die sich in der Kulturentwicklung verändert haben, zählt er „die Erstarkung des Intellekts, der das Triebleben zu beherrschen beginnt, und die Verinnerlichung der Aggressionsneigung mit all ihren vorteilhaften und gefährlichen Folgen“ (126). Laut Freud widerspricht der Krieg den psychischen Einstellungen, die uns der Kulturprozess aufnötigt. Seine Hoffnung aus dem Jahre 1932, dass der Einfluss der kulturellen Einstellung und der berechtigten Angst vor den Wirkungen eines Zukunftskrieges, dem Kriegstreiben in absehbarer Zeit ein Ende setzen wird, war leider utopisch. Nach dem Ersten Weltkrieg verbreiteten sich die pazifistischen Theorien, wie zum Beispiel bei Max Scheler, Albert Einstein, Siegmund Freud, Constantin Brunner und Carl Schmitt (Czelinski/Stenzel 2004:92–116).

4 Die Schrift ist Freuds Antwort aus dem Jahre 1932 auf den Brief von Albert Einstein, der ihn zum Gedankenaustausch aufgefordert hatte, wie man den Menschen vom Verhängnis des Krieges abwehren solle (Czelinski/Stenzel 2004:189).

Doch der Zweite Weltkrieg klopfte schon mit großer Gewalt an die Tür, und seitdem sind immer wieder neue Kriege entstanden. Da der Krieg den Menschen zum Produkt unkontrollierbarer Prozesse macht und immer wieder neue zerstörerische Kräfte zuführt, nimmt die menschliche Gewalt und Brutalität in der Kriegszeit eine unvorstellbare und unkontrollierbare Dimension an. Die zerstörerischen Prozesse, denen die Menschen im Krieg gegenüber stehen, lassen sich weder deuten noch steuern. Laut Daemmrich (1995:228) sind sowohl die Texte, die den Krieg verherrlichen, an die Vaterlandstreue und Opferbereitschaft appellieren, als auch diejenigen, welche die Dehumanisierung in Gefolge des Krieges anklagen, ideologisch geprägt.

» Vojnovićs Gewaltdarstellungen aus dem jugoslawischen Krieg

Die Besatzung durch die jugoslawische Armee hat in der slowenischen Literatur bis jetzt noch keinen bedeutenden Platz gefunden. Aber in einigen neueren slowenischen Romanen, die die Schicksale der multikulturellen Zuwanderer aus dem ehemaligen Jugoslawien schildern, kommen verschiedene Gewaltszenen aus dem letzten Balkankrieg vor. Über dieses Thema schreibt besonders der slowenische Schriftsteller Goran Vojnović.⁵ In seinem neuesten Roman *Jugoslavija, moja dežela* aus dem Jahre 2012 greift er wieder ein gesellschaftlich problematisches Thema auf. Es geht um die indirekten Opfer des letzten jugoslawischen Krieges bzw. die Sicht der jungen Generation – die Sicht der Kinder der jugoslawischen Offiziere – auf den Krieg im ehemaligen Jugoslawien. Der Protagonist des Romans ist der 30-jährige Vladan Borojević, der Sohn einer Slowenin und eines serbischen Offiziers der jugoslawischen Armee. Meh-

5 Er wurde 1980 in Laibach in einer multinationalen Familie geboren. Sein erster Roman *Čefurji raus* (2008), der in einer slowenisch-bosnischen Mischsprache geschrieben und gleich ein Bestseller geworden ist, schildert auf humorvolle Weise eine bittere Geschichte über das multinationale, soziale und familiäre Leben der Zuwanderer aus dem südlichen Teil des ehemaligen Jugoslawiens in der Wohnblocksiedlung „Fužine“ von Laibach. Das Wort „čefur“ ist in Slowenien als ein Schimpfwort für die Zuwanderer aus den südlichen Republiken des ehemaligen Jugoslawiens in Gebrauch. Im Roman ist mit dieser Bezeichnung ein Prototyp des Balkanmenschen, des Bosniers bzw. des Anderen bezeichnet.

rere Jahre nach dem Krieg erfährt er, dass sein Vater Nedeljko Borojević, der nach der Aussage seiner Mutter während des Krieges gestorben sei, noch lebt und als Kriegsverbrecher gesucht wird. Der Sohn macht sich also plötzlich auf die Suche. Er reist durch die zerstörten und verlassenen Orte des Balkans und trifft sich mit den vergrößerten Verwandten und Bekannten seiner Familie, auch mit Fremden, um die Spuren des verschwundenen Vaters zu finden. Als er die schrecklichen Bilddokumente gesehen hat, muss er die Tatsache hinnehmen, dass sein Vater wirklich ein Kriegsverbrecher ist. Das Treffen des Sohnes mit dem Vater in einem Kaffeehaus in Wien bringt aber keine Versöhnung. Der Sohn kann die Entschuldigung des Vaters im Sinne, dass er nur ein Teil der Armee war, nicht akzeptieren. Aus dem Roman geht deutlich hervor, dass es für Kriegsverbrecher keine Entschuldigung gibt und dass sie für alle ihre Taten selbst die Verantwortung tragen müssen.

» Kodričs und Jančars Gewaltdarstellungen aus dem Zweiten Weltkrieg

Mehr als der letzte jugoslawische Krieg sind in der slowenischen Literatur noch immer die ideologischen Konflikte und Gewalttätigkeiten aus dem Zweiten Weltkrieg aktuell. Die Verehrung des Partisanenkrieges und der Volksbefreiungsfront unter der Führung von Titos Kommunistischer Partei Jugoslawiens war in der Zeit des jugoslawischen Kommunismus sehr stark. Gleich nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden viele Geschichten über die legendären Partisanen, was sehr lange auch ein wichtiges Thema der slowenischen Literatur war.⁶

⁶ Die ideologische Verherrlichung, sogar die Mythisierung des revolutionären Kampfes bzw. der großen kämpferischen Siege der Partisanen kommt gleich nach dem Zweiten Weltkrieg bei Lojz Kraigher, Juš Kozak, Makso Šnuderl, Tone Seliškar, Karel Grabeljšek, Miško Kranjec und anderen vor. Die heroische Figur des Partisanenkampfes wurde am Anfang der 1950er Jahren zum ersten Mal im Novellenbuch *Strah in pogum (Angst und Mut)*, 1951, von Edvard Kocbek in Frage gestellt. Der Druck auf ihn war damals sehr stark und er wurde politisch isoliert (Bernik 1988:102–109).

Kodričs Roman über das Partisanenbataillon im Pohorje-Gebirge (Bachergebirge)

Es ist einigermaßen überraschend, dass der historische Todeskampf des legendären „Pohorski bataljon“ (des Partisanenbataillons im Pohorje-Gebirge bei Marburg), über den bis heute noch viele Mythen kursieren, zum ersten Mal erst im Jahre 2011 im Roman *Opoldne zaplešejo škornji* von Zdenko Kodrič literarisch dargestellt wurde. Der Roman ist aus dieser Sicht ein wichtiger Beitrag zur Erhaltung der nationalen Bedeutung des Partisanenwiderstandes in der slowenischen kollektiven Erinnerung.

Aus den geschichtlichen Quellen wissen wir, dass am 8. Januar 1943 gegen Mittag ungefähr 2000 Soldaten des deutschen Aggressors im versumpften und entlegenen Wald bei Trije žebli (Drei Nägel) in Osankarica, mitten im Pohorje-Gebirge, das sogenannte „Pohorski bataljon“ in ihrem Winterlager aus 26 Erdbunkern umkesselt haben. Im schrecklichen, mehr als zwei Stunden dauernden Kampf wurden alle 69 Partisanen, unter welchen auch mehrere Frauen und zwei Kinder waren, getötet. Kodrič verknüpft diese geschichtlichen Geschehnisse mit der Fiktion. Im Mittelpunkt seines Romans steht das Privatleben während des Krieges, die Liebesgeschichte von Vencelj und Marjeta, die sich den Partisanen im Pohorje-Gebirge freiwillig angeschlossen haben. Kodrič schildert keine pathetische Geschichte, die den Mythos der heldischen Partisanen oder sogar der kommunistischen Revolutionäre verehren will. Die zahlreichen Figuren von beiden Seiten weisen gute wie auch schlechte Züge auf. Der Schriftsteller zeigt am Beispiel von verschiedenen literarischen Figuren, wie Vencelj, Marjeta, Kelih, dessen Kindern und anderen, dass die steirischen Bauern, ihre Söhne und Töchter, sowie die Leute aus der Stadt Marburg mit ihren kleineren oder größeren persönlichen Problemen, nicht wegen der kommunistischen Ideologie Partisanen geworden sind, sondern weil sie in der deutschen Okkupation die größte Gefahr für ihre Heimat und Muttersprache erkannt haben. Und es gab auch die Verräter. Einige, wie im Roman die literarische Figur Figek, versuchten auf solche Weise ihr Leben zu retten. Die gegen Ende des Romans angehäuften brutalen Gewaltszenen des Kampfes, dessen Sieg die deutschen Offiziere wild im Bordell feiern, wollen die bestialische Schrecklichkeit

des Krieges und die totale Zerstörung der Menschlichkeit unterstreichen. Als Beispiel soll eine von vielen Gewaltszenen zitiert werden:

Ko mu zmanjka moči za udarce, jo zasuče in vrže v sneg, pohodi njen obraz s težkim škornjem in potem kot deroča voda prihrumijo njegovi tovariši: nanjo planejo kakor volkovi na plašnega ovčjega mladiča; vojak, ki jo je ujel, sname nož s puškine cevi, se zravna, zamiži in zapiči v nežno telo. In vrela kri špricne v švabske obraze. Nož potem izvleče iz telesa, ga namesti na vrat in ga s kirurško natančnostjo vleče navzdol. Za rezilom ostane tanka rez na plašču in vojaškem suknjiču in debelem puloverju in flanelasti srajci in bombažni majici.⁷ (Kodrič 2011:220)

Die angehäuften brutalen Gewaltszenen in diesem Roman sollen den Menschen vor dem Schrecken des Krieges warnen.

Die Gewalt und das Verbrechen in Jančars Roman *To noč sem jo videl*

Der Zweite Weltkrieg ist für die Slowenen immer noch ein sehr traumatisches und unverheiltes Stück der Geschichte. Der mutige Widerstand der breiten Front des slowenischen Volkes gegen den Nationalsozialismus und gegen den Faschismus hatte leider auch seine Schattenseiten. Während des Krieges kam es in Slowenien zu dem grausamen Bruderkrieg zwischen der Kollaboration und der Volksbefreiungsfront, die von Titos Kommunistischer Partei angeführt wurde. Von den kommunistischen Revolutionsmächten wurden während des Krieges und gleich danach mehrere Tausend Anhänger der slowenischen Heimwehr (Domobranzen) exekutiert. Über dieses grausame Massaker an dem

⁷ „Als er nicht mehr die Kraft zum Schlagen hat, dreht er sie [die Partisanin – JČS] um und wirft sie in den Schnee, er zertritt ihr Gesicht mit dem schweren Stiefel und dann strömen die Soldaten wie ein reißendes Wasser heran. Sie stürzen auf sie wie die Wölfe auf ein ängstliches Lamm, der Soldat, der sie gefangen hat, nimmt das Bajonett vom Gewehrlauf, er richtet sich auf, macht die Augen zu und sticht in ihren zarten Körper. Und das heiße Blut spritzt in die schwäbischen Gesichter. Das Bajonett zieht er dann aus dem Körper, er legt es an den Hals und zieht es mit der Präzision eines Chirurgen hinunter. Nach dem Schneiden bleibt auf dem Mantel und auf dem Uniformrock und auf dem dicken Pullover und auf dem Flanelhemd und auf dem Baumwollleibchen ein dünner Schnitt.“ [Hier wie im Folgenden: Ü. d. A.]

eigenen Volk durfte man in der Zeit des jugoslawischen Kommunismus nicht öffentlich reden.⁸ Mit dem Beginn der slowenischen Demokratie wurden immer wieder verborgene Massengräber entdeckt. In den verlassenen Schächten der Bergwerke, in den Steinwerken, in den Panzergräben, in den Schluchten liegen noch immer die Knochen von tausenden Kriegsgefangenen, Zivilisten und anderen. Viele Opfer wurden lebend oder halb lebend in die Massengräber geworfen. Immer neue Entdeckungen von Massengräbern rufen diese blutige Zeit der slowenischen Geschichte herauf und führen zu neuen ideologischen Polarisierungen. Einige von diesen grausamen Geschehnissen haben ihren Weg in die Literatur gefunden und das Bild der Partisanen verändert. Wie zum Beispiel bei dem zurzeit international bekanntesten und meist übersetzten slowenischen Schriftsteller Drago Jančar.

In Jančars literarischen Werken kommt das Thema der individuellen sowie der kollektiven Gewalt ständig vor. In mehreren Interviews erklärte er die Anwesenheit der Gewaltszenen in seiner Literatur mit der persönlichen Empfindlichkeit gegen die Gewalt, die er schon als Kind gesehen oder von der er gehört hat. In dem Interview für die Zeitschrift *Pogledi* (Ansichten) am 8. September 2010 sagte er: „V petdesetih letih so bili ljudje precej podivjani, vojna še ni bila daleč zadaj.“⁹ Mit tiefster Betroffenheit äußerte er sich z. B. im Interview für die Samstagsbeilage der Zeitschrift *Delo* (Arbeit) am 4. Februar 2012 auch über die slowenischen Nachkriegsermordungen, von welchen er schon sehr früh gewusst hatte. Unter anderem sagte er:

Ko sem v neki knjižici prebral, kako ljudje lezejo iz jame med trupli – ne bom govoril naprej –, in ko sem izvedel, da so to naredili tako rekoč »moji«, se je v meni nekaj zrušilo. Nekaj je bilo nenadoma strašno narobe. Doma, v šoli, v mojem osebnem prepričanju je bil personificirano zlo predvsem nacizem. Na Štajerskem so bili partizani in Nemci, izdajalci pa vmes, bil je Pohorski bataljon, ki smo ga častili. Potem se moraš

8 Der Christsozialist Edvard Kocbek, einer der Gründer der Volksbefreiungsfront, war in der Mitte der 70er Jahren des vergangenen Jahrhunderts der erste, der diese grausamen Geschehnisse im Interview mit Boris Pahor öffentlich gemacht hat. Dieses wurde von Boris Pahor und Alojz Rebula im Buch *Edvard Kocbek – pričevalec našega časa* (*Edward Kocbek – der Zeuge unserer Zeit*), 1975, herausgegeben.

9 „In den 50er Jahren waren die Menschen noch sehr wild, der Krieg war noch nicht weit weg.“

soočiti z resnico, da so to naredili tvoji, tisti, ki jim pripadaš. To je zlom v človeku, jaz sem to poskušal racionalno tematizirati. V sebi sem to uredil, v meni je partizanstvo še vedno nekaj občudovanja vrednega, medtem ko so te stvari, ki so se zgodile po tem, zloraba in zanikanje upornišva, povojni poboji delo ljudi in gibanja stalinistične diktature. To so debate, ki bodo pri Slovencih trajale še naslednjih petdeset let.¹⁰

Im Folgenden schauen wir uns die Thematisierung der Gewalt und des Verbrechens in Jančars neustem Roman *To noč sem jo videl* an. Wie schon im Roman *Drevo brez imena (Der Baum ohne Namen)* griff Jančar diesmal wieder nach den dokumentarischen Quellen aus der Zeit vor, während und gleich nach dem Zweiten Weltkrieg auf dem slowenischen Boden. Die schrecklichen Geschehnisse aus dieser Zeit interessierten ihn diesmal aus der Perspektive des Privatlebens. Der historische Hintergrund des Romans sind die letzten Jahre des Lebens von Ksenija und Rado Hribar auf dem Schloss Strmol während des Zweiten Weltkrieges und ihre grausame Ermordung durch Partisanen am 3. Januar 1944 im nahegelegenen Wald (Cvetek 2006:248).

Als Stoffquelle verwendete Jančar die Zeugnisse und verschiedenen Daten über das Leben vom Ehepaar Hribar auf dem Schloss Strmol, besonders die Erinnerungen von Vilma Mlakar,¹¹ die dort von 1939 bis 1946 als Zimmermädchen arbeitete und auch bei der Festnahme des Ehepaares Hribar anwesend war. Aus ihren Erinnerungen rekonstruiert sich ein Gesamtbild vom privaten Leben des genannten Ehepaares. Rado und Ksenija Hribar stammten aus bekannten slowenischen bürgerlichen Familien und pflegten großes Interesse für Kultur,

¹⁰ „Als ich in einer Bibliothek gelesen habe, wie die Leute zwischen den Leichen aus dem Massengrab herauskriechen – ich werde nicht weiter erzählen. Und als ich später erfuhr, dass das sozusagen die „Meinen“ getan hatten, ist in mir etwas zusammengebrochen. Zu Hause, in der Schule, in meiner Selbstüberzeugung war die personifizierte Gewalt vorwiegend der Nationalsozialismus. In der Steiermark waren die Partisanen und die Deutschen, außerdem auch Verräter. Dort war das „Pohorski bataljon“, das wir verehrt haben. Danach muss man sich mit der Wahrheit auseinandersetzen, dass das „Deinige“ gemacht haben, diejenigen, zu denen du gehörst. Das ist ein Zusammenbruch im Menschen. Ich versuchte das rationell zu thematisieren. Bei mir habe ich das in Ordnung gebracht, in mir ist der Partisanenkampf noch immer etwas Bewunderungswertes. Aber das, was danach passierte, sind der Missbrauch und die Verneinung des Widerstandes. Die Nachkriegsermordungen sind die Taten von Menschen und die Folgen der stalinistischen Diktatur. Das sind Debatten, die unter den Slowenen noch die nächsten 50 Jahre andauern werden.“

¹¹ Die Erinnerungen von Vilma Mlakar hat Marija Cvetek niedergeschrieben und 2006 in der Zeitschrift *Kronika* (Chronik) veröffentlicht.

Kunst, Sport und Erholung. Auf ihrem Schloss hielten sich immer wieder die wichtigsten Bürger der damaligen Zeit auf. Laut dem Bericht von Vilma Mlakar war Ksenija sehr lebensfroh und gebildet, aber auch ein bisschen extravagant. Zum Beispiel vor dem Krieg, als sie noch in Ljubljana lebte, spazierte sie mit einem kleinen Alligator. Übrigens zeigte sie eine große Liebe zu Menschen und Tieren, aber auch zur Technik. Auf dem Schloss wurde sie als wunderschöne Frau, bezaubernde Reiterin, Autofahrerin und Flugpilotin sehr bewundert. Weil der Industrielle Rado ein leidenschaftlicher Jäger war, wurden auf dem Schloss immer wieder auch Jagdveranstaltungen organisiert, zu welchen viele Geschäftsleute, Familienfreunde und Bekannte eingeladen wurden. Das kulturelle und erholsame Leben mit den Einladungen zu Gesellschaftspartys pflegten sie auch während des Krieges weiter. Auf dem Schloss wurden sie sowohl von Partisanen als auch von deutschen Geschäftspartnern und Freunden aus der Vorkriegszeit ständig besucht. Einer von ihnen war auch ihr Familienarzt Dr. Otto Haus. Während des Krieges wurde er mobilisiert, er trug eine deutsche Offiziersuniform und war als Militärarzt tätig. Auf dem Schloss hielten sich auch immer wieder hohe Vertreter der deutschen Besatzungsmacht auf, was zuletzt bei Partisanen zu der Verdächtigung führte, dass das Ehepaar Hribar mit dem deutschen Aggressor sympathisiere. Obwohl Rado Hribar die Partisanen ständig unterstützte, wurden die Beiden am 3. Januar 1944 von Partisanen festgenommen, im nahegelegenen Wald gefoltert und schließlich ohne den Beweis für die Kollaboration mit den Nazis grausam ermordet (Cvetek 2006:233–252).

Sowohl die historischen Geschehnisse als auch die realen Personen sind im Sinne der literarischen Fiktion zwar verändert, sie weisen aber stark auf die Realität hin.¹² Das Schicksal der Frau Veronika Zarnik, ihre Liebe zum Leben und ihr grausamer Tod auf dem Schauplatz der Kriegsgewalt, wird aus der Erinnerungsperspektive der fünf Nebenfiguren erzählt. Jeder von ihnen trägt in sich seine eigenen Erinnerungen an Veronika, sein eigenes Bild von ihr. Damit entstehen fünf subjektive Ansichten über sie und über ihre Ermordung im Chaos des Krieges. Schon mit der polyfonen Erzählperspektive will Jančar zeigen,

12 Das Schloss Strmol heißt im Roman „Podgrad“, Rado und Ksenija Hribar treten als Veronika und Leo Zarnik auf, der Arzt Horst trägt einige Züge vom schon erwähnten deutschen Arzt und Offizier Dr. Otto Haus, Joži erinnert an das reale Zimmermädchen Vilma Mlakar.

dass es über den Krieg und über die Exekutionen gleich nach dem Krieg auf dem slowenischen Boden nicht mehr nur eine alleinige Wahrheit geben kann. Durch die Erlebnisse und Schicksale der einzelnen Personen versuchte Jančar die Grausamkeiten des Zweiten Weltkrieges, die besonders in der Psyche der Menschen die größten Verletzungen hinterließen, darzustellen.

Für das Thema Kriegsgewalt scheint in diesem Roman die Erinnerungsgeschichte des slowenischen Bauern und Partisanen Jeranek von besonderer Bedeutung zu sein. Die Gewissens- und Schuldfragen wegen der Ermordung der Schlosseigentümer verfolgen ihn bis ins hohe Alter. Doch mit der ständigen Verschiebung der Schuld auf das System und auf die geschichtliche Situation kann er sie nicht lösen. Jeranek erinnert sich an seine Zeit als ehemaliger Hilfsarbeiter auf dem Schloss. Er war in Veronika heimlich verliebt und er war derjenige, der sie, vermutlich aus Eifersucht und Rache, an die Partisanen verriet. Als Jeranek von der Gestapo verhaftet wurde, war Veronika diejenige, die ihn mit Hilfe des deutschen Militärarztes Horst aus dem deutschen Gefängnis rettete. Durch das Lagerfenster konnte Jeranek zufällig den Militärarzt im Gespräch mit der Gestapo sehen, in dem dieser um die Freilassung Jeraneks verhandelte. Und als Jeranek später den Militärarzt auf dem Schloss mit Veronika sah, zog er den falschen Schluss, dass das Ehepaar Zarnik deutsche Agenten seien. Dadurch wurde der gerettete Jeranek zum Verräter. Er war auch bei der Verhaftung der beiden Verdächtigten anwesend, doch die Gewalt, die die Partisanen an den beiden verübten, konnte er nicht ertragen. Bei ihm erwachten Schuldgefühle, und er flüchtete vom Ort des Verbrechens. Erst später, als er zurückkam, erfuhr er von seinem Kameraden, dass Rado an den Folgen der grausamen Folterung in der Jagdhütte gestorben war und Veronika vor der Ermordung auch noch mehrmals vergewaltigt wurde. Im Gewissen der Verursacher sowie in verschiedenen Geschichten über diese Ermordung leben die Beiden allerdings weiter.

Jeranek versucht immer wieder die Schuldgefühle zu verdrängen. Die Äußerung seines Kameraden, dass die Partisanen im Fall Zarnik falsch gehandelt hätten, weil sie für die Kollaboration keine richtigen Beweise hatten, nimmt Jeranek letztendlich zwar an, der richtigen Auseinandersetzung mit der Ermordung ist er jedoch unfähig. Auf der rationalen Ebene flüchtet er sich immer wieder in Ausreden, dass Krieg war, dass Partisanen wie die Wildtiere gejagt

wurden, dass sie jung und verwirrt waren, dass sie immer zwischen Leben und Tod hingen, dass sie manchmal erbarmungslos zurückschlagen mussten usw. Nach Jeranek muss nämlich das ideale Bild der Partisanen geschützt werden und so weiterleben. Sein Sohn soll die geschichtliche Wahrheit nicht erkennen, sondern nur die offizielle Variante der Wahrheit erfahren, wie aus folgendem Zitat hervorgeht:

Moj sin Janko, ki nosi ime mojega prijatelja, bo razumel, ko mu bom to nekoč povedal. Da smo znali in morali usekati nazaj. Ne tega, kaj se je zgodilo z grajskima v lovski koči, tega mu ni treba vedeti. Dovolj je, če ve, kar je zapisano v knjigah, ki jih imam na polici, bila sta justificirana. Naj ve, da smo bili ves čas med življenjem in smrtjo, ves čas v tisti uri, ko ne veš, ali je noč ali dan.¹³ (Jančar 2010:189)

In der literarischen Figur Jeranek thematisiert Jančar die irrationale Ebene der Schuldgefühle und die Gewissenskonflikte durch Kriegsgewalt. Das Gewissen lässt ihm keine Ruhe, es verfolgen ihn dunkle, grausame Bilder. In Alpträumen sieht er immer wieder einen schwarzen Vogel mit großen Flügeln und einem Kopf, der eine Mischung zwischen Vogel und Ratte ist. Der grausame Raubvogel, der schließlich die Zähne des Alligators von Veronika bekommt, fliegt immer wieder über den Wald, das heißt über die Stelle der Ermordung. Der Roman *To noč sem jo videl* stellte die Schicksale der einzelnen Personen aus der Zeit des geschichtlichen Chaos bzw. die Opfer der physischen und psychischen Kriegsgewalt dar. Jančar will niemandem die Schuld geben, aber auch niemanden von den eigenen Schuldgefühlen und Gewissensfragen befreien. Mehr oder weniger tauchen sie bei allen Figuren auf, am stärksten verfolgen sie aber Jeranek. Er kann sich innerlich nicht beruhigen, weil er vor dem Gewissen, das keine Ausrede und Verdrängung erträgt, nicht flüchten kann. Sein Problem – die Unfähigkeit sich mit der Wahrheit über die eigene Vergangenheit auseinanderzusetzen

13 „Mein Sohn Janko, der den Namen meines Freundes trägt, wird verstehen, wenn ich ihm das einmal erzählen werde. Dass wir zurückschlagen konnten und mussten. Aber das, was mit den beiden vom Schloss in der Jagdhütte geschah, das braucht er nicht wissen. Es genügt, wenn er weiß, was in den Büchern, die ich im Regal habe, geschrieben ist, sie wurden rehabilitiert. Er soll wissen, dass wir die ganze Zeit zwischen Leben und Tod waren, die ganze Zeit in jener Stunde, wo man nicht weiß, ob es Tag oder Nacht ist.“

zen, statt sie zu verdrängen oder zu verstecken – ist eigentlich das Problem der slowenischen Gesellschaft zur Zeit des Zweiten Weltkrieges und gleich danach, wie auch die Ursache für die ideologischen Konflikte der heutigen Slowenen.

» Schlussfolgerung

Der Beitrag über die Gewaltphänomene aus der slowenischen Literatur nach dem Jahre 1991 beschränkt sich auf das Phänomen der Kriegsgewalt. Dafür wurden drei Romane – zwei, die den Zweiten Weltkrieg thematisieren (Zdenko Kodrič: *Opoldne zaplešejo škornji*; Drago Jančar: *To noč sem jo videl*) und einer, der sich dem letzten jugoslawischen Krieg zuwendet (Goran Vojnović: *Jugoslavija, moja dežela*) – ausgewählt. In allen drei Romanen werden wir mit grausamen Szenen der Kriegsgewalt sowie mit Versuchen ihrer Verdrängung und Gewissensfragen konfrontiert. Im Vergleich mit dem letzten jugoslawischen Krieg, der zurzeit nur bei Vojnović am prominentesten dargestellt wird, ist in der slowenischen Literatur nach dem Jahre 1991 das Thema des Zweiten Weltkrieges noch immer sehr präsent. Aus der Art und Weise, wie der Zweite Weltkrieg thematisiert wird, kann man – wie auch die dargestellten Romane von Zdenko Kodrič und Drago Jančar zeigen – folgende Schlüsse ziehen:

- a) Die neuere slowenische Literatur über den Zweiten Weltkrieg versucht zwischen den kommunistischen Führungsmächten und dem tapferen Widerstand der Partisanen zu unterscheiden.
- b) Im Vordergrund dieser Literatur steht nicht mehr die Stilisierung der Partisanen als Helden und Sieger, sondern die Fragen des menschlichen Gewissens, die Dehumanisierung, das Entsetzen des Krieges und das Leben der Zivilbevölkerung aus verschiedenen Schichten der damaligen Gesellschaft.

Schließlich ist noch erwähnenswert, dass in den letzten Jahren die literarische Darstellung des Zweiten Weltkrieges auch im österreichischen Kärnten präsent ist. An dieser Stelle sind zwei Autoren zu nennen, die Kärntner Slowenin Maja Haderlap, die für ihren auf Deutsch geschriebenen Roman *Engel des Vergessens* (2011) den Klagenfurter Ingeborg-Bachmann Preis erhielt, und der gebürtige Kärntner Peter Handke, dessen Mutter eine Kärntner Slowenin war, und der mit der Mülheimer Auszeichnung für das Werk *Immer noch Sturm* der Dramatiker des Jahres 2012 wurde (vgl. Fischer 2012). Die schrecklichen Geschehnisse aus dem Zweiten Weltkrieg in Kärnten, der Kampf der Partisanen und der Hass der Nazis auf die Kärntner Slowenen, kommen in beiden Werken vor. Mit dem Werk *Immer noch Sturm* plädiert Handke für die ethnischen Minderheiten und es gelingt ihm über das Entsetzen des Zweiten Weltkrieges ein trauriges, aber auch ein komisches Stück zu schreiben. Maja Haderlap sah das Niederschreiben des Romans sogar als Selbsttherapie, um sich von den Schreckensbildern der Kindheit, die sie aus den Erzählungen ihrer Großmutter kannte, zu befreien.

» Literaturverzeichnis

- Barlič, Špela: Pogovor s pisateljem in režiserjem Goranom Vojnovičem. In: Pogledi. 22.09.2010, S. 22–25.
- Bernik, France/Dolgan, Marjan: Slovenska vojna proza 1941–1980. Ljubljana 1988.
- Cvetek, Marija: Spomini na Strmol. Vilma Mlakar, roj. Urh – nekdanja strmolska sobarica. In: Kronika 54 (2006), S. 233–252.
- Czelinski, Michael/Stenzel, Jürgen (Hg.): Krieg. Philosophische Texte von der Antike bis zur Gegenwart. Stuttgart 2002.
- Čander, Mitja/Šteger, Aleš: Nachwort. Ah, Slowenien. In: Šteger, Aleš/Čander, Mitja: Neue Erzählungen aus Slowenien. Frankfurt/M. 2006, S. 265–273.
- Daemmrich, Horst S./Daemmrich, Ingrid G.: Krieg. In: Daemmrich, Horst S./Daemmrich, Ingrid G.: Themen und Motive in der Literatur. Tübingen, Basel 1995, S. 228–229.

- Filipič, France: Pohorski bataljon: poglavje iz zgodovine narodnoosvobodilne borbe v severovzhodni Sloveniji. Ljubljana 1979.
- Fischer, Ulrich: Handke wird mit Mülheimer Dramatikerpreis geehrt. In: Stern.de. 09.06.2012 <<http://www.stern.de/kultur/kunst/immer-noch-sturm-handke-wird-mit-muelheimer-dramatikerpreis-geeht-1838645.html>>.
- Freud, Sigmund: Warum Krieg? In: Freud, Sigmund: Das Unbehagen in der Kultur und Warum Krieg? Wiesbaden 2010, S. 109–127.
- Haderlap, Maja: Engel des Vergessens. Göttingen 2011.
- Haderlap, Maja: „Engel des Vergessens“. Gerechtigkeit für die Slowenen. In: Zeit Online. 09.06.2012 <<http://www.zeit.de/2011/30/L-Haderlap>>.
- Handke, Peter: Immer noch Sturm. Berlin 2010.
- Jančar, Drago: To noč sem jo videl. Ljubljana 2010.
- Kodrič, Zdenko: Opoldne zaplešejo škornji. Ljubljana 2011.
- Leiler, Ženja: Pogovor ob izidu novega romana Draga Jančarja. In: Pogledi. 08.09.2010, S. 8–10.
- Milek, Vesna: Intervju z Dragom Jančarjem ob projektu Severni sij v Evropski prestolnici kulture. In: Sobotna priloga (Delo). 04.02.2012 <<http://www.delo. S.i/zgodbe/sobotnapriloga/drago-jancar-ministrstvo-za-kulturo-ni-kultura-je-birokracija-ki-naj-kulturi-pomaga.html>>.
- Pahor, Boris/Rebula, Alojz: Edvard Kocbek – pričevalec našega časa. Trst 1975.
- Pezdir, Slavko: Drago Jančar: V noči zgodovinskega nasilja žari njen obraz. In: Delo. 08.06.2011 <<http://www.delo. S.i/kultura/kresnik/drago-jancar-v-noci-zgodovinskega-nasilja-zari-njen-obraz.html>>.
- Pezdir, Slavko: Pogovor z Zdenkom Kodričem o romanu *Opoldne zaplešejo škornji*. In: Delo. 12.06.2012 <<http://www.delo. S.i/kultura/kresnik/zdenko-kodric-to-je-roman-o-odlocitvah-v-kriznih-trenutkih.html>>.
- Vojnović, Goran: Čefurji raus. Ljubljana 2008.
- Vojnović, Goran: Jugoslavija, moja dežela. Ljubljana 2012.

» Erzählte Gewalt Der Fall *Hanemann*¹

Christian Kampkötter

» Erzählte Gewalt

Die Erzählungen aller Zeiten und Völker kennen die Repräsentation von Gewalt – und in den eine Kultur konstituierenden Erzählungen spielt Gewalt eine wichtige Rolle. Dies gilt sowohl für fiktionale Erzählungen als auch für Erzählungen, die den Anspruch auf Faktizität erheben. So gehören beispielsweise in den großen Erzählungen der Geschichtsschreibung Kriege, Revolutionen und Attentate zu den wichtigsten Themen. Auch die journalistische Berichterstattung hegt eine Neigung für zeitgenössische Gewaltereignisse. Ebenso kann man in fiktionalen Erzählungen eine besondere Vorliebe für die Repräsentation von Gewalt diagnostizieren.² Wohl nicht zuletzt deshalb ist der Kriminalroman zu einem der erfolgreichsten literarischen Genres geworden, und der Actionfilm in all seinen Varianten feiert nach wie vor Triumphe im Kino.

Doch Erzählungen sind nicht nur auf die Repräsentation von Gewalt beschränkt. Zugleich können sie Gewaltphänomene auch reflektieren. Diese Re-

1 Der vorliegende Beitrag entstand im Zusammenhang mit meiner Mitarbeit in dem vom Bundesbeauftragten für Kultur und Medien finanzierten und an der Universität Passau unter Leitung von Prof. Dr. Dirk Uffelman durchgeführten Projekt „Der erzwungene Bevölkerungstransfer der Jahre 1944–1950 in der deutschen und polnischen Literatur: Fremd- und Kolonisierungswahrnehmungen im Dreieck Deutsche – Polen – Russen. Teilprojekt 2A: Danzig und Westpreußen“.

2 Einen Überblick über Gewaltdarstellungen in der europäischen Literatur und Kunst seit Homer liefert Jürgen Wertheimer in seiner Untersuchung *Ästhetik der Gewalt* (Wertheimer 1986).

flexion kann sich auf verschiedene Aspekte von Gewalt beziehen. Zum einen können Erzählungen Erklärungen dazu liefern, weshalb Gewalt entsteht. Sie können die kausalen Zusammenhänge (re-)konstruieren, die zum Auftreten von Gewalt führen. Zum anderen können Erzählungen aber auch die in ihnen behandelte Gewalt bewerten. Sie können implizit oder explizit Bewertungen darüber liefern, ob die in ihnen behandelte Gewalt gerechtfertigt ist oder nicht. Sie können Gewalt mit Fragen der Ethik konfrontieren.

Die Verfahren, durch die in einer Erzählung eine Bewertung der Gewalt erfolgt, sind vielfältig. Keineswegs muss dies explizit – etwa durch einen auktorialen Erzähler – geschehen. Auch implizite Verfahren zur Bewertung von Gewalt sind denkbar. So kann die Handlung so konstruiert sein, dass eine Verurteilung von Gewalt nahegelegt wird. Oder aber die Repräsentation erfolgt auf eine verherrlichende, affirmative Art und Weise, die eine positive Wertung der dargestellten Gewalt suggeriert.

Durch diese Bewertung von Gewalt in Erzählungen werden die Tabus und die Lizenzen einer Kultur, die die Ausübung von Gewalt betreffen, verhandelt. Denn jede Kultur reguliert die Gewaltausübung. Die Anwendung von Gewalt wird in der Regel tabuisiert, in bestimmten Kontexten allerdings akzeptiert, in unserer Kultur etwa im Strafvollzug, zur Selbstverteidigung oder gegen Tiere, in anderen Kulturen bei Beleidigung der (Familien-)Ehre, gegen Kinder und Frauen oder im Rahmen von Initiationsriten.

Bei der Verhandlung dieser Gewalttabus und Gewaltlizenzen, bei der Frage danach also, wann Gewalt gerechtfertigt ist und wann nicht, ist die Gewalt bewertende Funktion von Erzählungen von zentraler Bedeutung. Für die Gegenwart und die Zukunft gültige Gewalttabus und -lizenzen werden durch die erzählerische (Nach-)Verhandlung von bereits gewesener oder imaginer Gewalt etabliert. Besonders interessant sind diese in den Erzählungen einer Kultur geführten Verhandlungen von Gewalt in Zeiten gesellschaftlichen Umbruchs. In solchen Zeiten stehen althergebrachte Wertungen auf dem Prüfstand und es kann besonders häufig zu Neuverhandlung und Umwertung von Gewalthandlungen kommen. In Polen waren die frühen 1990er Jahre solch eine Zeit des gesellschaftlichen Umbruchs. Einer der wichtigsten Texte dieser

Zeit,³ der insbesondere historische Gewaltphänomene neu verhandelte, war Stefan Chwins im Jahr 1995 veröffentlichter Roman *Hanemann*.

» Gewalt in *Hanemann*

In einer Nacherzählung von Stefan Chwins Roman *Hanemann* könnte man die Handlung, wenn man möchte, als eine Abfolge von Gewaltereignissen wiedergeben:

Der Roman beginnt in einem Sommer irgendwann kurz vor der Eroberung Danzigs durch die Rote Armee, wahrscheinlich im Sommer des Jahres 1944 (vgl. Emmerich 2005:315). Bei einem Schiffsuntergang, dessen nähere Umstände im Dunkeln bleiben, kommt Luise Berger, die Geliebte des deutschen Pathologen Hanemann, ums Leben. Den Titelhelden stürzt dies in einen Zustand tiefer Melancholie. Einige Zeit später wird Danzig von der Roten Armee angegriffen. Die Kriegsgewalt eskaliert im Buch mit der Versenkung des mit Flüchtlingen überfüllten deutschen Schiffes Friedrich Bernhoff durch ein sowjetisches U-Boot. Anders als die meisten anderen Deutschen verlässt Hanemann nicht die Stadt. Er arrangiert sich mit der neuen Situation im nun polnischen Gdańsk, allerdings hat er am Leben in der Stadt kaum Anteil. Sein melancholischer Zustand lässt ihn immer wieder über Selbstmord nachdenken, und in Gesprächen thematisiert er den Selbstmord berühmter Personen. Dann aber vereitelt er den Selbstmordversuch der jungen Ukrainerin Hanka. Später nimmt sich diese des taubstummen Waisenjungen Adam an. Da Hanemann die Gebärdensprache beherrscht, bittet Hanka ihn, Adam zu unterrichten, und die drei kommen sich langsam näher. Am Ende des Romans werden sie zum Opfer der Staatsgewalt, indem sie dazu gezwungen werden, Gdańsk zu verlassen.

Freilich verzerrt eine solche Nacherzählung den Roman erheblich. Dennoch wird dadurch deutlich, dass Gewalt im Roman durchaus präsent ist.

3 Diese Einschätzung wird auch von Jerzy Jarzębski geteilt (Jarzębski 1997:115). Przemysław Czapliński reflektiert ausführlich den literaturhistorischen Kontext, um den durchschlagenden Erfolg von *Hanemann* zu erklären und zu rechtfertigen (Czapliński 1999:506–508).

Wenn die Darstellung von Gewalt den Roman auch nicht dominiert, so tritt sie dennoch immer wieder auf. Bezeichnenderweise lautet der Romantitel in der deutschen Übersetzung auch *Tod in Danzig*.⁴

In Rückgriff auf die eingangs formulierten Überlegungen zur Gewalt bewertenden Funktion von Erzählungen soll im Folgenden der Frage nachgegangen werden, wie in *Hanemann* Gewalt verhandelt wird. Dabei fällt zunächst auf, dass Gewalt im Roman nicht gleich Gewalt ist. Bereits die obige stark reduzierende Nacherzählung legt nahe, dass sie im Roman keineswegs einheitlich auftritt. Es sind sehr heterogene Erscheinungsformen von Gewalt, die hier thematisiert werden. So haben die Gewalt, die der Krieg mit sich bringt, und die Gewalt des Selbstmordes kaum etwas miteinander zu tun. Die staatliche Gewalt wiederum, die Hanemann schließlich zur Flucht aus Gdańsk zwingt, ist nicht mit den zuvor genannten Erscheinungsformen von Gewalt vergleichbar. Insofern ist es notwendig, diese differenziert zu betrachten.

Gewalt des Krieges

Die Repräsentation der Gewalt, die der Krieg mit sich bringt, ist im Roman auf einen eindeutigen Kulminationspunkt hin komponiert. Diesen Kulminationspunkt stellt der Untergang des Flüchtlingsschiffs Friedrich Bernhoff dar, ein fiktives Äquivalent zum realen Untergang der Wilhelm Gustloff.⁵ Nachdem der

4 Vgl. hierzu auch Mirja Leckes Einschätzung: „Geschichte und Tod sind die Leitmotive in Stefan Chwins *Hanemann*. Die Geschichte erscheint als eine stets wiederkehrende Entscheidung zwischen Leben und Tod, wobei es den Figuren oft erhebliche Kräfte abverlangt, sich in ihren Schicksalswirren gegen den Selbstmord und für das Leben zu entscheiden.“ (Lecke 2002:135) Die zentrale Rolle des Todes in *Hanemann* wird durch die Veränderung des Titels für die deutschsprachige Ausgabe deutlich artikuliert. Unübersehbar sind damit Anklänge an Thomas Manns *Tod in Venedig* intendiert (vgl. Zekert 2002:367; Sproede 2005:174). Die Titeländerung für die deutsche Ausgabe hat neben inhaltlichen wohl auch vermarktungsstrategische Gründe. Erstens wird dem Leser durch den Titel ein Kriminalroman suggeriert – ein Versprechen, dass das Buch kaum oder doch nur rudimentär zu Beginn einhalten kann und will (vgl. hierzu ausführlich Czapliński 1999:508–515). Zweitens erscheint mit *Danzig* ein wichtiger deutscher Sehensuchtsort im Titel. Drittens soll durch die Verknüpfung eines Romans aus der Feder eines in Deutschland unbekannteren polnischen Autors mit einem allgemein bekannten Klassiker der deutschen Literatur dem deutschen Leser wohl bereits vor der Lektüre eine gewisse Vertrautheit mit dem Text eingeflößt werden. Der Text wird durch die Titeländerung an die deutsche Literaturtradition angeschlossen, wodurch seine Fremdheit für den deutschen Leser reduziert wird. In Anbetracht der zentralen Rolle, die die deutsche Kultur und Literatur im Roman spielen, erscheint eine solche Titeländerung, wenn auch hauptsächlich vermarktungsstrategisch motiviert, durchaus angemessen.

5 Anders als Anna Rothkoegel annimmt, handelt es sich bei der Versenkung der *Friedrich Bernhoff* nicht um ein historisch reales Ereignis (vgl. Rothkoegel 2008:475). Die *Friedrich Bernhoff* in *Hanemann* ist ein fiktives Schiff.

Untergang der Bernhoff geschildert wurde, taucht die Gewalt des Krieges nur noch in vereinzelt Reminiszenzen im Text auf, so beispielsweise, wenn Hanemann in einem Gespräch den Tod seiner Schwester im Januar 1945 in der Nähe von Dirschau (pl.: Tczew) erwähnt (Chwin 2008:109), oder wenn an Stella, die Schwester der Geliebten Hanemanns, erinnert wird, die ebenfalls beim Untergang der Bernhoff ums Leben kam (152 f.).

Die Schilderung dieses Schiffsuntergangs liefert Martin Retz in einem Brief an Hanemann (100–106). Retz war der Assistent Hanemanns als dieser noch am Institut für Anatomie in Danzig tätig war. Er befand sich an Bord der Bernhoff, konnte aber gerettet werden und wurde somit zu einem Augenzeugen des Schiffsuntergangs. Hanemann erhält den Brief von Retz einige Monate nach Ende des Krieges. Die Repräsentation dieser Kulmination der Kriegsgewalt wird also in der Erzählung verzögert nachgeliefert. Sie erfolgt zu einem Zeitpunkt, als in Hanemanns Leben im nun polnischen Gdańsk schon wieder so etwas wie Alltag eingekehrt ist.⁶ Vor diesem alltäglichen Hintergrund hebt sich die repräsentierte Gewalt umso stärker ab. Sie ist aber nicht nur zeitlich verzögert, sondern auch erzählperspektivisch mehrfach vermittelt. Martin Retz schreibt Hanemann vom Tod der Walmanns; der Ich-Erzähler berichtet wiederum davon, wie Hanemann den Brief empfängt und referiert den Inhalt des Briefes, wobei im Unklaren bleibt, woher er seine Informationen bezieht.⁷

Die Schlüsselszene des Schiffsuntergangs ist der Tod der Familie Walmann:

Kiedy ogień ogarnął prawie całą nadbudówkę rufową, kilku mężczyzn skoczyło do wody. Dziewczynki objęły mocno matkę. Pan Walmann najpierw oderwał od niej Marię i zepchnął z pokładu. Potem to samo zrobił z Ewą. Uderzyły w wodę i już się nie wynurzyły. Wtedy Pani Walmann zaczęła krzyczeć, ale Retz ujrzał tylko jej otwarte usta, bo krzyk utonął

6 Vgl. das vorhergehende Kapitel *Czarne świerki* (*Schwarze Tannen*) mit dem ‚Alltag‘ deutlich signalisierenden ersten Satz, „Wieczorami Hanemann porządkował czasem papiery i zmieniał układ książek na półkach, lecz szybko go to nużyło.“ (Chwin 2008:93) – „Abends ordnete Hanemann hin und wieder seine Papiere und stellte die Bücher auf dem Regal um, aber das ermüdete ihn schnell.“ (Chwin 1997:108)

7 Die recht komplexe Erzählstruktur von *Hanemann* wird von Rainer Zekert genauer untersucht (Zekert 2002:370–374). Alfred Sproede unterstreicht die Bedeutung, die die „subtil konstruierte Erzählsystematik“ (Sproede 2005:166) für den ästhetischen Wert des Romans hat, indem er anmerkt, dass sie ihn „[v]or dem Risiko moralisierender ›Einfühlungsprosa‹ bewahrt.“ (Ebd.)

w wyciu rannych. Walmann pociągnął ją do relingu, chwyciła się poręczy, nie mógł oderwać jej rąk, szarpnął, upadli, potem popchnął ją, koziółkując w powietrzu ciężko uderzyła w wodę i już nie wypłynęła. Skoczył za nią, ale nie mógł dopłynąć do miejsca, gdzie zniknęła pod wodą, bo wszędzie rozlały się plamy płonącej nafty. Ludzie, których dotknął płomień, rzucali się jak poparzone ryby. Walmann dopłynął do szalupy, wołał coś do Retza, chwycił za burzę, ale marynarz odpychał wiosłem wszystkich, którzy chcieli dostać się na łódź pełną rannych. Tak go Retz zapamiętał: skrzywiona twarz uderzona wiosłem ...⁸ (Chwin 2008:104 f.)

Wir haben es hier mit einer perversen Situation zu tun: Es ist der eigene Vater, der zunächst seine beiden Töchter und dann seine Frau ins Meer wirft, um sie vor dem auf dem Schiff ausgebrochenen Feuer zu retten. Er wird dadurch paradoxerweise zum Handlanger des Todes seiner eigenen Familie.

Es ist aber nicht nur diese Darstellung für sich genommen, die das Grausamkeitspotenzial dieser Szene erzeugt. Zusätzlich dazu wirken auch kontextuelle Faktoren bei der Konstruktion dieser Kulmination der Kriegsgewalt mit. Denn im Roman wird Familie als etwas besonders Wertvolles konzipiert. So sind für den Ich-Erzähler Piotr seine Eltern über jeglichen Zweifel erhaben. Die Familie stellt für ihn einen Hort der Sicherheit in einer unbekanntenen, teils feindlichen Umgebung dar. Sie steht für absolutes Vertrauen und gegenseitige Unterstützung. Innerfamiliäre Auseinandersetzungen treten kaum auf. An dieser positiven Konstruktion von Familie wirkt nicht nur der eigentliche Romantext mit. Auch der Paratext des Romans wird für diese positive Konstruktion mobilisiert: Die Rückseite des Romans zeigt ein Familienfoto des Autors mit Frau und Kindern.⁹

⁸ „Als die Flammen fast die ganzen Heckaufbauten erfaßt hatten, sprangen einige Männer ins Wasser. Die Mädchen klammerten sich an ihre Mutter. Herr Wallmann riß zuerst Maria los und stieß sie vom Deck. Dann stieß er Eva hinunter. Sie stürzten ins Wasser und kamen nicht mehr nach oben. Frau Wallmann schrie, aber Retz sah nur ihren geöffneten Mund, der Schrei ging im Geheul der Verwundeten unter. Wallmann zog sie zur Reling, sie klammerte sich ans Geländer, er konnte ihre Hände nicht losreißen. Er zerrte, sie fielen, dann versetzte er ihr einen Stoß. Sie überschlug sich in der Luft, schlug hart auf dem Wasser auf, sank und tauchte nicht mehr auf. Er sprang ihr nach, doch er kam nicht bis zu der Stelle, wo sie im Wasser verschwunden war, denn überall waren Lachen von brennendem Öl. Die Menschen, die mit den Flammen in Berührung kamen, warfen sich hin und her wie lebendig gebratene Fische. Wallmann schwamm zur Schaluppe, rief Retz etwas zu, griff nach der Bordwand, doch ein Matrose mit einem Ruder stieß alle weg, die versuchten, in das Boot der Verwundeten zu gelangen. So hatte ihn Retz in Erinnerung: ein verzerrtes Gesicht, vom Ruder getroffen ...“ (Chwin 1997:121)

⁹ Dies gilt zumindest für die erste Ausgabe im Verlag *Marabut* (1995) und die letzten bei *Tytul*. Die zweite Ausgabe bei *słowo/obraz terytoria* (1997) ist abweichend gestaltet: Auf der Rückseite findet sich kein Foto,

Erst vor dem Hintergrund einer solchen, auf mehreren textuellen Ebenen vermittelten, uneingeschränkt positiven Konzeption von Familie erscheint der gewaltsame Tod der Familie Walmann in seiner ganzen Grausamkeit. Die Gewalt wird hier durch verschiedene textuelle Faktoren gleichsam potenziert.¹⁰ So ist es möglich, dass der Untergang der Friedrich Bernhoff und der grausame Tod der Familie Walmann im Roman stellvertretend für die gesamte Gewalt des Zweiten Weltkrieges stehen.¹¹ Die gewagte Pointe dieser metonymischen Struktur besteht freilich darin, dass gerade eine *deutsche* Familie die Position des Opfers, das stellvertretend für alle Opfer des Zweiten Weltkrieges steht, übernimmt. Dies ist eine insbesondere für die polnische Kultur und die sie konstituierenden Erzählungen bis dahin undenkbare Konzeption.

Gewalt gegen Dinge

Im Zusammenhang mit der Gewalt des Krieges wird in *Hanemann* auch ein Aspekt von Gewalt thematisiert, der in vielen Gewalttheorien vernachlässigt wird: Die Gewalt gegen Dinge. Dies ist kaum verwunderlich, denn im Roman spielen Dinge eine ganz besondere Rolle. Sie werden dadurch aufgewertet, dass sie gleichsam ‚leben‘ und ein eigenes Schicksal besitzen.¹²

Die Gewalt gegen Dinge wird insbesondere im Kapitel *Kruche* (Chwin 2008:54–59; *Zerbrechlichkeit*, Chwin 1997:62–67) thematisiert. Hanemann rekonstruiert hier, wie der eingefleischte Nazi Erich Schultz vor der Flucht

dafür sind aber in den Romantext selbst mehrere historische Fotografien der Ausstellung *Koniec i początek. Gdańsk 1945–1955. Prywatne kolekcje fotograficzne*. („Ende und Anfang. Gdańsk 1945–1955. Private Fotosammlungen.“) eingefügt. Unter diesen Fotos findet sich auch eines, das dem Familienfoto auf der Rückseite der anderen Buchausgaben sehr nahe kommt: Man sieht hier Stefan Chwin als Kind gemeinsam mit seinen Eltern (Chwin 1997:219). Leider hatte ich keine Möglichkeit, mir die dritte Ausgabe des Romans bei *Świat Książki* (1998) anzuschauen.

10 Ähnlich verhält es sich auch in Bezug auf die Vertreibung von Hanemann, Hanka und Adam. Vgl. hierzu die Ausführungen zur kolonialen Gewalt im Roman weiter unten sowie Jaroszewski 2002:358.

11 So versteht Wolfgang Emmerich den Untergang der Friedrich Bernhoff als „*pars pro toto* für die Gesamtkatastrophe des zweiten [sic!] Weltkriegs [...], der nach heutigen Schätzungen mindestens 55 Millionen Menschen zum Opfer fielen.“ (Emmerich 2005:316, Hervorh. i. Orig.)

12 Deutlich zum Ausdruck kommt die für den Roman charakteristische Poetik der Dinge in den Kapiteln *Rzeczy* (Chwin 2008:29–35; *Die Dinge*, Chwin 1997:33–40) und *Flanele, płótna, jedwab* (Chwin 2008:36–42; *Flanell, Leinen, Seide*, Chwin 1997:41–48). Die meisten Kommentatoren des Romans reflektieren diese spezifische Poetik der Dinge (mehr oder weniger) ausführlich (Schmidgall 1996:104; Czaplinski 1999:525–528; Lecke 2000:135; Rothkoegel 2008:475 f.; Royon 2010:301–304; Lemann 2010:338–343).

mit seiner Familie aus Danzig das Inventar seiner Wohnung zerstört, damit es nicht in die Hände von „verlausten“ Polen falle. Aber die Gewalt gegen Dinge wird nicht nur von Deutschen ausgeübt. Auch polnische Plünderer zeigen ihre Missachtung den Dingen gegenüber, indem sie diese in Hanemanns Wohnung mutwillig zerstören (Chwin 2008:76).

In einem Interview sagte Stefan Chwin einmal: „W mojej prozie przedmiot jest zawsze śladem ludzkiej ręki, i śladem ludzkiej pracy. Zniszczenie przedmiotu to jakby pośmiertne zniszczenie jego twórcy, druga śmierć człowieka.“¹³ (Chwin 1996:126) Zwischen den Gegenständen und ihren Schöpfern besteht eine metonymische Beziehung. Nicht nur die Gewalt gegen andere Menschen, sondern auch die Zerstörung von Dingen erscheint in *Hanemann* als barbarischer Akt. In der Figur des Erich Schultz erscheint der Nationalsozialismus nicht nur als eine menschenverachtende, sondern auch als eine die Dinge – und damit die materialisierte Kultur, das materialisierte Gedächtnis – verachtende Ideologie. Umgekehrt ist aber auch die gedankenlose Zerstörung der von Deutschen hinterlassenen Gegenstände keineswegs moralisch belanglos, sondern ein zu verurteilender Akt.

Somit ist *Hanemann* eine Erzählung, die im polnischen Kontext neben der Gewalt gegen Deutsche auch die Gewalt gegen Dinge in einem neuen Licht erscheinen lässt und Wertungen von Gewalt in Frage stellt. Während der Roman allerdings in Bezug auf die Gewalt gegen Deutsche einen deutlichen Bruch mit den zuvor gültigen Wertungen wagt und eine radikale Umwertung vollzieht, erfolgt die Neubewertung der Gewalt gegen Dinge eher als eine graduelle Verschiebung auf der Werteskala. Die Gewalt gegen Dinge wird nicht umgewertet, sondern aufgewertet. Zurückhaltend suggeriert der Text, dass Gewalt gegen Dinge durchaus ein ernstzunehmendes ethisches Problem sein kann.

¹³ „In meiner Prosa ist ein Gegenstand immer die Spur einer menschlichen Hand. Die Zerstörung eines Gegenstands ist wie die postume Zerstörung seines Schöpfers, der zweite Tod eines Menschen.“ [Ü. d. A.]

Gewalt gegen sich selbst

Ein weiteres wichtiges Thema des Romans ist der Selbstmord, also eine extreme Form von Gewalt gegen sich selbst.¹⁴ Unter den verschiedenen Gewaltphänomenen, die in *Hanemann* vorkommen, nimmt der Selbstmord durch sein wiederholtes Auftreten eine Sonderstellung ein. Er ist ein Leitmotiv des Textes. Ausführlich wird der Selbstmord zweier Schriftsteller behandelt: Derjenige von Heinrich von Kleist und Henriette Vogel am Berliner Wannsee (Chwin 2008:118–129) und derjenige von Stanisław Witkiewicz alias Witkacy in einem Dorf in Polesien am 18. September 1939, kurz nachdem die Sowjetunion Polen angegriffen hatte (133–138).¹⁵ Schließlich unternimmt die Ukrainerin Hanka gegen Ende des Romans einen Selbstmordversuch (160 f.).

Die mehrfache, variierte Thematisierung des Selbstmords gibt dem Autor die Möglichkeit, das Phänomen aus unterschiedlichen Perspektiven zu beleuchten. Anders als die anderen Erscheinungsformen von Gewalt im Roman wird die Gewalt gegen sich selbst ambivalent verhandelt. Es ist zunächst durchaus unklar, welche Wertung des Selbstmords im Text entwickelt wird.¹⁶

Letztendlich zeichnet sich aber doch eine Ablehnung dieser Art von Gewalt ab. Der in Melancholie versunkene Hanemann¹⁷ verhindert paradoxerweise den Selbstmord der eigentlich lebensfroh erscheinenden Hanka. Beide wurden in ihrem Leben traumatisiert – Hanemann durch den Tod seiner Geliebten, Hanka wurde möglicherweise vergewaltigt (vgl. Chwin 2008:159). Die Verhinde-

14 Chwin spricht in einem Interview sogar davon, dass es sich um einen Roman über drei Selbstmorde handle (vgl. Chwin 1996:129 f.). Dabei geht das Interesse des Schriftstellers am Selbstmord weit über *Hanemann* hinaus. Ausführliche Überlegungen zur Selbstmordthematik präsentierte Chwin bei den Dresdner Poetikvorlesungen im Jahr 2000 (vgl. Chwin 2005:105–151). Im Jahr 2010 schließlich legte er eine umfassende Abhandlung über den Selbstmord unter dem Titel *Samobójstwo jako doświadczenie wyobraźni* (*Selbstmord als Erfahrung der Vorstellungskraft*) vor (Chwin 2010).

15 Beide Selbstmorde werden später im Roman im Kapitel *Brzytwa tamtego* (Chwin 2008:207–215; *Das Rasiermesser des Malers*, Chwin 1997:239–248) noch einmal einander gegenübergestellt. Treffend charakterisiert Jerzy Jarzębski den Selbstmord Kleists im Roman als „poetischen“ Selbstmord, denjenigen Witkacys hingegen als „historiosophischen“ (Jarzębski 1997:113). Janusz Golec vermeint – vielleicht etwas übertrieben – eine gewisse nationale Einfärbung in der Ausführung des jeweiligen Selbstmordes erkennen zu können: „Diese beiden Selbstmorde – den sehr präzise vorbereiteten und ausgeführten deutschen und den sehr schlecht, eigentlich als Pfuscharbeit verrichteten polnischen – stellt Chwin dem Leser als gewisse Entscheidungsmuster in extremen Lebenssituationen dar, in den Augenblicken, wenn eine Welt, in der die Existenz noch möglich war, zugrunde geht.“ (Golec 2002:70 f.)

16 Von einigen Kritikern wurde Chwin deshalb – in meinen Augen zu Unrecht – vorgeworfen, er habe sich im Roman „auf die Seite des Todes geschlagen“ (Chwin 2005:149).

17 Vgl. Lecke 2000:137 und Czaplinski 1999:522–525.

rung des Selbstmordes von Hanka führt mittelbar zur Gründung einer Familie (oder genauer: einer familienähnlichen Gemeinschaft), Hanemann überwindet die sein eigenes Leben bestimmende Melancholie und die damit verbundenen Selbstmordgedanken, er kehrt zu einer lebensbejahenden Haltung zurück.

Dieses in den letzten Kapiteln entfaltete Lob des Lebens wird freilich in der abschließenden Wendung des Romans – der erzwungenen Flucht von Hanemann, Hanka und Adam aus Gdańsk – wiederum in ein elegisches Licht getaucht. So wie der Ich-Erzähler vergeblich auf eine Nachricht von den dreien wartet, so bleibt auch der Leser im Unklaren darüber, ob es ihnen gelungen ist, an einem anderen Ort Fuß zu fassen oder nicht. Am Ende des Romans steht weder ein tragisches Finale noch ein *happy end*, sondern ein Fragezeichen. Die durch die Verhinderung des Selbstmordes von Hanka inszenierte Überwindung des Selbstmordes bleibt dennoch in Kraft.

Koloniale Gewalt

Die bisher behandelten Erscheinungsformen von Gewalt in *Hanemann* sind alle physischer Art. Die Gewalt zielt auf den Körper des Menschen oder auf Dinge und hat das Ziel, körperlich zu verletzen oder materiell zu zerstören. Neben dieser physischen Gewalt postulieren die meisten Theoretiker der Gewalt – die einen mit mehr, die anderen mit weniger Nachdruck – noch einen anderen Typus von Gewalt, einen abstrakteren, weniger sichtbaren. Der norwegische Friedensforscher Johan Galtung, der einflussreiche Beiträge zur typologischen Beschreibung von Gewalt geliefert hat, bezeichnet diesen Typus der Gewalt als „strukturelle Gewalt“ (Galtung 1975).¹⁸ Diese verletzt nicht direkt den Körper des Menschen, unterwirft ihn wohl aber mehr oder weniger stark ausgeprägten Zwängen.

¹⁸ Der strukturellen Gewalt stellt Galtung nicht den Begriff der physischen Gewalt, sondern den der personalen Gewalt gegenüber (vgl. Galtung 1975:12). Ich bevorzuge im Kontext von *Hanemann* allerdings den allgemeineren Begriff der „physischen Gewalt“, da, wie wir gesehen haben, im Roman auch die Gewalt gegen Dinge problematisiert wird.

In *Hanemann* erscheint strukturelle Gewalt ebenso wie die bereits erwähnten Arten physischer Gewalt. Genauer ließe sich die im Roman thematisierte strukturelle Gewalt vielleicht als koloniale Gewalt bezeichnen: Denn die zentrale Figur des Romans – Hanemann – gerät nach dem Zweiten Weltkrieg in die Position eines Kolonisierten. Dadurch, dass Danzig dem polnischen Staat zugesprochen wird, entsteht in der Stadt eine polnische Hegemonie. Die vor allem aus den nun zur Sowjetunion gehörenden ehemaligen polnischen Ostgebieten nach Danzig strömenden Polen werden zu Kolonisatoren.¹⁹

Die koloniale Gewalt erscheint im Verlauf des Romans in erster Linie als beständige Drohung. So wird Hanemann bereits in den ersten Monaten nach Ende des Zweiten Weltkrieges vom polnischen Sicherheitsdienst vorgeladen, und ihm wird die Ausreise nach Deutschland nahegelegt (vgl. Chwin 2008:107–114). Am Ende des Romans ist es schließlich diese beständig anwachsende Bedrohung, die die tragische Schlusswendung herbeiführt: Der Deutsche Hanemann, die Ukrainerin Hanka und der taubstumme Junge Adam – über dessen Herkunft wir nichts genaues wissen, der aber ein wenig „zigeunerisch“ aussieht (192) – sehen sich dazu gezwungen, vor den polnischen (kommunistischen) Behörden aus Gdańsk zu fliehen. Dabei findet keine physische Gewaltausübung statt. Dennoch hat diese Flucht etwas Gewaltsames an sich. Insbesondere durch die Drohung, Adam aus dem erweiterten Kreis der Familie des Ich-Erzählers zu reißen, also einem Kind, und noch dazu einem taubstummen, behinderten Kind, seine Ersatzfamilie zu nehmen, wird die Unmenschlichkeit dieser anonymen kolonialen Gewalt deutlich,²⁰ die sich in einem paranoiden Wahn gegen alles richtet, was sie als fremd brandmarkt.²¹

¹⁹ Eine durch die *postcolonial studies* inspirierte Lektüre von *Hanemann* hat Natalia Lemann vorgelegt (Lemann 2010).

²⁰ So bemerkt Marek Jaroszewski: „Ein anderer polemischer Akzent hängt mit der für den Roman von Chwin charakteristischen Wertschätzung der Familie zusammen, [...]. Auffallenderweise [sic] sind es kommunistische Einrichtungen wie der Sicherheitsdienst und das Kuratorium in Gdańsk, die die Ukrainerin Hanka, den polnischen Taubstummen Waisen Adam und den Deutschen Hanemann, die gerade im Begriff sind, eine Familie zu gründen, zur gemeinsamen Flucht aus Gdańsk zwingen und damit den multinationalen Versöhnungsprozess erschweren, der sich dort im Privatbereich gleich nach Kriegsende angebahnt hat. Die Anklage ist eindeutig genug.“ (Jaroszewski 2002:358)

²¹ Homi Bhabha widmet sich wiederholt den diskursiven Mechanismen, die die Paranoia der Kolonisatoren produzieren (vgl. Bhabha 2000:135 f.;149 f.). Die Verfolgung von Hanemann, Hanka und Adam durch die Behörden ist vollkommen unbegründet. Alle drei leben ein normales Leben. Jegliche politische, subversive Tätigkeit ist ihnen fremd.

Dadurch, dass eine Familie²² Opfer der kolonialen Gewalt wird, entsteht im Roman eine strukturelle Parallele zur Familie Walmann, die beim Untergang der Friedrich Bernhoff Opfer der Gewalt des Krieges wurde. Wie auch bei dieser wird das ganze Ausmaß des Schadens, den die koloniale Gewalt anrichtet, erst dann deutlich, wenn man die im Roman durch verschiedene kontextuelle Faktoren vermittelte positive Wertung von Familie mitdenkt.

» Die Abwesenheit der Täter

Die Frage nach der Gewalt impliziert die Frage nach Tätern und Opfern. Während Chwin die Opfer von Gewalt konkret, gleichsam in Nahaufnahme, zeigt, bleiben die Täter gesichtslos, anonym: Es sind die Torpedos eines sowjetischen U-Boots, die die Bernhoff versenken. Und Hanemann, Hanka und Adam entscheiden sich zur Flucht, da Bekannte sie von ihrer akuten Bedrohung durch den kommunistischen Machtapparat überzeugen können. Aber auch dieser bleibt anonym.

Der Roman interessiert sich nicht für die Täter.²³ Er fragt nicht danach, wer die Täter sind und was die Motive ihres Handelns sein könnten. Die psychologischen und sozialen Mechanismen, die zur Entstehung von Gewalt führen, bleiben unbeleuchtet. Nicht die kausale Erklärung von Gewalt ist für Chwin von Interesse. Nicht ihre Ursachen, sondern ihre Auswirkungen werden behandelt. Im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen die Opfer, diejenigen, die Gewalt in der einen oder anderen Form erleiden müssen.

22 Lothar Quinkenstein freilich betont die Differenz dieser Konstellation zur klassisch verstandenen Familie: Für ihn sind Hanemann, Hanka und Adam keine Familie, sondern „ein Mann, eine Frau und ein Kind“ (Quinkenstein 1998:214). Er sieht darin einen Ausdruck der Zerstörung des sozialen Gefüges. Eine solche negative, auf einem konservativen Verständnis von „Familie“ beruhende Interpretation scheint mir unangebracht. Denn in der Suggestion des Textes, ein alter deutscher Mann, eine junge ukrainische Frau und ein taubstummer Junge unbekannter Herkunft könnten in der Lage sein, eine familienähnliche Gemeinschaft zu bilden, wird doch ein tiefer Optimismus deutlich.

23 Jerzy Jarzębski kommentiert diese Abwesenheit der Täter im Roman kritisch. Er macht geltend, dass Chwin zu idyllisch verfare, er zeige weder richtige Nazis noch richtige Funktionäre des stalinistischen Systems (Jarzębski 1997:115).

Durch die Fokussierung auf die Opfer dekonstruiert Chwin konsequent die für die polnische Kultur konstitutive Opposition zwischen deutschen Tätern und polnischen Opfern, denn er widmet sich vor allem deutschen Opfern. Diesen Deutschen wird in *Hanemann* wieder so etwas wie Menschlichkeit zugestanden. Darin liegt das im polnischen Kontext innovative Potenzial von Chwins Roman.

» Literaturverzeichnis

- Bhabha, Homi K.: Die Verortung der Kultur. Tübingen 2000.
- Chwin, Stefan: O Hanemannie, tauromachii i trzech samobójstwach. Ze Stefanem Chwinem rozmawia Arkadiusz Bałajewski. In: *Kresy* Nr. 1 (1996), S. 115–131.
- Chwin, Stefan: Tod in Danzig. Übers. von Renate Schmidgall. Berlin 1997.
- Chwin, Stefan: Stätten des Erinnerns. Gedächtnisbilder aus Mitteleuropa. Dresdner Poetikvorlesung. Dresden 2005.
- Chwin, Stefan: *Hanemann*. Gdańsk 2008.
- Chwin, Stefan: Samobójstwo jako doświadczenie wyobraźni. Gdańsk 2010.
- Czapliński, Przemysław: Hanemann Stefana Chwina albo o kruchości istnienia. In: *Lektury polonistyczne*. Hg. von Ryszard Nycz. Kraków 1999, S. 500–533.
- Emmerich, Wolfgang: Dürfen die Deutschen ihre eigenen Opfer beklagen? Schiffsuntergänge 1945 bei Uwe Johnson, Walter Kempowski, Günter Grass, Tanja Dückers und Stefan Chwin. In: *Danzig und der Ostseeraum. Sprache. Literatur, Publizistik*. Hg. von Holger Böning/Hans Wolf Jäger/Andrzej Kątny. Bremen 2005, S. 293–324.
- Galtung, Johan: Strukturelle Gewalt. Beiträge zur Friedens- und Konfliktforschung. Reinbek b. Hamburg 1975.
- Golec, Janusz: Gedächtnisarchäologie. Die Stadt Danzig/Gdańsk bei Stefan Chwin. In: *Tabu und Tabubruch. Literarische und sprachliche Strategien im 20. Jahrhundert. Ein deutsch-polnisches Symposium*. Hg. von Hartmut Eggert/Janusz Golec. Stuttgart 2002, S. 63–72.

- Jaroszewski, Marek: Parallelen und Kontraste. Katz und Maus (G. Grass) und Weiser Dawidek (P. Huelle). In: Ein weiter Mantel. Polenbilder in Gesellschaft, Politik und Dichtung. Hg. von Andrea Rudolph. Dettelbach 2002, S. 353–364.
- Jarzębski, Jerzy: Hanemann i samobójcy. In: Apetyt na Przemianę. Notatki o prozie współczesnej. Hg. von Jerzy Jarzębski. Kraków 1997, S. 109–116.
- Lecke, Mirja: Nach der multikulturellen Gesellschaft. Danzig und die polnische Gegenwartsliteratur. In: Sprach-Welten der Informationsgesellschaft. Perspektiven der Philologie. Hg. von Doerte Bischoff. Münster 2002, S. 131–142.
- Lemann, Natalia: Przywracanie pamięci i głosu. In: Studia postkolonialne nad kulturą i cywilizacją polską. Hg. von Krzysztof Stępnik/Dariusz Trzeźniowski. Lublin 2010, S. 333–346.
- Quinkenstein, Lothar: Entsiegelte Geschichte. Zur Bildfunktion der Stadt Danzig in der polnischen Gegenwartsliteratur unter Berücksichtigung der Wirkungsgeschichte von Günther Grass. In: Convivium. Germanistisches Jahrbuch Polen (1998), S. 209–221.
- Rothkoegel, Anna: Danzig als literarischer Ort (Grass, Chwin, Huelle). In: Zeitschrift für Slawistik 53, Nr. 4 (2008), S. 467–485.
- Royon, Natacha: Wiederkehr im Wort. Östliche Erinnerungsorte in Werken von Wolfgang Koeppen, Johannes Bobrowski, Czesław Miłosz und Stefan Chwin. Hamburg 2010.
- Schmidgall, Renate: Die Macht des Genius loci. Danzig in der Prosa von Stefan Chwin und Paweł Huelle. In: Ansichten. Jahrbuch des Deutschen Polen-Instituts Darmstadt 7 (1996), S. 97–115.
- Sproede, Alfred: Stefan Chwin – Philologe und Erzähler. In: Stefan Chwin: Stätten des Erinnerns. Gedächtnisbilder aus Mitteleuropa. Dresdner Poetikvorlesung. Dresden 2005, S. 155–179.
- Wertheimer, Jürgen: Ästhetik der Gewalt. Ihre Darstellung in Literatur und Kunst. Frankfurt/M. 1986.
- Zekert, Rainer: Nähe und Distanz. Erzählstruktur und Motivgeflecht in Stefan Chwins Roman „Tod in Danzig“. In: Ein weiter Mantel. Polenbilder in Gesellschaft, Politik und Dichtung. Hg. von Andrea Rudolph. Dettelbach 2002, S. 365–374.

» Ein Simplicissimus des 20. Jahrhunderts in Stefan Chwins *Dolina Radości*

Olena Wehrhahn

Das Eigenartige an Stefan Chwins Roman *Dolina Radości* (2006; *Freudental*)¹ fällt bereits bei der Betrachtung des Einbands auf. Im Hintergrund ist ein Nachthimmel mit dem so genannten Stern zu Bethlehem² zu sehen und unten sind drei Silhouetten abgebildet: die Marienkirche in Danzig, die Münchener Frauenkirche und die Mariä-Schutz-und-Fürbitte-Kathedrale am Graben (allgemein bekannt als Moskauer Basilius-Kathedrale am Roten Platz). Zwar könnte die Betrachtung eines solchen Buchdeckels die Leserschaft in eine weihnachtliche Stimmung versetzen, im Laufe der Lektüre zeigt sich allerdings, dass der Stern zu Bethlehem auf die ungewöhnliche Herkunft des Romanhelden und die drei Kirchen auf dessen Lebensstationen sowie auf historische Schlüsselereignisse des 20. Jahrhunderts anspielen: Das München der Weimarer Zeit steht für die Entstehung der NS-Bewegung, Danzig für den Beginn des Zweiten Weltkrieges sowie für die blutig niedergeschlagenen Arbeiterproteste 1970 und Moskau für das stalinistische Russland. Denn zu den literarischen Anliegen des Autors gehören keine Weihnachtsgeschichten, sondern ein Panorama des

1 *Dolina Radości* (*Freudental*) ist die Bezeichnung einer Landschaft, deren Hauptteil sich im Westen der Danziger Höhe und des östlichen Teils der Kaschubischen Seeplatte befindet. Bereits im 19. Jahrhundert war *Freudental* ein bei Danzigern beliebter Kurort. *Freudental* gehört zum Danziger Stadtviertel *Oliva*, in dem auch Chwin 1949 geboren wurde.

2 Dem auf dem Einband dargestellten Stern zu Bethlehem liegt ein Foto eines der eindrucksvollsten Kometen der letzten Jahrzehnte namens *Hale Bopp* zugrunde, welcher am Abend des 8. April 1997 die gesamte astronomische Welt begeisterte.

20. Jahrhunderts als permanenter politischer und moralisch-ethischer Ausnahmezustand der europäischen Gesellschaft und als eine einzige Gewaltorgie. Im Vordergrund der vorliegenden Fallstudie stehen drei Aspekte: Erstens die sonderbare Lebensgeschichte des Protagonisten und damit die Frage nach dessen Identität; zweitens die Wahrnehmung der Gewalt seitens des Romanhelden und dessen Haltung den Gewaltakten gegenüber; drittens sind das Problem der literarischen Wertung von *Dolina Radości* und die Frage nach Vermarktungsstrategien zu erläutern.

Gattungsspezifisch wagt Chwin in seinem Buch eine riskante Symbiose aus einem Schelmenroman mit einer Autobiographie-Fiktion in Ich-Form, einem Bildungsroman mit moralisch-philosophischen und metaphysisch-religiösen Diskursen ganz nach der narrativen Darstellungstradition des Romans des 19. Jahrhunderts, aus einem Politthriller, einer Kriminalgeschichte und einer Science-Fiction-Story mit Anlehnung an das Superheldengenre des Comics. Wie der polnische Literaturkritiker Dariusz Nowacki in seiner Rezension resümierte, lasse Chwin – nicht zum ersten Mal in seinem Schaffen – die Konventionen der Unterhaltungsliteratur auf toderne Überlegungen eines moralisch-philosophischen Traktats prallen.³ Nowackis Fachkollege Krzysztof Uniłowski wiederum bezeichnete *Dolina Radości* als „plumpes Werk“ („twór pokraczny“) und als „janusköpfiges Buch“ („janusowa książka“), in dem der Leser feststellen müsse, dass sich hinter dem Schriftsteller, welcher sich um die geistig-moralische Verwüstung der Moderne sorge, ein Spottvogel, Hanswurst und Schlingel verstecke.⁴

3 Vgl.: „Raz za razem w dwu kolejnych powieściach Stefan Chwin postąpił się tym samym chwytem – konwencję przygodową z elementami fantastyki i zarazem dostojną rozprawą moralno-filozoficzną.“ (*Dolina Radości* 'todynamiczna powieść przygodowa z elementami fantastyki i zarazem dostojną rozprawą moralno-filozoficzną.' (Nowacki 2006) – „Ein ums andere Mal bediente sich Stefan Chwin in zwei aufeinanderfolgenden Romanen desselben literarischen Griffs: Er ließ die Konventionen der Unterhaltungsprosa mit Reflexionen so ernst wie der Tod selbst zusammenstoßen. [...] ‚Dolina Radości‘ ist ein dynamischer Abenteuerroman mit Elementen der Phantastik und zugleich ein ehrwürdiges moralisch-philosophisches Traktat.“ [Diese und alle weiteren Übersetzungen: Ü. d. A.]

4 Vgl.: „[...] Stefan Chwin raczył związać ze sobą dwie tak różne tradycje literackie, że owocem genetycznej krzyżówki musiał się okazać twór pokraczny. [...] Okazuje się wszakże, iż w pisarzu, zatroskanym patriarsze, pochylającym się nad nowoczesnością jako krainą duchowego spustoszenia, tkwi kawał kpiarza, ironisty, błazna, łobuza, który w „poważnej” problematyce znajduje pretekst dla kompletnie niewiarygodnej historii. Związek z tradycją pikareski to drugie oblicze tej janusowej książki.“ (Unitowski 2007:48) – „[...] Stefan Chwin lubił, zwiąc so unterschiedliche literarische Traditionen miteinander zu verbinden, dass sich als Frucht dieser genetischen Kreuzung ein plumpes Werk ergeben musste. [...] Es stellt sich jedoch heraus, dass in dem Schriftsteller, der sich als besorgter Patriarch ausgibt, welcher sich über die Moderne als ein

Die gattungsspezifische Eigenart von Chwins Buch lässt sich nicht bestreiten. Seine literarische Vorlage ist meiner Ansicht nach offensichtlich. Denn bezüglich des abenteuerlichen und biographischen Schemas wird *Dolina Radości* in erster Linie an Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausens Abenteuerroman *Der abenteuerliche Simplicissimus*⁵ von 1669 angelehnt. Wie in seinem früheren Schaffen betrachtet Chwin das 20. Jahrhundert durch das Prisma der Erfahrungen der europäischen Gesellschaft mit ihren totalitären Zwillingssystemen, das heißt mit dem Nationalsozialismus und dem Stalinismus.⁶ Es geht erneut um einen *dreißigjährigen Bürgerkrieg*⁷, in den Chwin dieses Mal seinen Antihelden namens Eryk Stamelmann (oder Eryk Morgenstern, Eryk Weissmann, Eryk Weiss, Eryk Rudolfowicz Stamelmanow oder Stamelmański) schickt. Die Zeitspanne im Buch beträgt ungefähr 70 Jahre: Sie setzt ein mit der Geburt des Protagonisten im wilhelminischen Danzig irgendwann an der Schwelle zum 20. Jahrhundert, umfasst die Weimarer Periode, den Zweiten Weltkrieg, die darauf folgende geopolitische Neuordnung in Ostmitteleuropa und endet im polnischen Gdańsk der 1970er Jahre. Chwins Antihelden verbindet mit dem sich durch den ganzen Dreißigjährigen Krieg des 17. Jahrhunderts schlagenden Simplicissimus in der Tat Einiges. Stamelmann ist ein mysteriöses Findelkind aus dem Danziger Freudental, ein Waisenjunge, der nach dem Tod seiner in Danzig angesehenen und wohlhabenden Adoptiveltern und nach dem Ableben seines beruflichen Mentors auf der Straße landet. Er führt das Leben eines Vagabunden und eines vom Gesetz Ausgegrenzten und Verfolgten, schlägt sich unter verschiedenen Identitäten (mal als Deutscher, mal als Pole oder auch als Jude) durch Ostmitteleuropa, überlebt im Zweiten Weltkrieg und findet sich

Land der geistigen Verwüstung beugt, ein Stück Spötter, Ironiker, Possenreißer und Schlingel steckt, der bei der ‚seriösen‘ Problematik einen Anlass für eine völlig ungläubhafte Geschichte findet. Die Verbindung zur Tradition des pikaresken Romans ist das zweite Gesicht dieses janusköpfigen Buches.“

5 Der Untertitel von Grimmelshausens Buch lautet folgendermaßen: „Das ist die Beschreibung des Lebens eines seltsamen Vaganten, genannt Melchior Sternfels von Fuchshaim, nämlich: wo und wie er in diese Welt gekommen, was er darin gesehen, erfahren, gelernt und ausgestanden, auch warum er sie freiwillig wieder verlassen hat. Überaus unterhaltsam und für jedermann nützlich zu lesen.“ (Grimmelshausen 2009:9)

6 Diese literarische Grundhaltung findet man bereits in Chwins erstem Buch *Krótką historią pewnego żartu* (*Kurze Geschichte eines gewissen Scherzes*) von 1991.

7 Es ist signifikant, dass zu den historiographischen Büchern, die in der Volksrepublik Polen auf der Indexliste standen und die bereits 1989 in polnischen Zeitschriften als erste rezensiert wurden, auch das in der Bundesrepublik umstrittene Buch von Ernst Nolte *Der europäische Bürgerkrieg 1917–1945* gehörte (Zaleski 1996:180).

wie der *Simplicissimus* aus dem 17. Jahrhundert in Russland wieder⁸, aber dieses Mal nicht unter der Zaren- sondern Stalins Herrschaft.

Wie in den Abenteuern von Grimmelshausens Protagonisten⁹ sind in Stamelmanns Lebensreise fantastische Elemente integriert. Spektakulär und mysteriös ist vor allem die Geschichte seiner Geburt: Ein Komet oder ein Meteorit, grell wie jener Stern zu Bethlehem, rast auf das Freudental zu, dann stürzt tief in der Nacht ein gewaltiger Findling auf eine Wiese, der beim Aufprall auf die Erde wie eine Nuss in zwei Teile zerbricht. Im Inneren des Steins, wie in einer Wiege, schläft ein Kindlein mit goldenen Haaren. Hier lässt sich Chwin sowohl von alten kaschubischen Legenden und realen topographischen Begebenheiten¹⁰, als auch von klischeehaften Bildern der Weihnachtsgeschichte inspirieren. Im Buch erreicht Stamelmann ein bestimmtes Alter und wird dann – wie etwa der Held aus dem Film *Highlander* von 1986 – nie wieder altern. Ebenso wie Grimmelshausens *Simplicissimus*, der nach allen Lebensenttäuschungen zu einem Einsiedler, einem Eremiten wird, verlässt auch Chwins Protagonist die Außenwelt und kehrt am Ende des Romans zu seiner „Wiege“ („*kołyska*“)¹¹ ins Freudental zurück.

In einem pikaresken Roman benötigt der Antiheld bekanntermaßen eine Überlebensstrategie. Und diese braucht Chwins Protagonist wie kein Schelm je zuvor. Stamelmann – wenn seine Lebensgeschichte an vielen Stellen auch comicartig entworfen wird – ist in den Teil Europas hinein geboren, in dem das 20. Jahrhundert zu einer Gewaltorgie in allen nur möglichen Facetten wird: angefangen von dem Ausleben sadistischer Vorlieben beim Einzelnen und von dem Ausüben uneingeschränkter Macht über Mitmenschen, über den Missbrauch durch die Staatsgewalt im Alltag, bis hin zu politischem Terror, Kriegsverbrechen, Rassenwahn und schließlich Völkermord. In Chwins Buch

8 Siehe: Die Reise nach Russland, bis nach Moskau und Astrachan als das letzte Abenteuer des *Simplicissimus* im 20.–22. Kapitel im fünften Buch von Grimmelshausens Roman.

9 Siehe: Die fantastische Erzählung im fünften Buch, in der der abenteuerliche *Simplicissimus* zum Mittelpunkt der Erde reist: *Das 12. Kapitel: Wie Simplicius mit den Sylphen zum Mittelpunkt der Erde fährt*. Siehe auch in der Fortsetzung *Continuatio des abenteuerlichen Simplicissimus*.

10 Ein gewaltiger Granitfindling, genannt *Diabelski Kamień* (Teufelsstein), ist eine große Touristenattraktion im heutigen Gdańsk. Er stammt aus der skandinavischen Eiszeit und liegt – in zwei Teile zersplittert – im Freudental, in den Wäldern von Oliva und am Rande des Teufelsbergs. Dieser Teufelsstein kommt in alten kaschubischen Legenden vor.

11 So wird auch das Schlusskapitel in Chwins Buch betitelt.

haben wir es sowohl mit einem extrem düsteren Blick auf das 20. Jahrhundert mit dessen Gewaltextremen wie Auschwitz, als auch mit einem zutiefst pessimistischen Verständnis der modernen Gesellschaft zu tun. Wenn man sich mit dem problematischen Verhältnis zwischen Moderne und Barbarei auseinandersetzt, trifft man allgemein auf drei unterschiedliche Sichtweisen. Erstens: „Zivilisierung ist das Prinzip der modernen Gesellschaft, Barbarei ihr Gegenprinzip“ (Miller/Soeffner 1996:14). Zweitens: „Barbarei ist die niemals ausgeschlossene Kehrseite der Moderne“ (15 f.) und drittens: „Das Projekt der Moderne erfüllt sich genau darin, dass sich die Moderne ihres Potenzials an Barbarei bewußt wird und es in einem Zivilisierungsprozeß zu überwinden trachtet“ (17).

In *Dolina Radości* wird die Moderne als Barbarei enthüllt, wobei das Anknüpfen an den Kulturpessimismus im Sinne von Zygmunt Bauman und an Michel Foucaults Konzept zweier „politischer Träume“ als Grundmodelle des Machtausübens offensichtlich ist:

Die große Einsperrung auf der einen Seite und die gute Abrichtung auf der anderen; die Aussetzung der Lepra und die Aufgliederung der Pest; die Stigmatisierung des Aussatzes und die Analyse der Pest. Die Verbannung der Lepra und die Bannung der Pest – das sind nicht dieselben politischen Träume. Einmal ist es der Traum von einer reinen Gemeinschaft, das andere Mal der Traum von einer disziplinierten Gesellschaft. (Foucault 1976:255)

Chwins Protagonist wird auf seiner Lebensreise Zeuge einer exzessiven Umsetzung dieser zwei Methoden, „Macht über die Menschen ausüben, ihre Beziehungen zu kontrollieren und ihre gefährlichen Vermischungen zu entflechten“ (ebd.). In Chwins Buch verfällt die Moderne dem Identitäts- und dem Überwachungswahn, welche eben im Gewaltkonzept des Autors eine ausschlaggebende Rolle spielen. Bezeichnend ist Chwins ebenso meisterhafte wie ungewöhnliche Erzählstrategie: Stamelmanns Lebensgeschichte wird in Form eines polyphonen Vernehmungsprotokolls aufgebaut. Entweder legt der Protagonist als ein von deutschen, sowjetischen oder polnischen Polizeibehörden und Ge-

heimdiensten Verhörter ein Geständnis ab oder aber die zuständigen Offiziere legen ihren Vorgesetzten Verhörprotokolle vor. Und so resümiert beispielweise im Buch ein gewisser Polizeikommissar Kluge in einem Bericht:

Powiedzmy jasno, pułkownikowi Hartmann, nasza cywilizacja stoi na tym, że każdy z nas ma tylko jedną twarz. [...] Gdyby ludzie mogli zmieniać swoje twarze, tak że rano mieliby jedną, a wieczorem inną, nasz świat zachwiałby się w posadach. Kto mógłby zmienić sobie twarz, byłby zupełnie bezkarny [...]. Fundamentem naszego świata jest zdjęcie paszportowe, na którym widnieje twarz z wyraźnym uchem. I odciski linii papilarnych w kartotekach policyjnego archiwum. Bez tego nasz świat isnieć nie może.¹² (Chwin 2006:97)

An einer anderen Stelle proklamiert derselbe Polizeibeamte seine Auffassung über eine reine bzw. „anständige“ Gesellschaft: „Uczciwe społeczeństwo jest przezroczyste jak szkło. Kto żąda prawa do jakiejś ‚prywatności‘, w istocie żąda prawa do bezkarnego ukrywania swoich łajdactw i zbrodni. Uczciwi ludzie nie potrzebują żadnej ‚prywatności‘, bo człowiek uczciwy nie ma niczego do ukrycia.“¹³ (108) In einer totalitären Gesellschaft manifestieren sich Identitäts- und Überwachungswahn in einer „hartnäckigen Grenzziehung zwischen dem Normalen und dem Anormalen“, und zwar durch „die Stigmatisierung und die Aussetzung des Aussätzigen“ (Foucault 1976:256). Dabei sind die Definitionen des Anormalen stets austauschbar: Homosexuelle oder Behinderte, Juden oder Polen, Klassenfeinde oder Kommunisten, Freidenker oder Kriminelle.

Wie überlebt man also in einer totalitären Wirklichkeit, in einem Zeitalter des *Nur-ein-Gesicht-haben-Dürfens*, während es andauernd um ein exakt

12 „Reden wir Klartext, Oberst Hartmann: Unsere Zivilisation gründet sich darauf, dass jeder von uns nur ein Gesicht hat. [...] Wenn die Menschen ihre Gesichter ändern könnten, so dass sie morgens ein Gesicht und abends ein anderes hätten, würde die Welt in ihren Grundfesten wanken. Derjenige, der sein Gesicht ändern könnte, wäre absolut straflos [...]. Das Passfoto, auf dem unser Gesicht mit einem markanten Ohr zu sehen ist, und die Abdrücke der Papillarlinien in den Kartotheken des Polizeiarchivs bilden das Fundament unserer Welt. Ohne dies kann unsere Welt nicht existieren.“

13 „Eine anständige Gesellschaft ist durchsichtig wie Glas. Wer nach dem Recht auf eine ‚Privatsphäre‘ verlangt, verlangt in Wirklichkeit nach dem Recht auf ein unbestraftes Verbergen eigener Schurkerei und Perversitäten. Anständige Menschen brauchen nichts ‚Privates‘, weil ein anständiger Mensch nichts zu verbergen hat.“

angepasstes Gesicht geht, und zwar je nach sozialer Rolle, beruflichen oder politischen Ambitionen, sexuellen Vorlieben, eugenischen Anforderungen oder Rassenvorschriften? Neben der Bereitschaft, jedem zu dienen, neben extremer Anpassungsfähigkeit, Schlaueit oder auch Zynismus und Amoralität – wie schließlich bei jedem Schelm – stützt sich Eryk Stamelmanns Überlebensstrategie vor allem auf seinen ungewöhnlichen Beruf: Chwins Simplicissimus des 20. Jahrhunderts ist ein genialer Visagist und Make-up-Experte, später ein Pionier der plastischen Chirurgie und eine Kapazität in Fragen der Mumifizierung. Er beherrscht ein Handwerk, das ihn einerseits in die Illegalität treibt oder im besten Falle am Rande der Legalität existieren lässt, ihn andererseits jedoch für totalitäre Systeme jeden Schlags unentbehrlich macht. Denn Terror und Macht in der modernen Gesellschaft mit ihren wissenschaftlichen Erkenntnissen und technischen Mitteln auszuüben, bedeutet auch die Omnipotenz des Ikonographischen, des Plakativen, des Bildhaften, des Choreographischen und des Inszenierten einzusetzen.

Aufgrund dieses Tatbestands durchläuft Chwins Protagonist eine legendäre berufliche Karriere, indem er auch seinen Mentor und Lehrer, einen gewissen Herrn Rasermann übertrifft, welcher wiederum der beste Schüler des „Vaters des modernen Make-Ups“ Max Factor gewesen sei. In der Weimarer Republik verdient Stamelmann ein Vermögen, indem er sowohl für sämtliche Vertreter der Unterwelt als auch für namhafte Bürger des Establishments „neue“ Gesichter zaubert und es ihnen so ermöglicht, Straftaten zu begehen oder sexuelle Ausschweifungen auszuleben. Danach erlebt Stamelmann einen Karriereschwung in der legendären Filmfabrik Babelsberg, wo er Marlene Dietrich für den *Blauen Engel* entdeckt und einen Star aus ihr macht. Nebenbei modelliert er das durch einen Kopfschuss entstellte Gesicht des erschossenen SA-Sturmführers Horst Wessel und trägt damit entscheidend zur Stilisierung des Textdichters der NSDAP-Hymne zum Märtyrer bei. Bei der Besichtigung einer psychiatrischen Anstalt, wo Stamelmann berufsbedingt Gesichter der Patienten studiert, wird er Zeuge der Durchführung der ersten Euthanasie-Programme. Zwischendurch rettet er einige behinderte Menschen, indem er ihre Missbildungen am Kopf oder im Gesicht kaschiert und ein perfektes „gesundes“ Aussehen gestaltet.

Zu einer der größten beruflichen Herausforderungen von Chwins Protagonisten wird seine Zusammenarbeit als Masken-, Kostüm- und Bühnenbildner mit Leni Riefenstahl: Er stellt seine mittlerweile legendär gewordenen Künste nicht nur für die einwandfreie Inszenierung der Reichsparteitage in Nürnberg¹⁴, sondern auch Adolf Hitler persönlich zur Verfügung. Im besetzten Warschau wiederum ermöglicht Stamelmann jüdischen Familien die Flucht aus dem Warschauer Ghetto in die Schweiz, indem er sie mit einem korrekten „arischen Aussehen“ ausstattet. Nach seiner Verhaftung landet Chwins Protagonist in Auschwitz und wird dort gezwungen, den NS-Ärzten beim Modellieren des so genannten Neuen Menschen zu assistieren. Bei Stalingrad gerät er in sowjetische Gefangenschaft, landet in einem Moskauer NKWD-Gefängnis, avanciert jedoch bald zum persönlichen Maskenbildner und Visagisten von Josef Stalin, dessen Gesicht Stamelmann – wie einige Jahre zuvor bei Adolf Hitler in Nürnberg – zur makellosen Ikone eines charismatischen Volksführers und Staatsoberhauptes verwandelt. Nach Stalins Tod bekommt die Karriere des Simplicissimus des 20. Jahrhunderts einen letzten Schwung: Er wird zum Mumifizierungsexperten des Leichnams von Vladimir Lenin.

„Nie ma głębi, jest tylko powierzchnia“¹⁵ (Chwin 2006:62) – lautet Stamelmanns Lebensphilosophie. Wenn auch das größte Faszinosum für ihn das menschliche Gesicht bleibt, so sind Nationalität, ideologische oder religiöse Überzeugungen nach seiner Auffassung ebenfalls eine spezifische Form der „Oberfläche“, die sich je nach Bedarf mit Farben, Bildern, Inschriften und politischen Slogans schminken, modellieren, retuschieren, collagieren, optisch ausdehnen oder kürzen lässt. In diesem Zusammenhang bekommt eine Szene im Buch eine besondere Aussagekraft: Während der Schlacht um Stalingrad gibt Stamelmann den zerfetzten Körpern und der Gesichtsmasse der gefallenen deutschen Soldaten eine würdige Gestalt, die sowohl bei Kameraden, als auch bei Hinterbliebenen zu einem Sinnbild des großen Kampfes mit beinahe religiöser Wirkung wird. Die Betrachtung der eigenen Leistung des Protagonisten wird zu einem Triumph der modernen Bildhaftigkeit, in dem sich die

¹⁴ Gemeint sind die Filme: *Der Sieg des Glaubens* (1933) und *Der Triumph des Willens* (1934).

¹⁵ „Es gibt keine Tiefe, es gibt nur die Oberfläche.“ – Diese Sentenz kann der Leser als eine Anspielung auf Friedrich Nietzsche verstehen.

Akzeptanz des Barbarischen und beinahe grenzlose Möglichkeiten widerspiegeln, exzessive Gewalttaten zu einem Akt des Heroischen und Sakralen „umzuschminken“:

Kto podchodził do katafalków z brzoźowych bierwion, na których spoczywały umundurowane ciała, odzyskiwał wiarę w zmartwychwstanie, nadszarpniętą przez brutalne doświadczenia życia. Zmieniałem twarze poległych oficerów w twarze umarłego Boga, tak jak Go katolicy przedstawiają w swoich kościołach na Wielkanoc.¹⁶ (349 f.)

Der Simplicissimus des 20. Jahrhunderts wird Zeuge einer Entmenschlichung von nie zuvor gesehenem Ausmaß und schlägt sich durch eine Welt, die in einen „Zustand unkontrollierter Gewalttätigkeit“ (Reemtsma 1996:28) versetzt wird. Die Gewalterfahrung wird zu einem integrativen Bestandteil seiner Identität. Neben der körperlichen wird Chwins Protagonist vor allem einer massiven psychischen Gewalt ausgesetzt, indem er in der ständigen Furcht leben muss, selbst körperlicher Gewalt und Todesangst ausgesetzt zu werden. Wenn auch Stamelmann seinen Mitmenschen tatsächlich hilft, bleibt seine Motivation eher streng beruflich. Er unterliegt im Laufe seiner Lebenserfahrungen immer mehr der „moralischen Neutralisierung“ bzw. „Adiaphorisierung“, das heißt einem für die Moderne charakteristischen „Vorgang, in dem bestimmte Handlungen oder Handlungsobjekte von jeder moralischen Relevanz entkleidet werden, befreit von Kategorien, die sich zur moralischen Bewertung eignen“ (Bauman 1996:48). Bei seiner Wahrnehmung der Gewalt den anderen gegenüber nimmt Stamelmann die Haltung eines sich jenseits von Gut und Böse befindenden Flaneurs an, der sich seiner vorteilhaften Lage den Opfern der Gewalt gegenüber immer stärker bewusst wird. Eine von den wenigen Ausnahmen, wo Stamelmann bei seiner Konfrontation mit der so genannten „autotelischen Gewalt“ (Reemtsma 2008:106) seinen emotional-seelischen Zustand

¹⁶ „Wer sich den Katafalken aus Birkenholz näherte, auf denen in Uniform gekleidete Leichen ruhten, der fand den Glauben an die Auferstehung wieder, welcher durch brutale Erfahrungen des Lebens beschädigt worden war. Ich veränderte die Gesichter gefallener Offiziere zu Gesichtern des verstorbenen Gottes, so, wie ihn Katholiken in ihren Kirchen zu Ostern darstellen.“

preisgibt, ist die sich über drei Seiten erstreckende Szene eines Massakers an deutschen Gefangenen bei Stalingrad, bei der diese von einem sowjetischen Oberst namens Wyhno bis zum Hals in der Erde in symmetrischen Reihen eingegraben und schließlich die Köpfe nach einer makabren Reihenfolge mit einem Panzer zermahlen werden. An vielen Stellen im Buch graut es aber dem Leser vor der emotionalen Unbeteiligtkeit von Chwins Antihelden, wie bei den folgenden Szenen aus dem Alltag in Auschwitz:

Płakały zasmarkane dzieci, czekały alzackie wilczury esesmanów, ktoś czasem kogoś zabijał strzałem z pistoletu, ale ogólnie było raczej dość spokojnie.¹⁷ (Chwin 2006:300)

Pogoda była piękna, krematorium dymiło czarnym, tłustym dymem w stronę brzoźowego lasu w Birkenau. [...] Kolejny transport Żydów, chyba z Pragi czy Budapesztu, szedł do gazu [...]. Świeciło słońce. Byliśmy pogodni i wypoczęci, po dobrym śniadaniu, które o ósmej przyniesiono nam z kantyny.¹⁸ (320 f.)

In *Dolina Radości* gibt es eine Episode, in der Chwins Protagonist einen Überfall beobachtet: Braune Schläger schneiden auf offener Straße in München mit Zustimmung der Passanten einem alten Juden auf brutalste Art und Weise den Bart ab. Stamelmann, der im Buch seine Gleichgültigkeit den Juden gegenüber betont, ist aus beruflicher Sicht von der Idee, das Gesicht des Juden nach entsprechenden Schönheitsmaßstäben zu „korrigieren“, fasziniert und zeigt sich zugleich ausschließlich von der „Unprofessionalität der Jünglinge“ („nieudolność młodzieńców“) irritiert (274 f.).¹⁹ Diese Szene verdeutlicht die für totalitäre Systeme typische Haltung dem Verbrechen gegenüber: Wenn die

17 „Kinder mit verrotzten Nasen heulten, Elsässer Schäferhunde der SS-Männer bellten, ab und zu wurde jemand mit einem Pistolenschuss getötet, aber insgesamt war es eher ruhig.“

18 „Das Wetter war wunderschön, das Krematorium rauchte mit schwarzem dichtem Rauch in Richtung des Birkenwaldes in Birkenau. [...] Der nächste Transport mit Juden, womöglich aus Prag oder Budapest, ging direkt in die Gaskammern [...]. Die Sonne schien. Wir waren heiter und erholt, nach einem guten Frühstück, welches uns von der Kantine geliefert wurde.“

19 Mit dieser Stelle korrespondiert Chwins erstes Buch *Krótką historią pewnego żartu*, in dem der Nationalsozialismus als „deutsches Abenteuer mit der Schönheit“ („niemiecka przygoda z pięknem“) betrachtet wird.

Grenze zwischen der legitimen und der unrechtmäßigen Gewalt zugunsten einer Ideologie endgültig verschwindet und die moralische Neutralisierung zum Alltag wird, dann verschwindet auch das Verbrechen als solches, sowohl als rechtspolitische Konstruktion, in deren Rahmen eine Straftat definiert wird, als auch als Untat, also moralisch-ethisch bewertete Handlung. Chwins Festhalten am Kulturpessimismus wird im Buch mehrfach mittels zynischer Bekundungen des Antihelden – bei denen ein menschenverachtender Unterton herauszuhören ist – radikalisiert und vulgarisiert. Und schließlich gleitet der neue Simplicissimus in den sozialen Darwinismus und Biologismus ab: Der Mensch übe sich in Mimikry, um sich um jeden Preis am Leben zu erhalten, und das Leben lasse sich als eine Existenzform des Eiweißstoffes definieren (504–506).

Aus rezeptionsästhetischer Sicht lässt *Dolina Radości* viel Interpretationsraum. Man kann Stamelmanns Lebensgeschichte auch nur als Vorwand verstehen, dem Leser „eine Art von Ausflug auf dem Wege der Verbrechen und Grässlichkeiten des 20. Jahrhunderts“ („rodzaj wycieczki szlakiem zbrodni i okropieństw XX wieku“) (Nowacki 2006) zu ermöglichen. Gleichzeitig kann man in Chwins literarischem Vorhaben, seriöse Inhalte mit einem comicartigen Plot zu verbinden, „eine gewisse Taktlosigkeit und einen ethischen Misston“ („pewna niestosowność, etyczny zgrzyt“) (ebd.) sehen. Man kann meines Erachtens Chwins Buch auch als Versuch betrachten, die comicartige Lebensgeschichte seines Antihelden als prismatisches Medium typischer Einzelschicksale und als kollektive Metabiographie der im 20. Jahrhundert Lebenden darzustellen, indem die Psychogramme beider totalitärer Gesellschaften zugleich erstellt werden. *Dolina Radości* kann als eine eigenartige Hommage an den der Gewaltorgie ausgesetzten Alltagsmenschen im schwierigen 20. Jahrhundert verstanden werden, den man heutzutage in seinem eigenen Habitus eines politisch korrekten Gutmenschen als Mitläufer oder unwilligen Mittäter gern an den Pranger stellen würde. Eine ähnliche Würdigung des Jedermanns findet sich auch in Chwins späterem, äußerst kontroverserem Buch *Dziennik dla dorosłych (Ein Tagebuch für Erwachsene)*, in dem er im Abschnitt *Podziękowanie (Danksagung)* die Lebenshaltung seines Vaters ehrt, eine Haltung, die laut Chwin von den Autoren anspruchsvoller Literatur verachtet wird:

Dziękuję ci, ojczu. [...] Uczyłeś mnie kłamać, tak by w szkole nikt nie dowiedział się o prawdziwych losach naszej rodziny. [...] Tak jak miliony Polaków z zaciśniętymi zębami wprawiałeś mnie w trudną sztukę życia na kolanach [...]. Rozumnie zajmowałeś się handlem i kopulacją, dzięki czemu jak miliony Polaków mogę dzisiaj cieszyć się świętym darem życia, choć są poeci, którzy ten święty dar lekceważą [...].²⁰ (Chwin 2008:276 f.)

Dolina Radości mag ein sonderbares Werk sein, welches hinsichtlich schriftstellerischer Grenzüberschreitungen und bezüglich moralisch-ethischer Schutzmechanismen gegen literarische Entgleisungen einige Fragen aufwirft. Man könnte Chwin zum Vorwurf machen, dass er mit dem Spaß am literarischen Experimentieren und mit der Freude an einer politisch-ethischen Provokation zu weit gegangen sei, was sich für einen der angesehensten und mit Literaturpreisen überhäuften polnischen Schriftsteller nicht gehöre. Die Eigenartigkeit von Chwins Buch hängt jedoch sicherlich mit der Situation auf dem polnischen Lesemarkt nach 1989 zusammen, auf dem man vor allem solche Literatur willkommen heißt, die hinsichtlich ihrer literarischen Wertung ihren Platz irgendwo zwischen den Werken der zum Pantheon der Nationalliteratur zählenden Autoren und Science-Fiction-Romanen oder Spionagethrillern einnimmt (Uniłowski 1998:204).²¹ Das Etablieren dieser Literatur war letztlich eine Folge der rapiden Liberalisierung des Lesemarktes nach 1989, auf dem der hohe politisch-gesellschaftliche Status des Schriftstellers deutlich weniger zählte als gekonnte Vermarktungsstrategien. Dementsprechend wurde bereits in den 1990er Jahren in der polnischen Literaturkritik über die Prosa des „mittleren“ Umlaufs (proza „średniego“ obiegu), also eine Art polnischer

²⁰ „Ich danke dir, Vater. [...] Du lehrtest mich lügen, damit niemand in der Schule von den tatsächlichen Schicksalen unserer Familie erfuhre. [...] Wie Millionen von Polen übst du mir mit zusammengebissenen Zähnen die schwierige Kunst des Lebens auf den Knien ein [...]. Klugerweise beschäftigtest du dich mit Handel und Kopulation, dank dessen ich mich wie Millionen von Polen an der heiligen Gabe des Lebens erfreuen kann, obgleich es Dichter gibt, die diese heilige Gabe missachten.“

²¹ Zur Debatte über die literarische Wertung der nach 1989 entstandenen Werke polnischer Autoren siehe Uniłowski ausführlichen Beitrag „Proza śródka“, czyli stereotyp literatury nowoczesnej in seinem viel diskutierten Buch *Granice nowoczesności: Proza polska i wyczerpanie modernizmu*. Dazu auch: Stanisław Burkots Buch *Literatura polska w latach 1986–1995* und Przemysław Czapliński Publikation *Ślady przelomu. O prozie polskiej 1976–1996*.

Midcult-Literatur gesprochen. Sie sollte dem neuen Erwartungshorizont der Leser angepasst werden, gemäß dem Motto: intellektueller Anspruch, gleichzeitig aber Zugänglichkeit, Seriosität, aber keine Langweile, erhabene Inhalte und tiefgreifende Diskurse, aber in Form einer spannenden und handlungsreichen Lektüre. Uniłowski beschrieb diese Prosa als „podpatrującej najwyższej klasy dokonania artystyczne, czulej zarówno na estetyczne i światopoglądowe mody, jak też na gusta szerokiego kręgu czytelników, raczej potwierdzającej niż dialogującej z powszechnymi mniemaniem“²² (ebd.).

Dolina Radości erreicht sicherlich eine breitere Leserschaft, die bezüglich der in der polnischen Nationalliteratur kanonisierten narrativen Muster und Strategien gewisse Ermüdungserscheinungen aufweist. Diese Leser wünschen sich einen romanhaften sowie aktionsreichen Lesestoff und verhalten sich dem Pathetischen, Heroischen, Identitätssuchenden und Identitätsstiftenden, dem Lamentierenden und dem Katharsis Bringenden gegenüber eher zurückhaltend. Chwins Buch spricht gewiss eine Leserschaft mit fundierten Kenntnissen der europäischen Zeitgeschichte an. Diese lässt sich mittels zahlreicher kulturgeschichtlicher Allusionen, historischer Anekdoten und philosophischer Anspielungen zu einer Art von Quiz-Spiel animieren, dessen intellektuellen Genuss man dem digitalen Zeitalter zu verdanken hat. Denn ein solches Vergnügen richtet sich nicht nur an ein gewisses Bildungsniveau der Leser oder an deren Bildungsansprüche, sondern auch an deren Bereitschaft oder Lust, die zu den angegebenen Themen, Motiven oder Stichwörtern gespeicherten Informationen im Internet zu konsumieren. Zugleich greift Chwin auf eine literarische Herangehensweise zurück, die Piotr Kowalski in Bezug auf die populäre Literatur als „kommunikatives Erschweren“ („utrudnienie komunikacyjne“) beschrieb, und zwar „jako efektu łączenia literackiej fabuły oraz historycznej dyskursywności, którym w dodatku jeszcze przypisuje się zobowiązania dydaktyczne“²³ (Kowalski 1996:42). Chwin entwickelt dabei eine narrative

22 „als eine solche, die Leistungen höchsten künstlerischen Niveaus heimlich beobachtet und sehr sensibel sowohl auf ästhetische und weltanschauliche Modeerscheinungen, als auch auf den Geschmack des breiten Publikums reagiert und sich bezüglich der allgemeinen Meinungen eher affirmativ als dialogorientiert verhält.“

23 „als Effekt, welcher aus der Verbindung des literarischen Plots und der historischen Diskursivität resultiert, welchen noch dazu didaktische Verpflichtungen zugeschrieben werden.“ Kowalski weist darauf hin, dass die erschwerte Kommunikation als narrative Strategie in der polnischen Literaturwissenschaft bereits Mitte der 1960er Jahre in Zusammenhang mit den allgemeinen historischen Romanen aus

Strategie, welche aufgrund einer solchen Verbindung von Fiktivität und gelehrsamere Diskursivität als „Spiel mit dem Leser“ („gra z czytelnikiem“) (47) betrachtet werden kann, indem wiederum ein „asymmetrischer Dialog“ („asymetryczny dialog“) mit bestimmten „Verständigungsregeln“ (reguły porozumienia) zwischen dem Erzähler und dem Leser aufgebaut wird (48).

Chwin ermöglicht seinen polnischen Lesern eine universale Betrachtungsperspektive der europäischen Ereignisse und befreit sie – nicht zum ersten Mal in seinem Schaffen – von dem so genannten Partikularismus (Zaleski 1996:157 f.), zu dem unter anderem auch das literarische Fokussieren auf die so genannte Vierte Teilung Polens und auf deren geopolitische Konsequenzen gehört. Zu all diesen bemerkenswerten literarischen Anstrengungen des Autors, seine Leser zu erreichen, gehört anscheinend auch die Einstellung, dass in der heutigen Mediengesellschaft das Zynische, Skurrile und Makabre oder die Affirmation des schlechten Geschmacks und des Skandalösen nach wie vor zu den sichersten Vermarktungsstrategien zählen. Die eigenartige Geschichte eines Simplicissimus des 20. Jahrhunderts, der zwischen dem Danziger Freudental und europäischen Abgründen balanciert und mit dem der Leser sich in vielerlei Hinsicht durchaus identifizieren kann, scheint zu einem Zeitalter zu passen, in dem Zbigniew Liberas „Auschwitz-Lego“ (Jankowski 2012) zum Kunstwerk und Ausstellungsstück geworden ist.

» Literaturverzeichnis

- Bauman, Zygmunt: Gewalt – modern und postmodern. In: Modernität und Barbarei. Soziologische Zeitdiagnose am Ende des 20. Jahrhunderts. Hg. von Max Miller/Hans-Georg Soeffner. Frankfurt/M. 1996, S. 36–67.
- Burkot, Stanisław: Literatura polska w latach 1986–1995. Kraków 1997.
- Chwin, Stefan: Krótka historia pewnego żartu. 2. Auflage. Gdańsk 1999.
- Chwin, Stefan: Dolina Radości. Gdańsk 2006.

der Zeit des polnischen Positivismus im 19. Jahrhundert beschrieben wurde und in der heutigen Unterhaltungsliteratur ebenfalls zu einer der weit verbreiteten literarischen Strategien zählt (ebd.).

- Chwin, Stefan: *Dziennik dla dorosłych*. Gdańsk 2008.
- Czapliński, Przemysław: *Ślady przelotu. O prozie polskiej 1976–1996*. Kraków 1997.
- Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt/M. 1976.
- Grimmelshausen, Hans Jacob Christoffel von: *Der abenteuerliche Simplicissimus* Deutsch. Aus dem Deutschen des 17. Jahrhunderts und mit einem Nachwort von Reinhard Kaiser. Frankfurt/M. 2009.
- Jankowski, Paweł: Praca „Lego. Obóz koncentracyjny“ trafiła do Muzeum Sztuki Nowoczesnej. In: *Wiadomości24.pl*. 05.01.2012 <http://www.wiadomosci24.pl/artykul/praca_lego_oboz_koncentracyjny_trafila_do_muzeum_sztuki_221827.html>.
- Kowalski, Piotr: *(Nie)bezpieczne światy masowej wyobraźni. Studia o literaturze i kulturze popularnej*. Opole 1996.
- Miller, Max/Soeffner, Hans-Georg: *Modernität und Barbarei. Eine Einleitung*. In: *Modernität und Barbarei. Soziologische Zeitdiagnose am Ende des 20. Jahrhunderts*. Hg. von dens. Frankfurt/M. 1996, S. 12–27.
- Nolte, Ernst: *Der europäische Bürgerkrieg 1917–1945. Nationalismus und Bolschewismus*. 6. Auflage. München 2000.
- Nowacki, Dariusz: *Dolina Radości, Chwin, Stefan*. In: *Gazeta Wyborcza*. 30.10.2006. <<http://wyborcza.pl/20209020,75517,3711485.html>>.
- Reemtsma, Jan Philipp: *Das Implantat der Angst*. In: *Modernität und Barbarei. Soziologische Zeitdiagnose am Ende des 20. Jahrhunderts*. Hg. von Max Miller/Hans-Georg Soeffner. Frankfurt/M. 1996, S. 28–35.
- Reemtsma, Jan Philipp: *Vertrauen und Gewalt: Versuch über eine besondere Konstellation der Moderne*. Hamburg 2008.
- Uniłowski, Krzysztof: *Skądinąd – zapiski krytyczne*. Bytom 1998.
- Uniłowski, Krzysztof: „Proza środka“, czyli stereotyp literatury nowoczesnej. In: *Granice nowoczesności: Proza polska i wyczerpanie modernizmu*. Hg. von dems. Katowice 2006, S. 156–196.
- Uniłowski, Krzysztof: *Mit powieści mieszczańskiej (2)*. In: *Dekada Literacka 4 (224) (2007)*, S. 48–55.
- Zaleski, Marek: *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*. Warszawa 1996.

» Sinnverlust und Sinnsuche Gewaltdarstellung in der Prosa von Włodzimierz Odojewski

Lukasz Neca

Der polnische Schriftsteller Włodzimierz Odojewski kam 1930 in Posen zur Welt, wo er später Betriebswirtschaftslehre und Soziologie studierte. Sein Debüt feierte er im Polnischen Radio mit der Erzählung *Wyspa ocalenia* (dt. als *Adieu an die Geborgenheit*) im Jahr 1951. Seit 1961 leitete er das „Studio Zeitgenössisches Theater“ des Polnischen Radios, wo auch seine Hörspiele auf Sendung gingen. Nach den März-Unruhen 1968 verlor er aus politischen Gründen seinen Posten und wanderte aus, zunächst nach Paris, dann nach Deutschland, wo er sich dauerhaft in München niederließ und als Kulturredakteur des „Radio Freies Europa“ arbeitete (Jakowska 2006:403 f.; Werner 2000:477 f.). Bekanntheit erlangte Odojewski mit dem 1973 erschienenen Roman *Zasypie wszystko, zawieje ...* (dt. als *Katharina, oder alles verwehen wird der Schnee der Schnee*), der die Geschichte zweier Brüder erzählt, die zur Zeit des Zweiten Weltkriegs auf gegensätzliche Seiten des polnisch-ukrainischen Konflikts geraten.

Die Landschaft der *Kresy*, also der ehemaligen polnischen Ostgebiete, sowie deren Verlust im Rahmen der Westverschiebung Polens sind die zentralen Motive im Œuvre des Autors. Genannt werden müssen die Beschäftigung mit den sowjetischen Repressionen während der Kriegszeit sowie mit der Herausforderung, sich in den Realien des kommunistischen Regimes im Nachkriegspolen zurecht zu finden, mit dem Verlust der Heimat, dem schwierigen Dasein in der Emigration und der Problematik des Erinnerns und der Vergänglichkeit.

Im Spannungsfeld zwischen der Leiderfahrung und der Form, dem Erinnern und dem Schreiben erfolgen intensive Erklärungs- und Rekonstruktionsversuche der verlorenen Welt mit Hilfe einer kunstvollen Narration, die sehr stil- und kompositionsbewusst geführt wird. Vor dem Hintergrund der kontinuierlich ausgebauten Textwelten seines Gesamtwerks sollen im vorliegenden Artikel anhand der neueren Bücher des Autors, nämlich der Erzählsammlungen „*Jedźmy, wracajmy ...*“ („*Fahren wir, kehren wir zurück ...*“) und ... *i poniosły konie* (... *und die Pferde gingen durch*) sowie des Romans *Oksana* die Betrachtungsdimensionen der Gewalt erörtert werden.¹

» Erinnerung und Geschichte als Tatorte. Die negative Historiosophie

Die Hauptfigur in *Oksana* ist Karol, ein polnischer Historiker, der nach Deutschland emigriert ist und in München als Researcher am Institut für Ostangelegenheiten, einer US-amerikanischen Einrichtung, arbeitet. Gleich zu Beginn des Romans erfährt der Leser von Karols verlorenem Kampf mit einer Krebserkrankung – und dass er nur noch wenige Wochen zu leben hat. Karol verlässt kurz darauf das Land und beginnt eine letzte Reise durch Italien. Geplagt von wiederkehrenden Schmerzattacken, unter Einfluss von Alkohol, starken Schmerzmitteln oder einer Mischung aus beiden wird er zunehmend von Bildern aus seiner Vergangenheit heimgesucht. Man erfährt von einer gescheiterten Ehe mit der mittlerweile verstorbenen Jugendliebe Paulina. Sie hat sich bereits vor vielen Jahren in die Vereinigten Staaten abgesetzt, zusammen mit dem gemeinsamen Sohn, zu dem Karol mittlerweile kaum noch Kontakt hat.

Den Wendepunkt markiert die Begegnung mit Oksana, einer in Kanada lebenden, in Deutschland aufgewachsenen Tochter ukrainischer Emigranten. Wie selbstverständlich setzt die unglücklich verheiratete Ärztin ihre Rei-

1 Die verwendeten Ausgaben sind: Odojewski, Włodzimierz: „*Jedźmy, wracajmy ...*“, Kraków 1993; Odojewski, Włodzimierz: ... *i poniosły konie*. Warszawa 2006; Odojewski, Włodzimierz: *Oksana*. Warszawa 1999. Alle Übersetzungen stammen vom Verfasser dieses Artikels (L.N.).

se mit Karol fort. Zwischen den beiden entfacht eine leidenschaftliche Liebe und nahezu instinktiv spüren sie, dass sie sich nur mit Hilfe des anderen den Dämonen ihrer Vergangenheit stellen können. Es stellt sich heraus, dass Oksanas Vater und sein näheres Umfeld ehemalige Angehörige der berüchtigten 14. Waffen-Grenadier-Division der SS waren; genauer gesagt gehörten sie zu jenen Kampftruppen, die sich im Zweiten Weltkrieg unter dem Deckmantel der Partisanenbekämpfung und Pazifikation besonders skrupelloser Verbrechen im Vernichtungskampf gegen die polnische Zivilbevölkerung schuldig gemacht haben (Motyka 2011:256–271). Unter dem Tisch versteckt bekam die achtjährige Oksana während eines Trinkgelages die blutigen Kriegsgeschichten der im Rausch prahlenden Männer zu hören. Das Vertrauen zu ihrem Vater ist danach zerstört, sie wird von den Bildern der grausamen Morde nicht mehr loskommen.

In Karols Leben sind traumatische Erfahrungen der Gewalt gleich in mehrfacher Hinsicht eine prägende Kraft. Beruflich ist es seine Aufgabe, Informationen, insbesondere über Kriegsverbrechen in dem sich zur Zeit der Reise verschärfenden Jugoslawien-Krieg, zu sammeln und auszuwerten. Ein trotz aller Warnsignale verfolgtes Interesse für die Untersuchung der Morde an der schlesischen Bevölkerung in den Jahren 1945 und '46 war einst zum Stolperstein seiner akademischen Karriere an der Universität Breslau geworden. Karol musste dem politischen Druck seiner Umgebung weichen und verließ das Land, doch seine Ehe überstand diese Bewährungsprobe und die Folgeschikanen nicht. Die Hartnäckigkeit Oksanas, die mehr über Karols Kindheit und zugleich über die Heimat ihrer Eltern erfahren will, legt langsam und beschwerlich die größte Tragödie in seiner Biographie frei. Er ist einer der nur wenigen Überlebenden des wohl bekanntesten Massakers, das während des Zweiten Weltkriegs durch ukrainische Verbände an der polnischen Bevölkerung in dem Dorf Huta Pieniacka verübt wurde (ebd.). Nachdem er von einem wohlwollenden ukrainischen Bauern in einem Ofen versteckt worden war, barg der damals Zwölfjährige aus den Brandtrümmern einer Kirche seine Mutter und zwei Schwestern, die in gegenseitiger Umklammerung erstickt sind.

Auf eine besondere Weise bedürfen Karol und Oksana ausgerechnet des anderen, um in dieser gemeinsamen Anstrengung ihre persönlichen Verletzungen sowie die historischen Ereignisse einem umfassenderen und tiefergrei-

fenden Erklärungsversuch zu unterziehen. Dieser partnerschaftlichen Komplementarität kann ohne Zweifel auch eine symbolische Bedeutung beigemessen werden: Sie lässt sich als eine Idee der Versöhnung und ein Dialogmodell für die Aufarbeitung einer schwierigen Konfliktgeschichte zweier Nachbarländer lesen, welche im öffentlichen Diskurs nach wie vor die Gemüter erhitzt und auf hohe Hemmschwellen stößt.² Beide werden dabei gezwungen, eine Position, eine Haltung zu finden, sowohl gegenüber den persönlichen Tragödien als auch der geschichtlichen Gewalt an sich. Dies geschieht vor dem doppelten Hintergrund der immer neu eintreffenden Meldungen über Kriegsverbrechen auf dem Balkan und altertümlichen Ereignissen und Erzählungen, die aufgerufen werden. Die Gewalteskalation zwischen Serben und Kroaten, die Rede von ethnischen Säuberungen erinnern besonders Karol an Ereignisse, die er lange Zeit erfolgreich verdrängt wähnte. Dass sich die Geschichte nun wiederholt, ist für ihn schwer zu ertragen, erfüllt ihn mal mit Wut, mal mit Resignation, vor allem jedoch mit Abscheu. Der Konflikt auf dem Balkan als eine Gegenfolie zu den persönlichen Erfahrungen führt zu keiner nennenswerten Differenzierung der Ereignisse. Diese aktuellen Ereignisse finden ihre Entsprechung in der Vergangenheit, aber es wird, trotz des profunden historischen Detailwissens des Protagonisten, nicht mit großer Genauigkeit auf die möglichen geschichtlichen Parallelen eingegangen. In den Ereigniszusammenhängen beider Konflikte wird aber durchaus erkannt, dass es sich um einen nationalistisch motivierten ethnischen Konflikt handelt – einen Bruderkrieg also, der über Jahrhunderte gewachsenes Nebeneinander multiethnischer und multikultureller Bevölkerungsgruppen brutal vernichtet. Mit Ernüchterung wird immer wieder ein Grundmuster ausgemacht: Es sind die Fehler der Politik und nicht zuletzt das Vergnügen an der Unterdrückung anderer, die zu solch grausamen Kriegen führen. Gewalt als ein zeitloses Phänomen ist der Wesenskern der Geschichte. Darüber hinaus eröffnen sich den Reisenden zusätzliche Tiefenebenen historischer Reflexion,

2 In der Deklaration zur Verständigung und Versöhnung, die von den Präsidenten beider Länder am 21. Mai 1997 in Kiew unterschrieben wurde, werden als die tragischen Kapitel in der gemeinsamen Geschichte, die es gemeinsam zu überwinden gilt, genannt: die Kriege im 17. und 18. Jahrhundert, die antiukrainische polnische Politik der Zwischenkriegszeit, stalinistische Repressionen in der Sowjetukraine, der blutige Konflikt in Wolhynien unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg sowie die Aktion „Weichsel“, deren Ziel die Schwächung der ukrainischen Gemeinschaft in Polen war (Die Präsidenten der Republik Polen und der Ukraine 2007, 5 F.).

denn beide erweisen sich als ausgewiesene Kenner antiker bzw. mittelalterlicher Geschichte. Doch das verändert die Schlussfolgerung nicht, im Gegenteil. Gewalt bleibt in ihrem Verständnis eine anthropologische und historische Konstante, deren Unausweichlichkeit lediglich perspektivisch nach hinten verlängert wird, sodass zwischen der Geschichte, dem persönlichen Schicksal und der Gegenwart kein Unterschied mehr ausgemacht werden kann. Geschichte ist mit Gewalt gleichsam durchtränkt, sie ist ihr Wesensmerkmal und in ihrer Kontinuität nahtlos, das Entfliehen aus der Falle der eigenen Erinnerung an sie somit unmöglich.

Erst die Vergegenwärtigung des blutigen Charakters der Geschichte, das Nachvollziehen der unterschiedlichen Motive wie Stolz, Hass, Machtgelüste, Verlust machen die geschichtliche Erfahrung nachvollziehbar und in ihrer Verschränkung mit dem Gewaltakt greifbar für die eigene Vorstellungskraft. So wie in der frühmittelalterlichen Erzählung über Prinzessin Rosamunde, die ihrem Ehemann Alboin eine grausame Demütigung mit seiner Ermordung heimzahlt, eines der im Roman immer wieder aufgegriffenen Motive, das nicht ganz ohne schaurige Romantisierung umschrieben wird. Als die beiden notgedrungen an einer Ruine übernachten müssen, an der eine große Schlacht gegen Hannibal stattfand, und das auch noch an ihrem zweitausenddreihundertsten Jahrestag, ist diese Haltung wieder zu erkennen. Die Erinnerungen an die blutigen Kämpfe werden auch hier romantisiert, der Schauplatz vergangener Gewalt spendet etwas Atmosphärisches. Gewalt, so die sich steigernde Gewissheit Karols, zieht sich durch Vergangenheit, Gegenwart und mit ziemlicher Gewissheit auch die Zukunft wie ein roter Faden hindurch und hält sie zusammen. Auf die schwere Frage *unde malum* folgt eine einfache Antwort – aus dem Menschen selbst. Odziejewski geht es aber nicht um den Gewaltakt an sich, dieser ist in der Einfachheit seines Vollzugs geradezu banal. Die Beschreibungen des Tathergangs nehmen nur selten viel Platz ein. Sie sind wie in einem Atemzug geschrieben, ähneln einem kurzen Rausch und werden von den Protagonisten fast abwesend und gedankenverloren erlebt. Die entscheidende Frage hingegen ist: Was geschieht mit und in einem Menschen danach? Denn gerade der verletzte Geist ist der eigentliche Ort des Geschehens.

» Zerstörte Sinnhorizonte

Bei allen Protagonisten Odojewskis bekommt der Leser einen Einblick in die Gefühlswelt einer ganzen Reihe auf unterschiedliche Weise gezeichneter und traumatisierter Menschen, was sich beispielhaft anhand der Erzählung „*jedźmy, wracajmy ...*“ aufzeigen lässt. In der ersten Erzählung des Sammelbandes *Nie można cię zostawić samego o zmierzchu* (*Man darf dich bei Dämmerung nicht alleine lassen*) wird ein zwölfjähriger Junge vom Anblick verunstalteter Frauenkörper verfolgt, die er nach einem Judenpogrom im Nachbardorf in einem Leichenberg gesehen hat. Diese Erinnerung wirft einen Schatten auf seine sexuelle Initiation. *Godzina albo pół* (*Eine Stunde oder eine halbe*) behandelt die letzten Augenblicke einer Partisanengruppe, die während erbitterter Häuserkämpfe und nach schweren Verlusten von deutschen Einheiten eingekesselt nur wenig Hoffnung auf Überleben hat. Die Erzählung ist arm an Dialogen. Die menschliche Verrohung und emotionale Abstumpfung der Totgeweihten veranschaulicht ein Scheitern der Empathie und die grundsätzliche Undurchdringlichkeit der Gedankenwelt des Gegenübers. Am Ende des entbehrensreichen Kampfes macht es die Gefangenheit in Erinnerungen an eigene Verlusterfahrung unmöglich, den Anderen zu erspüren oder zu erraten. *Ostatnia zima przed potopem* (*Der letzte Winter vor der Sintflut*) schildert die Zerrissenheit zwischen Entfremdung und Annäherungsversuchen eines vor der herannahenden Ostfront fliehenden Ehepaars, das nach einer neuen Art des Umgangs miteinander sucht, nachdem die Frau von Rotarmisten vergewaltigt wurde. Wie sehr Gewalterfahrung zugleich auch immer eine Verlusterfahrung einer heilen Ganzheit ist, des Sinns, der Geborgenheit und des Selbst, verrät ein Blick in die Innenwelt eines Zelleninsassen in *Spisywane z pamięci* (*Aus Erinnerung niedergeschrieben*), dessen hochschwängere Frau einem verirrt Schuss während einer antikomunistischen Demonstration zum Opfer fällt. In *Jedźmy, wracajmy ...*, der Erzählung, die dem Sammelband ihren Titel leiht, vermag ein Vater, der einen Ausflug in die ukrainische Steppe unternimmt, seinem Sohn keine befriedigende Antwort auf dessen zahlreiche Fragen zu geben, obwohl (oder weil) er von den Erinnerungen an die verlorene Heimat und getöteten Familienmitglieder geradezu überflutet wird.

In keiner dieser Geschichten – und es ließen sich viele weitere als Beispiele anführen – wird Gewalt als eine Erfahrung der Echtzeit erlebt, sondern stets retrospektiv, in wiederkehrenden Schüben der Erinnerungen und Reflexion. Die Beschreibungen des Vergangenen sind hochgradig internalisiert und laufen in ihrer ganzen Intensität nur vor dem inneren Auge der Protagonisten ab, die nicht willens oder nicht imstande sind, diese an ihre Umgebung zu kommunizieren. Die von Odojewski gern benutzte Darstellungstechnik ist dabei der Bewusstseinsstrom, der, eigenwillig gehandhabt, flüssig zwischen verschiedenen Erzählinstanzen und Perspektiven hin und her wechselt. Die herausragende Bedeutung der Erinnerung schlägt sich nieder in einer charakteristischen „Poetik des langen Satzes“, innerhalb dessen ein Nebeneinander der Beschreibungen, Relationen, Bekenntnisse, Einsichten, psychologische Analysen, Beurteilungen der Ereignisse und Kommentare den Erkenntnisprozess zu tragen versuchen, dem nicht selten ein onirischer Charakter anhaftet (Szczepkowska 2002:6). Dies scheint das am besten geeignete Mittel zu sein auf dem Weg zu einem möglichst umfassenden Einblick in die Innenwelt der Helden, die „narrative Medien“ einer oft stark ausschweifenden und geschichteten Introspektion sind (ebd.). Dabei entzieht sich das Phänomen Gewalt jeglichen Versuchen, es zu begreifen oder zu bewältigen. Man versucht es zu ergänzen, zusammenzufügen, einzuordnen, sucht nach tragfähigen Kontexten für Sinnkonstruktionen, innerhalb derer Erklärungen möglich wären.

Die Beziehung von Oksana und Karol nimmt bei der Behandlung dieser Problematik eine besondere Stellung im Werk des Autors ein. Sie scheinen auf ihrer Suche recht weit vorgedrungen zu sein, da sie den Anderen als einen zur kritischen Umsicht zwingenden, prüfenden Hintergrund erleben. Beispielsweise stößt die Einsicht Oksanas, dass die Erinnerung auf beiden Seiten nicht die gleiche ist, auf die Vorstellung Karols, dass es dennoch nur eine Wahrheit geben kann. Der Gedanke von der ‚einen Wahrheit‘ müsste jedoch bedeuten, dass es gelingt, ein allgemein gültiges Fundament zu finden, auf dem die Geltung solcher Wahrheit gleichermaßen an alle postuliert werden könnte, eine transzendente Grundlage, gleichsam ein archimedischer Punkt, von dem aus existenzielle Grundfragen und Erfahrungen wie Gewalt, Trauma oder der Tod gleichermaßen erfasst und gehandhabt werden können. Dem ließe sich entgegen

halten, dass jedwede Wahrheit lediglich das Ergebnis der gelungenen argumentativen Verfasstheit der Aussage ist. Sie ist abhängig von einer nicht von vornherein vorgegebenen und deshalb erst zu wählenden Sprache, weshalb es sie nicht als eine absolute Größe geben kann.

» Ein Konzept der Zeugenschaft

Sucht man bei Odojewski nach solch einem möglichen Beschreibungssystem (vgl. Rorty 1992:24) im Sinne elementarer Voraussetzungen, durch die ein Zugang zur Welt erfolgt, so muss unbedingt der Glaube als ein solcher Ankerpunkt angesehen werden. Die Bezugnahme auf den christlichen Wertekanon und religiöse Weisheit ist stark präsent, die eigentliche Anwendbarkeit ihres Sinnangebots wird in schwierigen existenziellen Situationen vielfältigen Proben unterzogen. Mit Blick auf das schriftstellerische Gesamtwerk entsteht der Eindruck, dass das integrative, sinnstiftende Potential einer religiösen Semantik in den drei letzten Büchern des Autors an Durchschlagskraft verliert. In der früheren Erzählsammlung *Zabezpieczanie śladów (Spurensicherung)* lindert ein Gefangener seine hilflose Wut und Angst angesichts unverkennbarer Todeszeichen: „[...] powtarza w myśli z bezsilnym, rozpaczliwym spokojem stare przekleństwo Eklezjasty, że wszystko, co kiedykolwiek było, było takie same jak to co kiedykolwiek będzie, gdyż jutro to, co było, i to, co będzie – będą tym samym.“³ (Odojewski 1984:72)

Die Formel von der Wiederkehr des Unvergänglichen vermag eine trostspendende Wirkung zu entfalten und hilft dabei, sich mit dem Lauf der Welt abzufinden oder darin, einen Platz für jede (Gewalt-)Erfahrung und für sich selbst zu finden. In *Oksana* kippt ihre Semantik: Dort von Karol aufgerufen, bestätigt sie lediglich eine pessimistische Historiosophie (Czerwiński 2011:175). Am Ende des Romans wird Karols Krankheit dank des beherzten Einsatzes von Oksana geheilt, die allerdings darauf vor seinen Augen bei einem Autounfall auf dem Ho-

3 „[...] er wiederholt mit hilfloser, verzweifelter Ruhe den alten Fluch des Ekklesiastes, dass alles, was jemals war, genauso war wie das, was jemals sein wird, denn das, was morgen war und das, was sein wird – werden dasselbe sein.“

telparkplatz tödlich verunglückt. Mit dem Verlust der letzten bedeutsamen Person wird in *Oksana* der letzte Sinnhorizont vernichtet, der Mensch bleibt letztlich in einer bedeutungsleeren, erdrückenden Welt ohne Halt, ohne Kontaktmöglichkeit zu Gott, wie sie ein Gebet bietet⁴, sich selbst überlassen bis zu einem Punkt der absoluten Hilflosigkeit und Todessehnsucht:

[...] a potem, gdy zasypiał, przeżywał na nowo to, co dopiero usłyszał, co widział niedawno na telewizyjnym ekranie, ową nudną i sierniezną doraźność ze wszystkimi jej tak zawikłanymi przez ludzi sprawami, problemami, tragediami, z całym smutkiem i powtarzalnością nieszczęść, tchórzostwem i arogancją rządów, z oportunistem polityków, z demagogią działaczy społecznych, z chciwością, zawiścią, ze ślepotą na rozpanoszone bogactwo, z biedą zwaną na ludzkie leniństwo i nie opuszczało go (niczym nie tłumaczące się) uczucie jakby sam był temu wszystkiemu winien, jakby był niemal tego wszystkiego sprawcą. Marzył, żeby zasnąć głęboko, pragnął tego, modliłby się o to, gdyby wiedział, że cokolwiek wymodli, wszystko w nim o to krzyczało, żeby zapaść w sen taki, w którym nie będzie nic [...].⁵ (Odojewski 2006:385)

Im Hinblick auf die Werkgenese ist eine derartige Positionierung zur Lebenswelt anschlussfähig an die Überlegungen Giorgio Agambens zur Kategorie der Scham. Das, was einer Bezeugung unterzogen wird, habe bereits existiert, und die unumstößliche Faktizität und der Impetus dieser Tatsache machten eine Belegung im Sinne des Ablegens eines Zeugnisses erforderlich. Das Gefühl der Scham geht einher mit der Unmöglichkeit, sich von Erlebnissen und Wissen zu trennen, die unerträglich sind. Man wird Zeuge des eigenen Vergessens und der

4 Zur identitätsstiftenden Bedeutung von religiösem Bewusstsein und Ritualen bei Odojewski siehe Fabianowski 1999:240 f.

5 „Als er einschlief erlebte er aufs Neue, was er gerade erst hörte, was er vor kurzem auf dem Fernsehbildschirm gesehen hatte, jene langweilige und grobe Vorläufigkeit mit all ihren durch die Menschen so verworrenen Angelegenheiten, Problemen, Tragödien, mit der ganzen Trauer und Wiederholbarkeit des Unglücks, mit dem Opportunismus der Politiker, mit der Feigheit und dem Opportunismus der Regierungen, der Demagogie der Aktivisten, mit Gier, Hass, mit dem zur Schau gestellten Reichtum, mit der Faulheit angelasteter Armut und es ließ ihn das seltsame (durch nichts zu erklärende) Gefühl nicht los, dass er an all dem schuld ist, dass er beinahe der Verursacher des Ganzen ist. Er träumte davon, tief einzuschlafen, er begehrte es wie irgendein großes Glück, er hätte darum gebetet, wenn er wüsste, dass er etwas erbetet, alles in ihm schrie darum in einen Schlaf zu fallen, in dem es nichts gibt.“

inneren Unordnung. Die ethische Dimension der Zeugen beruht eben auf dieser Art emotionaler Beteiligung, die zum Ablegen eines Zeugnisses bevollmächtigt und dieses ratifiziert (vgl. Agamben 1999:87–137). Obgleich Odojewski kein dokumentarisches Schreiben betreibt, entsteht auf solcher Grundlage die Möglichkeit, seine Prosa als eine Zeugenschaft zu diskutieren (Gall 2012:149–152)⁶. Die Grundtechnik seines Schaffens ist die freie Rekombination des umfangreichen Quellenmaterials (Nycz 1995:175), der Empathie und dem Vorstellungsvermögen kommt beim Schreiben dabei besondere Bedeutung zu (vgl. Zieliński 1999:147). Zugleich macht die Kritik bei solch eigenwilligem Umgang mit historisch belegbaren Tatsachen eine mögliche Gefahr aus: das Vortäuschen eines Quasizeugnisses, Irreführung des Lesers und Geschichtsklitterung. Odojewski selbst hat den Vorwurf der Verfälschung immer entschieden von sich gewiesen, mit dem Argument, dass bei ihm Fiktion der Wahrheit diene (Rabizo-Birek 2002:83). Der Art der Verwertung des Quellenmaterials bescheinigt Bolecki in diesem Verständnis eine Qualität, bei welcher sich Fragen zu Intertextualität, Fiktionalität und Faktographie auf eine intrigierende Weise überschneiden. Demnach funktionierten sämtliche Formen des Rückgriffs auf authentische Dokumente zitatanalog als „Träger historischer Wahrheit“ (Bolecki 1998:68).

Wie kann und darf solche Textorganisation in diesen literarischen Zeugnissen gelesen werden, und was bedeutet sie für die Darstellung der Gewalt? Die freie Rekombination des historischen Ausgangsmaterials als Ausdruck künstlerischer Freiheit wird gerade dadurch ermöglicht, dass eine faktographische Rahmung in den Hintergrund der Erzählungen tritt. Bei Odojewski sind verifizierbare Informationen inselartig und dünn über den Text gesät. In einzelnen Erzählungen gibt es statt der Möglichkeit einer eindeutigen geschichtlichen Einbettung allenfalls geschichtliches Hintergrundrauschen, amorphen Raum, Naturzeit, vage Verweise – leere Stellen (Iser 1990:302–307) also, die von einem aktiven Leser geschlossen werden müssen. Als Ausdruck eines Konstruktionskonzepts der erzählten Welt treten die unterschiedlich verifizierbaren Bausteine der Texte in eine gewichtete Relation zu einander, denn wird eine Aussage unterschlagen oder auf

⁶ Die Überlegungen zur Legitimation der fiktionalen Gestaltungstechniken der Erfahrung in Odojewskis *Zabezpieczanie śladów* (einer Erzählungssammlung über den Gulag), sind dabei, wie bei Gall dargelegt, typisch für das Gesamtwerk des Autors.

ein Minimum reduziert, tritt eine andere umso stärker hervor. Entfällt bei der Lektüre das aktive Verarbeiten geschichtlicher Informationen, wird die Aufmerksamkeit des Lesers nicht mehr mit (historischer) Kausalität belastet. Die geistig-emotionalen Grundbefindlichkeiten sowie die Handlung treten in den Vordergrund.

Das primäre Anliegen eines Zeugen im Sinne Odojewskis besteht insofern nicht darin, über die Wirklichkeit zu berichten, sondern, um die Erfahrung dieser Wirklichkeit zu beschreiben, überhaupt erst einen eigenen Raum des sprachlichen Ausdrucks zu betreten. Gerade dies ist die Herausforderung, der sich die Helden seiner Erzählungen stellen müssen und an welcher sie zumeist scheitern. Befangen in der Vergangenheit und den Versuchen, diese zu verstehen, stoßen sie gegen kommunikative Blockaden und sind zumeist nicht mehr imstande, die eigene Innenwelt, die von intensiven und immer wiederkehrenden Erinnerungen geflutet wird, mitzuteilen.

Der Autor selbst erfährt die historischen Gräueltaten zunächst im Kontext geradezu obsessiver Lektüre, Recherche und der Begegnung mit Zeugen (Zieliński 1999:147) Das Bewusstsein um eine verlorene Welt sowie das Schicksal ihrer ermordeten oder vertriebenen Bewohner nimmt eine so zentrale Stelle in Odojewskis Werk ein, dass der Verdacht auf ein historisches, also weitergegebenes und transgenerational wirkendes Trauma als das Ergebnis einer Gruppenerfahrung entsteht, dem er mithilfe der Literatur unaufhörlich beizukommen versucht – zweifellos auch mit dem Anspruch, diesem Wissen einen angemessenen Platz in der kollektiven Erinnerung zu sichern. Die menschlichen Katastrophen der Geschichte bilden bis in die späte Phase seines Werkes einen thematischen Kern und einen Schatten, von dem sich der Autor nicht loszuschreiben vermag.

» Die Herausforderungen der Emigration

An dieser Stelle verdient ein weiterer Aspekt Erwähnung, und zwar das Leben in der Emigration. Dieser biographische Moment ist sowohl dem Autor, als auch einem großen Teil seiner Protagonisten eigen. Viele Erzählungen – dazu muss man auch den Roman *Oksana* zählen – behandeln Schicksale von Polen, die sich

spätestens im Zuge der politischen Repressionen der Nachkriegszeit gezwungen sahen, ihr Land zu verlassen. Versteht man Gewalt als einen im weitesten Sinne von außen gewaltsam ausgeübten Zwang, ohne sich dabei auf ihren unmittelbar physischen Charakter zu beschränken, muss die Frage zumindest aufgeworfen werden, inwiefern das Phänomen der Emigration als gesamte Lebensart, die von Zwang und Fremde gekennzeichnet ist, in dem Gewaltdiskurs platziert werden kann. Der Versuch, dem Leser die Lebenswirklichkeit vieler emigrierter Polen zu vermitteln, ist für Odojewski zentral und von dem Doppelbruch der Erfahrungen der Kriegs- und Nachkriegszeit und der Entwurzelung durch die Emigration gekennzeichnet. Im Hinblick auf die Rezeption stellt sich weiterhin die Frage, ob die Bücher des Autors in ihrer Machart nicht dazu verurteilt sind, langsam aus dem Kanon der Nachkriegsliteratur zu entschleichen, ebenso wie die geschichtlichen Ereignisse, die sie behandeln?⁷

Es stimmt zuversichtlich, dass der in Polen nach '89 angestoßene Vorgang der kritischen Auseinandersetzung mit der eigenen Kultur und Geschichte keine Randerscheinung mehr aus dem Phänomen der Emigrationsliteratur (und ihrer Themen) macht, die einen wichtigen Beitrag zur Vergangenheitsaufarbeitung leistet. In einer Studie zum Einfluss der polnischen Schlüsselkultur Romantik auf moderne Autoren wird Odojewskis Schreibart des nationalen Geschichtserbes, die nicht zuletzt abseits des patriotisch-märtyrologischen Paradigmas funktioniert, eine aktuell bleibende Attraktivität bescheinigt (Fabianowski 1999:8). Die spezielle Darbietungsform und der hohe Anspruch einer universalen Geltung an das eigene Schreiben bleiben weiterhin attraktiv für Leser, die mehr als nur an der Auseinandersetzung mit Geschichte interessiert sind. Odojewski schreibt un-aufhörlich gegen die fundamentalen Ereignisse und Zustände unseres Seins an, wie Angst, Schmerz, Hass und Leid, allesamt Ursachen der Gewaltentstehung und zugleich ihre Folgen. Gerade die Erfahrung des Verlusts macht das Wesen der Zeit begreifbar, es geht um eine existenzielle Perspektive und einen individuellen Standpunkt, von dem aus man diese Phänomene wenn nicht bewältigen, so doch in ihrer Komplexität sinnhaft erfassen kann.

7 In einer 2003 durch das Meinungsforschungsinstitut TNS Polska SA durchgeführten Umfrage geben 49% der Befragten zu, von dem blutigen Konflikt in Wolhynien nichts zu wissen, vgl. <<http://obop-arch.tnsglobal.pl/archive-report/id/1439>> (letzter Zugriff am 27.03.2013).

» Gewalt legitimiert sich selbst

In der Erzählung *Sprawa Agnieszki (In Sache Agnieszka)* aus dem Sammelband ... *i poniosły konie* ist der Titelheld, wie so oft bei Odojewski, ein in Emigration lebender polnischer Intellektueller. Der Leser erfährt von der zufälligen Begegnung mit dessen ehemaliger Ehefrau, was viele Erinnerungen im Protagonisten weckt und ihn nicht einschlafen lässt, während er immer tiefer in die Bilder aus seiner Vergangenheit eintaucht. Wegen seiner Partisanenvergangenheit verbringt er im Nachkriegspolen sechs Jahre im Gefängnis und die Repressionen, denen auch seine Frau Agnieszka ausgesetzt ist, führen zum Scheitern der Ehe und zum Verlassen des Landes. Dem namenlosen Protagonisten gelingt es, ein neues Leben aufzubauen, wieder zu heiraten und eine Anstellung als Lektor an der Wiener Universität zu bekommen. Ein wichtiges Ereignis ist die öffentliche Läuterung des ehemaligen Kapitäns, dessen brutalen Verhörmethoden sowohl er als auch Agnieszka in der Vergangenheit ausgesetzt waren. Dieser lässt sich ausgerechnet in der gleichen Stadt nieder wie sein einstiges Opfer. Spätestens ab diesem Zeitpunkt gibt es vor den Erinnerungen, zahllosen Mutmaßungen und Versuchen, die Vergangenheit zusammenzukitteln, kein Entrinnen, sie steigern sich vom heimlichen Ausspionieren bis zu einem brutalen Mord. Die Hauptfigur überrascht ihren einstigen Peiniger im Auto auf dem Parkplatz vor dessen Haus und schneidet ihm mit einem Barbiermesser die Kehle durch. Zu der Tat kommt es frappierender Weise völlig unerwartet, als sei sie nicht geplant gewesen – der Täter wundert sich noch über das Messer in seiner Jackentasche. Alles geschieht sehr schnell und die Beschreibung des Verbrechens nimmt wenig Platz ein. Der Rächer verspürt danach jedoch keine Reue, nichts belastet sein Gewissen, am nächsten Morgen kann er sich an das Geschehene kaum noch erinnern. Er zieht bald mit seiner neuen Frau Helena aus Wien nach Westdeutschland, wo sie eine Familie gründen. Des Nachsinnens müde geht der Protagonist schließlich ins Bett, wo die Erzählung folgendermaßen abschließt:

Myśli: może należało by ją zapewnić, że tamto wszystko umarło w nim dawno [...] że tamta przeszłość w niczym już im nie zagraża, że są bezpieczni. Tak myśli. Wodzi po wierzchu dłoni Heleny ustami i ogarnia

go całego, wprost zalewa po brzegi jakaś wzbierająca fala wielkiego ciepła i czułości.⁸ (Odojewski 2006:169)

Viele Kurzerzählungen des Autors muss man als die Skizzen eines ‚Lebens danach‘ auffassen, als ein Erproben unterschiedlicher Bewältigungs- und Existenzentwürfe. Meist schaffen seine Figuren diesen Drahtseilakt jedoch nicht und werden in ihrer Zerrissenheit und in ihrem Scheitern dargestellt. Es gelingt ihnen nicht, die schwere Hypothek der Vergangenheit abzustreifen, und der anhaltende Kampf mit dem Zwang der Erinnerungen an ein verhindertes Leben in der Heimat vereitelt einen versöhnlichen Neubeginn. In diesem Verständnis ist *Sprawa Agnieszki* frappierender Weise ein Modell dafür, wie eine schwierige Vergangenheit überwunden wird. Nicht mit Lebensweisheit, nicht mit Demut, nicht mit Verzeihen oder dank christlicher Nächstenliebe – die endgültige Befreiung wird durch Blutrache erreicht. Diese nonkonforme Variante der Vergangenheitsbewältigung fügt sich durchaus in das sich atmosphärisch verdunkelnde Spätwerk des Autors, das thematisch der Befangenheit in Vergänglichkeit und Tod, Verlust, historischen Katastrophen und persönlicher Tragödie treu bleibt und sich an dieser zunehmend gleichsam leerschreibt. Die Selbstverständlichkeit und intuitive Natürlichkeit, mit der der Rachemord vollzogen wird, mehr noch, die offensichtliche therapeutische Wirksamkeit der Tat sind mehr als nur ein sinisterer Ausblick, sondern müssen als eine bewusst durchgespielte Legitimierung des Prinzips der Rache und der Gegengewalt gelesen werden. Es ist zugleich eine starke Absage an die Verhandbarkeit der Gewalt auf einer ethisch-christlichen Grundlage und eine Kapitulation vor ihrer Endlosschleife, in der man seinen Platz einnimmt, um weiter leben zu können.

⁸ „Er denkt, vielleicht sollte man ihr versichern, dass das alles in ihm schon lange gestorben ist [...], dass diese Vergangenheit sie beide durch nichts mehr gefährdet, dass sie sicher sind. Das denkt er. Er streichelt Helenas Hand mit seinem Mund und es erfasst ihn, es füllt ihn bis an den Rand eine aufsteigende Welle großer Wärme und Zärtlichkeit.“

» **Literaturverzeichnis**

- Agamben, Giorgio: Remnants of Auschwitz. New York 1999.
- Bolecki, Włodzimierz: Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze XX wieku. Warszawa 1998.
- Czerwiński, Grzegorz: Po rozpadzie świata. Gdańsk 2011.
- [Die Präsidenten der Republik Polen und der Ukraine]: Deklaration zur Verständigung und Versöhnung. In: Die polnisch-ukrainischen Beziehungen. Polen-Analysen Nr. 14 (05.06.2007) <<http://www.laender-analysen.de/polen/pdf/PolenAnalysen14.pdf>>.
- Fabianowski, Andrzej; Konwicki, Odojewski, romantycy. Projekt interpretacji intertekstualnych. Kraków 1999.
- Gall, Alfred: Schreiben und Extremerfahrung – die polnische Gulag-Literatur in komparatistischer Perspektive. Berlin 2012.
- Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens. München 1990.
- Jakowska, Krystyna (Hg.): Słownik pisarzy polskich. Warszawa 2006.
- Motyka, Grzegorz: Od rzezi wołyńskiej do akcji „Wisła“. Konflikt polsko-ukraiński 1943–1947. Kraków 2011.
- Nycz, Ryszard: Parodia i Pastisz. Z dziejów pojęć artystycznych w świadomości literackiej XX wieku. In: Tekstowy świat. Warszawa 1995.
- Odojewski, Włodzimierz: „jedźmy, wracajmy ...“. Kraków 1993.
- Odojewski, Włodzimierz: Oksana. Warszawa 1999.
- Odojewski, Włodzimierz: ... i poniosły konie. Warszawa 2006.
- Rabizo-Birek, Magdalena: Między mitem a historią. Twórczość Włodzimierza Odojewskiego. Warszawa 2002.
- Rorty, Richard: Kontingenz, Ironie und Solidarität. Frankfurt/M. 1992.
- Szczepkowska, Ewa: Cykl podolski Włodzimierza Odojewskiego. Postacie. Krajobrazy. Obszary pamięci. Łódź 2002.
- Werner, Andrzej: Odojewski Włodzimierz. In: Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny. Hg. von Jan Wojnowski. Warszawa 2000.
- Zieliński, Marek: Pamięć pisarza. In: Odojewski i krytycy. Antologia tekstów. Hg. von Stanisław Barć. Lublin 1999.

» Extrem leise und unglaublich fern – Der „stille Genozid“ an den kleinen Völkern des Nordens in Jurij Rytchëus Prosa

Nina Frieß

Die russische Geschichte des 20. Jahrhunderts zeichnet sich durch eine Fülle von (Gewalt-)verbrechen aus. Vielstimmig und in ganz unterschiedlichen Lautstärken und Tonlagen werden Erinnerungen an diese Ereignisse thematisiert, so dass ein starkes Ungleichgewicht in ihrer öffentlichen Wahrnehmung entsteht. Diese reicht von dem Versuch der Vereinnahmung als nationalidentitätsstiftende Erfahrung bis hin zu einem Verschwinden historischer Ereignisse aus dem individuellen wie kollektiven Gedächtnis. Spricht nun der tschuktschische Schriftsteller Jurij Rytchëu von einem „stillen Genozid“ (Rytchëu 1995) an den indigenen Minderheiten des äußersten Nordostens Russlands, der im Zuge der Sowjetisierung der Tschukotka stattgefunden habe, so charakterisiert er damit nicht den heutigen Diskurs über dieses wenig reflektierte Ereignis. Vielmehr geht es ihm darum, eine ihm passend erscheinende Benennung für ein Verbrechen zu finden, das sich teilweise selbst von seinen Opfern unbemerkt vollzog. Insbesondere in seinen nach der Perestrojka entstandenen Romanen thematisiert Rytchëu, dass die von den Bolschewiki vorangetriebene Modernisierung des Landes nicht nur positive Folgen für die sog. kleinen Völker des Nordens hatte, sondern mit dem Verschwinden kulturspezifischer Traditionen und der Zerstörung einstiger Lebensräume und -entwürfe korrelierte.

Dass es gerade Rytchëu ist, der die negativen Auswirkungen der Sowjetisierung aufgreift, ist deshalb besonders interessant, weil er nicht nur der

bekannteste Schriftsteller der Tschukotka ist, sondern gleichzeitig als wichtiger Chronist der tschuktschischen Kulturgeschichte verstanden werden kann. Das zeichnet sich bereits in der sozialistischen Rezeption seines Frühwerks ab, in der betont wird, er sei der Autor, der einem „bislang ‚stimmlose[n]‘ Volk“ (Krempien 1973:327) auf literarischem Wege erstmals Gehör verschafft habe.¹ Rytchëus Chronistenrolle führt dazu, dass seine Erzählungen und Romane nicht nur als literarische Texte, sondern zudem als quasi kulturgeschichtliche Dokumente gelesen werden. Das fiktionale Element tritt hinter dem, auch auktorial formulierten, Authentizitätsanspruch zurück: „Каждая строчка этого произведения лично пережита мной, и на ее страницах нет никакого – ни художественного, никакого другого вымысла.“² (Rytchëu 2010:6)

Im Mittelpunkt des vorliegenden Beitrags steht die Frage, was genau unter dem stillen Genozid an den kleinen Völkern des Nordens zu verstehen ist. Dabei wird Rytchëu als Sprachrohr der indigenen Minderheiten des Nordens insgesamt verstanden. Dies entspricht dem Selbstverständnis des Autors (vgl. Rytchëu 1976; Rytcheu 1983) und zeigt sich auch in seinem Figurenrepertoire, das nicht nur Tschuktschen, sondern auch Vertreter anderer Minoritäten umfasst. Eine solche Lesart der Texte und der Rolle Rytchëus ist insofern vertretbar, als die unterschiedlichen Ethnien angehörenden Bewohner der Tschukotka sowie die Inuit der nordamerikanischen Küste über ein gemeinsames kulturelles Repertoire verfügen und mit der Inanspruchnahme ihrer angestammten Lebensräume durch die jeweiligen Titularnationen ähnlichen Problemen ausgesetzt waren. Nach einer kurzen Begriffsklärung wird untersucht, in welcher Form sich Rytchëu in seinen Texten mit dem Thema Genozid auseinandersetzt. Die explizite Verwendung des oftmals politisch missbrauchten Genozid-Begriffs wird dabei auf ihre Berechtigung im gegebenen Kontext hin überprüft.

1 Stimmlos auch deshalb, weil die Tschuktschen erst seit 1931 über eine eigene Schriftsprache verfügen.

2 „Jede Zeile dieses Werks habe ich selbst erlebt, es gibt keine einzige Seite, wo Dichtung und Wahrheit auseinandergehen.“ (Rytchëu 2010:9) Diesen Anspruch formuliert Rytchëu bereits in seinem ersten Erzählband *Ljudi našego berega* (1953; *Menschen von unserem Gestade*).

» Genozid – zwischen politischem Kampfbegriff und juristischer Definition

„Das war Genozid!“ ist ein Vorwurf, der sich immer dann vernehmen lässt, wenn sich ein Gewaltverbrechen nicht gegen Einzelpersonen, sondern gegen eine größere Gruppe von Menschen richtet. Neben unstrittigen Völkermorden wie dem der Nationalsozialisten an den europäischen Juden, finden sich viele Gewaltverbrechen, die als Genozid bezeichnet werden, ohne dass dies im Mindesten dessen formaler Definition entsprechen würde. Der Begriff ist politisch aufgeladen und wird häufig benutzt, um die Außerordentlichkeit eines Verbrechens zu betonen. Dabei gerät bisweilen aus dem Blickfeld, dass durch die Verwendung dieses Begriffs einem Verbrechen neue bzw. zusätzliche Aufmerksamkeit verschafft oder eine bestimmte (Wähler-)Klientel bedient werden soll. Der Terminus selbst geht auf den Juristen Raphael Lemkin zurück. Etymologisch lässt er sich aus der Zusammensetzung des griechischen Wortes *genos* (Rasse, Stamm) mit dem lateinischen Wort *cide* (töten) herleiten. 1948 fand er über die *Konvention über die Verhütung und Bestrafung des Völkermordes* Eingang in das Völkerstrafrecht. Dort wird Genozid definiert als

any of the following acts committed with intent to destroy, in whole or in part, a national, ethnical, racial or religious group, as such:

- (a) Killing members of the group;
- (b) Causing serious bodily or mental harm to members of the group;
- (c) Deliberately inflicting on the group conditions of life calculated to bring about its physical destruction in whole or in part;
- (d) Imposing measures intended to prevent births within the group;
- (e) Forcibly transferring children of the group to another group.

(United Nations Human Rights o.J.)

An dieser Definition wurde kritisiert, dass demnach ein Genozid an einer politisch oder kulturell definierten Gruppe nicht als Völkermord gewertet und verfolgt werden könne. Auch die Auslegung des Absichtsbegriffs, mit der eine Gewalttat verübt worden sein muss, um als Genozid zu gelten, bleibt dem Betrachter

(respektive der Justiz) überlassen. Für die vorliegende Arbeit wird dennoch auf diese Definition rekurriert, da sie im Gegensatz zu alternativen Vorschlägen juristische Relevanz besitzt. Dabei wird die Absicht, mit der ein Verbrechen begangen worden sein muss, um als Völkermord zu gelten, so verstanden, dass ihm Strukturalität, Systematik und Intention unterliegen muss, d. h. dass sich die Akteure bei der Planung und Durchführung ihres Handelns über dessen mögliche Folgen bewusst waren (vgl. ausführlich Jones 2006:12–23).

» Der stille Genozid in Rytchëus Prosa

„Mord an einem ganzen Volk, nur ohne Blutvergießen!“

Bis zur Oktoberrevolution lebten die Tschuktschen weitgehend unberührt von den russischen Machthabern, denen es nicht gelungen war, sie vollständig zu unterwerfen (vgl. Slezkine 1994:105). Gleichwohl bestanden ab dem 19. Jahrhundert rege Handelsbeziehungen mit russischen und amerikanischen Kaufleuten. Mit der Machtübernahme der Bolschewiki brachen auch auf der Tschuktschen-Halbinsel neue Zeiten an. Aus ‚rückständigen Naturmenschen‘ sollten durch Alphabetisierung, Kollektivierung, Infrastrukturprogramme, die Bekämpfung des Kulakentums und des Schamanismus sowie die Ausbildung einer eigenen politischen Elite vollwertige Mitglieder der sowjetischen Gesellschaft werden. Die anfängliche liberale Nationalitätenpolitik der Bolschewiki setzte gemäß der Losung „National in der Form, sozialistisch im Inhalt“ auf den Erhalt nationaler und kultureller Spezifika. Mit der Machtübernahme Stalins erfolgte eine Abkehr von dieser Doktrin. Sog. nationalistische Tendenzen wurden verfolgt, die gerade erst gebildeten nationalen Kader fielen in weiten Teilen den Säuberungen der 1930er Jahre zum Opfer (vgl. Kappeler 304–309). Ein russisch dominierter Sowjetpatriotismus entstand, „besonders ‚die Freundschaft zum großen russischen Volk‘, wurde allmählich zu einem Axiom hochstilisiert. Nicht mehr der ‚großrussische Chauvinismus‘, sondern der ‚lokale Nationalismus‘ galt jetzt als Hauptgefahr.“ (307) Nach Stalins Tod trat eine vorsichtige Liberalisierung der Nationalitätenpolitik ein.

In Rytchéus Gesamtwerk entsteht eine nahezu lückenlose Chronik der sowjetischen Herrschaftszeit, die von den Revolutionsjahren über die Stalinzeit, die Ära Brežnev bis zum Zusammenbruch der UdSSR reicht und auch die Post-Perestrojka-Jahre einschließt. Dabei ist die Darstellung der erzählten Zeit stark abhängig von der Entstehungszeit der Texte. In seinen ersten Erzählungen preist Rytchéu die Früchte der sowjetischen Nationalitätenpolitik:

Этот [электрический] свет [...] привезли нам русские. И ветродвигатель, и моторы для байдар, и дома – все это дали нам русские люди. Много, много сделали они для Чукотки. Прогнали грабителей-скупщиков, научили жить без князьков и без кулаков, помогли наладить колхозную жизнь ... И еще один свет принесли они нам – свет грамоты.³ (Rytchéu 1953)

Die frühen Texte thematisieren die Überwindung der vermeintlichen Rückständigkeit und betonen die russische Unterstützung in diesem Prozess. Der Zwang und die Gewalt, mit denen diese Änderungen teilweise umgesetzt wurden, und der Widerstand, der sich dagegen regte, werden nicht problematisiert.

In *Son v načale tumana* (1970; *Traum im Polarnebel*) entwickelt Rytchéu neue Deutungsmuster für die eigene Kultur. Diese erscheint nicht mehr rückständig, sondern auf bewährte Traditionen, Kenntnisse und Fähigkeiten zurückgreifend, die es seinem Volk über Jahrhunderte ermöglicht haben, in einer so menschenfeindlichen Region wie der Tschukotka zu überleben. Er führt in die Mythologie und das Sozialsystem der Tschuktschen ein, das in vielerlei Hinsicht den Idealen einer kommunistischen Gesellschaft bereits zu entsprechen scheint, und zeigt, welche Zivilisationsleistungen die kleinen Völker des Nordens erbracht haben. Diese Erkenntnisse gewinnt nicht etwa ein tschuktschischer Protagonist, sondern der Kanadier Džon Maklennan, der nach einem Unfall an der tschuktschischen Küste zurückbleibt und nach und nach in

³ „Dieses [elektrische] Licht [...] haben uns die Russen gebracht. Den Windmotor, die Bootsmotore und die Häuser haben uns russische Menschen gegeben. Viel, sehr viel, haben sie für die Tschukotka getan. Sie [...] haben uns gelehrt, ohne Fürsten und Kulaken zu leben, uns geholfen, Kolchosen zu errichten ... Und noch ein Licht haben sie uns gebracht, das Licht des Wissens.“ (Rytchéu 1954:183) Die Elektrifizierung als ein zentraler Topos der frühen sowjetischen Kultur spielt gerade in den ersten Texten Rytchéus eine wichtige Rolle.

die tschuktschische Gemeinschaft integriert wird. Das Verfahren, einen vermeintlich objektiven Außenstehenden unbequeme Wahrheiten aussprechen zu lassen, wird von Rytchéu häufig angewandt. Džon ist besorgt darüber, dass die Tschuktschen durch ihren Kontakt zur Außenwelt ihre Existenz gefährden:

Но чукчи уже не могут обходиться без многих вещей, изобретенных в мире белых людей. Чем меньше мои новые земляки будут общаться с белыми людьми, чем дольше не будут они принимать законы, создающие иллюзию порядка, а на самом деле лишь усложняющие жизнь, – тем дольше они сохранят свое духовное и физическое здоровье ...⁴ (Rytchéu 1981:172)

Der Roman spielt in der vorsowjetischen Zeit. Die vorgebrachte Kritik gilt damit auf der Textebene nicht den sowjetischen Machthabern, sondern richtet sich allgemein gegen die ‚Tangitan‘, Fremde und Ausländer, die Einfluss auf das Leben der Tschuktschen nehmen. Sie ließe sich aber problemlos auf die sowjetischen Zustände übertragen. *Son v načale tumana* endet mit der Nachricht über die Oktoberrevolution, die durch den Protagonisten skeptisch betrachtet wird: „А революция – это уже серьезнее. [...] А чего можно ожидать от большевиков? Совершенно неизвестные люди! [...] Кто знает, не станет ли двадцатый век веком исчезновения с лица земли чукчей и эскимосов?“⁵ (275) Schon hier spricht Rytchéu vorsichtig das an, was er später als Genozid bezeichnen wird: das Verschwinden der kleinen Völker des Nordens.

Kann *Son v načale tumana* noch als ein verspäteter Tauwettertext verstanden werden, so mildert seine Fortsetzung *Inej na poroge* (1971; *Polarfeuer*) dessen textimmanent nicht widerrufenen Skepsis gegenüber den Bolschewiki deutlich ab. *Inej na poroge* steht damit ganz im Zeichen des neuen sowjetischen Konservatismus der 1970er Jahre, der mit einer Wiederaufnahme der Repres-

4 „[...] die Tschuktschen können ohne die Dinge, die die Welt der Weißen hervorgebracht hat, nicht mehr auskommen. Je weniger meine neuen Landsleute mit den Weißen verkehren, um so später werden sie deren Gesetzen unterworfen sein, die eine Ordnung vortäuschen, in Wirklichkeit aber das Leben nur komplizieren, und um so länger werden sie sich seelisch und körperlich gesund erhalten ...“ (Rytchéu 2005:220)

5 „Das mit der Revolution ist schon eine ernste Sache. [...] Was haben wir von den Bolschewiki zu erwarten, die niemand kennt? [...] Mein armes Volk, ihr wirklichen Menschen! Wer weiß, ob nicht das zwanzigste Jahrhundert Tschuktschen und Eskimos vom Antlitz der Erde verschwinden lassen wird ...“ (358)

sionen gegen politisch Andersdenkende einherging. In dem Folgeroman lehnt Džon die durch die Bolschewiki eingeleiteten Fortschritte zunächst weiterhin ab. Mit der Zeit erkennt er jedoch die Richtigkeit der sowjetischen Sache und wird schließlich selbst zu ihrem Kämpfer. Der im klassisch soz-realistischen Duktus konzipierte Roman endet pathetisch mit einem Schreiben Džons an Lenin, in dem er die sowjetische Staatsbürgerschaft beantragt.⁶

Das Ende der UdSSR und die damit einhergehende Aufhebung der Zensur, aber sicherlich auch die veränderten Ansprüche der Leserschaft und die neue politische Orientierung, führen zu einem deutlichen Bruch in Rytchëus Werk.⁷ Was sich in *Son v načale tumana* andeutet, wird in den folgenden Veröffentlichungen, die primär im Ausland erscheinen (s.u.), zum dominierenden Thema: der einstige Reichtum der tschuktschischen Kultur und ihre zunehmende Zerstörung durch externe Einflüsse. Mit *Poslednyj šaman (Der letzte Schamane. Die Tschuktschen-Saga)*⁸ schreibt Rytchëu anhand seiner eigenen Familiengeschichte eine auf zahlreiche mündliche Überlieferungen gestützte, stark personalisierte Kulturgeschichte der Tschuktschen. Der ursprüngliche Manuskripttitel *Biblija po čukotski, ili poslednyj šaman Uëlena* („Die Tschuktschen-Bibel oder der letzte Schamane von Uëlen“ [Ü. d. A.]) sowie ein dem Text vorangestelltes Zitat aus der biblischen Schöpfungsgeschichte, dem ein Zitat Mletkins, dem besagten letzten Schamanen Uëlens, Protagonist des Romans und Großvater Rytchëus, gegenübersteht, verdeutlichen die dem Text von seinem Autor zugeschriebene Bedeutung. Einsprüchen gegen dessen Wahrheitsanspruch entgegnet Rytchëu im Vorwort:

6 In einem Interview berichtet Rytchëu (Bykov 2001), dass der Epilog des Textes der sowjetischen Zensur zum Opfer gefallen sei. Die deutsche Erstübersetzung (2007) entspreche, so der Autor im Vorwort, dem ursprünglichen Manuskript. *Polarfeuer* fügt dem Ende von *Inej na poroge* zwei Seiten hinzu, auf denen berichtet wird, dass Džon auf sein Schreiben an Lenin weder eine Antwort noch die sowjetische Staatsbürgerschaft erhielt, Anfang der 1930er Jahre verhaftet und zu 20 Jahren Freiheitsentzug ohne Korrespondenz verurteilt wurde, also vermutlich unmittelbar umgekommen ist. Der Schluss ist so holzschnittartig geraten, dass die Vermutung, der Autor habe den ursprünglichen Roman nur den neuen Anforderungen des Marktes angepasst, auf dem sich Dissidenten besser verkaufen als linientreue Bolschewiki, zumindest denkbar erscheint. Dafür sprächen auch weitere kleinere Änderungen im Text.

7 Dieser Bruch zeigt sich allerdings nur in den Narrativen, nicht in der Narration selbst. Zu einer ästhetischen Reflexion der „poetologische[n] Abhängigkeit vom sozialistischen Muster“ (Schmid 1998) kommt es nicht. Rytchëu bleibt seinem bewährten schriftstellerischen Handwerkszeug treu. Verfahren wie (Selbst-) Ironie oder die Abkehr von sprachlichen Konventionen sind ihm fremd.

8 Der Roman erschien 2002 zunächst auf Deutsch, 2004 folgte die Drucklegung des russischen Manuskripts. Da es mir nicht gelungen ist, ein russisches Exemplar oder eine elektronische Variante zu finden, wird im Folgenden aus dem deutschen Text zitiert.

Möglich, dass meine Berichte über die vergangene Zeit von den so genannten wissenschaftlichen Forschungen abweichen. Hier bin ich bereit, mit den Männern der Wissenschaft zu streiten. [...] woher nehmen sie die Gewissheit, dass ihre eigenen Berichte wahr sind, wenn sie kein einziges Mal am Abend den langen Geschichten der berühmten Legendenerzähler zugehört haben [...]? Warum sollte den Erzählungen eines russischen Kosaken mehr zu trauen sein, der einen Tschuktschen oder Eskimo nicht von einem Tundratier unterscheiden kann, als den Berichten, die die Ureinwohner der Tschuktschenhalbinsel über Jahrhunderte überliefert haben? (Rytchëu 2004:7 f.)⁹

Poslednyj šaman bietet eine Bestandsaufnahme der tschuktschischen Kultur über die Jahrhunderte, beginnend mit der tschuktschischen Schöpfungsgeschichte, abgeschlossen mit der Geburt Rytchëus 1930. Die über die Jahrhunderte zunehmenden externen Einflüsse auf das Leben der Tschuktschen beurteilt Mletkin primär negativ. Dies gewinnt dadurch an Gewicht, weil Mletkin als weltoffen, wissbegierig und klug gezeichnet wird, kein genereller Fortschritts skeptiker ist und im Gegensatz zu seinen Landsleuten viel gereist, mit anderen Lebenswelten also vertraut ist. Zwar hätten auch frühere Kontakte zu den Tangitan Schaden angerichtet. Diesen Begegnungen hätten aber in der Regel keine konsequenten missionarischen Absichten zu Grunde gelegen, durch die die tschuktschische Kultur per se in Frage gestellt worden wäre. Anders verhalte es sich mit den neuen Machthabern:

Wie beiläufig erklärten sie, dass das vergangene Leben der Tschuktschen, ihr Glaube und ihre jahrhundertealte Erfahrung ein Irrweg waren, das Resultat großer Unwissenheit und der Unkenntnis der großen Lebenslehre, die sie nach ihren Begründern Marxismus-Leninismus nannten. Das Bitterste und Kränkendste daran war, dass alles, was Mletkin erlebt

⁹ Hier tritt Rytchëu auch dem weit verbreiteten sowjetischen Klischee des Tschuktschen als einem naiven Wilden entgegen. Besondere Verbreitung fand dieses Klischee über die *анекдоты про чукчу* (Tschuktschenwitze; in etwa zu vergleichen mit den Ostfriesenwitzen in Deutschland). Rytchëu vertritt eine widersprüchliche Position zu diesen Anekdoten. Einerseits sagt er, diese seien „nicht lustig“ (Rytchëu in Molčanova 2006), andererseits betont er, dass ein Volk, über das Witze gemacht werde, ein „großes Volk“ sei und sich die Tschuktschen damit in guter Gesellschaft befänden (Rytchëu in Karljukevič 2004).

und gelernt hatte, im neuen Leben überflüssig war. Wenn die Landsleute nach den neuen Gesetzen [...] lebten, hörten sie auf, Luorawetlan^[10] zu sein. Sie würden Sklaven fremder Weisheiten sein, andere Menschen, die nur äußerlich ihren Vorfahren glichen. Das war nichts anderes als Mord an einem ganzen Volk, nur ohne Blutvergießen! (334)

Ganz ohne Blutvergießen kommen die Texte Rytchéus jedoch nicht aus. Zwar gibt es keine Massenmorde und den geschilderten Gewalttaten fehlt in der Regel jegliche Systematik. Dennoch ist klar, dass Rytchéus Figuren im Grunde dem sowjetischen System zum Opfer fallen, etwa, wenn Mletkin durch den ortsansässigen Vertreter der Sowjetmacht erschossen wird, weil dieser beweisen will, dass Mletkin durch seine Schamanenkräfte nicht vor Kugeln geschützt ist.¹¹

Schwerer wiegt jedoch der Kulturverlust. Dieser zeigt sich u. a. darin, dass immer weniger Tschuktschen ihre Muttersprache beherrschen, die systematisch durch das Russische als Lingua franca der UdSSR ersetzt wird.¹² Der Soziologe Erhard Stölting bemerkt diesbezüglich, dass trotz der formalen Gleichberechtigung der Völker der Sowjetunion immer klar gewesen sei, dass die neuen Menschen, die der Kommunismus schaffen und die zu einem großen Sowjetvolk verschmelzen würden, „nicht tatarisch oder armenisch sprechen würde[n].“ (Stölting 1995:267) Bei Rytchéu heißt es zugespitzt: „Ясно, что языкам мелких народов осталось жить не так уж и долго.“¹³ (Rytchéu 1992:49) Die faktische Hierarchisierung der Sprachen der Sowjetunion, das Monopol des Russischen, trägt zum Verschwinden der kleineren Sprachen bei, denn nur, wer die russische Sprache beherrscht, kann in der Sowjetunion Erfolg haben – eine Erfahrung, die Rytchéu mit seinen Protagonisten teilt. Beschleunigt wird der Prozess des Sprachverlustes dadurch, dass viele Kinder auf der Tschukotka in Internaten, und somit von ihrer tschuktschischen Sprechergemeinschaft getrennt leben. In

10 Luorawetlan ist die Selbstbezeichnung der Tschuktschen und bedeutet „wirkliche Menschen“.

11 Auf den Schamanismus und dessen Bekämpfung durch die Bolschewiki wird hier aus Platzgründen nicht eingegangen. Der Schamane in seiner Funktion als Vermittler und Bewahrer der tschuktschischen Kultur spielt im Spätwerk Rytchéus eine bedeutende Rolle (insb. in Rytchéu 2003; Rytchéu 2004).

12 Es ist ein weltweit zu beobachtender Prozess, dass es für kleine Sprechergemeinschaften schwierig ist, ihre eigene Sprache zu erhalten, wenn sie von einer größeren, dominanten Sprechergruppe umgeben sind. Linguisten prognostizieren, dass bis zum Ende des 21. Jahrhunderts 50–90% der heute gesprochenen Sprachen verschwunden sein werden (vgl. Gorenflo et al. 2012:1).

13 „Es war klar, daß die Sprachen kleiner Völker nicht mehr lange leben würden.“ (Rytchéu 1997:71)

einer besonders drastischen Szene in seiner Povest' *Unna* zeigt Rytchëu, dass die ursprünglich geplante Bewahrung der nationalen Kultur, etwa durch muttersprachlichen Unterricht, keine Rolle mehr spielt. Die tschuktschische Protagonistin wird Zeugin, wie der Direktor und eine Lehrerin ihres Internats Bücher in tschuktschischer und Eskimosprache verbrennen (19 f.). Das Verschwinden einer Sprache wird damit nicht nur hingenommen, es wird von den Vertretern des sowjetischen Regimes aktiv forciert. Die Vernichtung der noch jungen schriftsprachlichen Zeugnisse der Kultur der kleinen Völker des Nordens wird zum Symbol der Vernichtung einer ganzen Kultur. Die v. a. in den 1920er Jahren unternommenen Bemühungen der sowjetischen Ethnografie, die mündlichen Überlieferungen der Nordvölker zu verschriftlichen und so für die Nachwelt zu bewahren, werden in dieser Szene brachial negiert. Der Verlust der Sprache und das Verschwinden ihrer schriftlichen Zeugnisse führen dazu, dass die nachkommenden Generationen ihre Herkunftsnarrative nicht mehr verstehen können. Die Besorgnis darüber bringt ein alter Tschuktsche in *Poslednyj šaman* in der Formel „Welche Lieder werden sie singen?“ (Rytchëu 2004:296) auf den Punkt.

„Genozid mittels Wein und Wodka“

Das Motiv des Alkoholmissbrauchs taucht bereits in frühen Erzählungen und Romanen Rytchëus auf. Dort ist es aber eine Randerscheinung, die dazu dient, die Rückständigkeit sog. anti-sowjetischer Elemente oder die Rücksichtslosigkeit und moralische Verkommenheit des kapitalistischen Systems herauszustellen.¹⁴ In seinem Frühwerk suggeriert Rytchëu, dass Alkohol ein Problem der Vergangenheit sei, das durch die Sowjetmacht überwunden werden könne.

Rytchëus Post-Perestrojka-Texte zeigen, dass dem nicht so ist. Es existiert kaum ein Text, in dem der Alkoholmissbrauch auf der Tschukotka und seine Folgen nicht thematisiert würden. Die 1992 publizierte Povest' *Unna* ist der Text, in dem der Alkohol die Handlung am radikalsten bestimmt. Sein Konsum strukturiert die Handlung der Povest' und zunehmend das Leben der Protagonistin. In *Unna* zeichnet Rytchëu Aufstieg und Fall der titelgebenden Heldin nach. Auserko-

¹⁴ Siehe z. B. die Erzählung *Na šchune «Mëri Sajm»* (Der Schoner „Mary Syme“) in Rytchëu 1953.

ren dazu, ein nationaler Kader zu werden, distanziert sich Unna von ihren tschuktschischen Wurzeln und allem weiteren, was ihrer politischen Karriere schaden könnte. Ihre anfängliche Ablehnung von Alkohol weicht der Erkenntnis, dass Alkoholenuss wesentlicher Bestandteil politischer Rituale ist und über persönliche Verluste hinwegzuhelfen vermag. Nachdem sie politisch in Ungnade fällt, beginnt Unnas gesellschaftlicher Abstieg. Trost findet sie im Alkohol, an dem sie letztlich zu Grunde geht: betrunken erfriert sie in der Tundra.¹⁵

Indem neben den zunehmenden Alkoholexzessen der Protagonistin auch die beständige Alkoholisierung ihrer Umgebung thematisiert wird, verdeutlicht die Povest', dass Unnas Schicksal für ein kollektives Problem der tschuktschischen Bevölkerung steht. Der auktoriale Erzähler berichtet von sich bis zur Besinnungslosigkeit betrunkenden Tschuktschen, „потом валяющиеся по канавам, задворкам, помойкам, ограбленные прохожими, обмороженные, избитые, одним словом, бесконечно жалкие, потерявшие человеческий облик“¹⁶ (Rytchëu 1992:18), von Dörfern, in denen am Wochenende Männer, Frauen und selbst Kinder betrunken sind (116) und von Gewaltverbrechen, die auf erhöhten Alkoholkonsum zurückgehen: „Напился пьяным, совсем одурел, схватил дробовое ружье и застрелил брата.“¹⁷ (20) Rytchëu bringt Alkohol also auch ganz konkret mit Gewalt in Verbindung.

Alkohol ist in Rytchëus Texten etwas, das von außen an die Tschuktschen herangetragen wird, mit dem sie gleich einer Krankheit infiziert wurden, und das fortan ihr gesamtes Leben determiniert.¹⁸ Dadurch wird die Verantwortlichkeit des Individuums für sein Handeln und dessen Folgen negiert. In Bezug auf die alkoholbedingten Gewaltausbrüche bedeutet das, dass diese zu Gewaltakten ohne

15 Unna ist nicht die einzige Protagonistin Rytchëus, die durch die Folgen von Alkoholmissbrauch umkommt: In *Čukotskij anekdot* (2002; *Gold der Tundra*) wird die Tschuktschin Antonina von ihrem betrunkenen russischen Ehemann erstochen.

16 „[die] sich dann in Gräben, Hinterhöfen und Müllgruben wälzten, von Passanten geschlagen und ausgeraubt wurden, erfroren, unendlich jämmerliche Wesen, die ihre menschliche Würde verloren hatten.“ (Rytchëu 1997:22)

17 „Hat sich betrunken, ist total durchgedreht, hat die Schrotbüchse genommen und den Bruder erschossen.“ (25)

18 In der Tat waren berauschende Getränke auf Tschukotka vor dem Kontakt der indigenen Bevölkerung mit Russen und Nordamerikanern unbekannt. In Rauschzustände versetzten sich die kleinen Völker des Nordens etwa mit Giftpilzen. Vgl. dazu den vom heutigen Standpunkt aus betrachtet politisch völlig unkorrekten, aber dennoch informativen Beitrag von Enderli 1903, insb. 8–10. Physiologische Besonderheiten bei vielen Angehörigen nordostasiatischer Völker scheinen zudem eine schnellere Alkoholabhängigkeit zu begünstigen (vgl. Sher/Grekin/Williams 2005).

Täter werden. In *Unna* wird Alkoholabhängigkeit als etwas dargestellt, dem die Tschukschen nicht entkommen können. So versucht die Protagonistin vergeblich mit dem Trinken aufzuhören. Während ihr Freund Avgust, ein tschuktschischer Dissident, dem sowjetischen System die Schuld an Unnas Scheitern und dem daraus resultierenden Alkoholismus gibt, sucht Unna diese allein bei sich selbst (vgl. Rytchéu 1992:137 f.). Dieser Deutung wird sich der Leser kaum anschließen, denn Rytchéu zeichnet den sowjetischen Staat ansonsten als omnipräsent und -potent. Kann er dem Alkoholmissbrauch keinen Einhalt gebieten, so wird suggeriert, hat er daran offensichtlich kein Interesse. Zudem bietet der Staat den Menschen keine Perspektiven, die es lohnenswert erscheinen lassen, sich vom Alkohol loszusagen. Auch Unna wird schließlich erst zur Alkoholikerin, als ihre zuvor staatlich protegierte Karriere ein jähes Ende erfährt. Nicht zuletzt entsteht der Eindruck, dem sowjetischen Staat wäre es daran gelegen, seine ‚Ureinwohner‘ ruhigzustellen oder sie gleich ganz verschwinden zu lassen. Diese Deutungsmöglichkeit wird sowohl von Unna als auch von Avgust eingebracht:

Унн[а] [...] с внутренней горечью и даже чувством стыда читала о том, как гибнет язык и культура народов, как пренебрежительно относятся к местному населению приезжие, часто попросту грабят его, спаивают ... [...] Люди остаются без работы, пьянствуют, бездельничают и, самое страшное, освободились от забот о своем потомстве.¹⁹ (48)

– Почему они нас так ненавидят? [...] Ты бы слышала, что они мне говорили, как оскорбляли! [...] Говорили, насколько была бы лучше жизнь для них на Чуколке, если бы местное население не путалось под их ногами ...²⁰ (106)

19 „Unna [...] las voll Bitternis und sogar Scham, wie die Sprache und Kultur dieser Völker zugrunde gingen, wie verächtlich sich Zugereiste der örtlichen Bevölkerung gegenüber verhielten, die sie oft auch noch ausplünderten und mit Alkohol betäubten. [...] Die Menschen blieben ohne Arbeit, würden sich dem Trunk und dem Müßiggang ergeben, und, was am schlimmsten sei, sie entledigten sich der Sorge um ihre Nachkommen.“ (69 f.) Auch Unna treibt das Kind, das sie von ihrem jüdischen Lebensgefährten erwartet, auf Anraten einer russischen Freundin ab. Hier wird die Weiblichkeit der Protagonistin besonders wichtig: eine nicht gebärende Frau bedeutet als Massenphänomen das Aussterben der betroffenen Gemeinschaft – dies ist in Zusammenhang mit den Genozid-Vorwürfen von besonderer Brisanz.

20 „Warum hassen sie uns nur so? [...] Du hättest hören sollen, wie sie mich beleidigt haben! [...] Sie haben gesagt, das Leben auf Tschukotka wäre für sie viel besser, wenn nicht die einheimische Bevölkerung herumwuseln würde.“ (174)

Fast beiläufig führt Rytchéu in diesem Zusammenhang den Genozid-Begriff ein. Nicht Unna selbst ist es, die ihn äußert, sondern Avgust. Dieser wirft den sowjetischen Machthabenden eine Politik vor, „которую он называл винно-водочным геноцидом ...“²¹ (73) Ein ähnlicher Vorwurf findet sich in *V zerka-le zabvenija* (2001; *Im Spiegel des Vergessens*²²). Dort prangert Valentina, die russische Frau des tschuktschische Protagonisten Gemo die Folgen des Alkoholismus auf der Tschukotka an: „– Они же вымрут, если будут так пить! [...] Русский выпьет и проспится ... А потом, нас все-таки миллионы. А чукчей и эскимосов всего-то полтора десятка тысяч человек! [...]“²³ (Rytchéu 2001:323) Beide werden als autonome, außerhalb des Systems stehende Charaktere gezeichnet, denen es im Gegensatz zu den Protagonisten der Texte möglich ist, solche Wahrheiten auszusprechen.

„Der stille Genozid“

Rytchéus 1995 verfasster Essay *Der stille Genozid*²⁴ widmet sich in so deutlich an keiner anderen Stelle geäußerten Worten einem weiteren Problem der Erschließung der Tschukotka durch die Sowjetmacht: der massiven Umweltverschmutzung.²⁵ Externe Einflüsse auf das Leben der kleinen Völker des Nordens habe es schon lange gegeben, „[d]och das, was in den Jahren der Sowjetmacht mit dem Norden geschah, entzieht sich jedem Vergleich mit den Feldzügen der russischen Kosaken, mit der Vernichtung einzelner Familien und dem Gemetzel in Nomadenlagern und Küstensiedlungen.“ (Rytchéu 1995) Um Gebiete für die Rohstoffförderung zu erschließen, wurden deren ursprüngliche Bewohner umgesiedelt oder vertrieben. Der rücksichtslose Rohstoffabbau führte zur nachhaltigen Zerstörung der fragilen Tundranatur. Weitaus schwerer wiegen nach

21 „die er einen Genozid mittels Wein und Wodka nannte.“ (115)

22 Die deutsche Übersetzung erschien 1999 bevor das russische Manuskript veröffentlicht wurde.

23 „Sie werden aussterben, wenn sie weiter so trinken! [...] Ein Russe trinkt und schläft sich aus. Und wir sind immerhin Millionen. Tschuktschen und Eskimos aber gibt es insgesamt fünfzehntausend! [...]“ (Rytchéu 2001:231)

24 Eine russische Variante des Textes wurde meines Wissens nicht veröffentlicht.

25 In seiner Prosa setzt sich Rytchéu kaum mit diesem Thema auseinander, es tritt dort allenfalls als Randerscheinung auf, um den allgemein desolaten Zustand der Region zu illustrieren (v. a. in Rytchéu 2002).

Rytchéu jedoch die unsichtbaren Schäden, die der arktischen Natur zugefügt wurden. Diese gingen auf die Aktivitäten des sowjetischen Militärs zurück, auf deren Atomtests und die Ablagerung atomarer Abfälle, die zu einer massiven Erhöhung der radioaktiven Strahlung in der Region führten. Die Folgen seien eine „stark gesunkene Geburtenrate und das Ansteigen der Sterblichkeit bei den Nordländern“ (ebd.), chronische Krankheiten und ein massiver Anstieg von schweren Krebserkrankungen. „Tschernobyl hat in der Arktis viel früher begonnen als am Fluß Pripjat, in der ehemaligen Unionsrepublik Ukraine. Und bis heute können wir nur Vermutungen anstellen über den Beginn des stillen Genozids an den kleinen Völkern der Arktis, die die seelenlose sowjetische Militärmaschinerie zum Tod verurteilt hat.“ (Ebd.) Vermutungen deshalb, weil es bis heute kaum möglich ist, objektive Untersuchungen über die Verschmutzung der Tschukotka durchzuführen, da diese durch das auch in der Russischen Föderation weiterhin mächtige Militär unterbunden werden. Er selbst sei beim Sammeln von Material über die Umweltverschmutzungen wie ein amerikanischer Spion behandelt worden, berichtet Rytchéu in einem Interview (Rytchéu in Karljukevič 2004). Der Essay endet mit der Befürchtung, die Anklage und Appell zugleich ist, die französischen Atomtests der 1990er Jahre würden zu neuerlichen Versuchen im Norden Russlands führen: „Falls das geschehen sollte, geht der stille Genozid an den arktischen Völkern weiter und wird sie letzten Endes vollends vom Antlitz der Erde tilgen. Uns hört niemand, denn wir werden immer weniger, unter uns sind nur noch wenige gesunde Menschen, und unsere Stimme wird immer schwächer ...“ (Rytchéu 1995)

» Fazit

Durch die besondere Rolle Rytchéus in der und für die tschuktschische Kultur wird seiner Aussage über einen wie auch immer adjektivierten Genozid an den indigenen Minoritäten eine besondere Bedeutung zuteil. Seine Stimme ist bis zu seinem Tod 2008 nicht leiser geworden. Allerdings ist sie, wie die Literaturkritikerin Sabine Berking konstatiert, „die einzige Stimme der klei-

nen Völker des russischen Nordens, die auch im Westen gehört werden kann.“ (Berking 2007) Rytchëus Wandel von einem Profiteur hin zu einem „inneren Dissidenten“ (Rytchëu in Molčanova 2006) und schließlich zu einem offenen Kritiker des sowjetischen Regimes und die von ihm eingenommene Chronistenrolle könnte den Genozid-Vorwurf in Russland zu einem Politikum machen, wenn sein Spätwerk dort denn rezipiert würde. Seit der Perestrojka werden seine Romane jedoch primär im Ausland²⁶ verlegt, was in Russland durchaus wahrgenommen wird, wie zahlreiche Interviews mit Rytchëu zeigen (vgl. Bykov 2001; Karljukevič 2004, Molčanova 2006). Zuletzt wurden seine Bücher auf Initiative Roman Abramovičs, Milliardär und von 2000–2008 Gouverneur der Tschukotka Region, immerhin in kleinen Tranchen gedruckt. Diese gingen aber nahezu komplett auf die tschuktschische Halbinsel (vgl. Molčanova 2006). Im russischen Festlandbuchhandel sind Rytchëus späte Romane nicht zu finden. Auf ozon.ru, der größten Onlinebuchhandlung Russlands, können von den nach 1990 entstandenen Romanen lediglich drei bestellt werden (vgl. ozon.ru 2013). Auch in den einschlägigen Online-Portalen lassen sich Rytchëus Post-Perestrojka Texte nur vereinzelt herunterladen. Russische Leserinnen und Leser haben somit keinen oder nur eingeschränkten Zugriff auf die Bücher Rytchëus. Damit ist es ihm in Russland auch nicht gelungen, eine Diskussion über den Umgang der Sowjetmacht mit den indigenen Minderheiten anzustoßen.

Wie berechtigt ist nun der Genozidvorwurf, den Rytchëu erhebt? Vergleicht man die obige Genozid-Definition mit den in Rytchëus Prosa geschilderten Gewaltverbrechen, scheint es zunächst viele Übereinstimmungen zu geben: Mitglieder der tschuktschischen Gemeinschaft werden getötet, ihnen wird körperlicher und seelischer Schaden zugefügt, ihre Lebensbedingungen haben sich in Folge der Sowjetisierung teilweise existenzbedrohend verschlechtert, durch Alkoholismus und schädliche Umwelteinflüsse sinkt die Geburtenrate, Kinder werden ihren Familien entrissen. Aber: die komplette oder teilweise physische Vernichtung der indigenen Minoritäten war weder intendiert, noch unterlag den Gewalttaten ein Mindestmaß an Strukturalität und Systematik. Die Folgen der Sowjetisierung sind deshalb nicht weniger tragisch. Die unter Stalin

²⁶ In deutscher Sprache sind Rytchëus späte Romane im Schweizer Unionsverlag erschienen. Sein sozialistisches Frühwerk liegt nur teilweise in deutscher Übersetzung vor.

herrschende Kultur der Gewalt nahm Opfer billigend in Kauf oder hielt diese für die Schaffung des Kommunismus sogar für unabdingbar. Dies als Genozid zu bezeichnen, führt dennoch zu weit. Die Vernichtung einer Kultur ohne die beabsichtigte physische Vernichtung ihrer Träger fällt ebenfalls nicht unter die formale Definition eines Genozids. Genauso verhält es sich mit der Zerstörung von natürlichen Lebensräumen und Kulturlandschaften, der zwar eine gewisse Systematik, jedoch keine Tötungsintention unterliegt. Die Verwendung des Genozid-Begriffs verschafft Rytchéu eine erhöhte Aufmerksamkeit für seine Texte, sie lässt aufhorchen, doch berechtigt ist sie nicht.

Dem Kulturverlust folgt in Rytchéus Prosa – und sicherlich auch in der Realität – in vielen Fällen ein Identitätsverlust, weil den Tschuktschen die Annahme der neuen Identitätsangebote des Sozialismus verwehrt bleibt. Zuletzt sind sie weder Teil der sowjetischen noch der tschuktschischen kulturellen Gemeinschaft, die mit ihren Trägern mehr und mehr verschwindet. Die Folgen dieses Verlustes zeigten sich insbesondere nach dem Ende der UdSSR. Der Zusammenbruch des sowjetischen Versorgungssystems und die damit einhergehende Einstellung der Subventionen für die marode Wirtschaft führten auch auf der Tschukotka zu existenziellen Notlagen. Als Rettung erscheint in Rytchéus Prosa die Rückbesinnung auf fast verloren gegangene Kulturtechniken und die Orientierung an positiven Vorbildern, allen voran an den amerikanischen Inuit auf der anderen Seite der Beringstraße (vgl. Rytchéu 2002), die Rytchéu in seinen frühen Texten noch als vom Kapitalismus gebeutelte Sklaven beschrieb.²⁷ Allerdings gibt es zu diesem Thema widersprüchliche Aussagen des Autors. In einem Interview für die Zeitschrift *Ogonëk* betont er, die Tschuktschen wollten nicht zurück in die Steinzeit, zu Rentierzucht und Jagd auf Meerestiere. Und überhaupt müssten sich die Tschuktschen durch die Sowjetmacht nicht beleidigt fühlen („Вообще, надо вам сказать, на советскую власть чукчам обижаться не следует.“ [Rytchéu in Bykov 2001]). Die Einordnung solcher Statements fällt schwer. Möglich scheint, dass der Autor seine Tonlage einfach an die unterschiedlichen Bedürfnisse verschiedener Märkte und Leserklientel anpasst.

²⁷ Siehe z. B. die Erzählung *Ljudi's togo berega* (*Menschen vom anderen Gestade*) in Rytchéu 1953.

» Literaturverzeichnis

- Berking, Sabine: Femme fatale auf tschuktschisch. Putins vergessene Untertanen: Juri Rytchëu erzählt vom Norden. In: FAZ, 02.01.2007, S. 36.
- Bykov, Dmitrij: Čukča-Pisatel'. In: Ogonëk 09–2 (2001) <<http://www.ogoniok.com/archive/2001/4684-2/90-20-21/>>.
- Enderli, J.: Zwei Jahre bei den Tschuktschen und Korjaken. In: Geogr. Mitteilungen VIII (1903), S. 1–22.
- Gorenflo, L. J. et al.: Co-occurrence of linguistic and biological diversity in biodiversity hotspots and high biodiversity wilderness areas. In: PNAS, 07.05.2012 <<http://www.pnas.org/content/early/2012/05/03/1117511109.full.pdf+html>>.
- Jones, Adam: Genocide. A Comprehensive Introduction. London 2006.
- Kappeler, Andreas: Rußland als Vielvölkerreich. Entstehung – Geschichte – Zerfall. München 2008.
- Karljukevič, Aleksandr: Jurij Rytchëu: Vnuk šamana i èkologičeskij špion. In: Ros-sijskaja Gazeta, 25.03.2004 <<http://www.rg.ru/2004/03/25/chukcha.html>>.
- Krempien, Herbert: Nachwort. In: Traum im Polarnebel. Von Jurij Rytchëu. Berlin 1973, S. S. 323–332.
- Molčanova, Irina: Jurij Rytchëu: «Anekdoty pro čukču nesmešnye!» In: Fotanka.ru. 22.08.2006 <<http://www.bigbook.ru/articles/detail.php?ID=1358>>.
- Ozon.ru: Jurij Rytchëu. In: <<http://www.ozon.ru/?context=search&text=%de%f0%e8%e9+%d0%fb%f2%f5%fd%f3>> (letzter Zugriff am 31.01.2013).
- Rytchëu, Jurij: Ljudi našego berega. Moskva 1953. Hier zitiert nach <<http://lib.rus.ec/b/177596>> (letzter Zugriff am 31.01.2013).
- Rytchëu, Juri: Menschen von unserem Gestade. Berlin 1954.
- Rytchëu, Juri: Nennen Sie mich einen Eskimo. In: Sputnik 2 (1976), S. 12–16.
- Rytchëu, Jurij: Son v načale tumana. Leningrad 1981.
- Rytchëu, Jurij: Unna. In: Neva 11–12 (1992), S. 9–141.
- Rytchëu, Juri: Der stille Genozid. Über den Mord an den kleinen arktischen Völkern Russlands. 1995. In: <http://www.unionsverlag.com/info/link.asp?link_id=198&pers_id=1284&pic=../portrait/RytcheuJuri.jpg&tit=Juri%20Rytch%EBu> (letzter Zugriff am 31.01.2013).
- Rytchëu, Juri: Unna. Zürich 1997.

- Rytchëu, Jurij: V zerkale zabvenija. Sankt-Peterburg 2001.
- Rytchëu, Juri: Im Spiegel des Vergessens. Zürich 2001.
- Rytchëu, Jurij: Čukotskij anekdot. Sankt-Peterburg 2002.
- Rytchëu, Jurij: Skytanija Anny Odincovoj. Sankt-Peterburg 2003.
- Rytchëu, Juri: Der letzte Schamane. Die Tschuktschen-Saga. Zürich 2004.
- Rytchëu, Juri: Traum im Polarnebel. Zürich 2005.
- Rytchëu, Juri: Polarfeuer. Zürich 2007.
- Rytchëu, Jurij: Dorožnyj leksikon. Sankt-Peterburg 2010.
- Rytchëu, Juri: Alphabet meines Lebens. Zürich 2010.
- Rytcheu, Yuri: People of the Long Spring. In: National Geographic 2 (1983), S. 206–223.
- United Nations Human Rights. Office of the High Commissioner for Human Rights: Convention on the Prevention and Punishment of the Crime of Genocide. In: <<http://www.ohchr.org/EN/ProfessionalInterest/Pages/CrimeOfGenocide.aspx>> (letzter Zugriff am 31.01.2013).
- Schmid, Ulrich: Juri Rytchëu und der Sozrealismus, in: NZZ, 17.03.1998, S.46.
- Sher, Kenneth J./Grekin, Emily R./Williams, Natalie A.: The Development of Alcohol Use Disorders. In: Annual Review of Clinical Psychology 1 (2005), S. 493–523.
- Slezkine, Yuri: Arctic Mirrors. Russia and the Small Peoples of the North. Ithaca, London 1994.
- Stölting, Erhard: Die Verinnerlichung einer Denkform. Gemeinsamkeiten und Differenzen des Nationalismus in Osteuropa. In: Leviathan. Zeitschrift für Sozialwissenschaften, Sonderheft 15 (1995), S. 254–276.

» Fremde Erinnerungen

Die Polyphonie traumatischer Kriegserfahrungen in Saša Ilićs *Berlinsko okno*

Eva Kowollik

» Saša Ilić und *Berlinsko okno*

Am 20. Januar 2012 wurde der Leiter der serbischen Nationalbibliothek, der Schriftsteller Sreten Ugričić, vom serbischen Innenminister über Nacht abgesetzt. Der Grund war eine von ihm und anderen Autoren des gesellschaftskritischen „forum pisaca“ (Schriftstellerforum) unterschriebene Petition, in der es um freie Meinungsäußerung ging. Zu den Mitunterzeichnern gehörte auch Saša Ilić, der bis zu diesem Zeitpunkt als Ugričićs Mitarbeiter in der Nationalbibliothek angestellt war. Anlass der Petition war ein polemischer Text des montenegrinischen Autors Andrej Nikolaidis, der in der serbischen Presse als Aufruf zum Terrorismus umgedeutet wurde. Zeitgleich mit Ugričićs Entlassung wurde auch Saša Ilić von seinem bisherigen Posten degradiert.¹

Die prompten Reaktionen des serbischen Innenministeriums auf Persönlichkeiten wie Ugričić und Ilić sind nicht nur im eigentlichen Anlass zu suchen, sondern auch in deren bisherigen kritischen Stellungnahmen. Saša Ilić ist Mit-Initiator und Herausgeber des 2006 gegründeten kulturkritischen Magazins *BETON*, das anlässlich der Leipziger Buchmessen 2010–12 in drei Sonderausgaben auch auf deutsch präsentiert wurde. Darüber hinaus zeugen regelmäßige Artikel, die u. a.

¹ Einen engagierten Einblick in den konkreten Ablauf bietet Miranda Jakiša unmittelbar nach Ugričićs Entlassung gedruckter Artikel *Serbiens Jagd auf Schriftsteller: der Fall Sreten Ugričić* (Jakiša 2012).

auf den Internetplattformen *e-novine* und *Peščanik (Sanduhr)* erscheinen, vom Engagement des Autors. Es geht Ilić generell darum, nationalistische Tendenzen in der serbischen Gesellschaft aufzudecken und insbesondere an die Verwicklung Serbiens in die bosnisch-serbischen Kriegsverbrechen zu erinnern, ein Tatbestand, der im serbischen Geschichtsbewusstsein nach wie vor verdrängt wird.

Das Thema der serbischen Verantwortung – Saša Ilić differenzierte in einem seiner Texte zwischen Schuld und Verantwortung (vgl. Ilić/Radulović 2008) – bestimmt auch die Prosa des Autors. Es verspricht also aufschlussreich zu sein, in dieser Hinsicht den 2005 erschienenen Roman *Berlinsko okno (Berliner Fenster/Schacht)* zu untersuchen. Nach dem Prosaband *Predosećanje građanskog rata (2000; Vorahnung des Bürgerkrieges)* ist dies das zweite größere Buchprojekt des Autors, gefolgt 2010 von dem Roman *Pad Kolumbije (Der Absturz der „Columbia“/Der Niedergang Kolumbiens)*.²

In *Berlinsko okno* forscht ein namenloser, aus Belgrad stammender Ich-Erzähler in Berlin nach seinem in den Wirren der postjugoslawischen Kriege verschollenen Freund Janko Baltić. Auf seiner Suche begegnet er verschiedenen Menschen, meist Flüchtlingen aus dem ehemaligen Jugoslawien, und hört ihre Geschichten, die sich in der Regel nicht um sie selbst sondern um wieder andere Personen drehen – Geschichten also, die ihnen von Familienangehörigen, Freunden oder auch ganz Fremden erzählt worden waren. Auf diese Weise entsteht im Ich-Erzähler eine Collage der Erinnerungsfragmente von Figuren, die in der eigentlichen Romanhandlung, die in Berlin im Frühjahr 2002 spielt, gar nicht auftauchen.

Eingeleitet wird *Berlinsko okno* mit einem Motto, das auf eine Textstelle aus einem Essay des französischen Philosophen litauisch-jüdischer Herkunft Emmanuel Lévinas zurückgeht: „*Prošlost drugog i, unekoliko, istorija čovečanstva u kojoj ja nikad nisam sudelovao, kojoj nikad nisam prisustvovao, jeste moja prošlost.* Emanuel Levinas“³ (Ilić 2005:4; kursiv im Orig.).

Ilić bezeichnet Lévinas' Denken auch als „Wegweiser“ (Ilić/Petzer 2008) für seinen Roman, in dem es um „das fremde Gedächtnis“ oder die „Er-

² Auf Deutsch erschienen bisher zwei Erzählungen des Autors: *Sever-severoistok* (in: Ilić 2000a; *Nordnordosten*, in: Ilić 2011c) und *Kineska četvrt* (in: Ilić 2008; *Das Chinesenviertel*, in: Ilić 2010b).

³ „Die Vergangenheit des Anderen und in gewisser Weise auch die Geschichte der Menschheit, an der ich nie teilgenommen habe, bei der ich nie gegenwärtig war, sind meine Vergangenheit.“ (Lévinas 1995:146 f.) Das Zitat im Roman stammt aus der serbischen Übersetzung des im Original 1991 erschienenen Bandes *Entre-nous (Zwischen uns)*.

innerung des Anderen“ (ebd.) gehe. Daher sollen zunächst die Grundzüge von Lévinas' Ethik des *Anderen* vorgestellt werden, um von diesen aus eine Annäherung an Saša Ilićs literarische Auseinandersetzung mit Kriegsverbrechen vorzunehmen.

» Lévinas – Die Erfahrung des Anderen

Lévinas denkt prinzipiell nicht vom *Ich* her, sondern immer vom *Anderen*, dem Gegenüber, mit dem ein Mensch konfrontiert ist. Ethisches Handeln ist für Lévinas keine Folge einer bewusst getroffenen individuellen Entscheidung, sondern etwas, das dem Individuum geschieht, dem es sich nicht entziehen kann. Das, was dem Ich aufgrund der Begegnung mit dem Anderen geschieht, nennt Lévinas zwar *Verantwortung*, aber Verantwortung ist für ihn nichts, was man übernehmen kann, sondern was notwendigerweise aus der Begegnung mit dem Anderen für das Ich resultiert (vgl. Staudigl 2009:77 f.). Durch den Anderen werde das Ich in Frage gestellt, das darauf mit einer ethischen Beziehung, aber auch mit Gewalt reagieren könne. Lévinas spricht in letzterem Fall vom *imperialistischen Ich*, das auf die Auslöschung des Anderen abziele: „Der Nächste ist der einzige Seiende, dessen Negation nur total sein kann: ein Mord. Der Nächste ist das einzige Wesen, das sich töten lassen kann.“ (Lévinas 1995:21) Im Einlassen – anstelle Auslöschens – auf den Anderen hingegen gründet die ethische Beziehung: „Dem Nächsten von Angesicht zu Angesicht gegenüberstehen heißt, nicht töten können.“ (22)

Saša Ilić hat Lévinas' philosophische Theoreme in die Struktur seines Romans *Berlinsko okno* übersetzt und äußert sich diesbezüglich folgendermaßen:

Zwischen dem „Ich“ und dem „Du“ muss also eine neue Beziehung hergestellt werden. Und darum geht es in meinem Roman. Nicht derjenige ist wichtig, der erzählt, sondern alle anderen, deren Erzählungen durch die Optik des Erzählers gebrochen werden. Damit möchte ich nur sagen, dass *Berlinsko okno* nicht „meine Erzählung“ ist, sondern „eine Erzäh-

lung der Anderen“, es geht hier nicht darum, was „ich erlebt habe“, sondern darum, was „du erfahren hast“. (Ilić/Petzer 2008)

Für *Berlinsko okno*, in dem es um das Erzählen erinnertes, aber auch stellvertretend erinnertes Gewalterfahrung geht, ist Lévinas' Ethik in ihrem Verhältnis zur Zeitlichkeit wichtig. Lévinas' Begriff *Diachronie* bedeutet die Zeit des Anderen, die weit vor dem Beginn der Begegnung mit dem Ich begonnen hat (vgl. Staudigl 2009:94 f.). Diese notwendige Ungleichzeitigkeit von Menschen ist ursächlich für ihre Differenz und Einladung zur ethischen Beziehung. Im Vorfeld des im Roman zitierten Mottos heißt es in Lévinas' Text: „In meiner Verantwortung für den Anderen ‚blickt‘ mich die Vergangenheit des Anderen, die nie meine Gegenwart gewesen ist, an“ (Lévinas 1995:146).

Den Übergang in die Zeit des Anderen bezeichnet Lévinas als *Spur*. Diese lasse sich über das *Sagen* und die *Rede* verfolgen, womit Lévinas zufolge eine besondere Sinnschicht der Sprache gemeint ist. *Sagen* bedeutet in erster Linie das Zulassen von Nähe, *Rede* ist die ethische Form des *Sagens*, die eine Beziehung zwischen dem Ich und dem Anderen herstellt (vgl. Staudigl 2009:95 f.). Lévinas meint, Sprache enthalte „ein positives und der Mitteilung vorhergehendes Ereignis, das Annäherung wäre und Berührung des Nächsten“ (Lévinas 1987:292) und es geht ihm darum, „Sprache und Berührung zusammenzudenken“ (ebd.).

Diese ethische Sprachfunktion wird in Saša Ilićs Roman in einer spezifischen Figurenkonstellation erprobt, in denen die wechselnden Rollen von Erzählern und Zuhörern semantisch aufgeladen sind. Die Figuren, über die erzählt wird, treten über die Stimmen der jeweiligen Erzähler der Binnenerzählungen lebendig in Erscheinung. Sie werden beschrieben und charakterisiert, aber es sind nicht die in der Romanhandlung, also in Berlin 2002, auftretenden Figuren. Die in der Gegenwart des Jahres 2002 angesiedelte Romanhandlung besteht im Prinzip aus der Interaktion der Erzählerfiguren, d. h. aus Erzähler-Zuhörer-Konstellationen. Diese Erzählerfiguren jedoch sind im Gegensatz zu den Protagonisten der Binnenerzählungen kaum konturiert. Sie verbleiben in ihrer Funktion, der *Spur* des *Anderen* zu folgen.

Im folgenden Überblick soll die Romanstruktur mit den wichtigsten Erzählerfiguren aufgezeigt und die erzählten Verbrechen schlagwortartig genannt werden.

» Die Erzählerfiguren

Ein auktorialer Erzähler fasst jedes Kapitel im Voraus zusammen und kommuniziert mit dem Leser in dem Versuch, diesen in das nachfolgend geschilderte Geschehen hineinzusetzen. Der vom auktorialen Erzähler eingeführte Ich-Erzähler ist gewissermaßen der Protagonist des Romans und übernimmt in den zahlreichen Erzähler-Zuhörer-Konstellationen die Rolle des Zuhörers. Die eigentliche Erzählleistung kommt internen Erzählern zu, deren Geschichten jedoch, bis auf wenige Ausnahmen, durch den Ich-Erzähler paraphrasiert werden. Zu den internen Erzählerfiguren zählt der Vermieter des Ich-Erzählers, der pensionierte Slavist Viktor Greber, in dessen komplexer Familiengeschichte ein virtuoses Spiel der Identitäten auf die Spur der Lagerärztin Herta Oberheuser und ihrer medizinischen Experimente an Häftlingen in Ravensbrück führt. Greber erzählt weiterhin die Geschichte der Kabarettistin Isa Vermehren, ihres Widerstandes gegen das NS-Regime und ihrer Wahrnehmung der Gewalt von Aufseherinnen im Lager Ravensbrück. Außerdem zieht Greber eine Parallele zum Jahr 1992 und den Vergewaltigungen im Lager Omarska durch bosnische Serben aus der ihm überlieferten Perspektive einer inhaftierten Frau.

Der serbischen Puppenspielerin Ana Dajdić kommt eine Schlüsselrolle unter den Erzählerfiguren zu, da sie dem Ich-Erzähler gleich zu Beginn von ihrem „Problem“ berichtet: „Problem? – Pa to. S tuđim sećanjima.“ (Ilić 2005:32) So erzählt sie – bzw. ihr als Puppe umfunktionierter Mantel – von einer Vergewaltigung, an die sie sich erinnert, ohne sie selbst erfahren zu haben. Weiterhin fingiert sie, inspiriert von der Suche des Ich-Erzählers nach dem verschwundenen Janko Baltić, die ca. 100-jährige Familiengeschichte der Baltićs vor dem Hintergrund der Verbrechen der beiden Weltkriege. Ana lässt Baltić in Form einer Puppe auferstehen und die Geschichte seiner Vorfahren quasi selbst erzählen, und das vor dem Ich-Erzähler als dem einzigen Besucher im Puppentheater in den Hackeschen Höfen. U. a. geht es um die Flucht des Großvaters Dimitrije Baltić vor der Wirklichkeit der Jahre 1941/42, als die Deutschen Serbien okkupiert hatten. Damals war diesem als Klavierspieler der Rückzug in die Scheinwelt der Musik möglich. Seine jüdische Frau Luna jedoch wurde mit

4 „Ein Problem? – Naja. Mit fremden Erinnerungen.“ [Sofern nicht anders angegeben: Ü. d. A.]

allen anderen jüdischen Frauen in das bei Belgrad gelegene Lager auf dem alten Messegelände deportiert und später ermordet.

Am Beispiel der Erzählerfigur Ana Dajdić lässt sich besonders gut verstehen, wie die eingangs zitierte, auf Lévinas basierende Vorstellung des Autors, „es geht hier nicht darum, was ‚ich erlebt habe‘, sondern darum, was ‚du erfahren hast““ (Ilić/Petzer 2008), in Literatur übersetzt wurde. Durch den Kunstgriff des Puppenspiels gerät die Erzählerin, deren eigene Vergangenheit im Roman so gut wie ausgeblendet wird, auf maximale Weise in den Hintergrund. Die fremde Erinnerung hingegen, der Ana ihre Stimme und ihre Bewegungen verleiht, erlangt durch die Puppe eine Gestalt, einen Körper. Die ambivalente Beziehung der Puppenspielerin zu ihrer Puppe weist Parallelen zu Walter Benjamins Beobachtungen in der Rundfunkgeschichte *Berliner Puppentheater* (1929) auf: „Ein richtiger Puppenspieler ist ein Despot, gegen den der Zar nur ein kleiner Gendarm ist. [...] Auf der anderen Seite aber muß er dann auch mit seinen Puppen mitgehen, die für ihn etwas Lebendiges werden. Alle großen Puppenspieler versichern, das Geheimnis der Sache sei eigentlich, der Puppe ihren eigenen Willen zu lassen, ihr nachzugeben.“ (Benjamin 1991:83) Der vom Ich-Erzähler gesuchte Janko Baltić ist Ilić zufolge der eigentliche, der verschwundene Held des Romans, der in Gestalt der Puppe greifbar erscheint und doch „ein Trugbild“ (Ilić/Petzer 2008) bleibt.⁵ Die Puppenspielerin, die ihrer Puppe tiefe Einblicke in die Baltić'sche Familiengeschichte erlaubt, verbleibt an der Peripherie und gibt ihre eigene Fluchtgeschichte nicht preis.

Die wohl eindrücklichste Geschichte, der der Ich-Erzähler begegnet, stammt von den Schwestern Adela und Dina Hodžić. Sie erzählen die Geschichte ihres Vaters Arif Hodžić, eines überzeugten Titoisten, dessen Weltbild mit dem Zerfall des Landes zerstört und dessen Leben letztendlich ausgelöscht werden soll. Diese Binnenerzählung ist eine literarische Aufarbeitung des Falles Štrpci, die exemplarisch für die vielen genannten Verbrechen stehen soll, welche im Roman miteinander verschränkt sind.

⁵ In einem Interview mit Milivoj Srebro berichtet Ilić, dass die Vorlage des im Roman abwesenden Janko Baltić ein Marineoffizier sei, den er während seines eigenen Dienstes bei der jugoslawischen Kriegsmarine kennengelernt habe. Diesem in den Wirren der Kriege verschollenen Menschen habe er bereits 1995 eine Erzählung gewidmet. Dabei muss es sich um die Erzählung *Povest o brodu* (*Geschichte von einem Schiff*) handeln (in: Ilić 2000a; in Auszügen unter dem Titel *Brodograditelj* [*Der Schiffsbauer*] in Ilić 2000b).

» Der Fall Štrpci

Bei dem Fall Štrpci handelt es sich um die Entführung von 19 nicht-serbischen, meist muslimischen Männern aus einem Zug durch Angehörige serbischer paramilitärischer Gruppen am 27. Februar 1993. Der Zug fuhr auf der Strecke Beograd-Bar, d. h. durch das Gebiet des damaligen Rest-Jugoslawiens, dessen Staatsbürger die Entführten waren. Die Station Štrpci befindet sich auf einem ca. neun Kilometer langen Abschnitt, der durch bosnisches Gebiet führt. Die Entführten wurden bei der nahe gelegenen bosnischen Stadt Višegrad ermordet. Das Verbrechen geschah zwar nicht auf serbischem Gebiet, die Täter erfuhren jedoch nachweislich Unterstützung durch das serbische Zug- und Sicherheitspersonal und keinerlei Widerstand seitens der anderen Reisenden.⁶ Im offiziellen serbischen Erinnerungsdiskurs wird dieses Verbrechen verdrängt.⁷

Die Erzählung der Schwestern Hodžić über das Leben ihres Vaters Arif besteht aus mehreren Teilen und die Geschichte des Verbrechens in Štrpci stellt den Abschluss dieses Erzählzyklus dar. Zunächst versetzt der auktoriale Erzähler in seiner Einleitung den Leser in die Rolle eines Opfers von einem unerwarteten Übergriff: „Cap! Sad ste se zaglavili u podzemnoj železnici, rekao bih negde između Leopoldplaca i Vedinga. Izlaza vam nema. Šta ćete ako vas neko kucne po ramenu? Ako vas pita kako se zovete? A šta ako ...?“⁸ (Ilić 2005:180) Die Binnenerzählung der Entführung in Štrpci kommt zufällig zustande. Während einer gemeinsamen Fahrt der Schwestern Hodžić und des Ich-Erzählers mit der U-Bahn kündigt sich eine Polizeikontrolle an. Dina gerät in Panik, was Adela auf die Erzählungen ihres Vaters Arif über die Entführung zurückführt. Der Ablauf des Verbrechens wird nun vom Ich-Erzähler, der eigentlich Adelas Erzählung paraphrasiert, chronologisch und minutiös wiedergegeben:

6 Saša Ilić verwendete für die Rekonstruktion der Entführung in Štrpci die Transkripte des Prozesses gegen einen der Täter, die 2003 durch den Fond za humanitarno pravo (Fond für Menschenrechte) veröffentlicht wurden: *Otmica u Štrpcima: Analiza suđenja za ratni zločin. Činjenice, pravna pitanja i političke implikacije* (Die Entführung in Štrpci: Prozessanalyse eines Kriegsverbrechens. Tatsachen, Rechtsfragen und politische Implikationen).

7 Verdrängung der von serbischer Seite begangenen Kriegsverbrechen in der serbischen Gesellschaft sind ein konstantes Thema in Saša Ilićs Texten, wie die jüngst veröffentlichte Erzählung *Izlet u Lakanu* (2012; *Ein Ausflug nach Lakanau*) am Beispiel von Srebrenica beweist.

8 „Sie sind jetzt in der U-Bahn, sagen wir, zwischen Leopoldplatz und Wedding. Einen Ausweg gibt es nicht. Was machen Sie, wenn Ihnen jemand auf die Schulter klopft? Sie nach Ihrem Namen fragt? Und was, wenn ...?“

Arif will Belgrad verlassen und sich in seinen Heimatort Prijepolje im Südwesten Serbiens zurückziehen. Er findet Platz in dem überfüllten Zug und sitzt einem jungen Mann gegenüber, der später zu einem der Mörder werden soll. Darauf folgt die Darstellung der Entführung, wobei auch die Reaktionen der Mitreisenden erzählt werden, die beispielsweise die Füße zurückziehen, um den Opfern Platz beim Aussteigen zu machen; oder ein Polizist, der sich auf Arifs Hilferuf hin abwendet: „Arif se još jednom okrenuo prema vozu. Učinilo mu se da je hiljadu očiju iz tog voza motrilo na njega. Taj pogled mu je pao teže od vojniskove komande.“⁹ (187) Diese Textstelle ist besonders vor dem Hintergrund der persönlichen Betroffenheit wichtig, die der Autor der Entführung gegenüber empfindet. In einem Interview äußert Ilić: „Često sam se pitao, šta bi se dogodilo da sam se i sâm nalazio u tom vozu, baš tog dana. Kako bih reagovao?“¹⁰ (Ilić/Radulović 2008)

Im Roman wird weiter geschildert, immer aus der Perspektive Arifs, wie die Menschen mit einem Lastwagen abtransportiert werden, sich in einer Turnhalle wiederfinden, sich entkleiden müssen, ihren Besitz abgeben, zwangsgetauft werden, sich wahllos gegriffene Kleidungsstücke anziehen müssen und zur Višegrader Brücke transportiert werden, wo ein Austausch von Geiseln stattfinden soll. An dieser Stelle wird Adelas Geschichte von der Polizeikontrolle in der Berliner U-Bahn unterbrochen: „Ihren Ausweis bitte! trže me glas policajca iz snopa svetlosti koji pada na nas. Dina prigušeno jeknu i poče da pretura po svojoj torbi. Adela se prva snađe, ponudivši svoju legitimaciju na uvid. [...] Snop svetla pažljivo osmotri svakog od nas, zadržā se nešto duže na mom licu, a potom kliznu dalje.“¹¹ (Ilić 2005:190)

Der Abschluss von Adelas Erzählung über die Entführung in Štrpci wird an das Intermezzo der deutschen Polizeikontrolle angeknüpft:

9 „Arif drehte sich noch einmal zum Zug um. Es schien ihm, dass tausend Augen auf ihn blickten. Dieser Blick lastete schwerer auf ihm als die Kommandos des Soldaten.“

10 „Ich habe mich oft gefragt, was passiert wäre, wenn ich mich auch selbst in diesem Zug befunden hätte, gerade an diesem Tag. Wie hätte ich reagiert?“

11 „Ihren Ausweis bitte! Die Stimme eines Polizisten dringt aus einem Lichtstrahl heraus, der auf uns fällt. Dina schluchzt unterdrückt und beginnt, in ihrer Tasche zu wühlen. Adela fasst sich als erste und gibt ihre Papiere zur Kontrolle. [...] Der Lichtstrahl betrachtet aufmerksam jeden von uns, verhält etwas länger auf meinem Gesicht und wandert dann weiter.“

Dina glasno odahnu. – Ništa strašno, reče Adela: Rutinska stvar. – Baš sad? pitala se Dina. – Pa šta? Ovde policija radi svoj posao. Shvataš? A ne kao ... Ne kao tamo ... Zašto nešto nije uradio ovaj policajac u vozu? Zašto? – Smiri se, pokušah da je stišem. – Ne mogu da se smirim, odbrusi se Adela: Jednostavno, ne mogu. – Kaži šta je bilo posle, upitah. Ona se cynično nasmeja: Posle? Posle je počelo streljanje.¹² (190)

Durch dieses Zwischenspiel in der U-Bahn wird das Moment der Identitätskontrolle gedoppelt und damit die Erfahrung des Gefangenseins, der Ausweglosigkeit, der Angst, generalisiert – und zwar unabhängig davon, wie berechtigt die Ängste sind.

Im Roman werden nun detailliert die ersten drei Erschießungen geschildert. Arif ist als vierter an der Reihe. In die darauf folgende Schlusszene, die Arifs Flucht beschreibt, hat Saša Ilić Auszüge aus den Texten *Na Drini Čuprija* (1945; *Die Brücke über die Drina*) und *Aska i vuk* (1953; *Aska und der Wolf*) von Ivo Andrić eingearbeitet. Im folgenden Abschnitt wurden die Passagen aus *Berlinsko okno* mit den Textstellen aus den Prätexten verglichen.

» *Na Drini Čuprija und Aska i vuk*

Die Gründe für Ilićs tiefgründige Auseinandersetzung mit Ivo Andrić im Zuge der Verarbeitung der Entführung in Štrpci wird mit Hilfe folgender Äußerung nachvollziehbar, die das Verbrechen in den Kontext eines in Serbien präsenten romantisch-mythischen Geschichtsbewusstseins einbettet:

¹² „Dina atmet hörbar auf. – Es ist nicht schlimm, sagt Adela: Eine Routinesache. – Gerade jetzt? fragt Dina? – Na und? Hier macht die Polizei ihre Arbeit. Verstehst du? Nicht wie ... Nicht wie dort ... Warum hat der Polizist im Zug nichts gemacht? Warum? – Beruhige dich, versuche ich, sie zu beschwichtigen. – Ich kann mich nicht beruhigen, entfährt es Adela: Ich kann einfach nicht. – Sag, was danach geschah, frage ich. Sie lacht zynisch auf: Danach? Danach begann die Erschießung.“

„[Z]ločin je izveden na mitskoj teritoriji srpske književnosti: opština Rudo (gde je rođen Bajo Sokolović, potonji Mehmed-paša), reka Drina (kao međa iz epskog predanja) i ćuprija u kasabi zvanoj Višegrad, koju je Andrić trajno književno markirao. [...] Dakle otmica u Štrpcima se dogodilo kao *incident* na jednoj gotovo književnoj-militarizovanoj teritoriji, koji je, otevši se kontroli, počeo da dekonstruiše samu teritoriju, ogoljujući njen mračni postupak konstruisanja naracije.“¹³ (Ilić/Radulović 2008; kursiv im Orig.)

In Andrićs Romanchronik *Na Drini Ćuprija* handelt ein Kapitel von einer Wette, die betrunkene Višegrader Kneipenbesucher in einer Februarnacht initiieren. Es geht darum, wer es wagt, auf dem vereisten Geländer die Brücke über die Drina zu überqueren, und sie drängen den ständig gehänselten Außenseiter Ćorkan in diese Rolle. In *Berlinsko okno* wird der Hergang der Wette so umgedeutet, dass Arif, als quasi einzigen Ausweg zu überleben, seinem Henker selbst die Wette vorzuschlagen scheint: „Mladić ga je onda šćepao za košulju i privukao. Na časak su se dotakli. Kao šilo koje prodire, osetio je revolversku cev u stomaku. Pogledao je mladića. [...] Onda se nagnuo do njegovog uha i rekao mu nešto. Mladić je zastao. (I nikada, nikada nije hteo da nam prizna šta mu je to rekao.) Stisak je popustio.“¹⁴ (Ilić 2005:191) Die im Roman ambivalent dargestellte Beziehung zwischen Arif und seinem ihm im überfüllten Zug gegenüberstehenden Mitreisenden, der vom Zuhörer zum Mörder wird, beschreibt paradigmatisch das von Lévinas der ethischen Beziehung gegenübergestellte destruktive Verhältnis, das aufgrund der nicht ertragbaren Andersheit des Anderen auf dessen Auslöschung drängt. Das soeben angeführte Zitat zeigt den Blick und die Berührung als Gewaltakte mit dem Ziel der Tötung.

¹³ „Das Verbrechen wurde auf dem ‚mythischen Territorium der serbischen Literatur‘ verübt: die Gemeinde Rudo (wo Bajo Sokolović geboren wurde, der spätere Mehmed-paša), der Fluss Drina (als Grenze aus den epischen Überlieferungen) und die Brücke in der kleinen Stadt Višegrad, die Andrić für immer literarisch geprägt hatte. [...] Die Entführung in Štrpci geschah also als *Incident* auf einem nahezu literarischen Militärgelände, das, sich der Kontrolle entziehend, damit begann, das Territorium selbst zu dekonstruieren, indem es sein dunkles Verfahren der narrativen Konstruktion entblößte.“

¹⁴ „Der junge Mann packte ihn dann am Hemd und zog ihn zu sich heran. Für einen Moment berührten sie einander. Durchdringend wie eine Nadel spürte er den Lauf des Revolvers im Bauch. Er blickte den jungen Mann an. [...] Dann wandte er sich dem Ohr des jungen Mannes zu und sagte ihm etwas. Dieser blieb stehen. (Und nie, nie wollte er uns gestehen, was er ihm da gesagt hatte.) Der Druck ließ nach.“

Auf diesen Satz folgen Zitate aus Andrićs Texten. Trotz des ähnlichen Wortlautes wird von Beginn an auf die Opposition von Leichtigkeit (bei Andrić) und Schwere (bei Ilić) hingedeutet. Der Akt des Erhebens auf die Brüstung lautet in *Na Drini Ćuprija*: „Nisu ni primetili kad se Ćorkan uspeo na kamenu ogradu.“¹⁵ (Andrić 1996a:308) und bei Ilić „Arif se osvrnuo oko sebe, a onda se s mukom uspeo na kamenu ogradu mosta.“¹⁶ (Ilić 2005:191) Auch in diesem Satz spielt der Blick als eine wichtige Form des Kontakts zum Anderen eine entscheidende Rolle. Er klimmt Andrićs Ćorkan die Brüstung unbeobachtet, musste der Blick des Henkers, nachdem Arif sich von ihm abgewendet hatte, weiterhin auf dem Rücken seines Gegenübers haften. Auch im nächsten Satz sind die Übereinstimmungen mit dem Prätext deutlich: „Ćorkan se povodi čas levo čas desno.“¹⁷ (Andrić 1996a:308) „Dok je stupao nogu pred nogu, njihao se čas levo čas desno.“¹⁸ (Ilić 2005:191)

Der in *Berlinsko okno* darauf folgende Satz zitiert Andrićs Erzählung *Aska i vuk*, in der das Schaf Aska, eine talentierte Ballettänzerin, den Wolf durch ihren Tanz bezaubert und so dem Tod entgeht. Auch hier hält sich Ilić zunächst an die Vorlage von Andrić. Dort beginnt Aska ihren Tanz „sa užasnim osećanjem da ne sme stati“¹⁹ (Andrić 1996b:196). Für seinen Arif bringt Ilić die Gewissheit zum Ausdruck, dass der Henker ihn töten wird, sobald das Spiel des Balancierens unterbrochen wird: „Znao je da više ne sme da se okrene niti da stane.“²⁰ (Ilić 2005:191)

Mit dem folgenden Satz beginnt Ilić, Andrićs Texte so umzuschreiben, dass die bisher nur angedeutete gegensätzliche Aussage an Bedeutung gewinnt. In der Andrić'schen Bezugsstelle läuft Ćorkan freihändig: „mašući očajno rukama da bi održao ravnotežu“²¹ (Andrić 1996a:308). Bei Ilić hingegen ist das Gegenteil der Fall: „Vezanim rukama je očajnički održavao ravnotežu.“²² (Ilić 2005:191)

15 „Sie hatten nicht einmal bemerkt, dass Ćorkan auf die steinerne Einfassung der Brücke geklettert war.“ (Andrić 2011:294)

16 „Arif drehte sich um und schwang sich dann mit Mühe auf die steinerne Einfassung der Brücke.“

17 „Ćorkan taumelte bald nach links, bald nach rechts.“ (Andrić 2011:294)

18 „Während er einen Schritt vor den anderen setzte, schwankte er bald nach links, bald nach rechts.“

19 „in dem furchtbaren Gefühl, sie dürfe nicht aufhören“ (Andrić 2003:285).

20 „Er wusste, dass er sich weder umdrehen noch stehenbleiben durfte.“

21 „verzweifelt mit den Armen rudern, um das Gleichgewicht zu halten“ (Andrić 2011:295).

22 „Mit gebundenen Händen hielt er verzweifelt das Gleichgewicht.“

Im folgenden Satz lässt Ilić seine Figur eine komplett gegenläufige Bewegung ausführen. Bei Andrić heißt es: „Pijani Ćorkan je poigravao i lebdeo nad provalijom kao krilat.“²³ (Andrić 1996a:309) Statt der gefühlten Schwerelosigkeit bei Andrić imaginiert Ilić die Schwere und übersetzt diese in eine entsprechende körperliche Wahrnehmung: „Noge su mu otežale i sve strašnije ga je mamila dubina.“²⁴ (Ilić 2005:192) Besonders deutlich wird die Differenz in folgendem Beispiel, als Andrićs Held den plötzlich anderen Verlauf der Einfassung spielend meistert: „Tako je, igrajući u zanosu, obišao i onaj istureni deo ograde koji okružuje sofu, a zatim i drugu polovinu mosta.“²⁵ (Andrić 1996a:309) Ilićs Figur gelangt an dieselbe Stelle der Einfassung und wäre um ein Haar gestürzt: „Najgore mu je bilo na mestu gde se most širio u vidu terase. Jednom je koraknuo u prazno, ali se zaustavio na vreme.“²⁶ (Ilić 2005:192)

Die folgenden Textpassagen zeigen, dass auch Zitate aus *Aska i vuk* umgedeutet werden. Andrić schreibt über Askas Tanz vor dem Wolf: „Njeno telo se više nije zamaralo, a njena igra je sama iz sebe stvarala nove snage za novu igru.“²⁷ (Andrić 1996b:199) Anders hingegen Ilićs Arif, dem es auch angesichts des drohenden Todes nicht gelingt, neue Energien aufzubringen: „U jednom času, kada mu je ponestalo snage, spustio se na kolena“²⁸ (Ilić 2005:192).

Mit dem eben zitierten Satz bezieht sich Ilić noch einmal auf *Na Drini Ćuprija*. Am Ende des Balanceaktes auf der Brücke haben sowohl Ćorkan als auch Arif eine Vision. Sowohl bei Andrić als auch bei Ilić wird die Brücke von den Figuren als Übergang in eine bessere Welt überhöht. Ćorkan erblickt Brussa und stellt sich während seines Tanzes auf der Einfassung sein dortiges Leben als rehabilitierter Sohn eines reichen Osmanen vor. Andrićs Ćorkan gewidmete Episode in *Na Drini Ćuprija* endet damit, dass Ćorkan das andere Ende der Brücke erreicht und von den Anderen gefeiert wird. Das Kapitel, in dem Adela Arifs Geschichte und damit die Geschichte der Entführung in Štrpci erzählt, endet hin-

23 „Der betrunkene Ćorkan tanzte und schwebte über dem Abgrund, als hätte er Flügel.“ (Andrić 2011:295 f.)

24 „Die Beine wurden ihm schwer und immer schrecklicher zog es ihn in die Tiefe.“

25 „So überschritt er, verückt tanzend, auch den hinausragenden Teil der Brüstung, der das Sofa umgibt, und dann die andere Hälfte der Brücke.“ (Andrić 2011:296)

26 „Am schlimmsten ging es ihm an der Stelle, an der sich die Brücke zu einer Terrasse weitete. Einen Schritt setzte er ins Leere, hielt jedoch rechtzeitig inne.“

27 „Ihr Körper ermüdete nicht, und ihr Tanz schöpfte aus sich selbst immer neue Kraft.“ (Andrić 2003:288)

28 „In einem Moment, als ihn die Kräfte verließen, ließ er sich auf die Knie nieder.“

gegen mit dem Bild des knieenden Arif und seiner plötzlichen Zukunftsvision: „pogledavši prema kraju mosta, učinilo mu se da na kraju tog njegovog mučnog puta ne stoji više Prijepolje nego Berlin“²⁹ (Ilić 2005:192).

Aus dem Vergleich heraus wird deutlich, dass Ilić in seiner Erzählung einen anderen Fokus als Andrić setzt, nämlich Angst, Verzweiflung und das physische und psychische Leiden des zum Tode verurteilten Menschen. Konsequenterweise beendet Ilić die Schilderung der Brückenüberquerung in der Mitte der Brücke, als Arif einerseits Verzweiflung, andererseits Hoffnung erfährt. Andrić hingegen erzählt in beiden Texten das *happy end* des Überlebens, wenn auch im Falle Ćorkans von einer gewissen Melancholie begleitet, die dessen Erwachen aus dem visionären Traum in sich trägt. Letztendlich konnte Saša Ilić nur in Form eines literarischen Zitats eine seiner Figuren am Leben lassen. Denn keiner der im Februar 1993 in Štrpci Entführten hat überlebt.

» *Pismo iz 1920. godine* und Fazit

In Serbien beruft man sich gern auf Ivo Andrić und diese Haltung ist nicht immer unproblematisch. In seinem Text *Kamena vojarna „Ivo Andrić“* (2011a; *Die steinerne Kaserne „Ivo Andrić“*) legt Ilić dar, dass Andrić, der Erzähler von Brücken und der Verbindung der Menschen, während des Krieges zur Deutung der Spaltungen, Zerstörungen und der gegenseitigen Vernichtung herangezogen wurde. Und noch heute diene er der Erklärung eines spezifischen, das Zusammenleben der Bosnier prägenden Hasses, weshalb ein Zusammenleben zwischen Serben und Bosniaken unmöglich sei.³⁰ Zur Erklärung dieses sogenannten bosnischen Hasses wird regelmäßig auf Andrićs Erzählung *Pismo iz 1920. godine* (1946; *Brief aus dem Jahre 1920*) zurückgegriffen, in der dieser Hass das literarische

29 „als er zum Ende der Brücke blickte, schien es ihm, dass am Ende seiner qualvollen Reise nicht mehr Prijepolje stand, sondern Berlin.“

30 Es handelt sich bei diesem Text um eine kritische Analyse von Emir Kusturicas umstrittenem Projekt Andrićgrad oder Kamengrad, einem ursprünglich als Filmkulisse errichteten Ort unmittelbar bei Višegrad. Ilić erkennt in Kusturicas Anliegen, ein „stariji i lepši Višegrad“ (Ilić 2011a; „älteres und schöneres Višegrad“) zu errichten, die Tabuisierung „istine o *Onima Kojih Više Nema u Višegradu*“ (ebd.; „der Wahrheit über diejenigen, die es in Višegrad nicht mehr gibt“; Hervorh. im Orig.). Višegrad befindet sich auf dem Territorium der Republika Srpska und wird gegenwärtig mehrheitlich von Serben bewohnt.

Thema ist. Diese Erzählung ist als ein dritter Andrić'scher Prätext in *Berlinsko okno* identifizierbar. Insgesamt lässt sich schließen, dass der intertextuelle Dialog, den Saša Ilić mit Ivo Andrić führt, als Reaktion auf die einseitige Vereinnahmung der Werke Andrićs im Kanon der serbischen Nationalliteratur verstanden werden kann. Ilić analysierte in einem mit *Ivo Andrić, Teslino tajno oružje* (2011b; *Ivo Andrić, Teslas Geheimwaffe*) überschriebenen Text markante Punkte der serbischen Andrić-Rezeption in den letzten 20 Jahren und stellt die Frage, „da li to što nam nacionalne akademske zajednice reprezentuju u svojim publikacijama zaista ima veze s piscem koji se zvao Ivo Andrić“³¹ (Ilić 2011b).

Weg von sich selbst, die Perspektive des Anderen einzunehmen, ist Saša Ilićs künstlerischer Gegenentwurf zu einer von Verdrängung bis Verleugnung geprägten Erinnerungskultur in Serbien. Es ist ein Gegenentwurf, der gelebte Verantwortung umfasst, und der, wie das ausdauernde Engagement des Autors zeigt, durchaus Potenzial der Realisierbarkeit aufweist.

» Literaturverzeichnis

Andrić, Ivo: *Na Drini Ćuprija*. Beograd 1996a.

Andrić, Ivo: *Deca*. Beograd 1996b.

Andrić, Ivo: *Die verschlossene Tür. Erzählungen*. Wien 2003.

Andrić, Ivo: *Die Brücke über die Drina. Eine Chronik aus Višegrad*. Wien 2011.

Benjamin, Walter: *Berliner Puppentheater*. In: Ders.: *Nachträge. Gesammelte Schriften VII.1*. Hg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1991, S. 80–86.

Ilić, Saša: *Predosećanje građanskog rata*. Beograd 2000a.

Ilić, Saša: *Brodograditelj*. In: *Pseći vek. Sest pripovedaca*. Hg. von Saša Ilić. Beograd 2000b.

Ilić, Saša: *Berlinsko okno*. Beograd 2005, S. 44–110.

³¹ „ob das, was uns die nationalen akademischen Gemeinschaften in ihren Publikationen repräsentieren, überhaupt noch etwas mit dem Autor zu tun hat, der Ivo Andrić hieß.“

- Ilić, Saša: Kineska četvrt. In: Poslastičarske priče. Hg. von David Albahari/Vladan Mijatović Živojnov. Beograd 2008, S. 71–88.
- Ilić, Saša: Pad Kolumbije. Beograd 2010a.
- Ilić, Saša: Das Chinesenviertel. In: Neue Rundschau 3 (2010b): Serbien. Hg. von Dragoslav Dedović/Isabel Kupski, S. 12–25.
- Ilić, Saša: Kamena vojarna „Ivo Andrić“. In: buka.com, 28.06.2011a <<http://www.6yka.com/novost/10882/kamena-vojarna-ivo-andric->>.
- Ilić, Saša: Ivo Andrić, Teslino tajno oružje. In: e-novine.com, 12.12.2011b <<http://www.e-novine.com/mobile/stav/55174-Ivo-Andri-Teslino-tajno-oruje.html>>.
- Ilić, Saša: Nordnordosten. In: Der Engel und der rote Hund. Kurzprosa aus Serbien. Hg. von Angela Richter. Berlin 2011c, S. 37–47.
- Ilić, Saša: Izlet u Lakano. In: Starost. Hg. von David Albahari/Srđan V. Tešin. Beograd 2012, S. 153–163.
- Ilić, Saša/Petzer, Tatjana: Ein Blick durchs Berliner Fenster. Ein Interview mit Saša Ilić (Belgrad). In: novinki.de, 30.09.2008 <http://www.novinki.de/html/zu-rueckgefragt/Interview_Ilic.html>.
- Ilić, Saša/Radulović, Dragan: Sećate li se otmice u Štrpcima? Paralelni intervju. In: e-novine.com 12.07.2008 <http://www.e-novine.com/index.php?news=15233&output_type=txt>.
- Ilić, Saša/Srebro, Milivoj: Dans les tenailles de l’histoire. In: Lettres d’Aquitaine 86 (29.11.2009) <http://ecla.aquitaine.fr/var/ezflow_site/storage/original/application/7dc8a26a978822635802638224f94f02.pdf>.
- Jakiša, Miranda: Serbiens Jagd auf Schriftsteller: der Fall Sreten Ugričić. In: novinki.de, 29.01.2012 <<http://novinkiblog.wordpress.com/author/mirandajakisa/>>.
- Lévinas, Emmanuel: Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie. 2. Aufl. Freiburg, München 1987.
- Lévinas, Emmanuel: Zwischen uns. Versuche über das Denken an den Anderen. München 1995.
- Otmica u Štrpcima. Analiza suđenja za ratni zločin. Činjenice, pravna pitanja i političke implikacije. Hg. von Fond za humanitarna prava. Beograd 2003.
- Staudigl, Barbara: Emmanuel Lévinas. Göttingen 2009.

» Narrative der Gewalt in der erzählenden Prosa des slowenischen Schriftstellers Franjo Frančič

Erwin Köstler

Zu den augenfälligen Charakteristika der erzählenden Prosa Franjo Frančičs zählt die Persistenz und Wiederholung von Erinnerungen, die der Autor in immer neuen Kontexten literarisch gestaltet und die fixer Bezugspunkt seiner literarischen Imagination sind. Das eigentliche autobiografische Genre ist bei Frančič relativ schwach vertreten.¹ Die subjektiven Erinnerungen, in denen physische Gewalt als prägende Grunderfahrung figuriert, verweigern sich der objektiven Mitteilung und verlangen nach Formen, die von der persönlichen Erfahrung abstrahieren und hinter denen der Autor verschwindet. Auf der anderen Seite sehen wir Frančič als einen eminent kritischen Autor, der sich mit der slowenischen Gesellschaft vor und nach dem Umbruch 1991 auseinandersetzt und in beiden Systemen einen Diskurs über Ausgrenzung, Isolation und strukturelle Gewalt führt. Im vorliegenden Beitrag wird versucht, exemplarisch zu zeigen, wie sich bei Frančič persönliche, soziale und historische Narrative der Gewalt verschränken und, mehr in Form eines unsystematischen Ausblicks, auf die intertextuelle Basis hinzuweisen, die der Autor zum Teil selbst namhaft macht.

¹ Für den unten skizzierten Lebenslauf wurden neben verstreut erschienen Interviews und Stellungnahmen des Autors vor allem der kurze Erinnerungstext *Grajski biki (Anstaltsstiere)* in dem Band *in drugi (und andere)* (Frančič 2001:97–116; Frančič 2003:109–130) sowie das vom Verfasser des vorliegenden Beitrags gestaltete Radiofeature *Die Begabung ist auch ein Stück Hölle* (Köstler 2005) herangezogen, das auf der Grundlage eines ausführlichen Interviews mit Franjo Frančič entstand. Für eine umfassende Werkbibliografie (bis 2007) vgl. Frančič 2008: 339–370.

Am Beginn soll ein kurzer Abriss der Biografie des Autors stehen, welcher wegen der extensiven Verarbeitung autobiografischen Materials in seiner Prosa zugleich auch eine Einführung in jenen Bereich seiner Motiv- und Themenwelt darstellt, der Teil seines werküberspannenden Erinnerungsdiskurses ist. Franjo Frančič, geboren am 21.02.1958 in Vodmat, Ljubljana, wächst in desolaten Familienverhältnissen auf; schon das Kleinkind erleidet massive physische Gewalt und Deprivation. Mit sechs wird er erstmals seiner Mutter entzogen und einer Pflegefamilie zugewiesen. Disziplinäre Probleme durchziehen die Grundschulzeit. Mit dreizehn kommt Frančič ins Jugendheim, hier werden, wie es in *Grajski biki* heißt, die ewigen Häftlinge, Loser und verlorenen Seelen rekrutiert: „Česar nisi prinesel s seboj, si pridobil na gradu.“² (Frančič 2001:107) Die meisten Wochenenden verbringt er lesend in der leeren Anstalt, nach Hause geht er nur, wenn er unbedingt muss. Wegen delinquenten Verhaltens wird der Fünfzehnjährige in das Durchgangsheim Jarše verlegt, wo katastrophale Zustände herrschen: Sadistische Erzieher spielen ihre Macht aus, Ausbruchsversuche werden mit Dunkelhaft bestraft. Schließlich verbringt er drei Jahre in der permissiven Besserungsanstalt Logatec in Unterkrain – eine Chance, so der Autor; er darf dort die Anstaltsbibliothek leiten und in ihr sogar schlafen, allein. Von hier aus legt er einen Fernkurs zum Galvaniseur und die Aufnahmeprüfung an der Hochschule für Sozialarbeiter in Ljubljana ab. Nach dem Studium folgen Gelegenheitsjobs, Alkoholexzesse, Armee, akute Psychose, Militärpsychiatrie, die vorzeitige Ausmusterung, die langwierige Genesung.

Ab 1978 veröffentlicht Frančič sporadisch in Zeitschriften. 1983 übersiedelt er in den slowenischen Teil Istriens, wo er bis heute lebt. 1984 erscheint sein erster Prosaband *Ego trip* (Frančič 1984), 1986 der Prosaband *Ne (Nein)*. Für den ebenfalls 1986 erschienenen Roman *Domovina blede mati* (Frančič 1986; *Heimat bleiche Mutter*, Frančič 2005) erkennt ihm der Bund der sozialistischen Jugend Sloweniens seinen angesehenen Literaturpreis *Zlata ptica* zu – den der Autor allerdings demonstrativ ablehnt. 1988 erscheint sein Roman *Jeb (Fuck)* in einer Auflage von 5.000 Stück, die binnen Kurzem vergriffen ist. Er veröffentlicht in rascher Folge, schreibt Prosa, Lyrik und Stücke, Hörspiele werden inszeniert, Drehbücher umgesetzt. Auch nach dem politischen Umbruch

2 „Was du nicht mitbrachtest, erwarbst du dir auf dem Schloß.“ (Frančič 2003:120)

1991 scheinen die Zeichen für Frančičs Literatur günstig zu stehen. 1993 erscheint sein Kurzroman *Sovraštvo* (*Hass*) als eines von fünf Büchern der durch Stiftungsgelder gesponserten Sammlung „5 veličastnih“ (5 grandiose [Bücher]) in einer Auflage von 30.000 Stück. Etwa in dieser Zeit tritt Frančič auch als durchaus erfolgreicher Autor von Jugendbüchern hervor.

Die Kritik allerdings beginnt sich vom Autor zu distanzieren, sie wirft ihm vor, sich zu wiederholen und krampfhaft „schockieren“ zu wollen. 1999 tritt Frančič wegen Differenzen mit dem Vorstand aus dem slowenischen Schriftstellerverband aus. Er publiziert immer öfter im Selbstverlag, schreibt für den Boulevard, um sich über Wasser zu halten. In offenen Briefen prangert er die soziale Situation des freien Autors an, schreibt Pamphlete gegen Lobbyismus und ausbeuterische Verleger. Ein Ehrenzeichen der Stadt Piran lehnt er ab, weil damit keine finanzielle Zuwendung verbunden ist.

Etwa 2005 aber fasst Frančič wieder Fuß im slowenischen Literaturbetrieb. Ein 2008 erschienener Querschnitt durch seine Kurzprosa in der traditionsreichen Klassikerreihe Kondor hebt den Fünfzigjährigen unter die Klassiker der slowenischen Literatur (Frančič 2008). Seine Bücher (darunter auch Kinder- und Jugendbücher) werden in mehrere Sprachen übersetzt, er wird zu internationalen Literaturfestivals eingeladen, erhält Preise und Anerkennungen im Ausland, pflegt internationale Kontakte. Die symbolische Anerkennung verbessert jedoch nicht seine wirtschaftliche Situation. Ein großer Literaturpreis ist ihm bis heute versagt geblieben, das Schreiben ermöglicht keine gesicherte Existenz. Frančič bearbeitet ein gepachtetes Feld, das Obst und Gemüse abwirft; er nennt es gern sein „zeitweilig befreites Gebiet“.

Franjo Frančičs literarische Sozialisation fällt in die sogenannte „bleierne Zeit“, d. h. in die versuchte Rückkehr Jugoslawiens zum autoritären Zentralismus in den Siebzigerjahren, als der materielle Wohlstand zu bröckeln beginnt. Die Literatur – in der es schon ab den Fünfzigerjahren mit der sogenannten kritischen Generation zu einem Abrücken von der Doktrin des sozialen Realismus und zur Etablierung neoavantgardistischer und existenzialistischer Ansätze gekommen ist – spielt in dieser Zeit eine eminent wichtige öffentliche Rolle, weil sie maßgeblich an der Enttabuisierung der jugoslawischen Nachkriegsgeschichte beteiligt ist, die nach Titos Tod mit den Enthüllungen über die sogenannten

Dachauer Prozesse und das Zwangsarbeitslager auf Goli otok ihren Höhepunkt erreicht.³ Im Zeichen dieser aufbrechenden Öffentlichkeit tritt jene junge Generation von Autorinnen und Autoren hervor, die ab Mitte der Achtzigerjahre die slowenische Prosa maßgeblich prägt und zu deren bekanntesten Vertretern Franjo Frančič gehört. Seine frühe, obsessiv erotische Prosa wird aufgrund ihrer Mischung von drastischer (oft als „veristisch“ bezeichneter) Darstellung mit berührender Intimität, von vulgärem Wortschatz mit einer hochpoetischen Sprache, als „Unikum innerhalb des postmodernen ‚subjektiven Realismus‘“ wahrgenommen (Novak Popov 2006:247). Man konstatiert die Nähe zur Beat-Literatur und zur „vulgären Eloquenz“ eines Henry Miller oder Charles Bukowski (Virk 1991:16). Einige seiner frühen Bücher erlangen Kultstatus, weil sie offenbar den Nerv seiner Generation treffen. Entgegen dem hartnäckigen Mantra des Verismus weist Tomo Virk in seiner Beschreibung der „jungen slowenischen Prosa“ der 1980er Jahre gerade auf jene Elemente hin, die Frančič im postmodernistischen Kontext verankern: das Spiel mit dem literarischen Genre, die Auflösung des Subjekts, das sich in beliebige Formen zersetzt beziehungsweise als „multipliziertes Zentrum seiner ‚Exposituren‘“ aus einer rhizomartigen Struktur heraus existiert (19). In diesem Kontext wirft Frančič Fragen auf, die unmittelbar an die gesellschaftliche Realität Jugoslawiens und die längst nicht mehr ausreichende Legitimation der Macht im antifaschistischen Mythos rühren. Sein Personal sind Menschen, die in dieser Gesellschaft keinen Halt finden, Outcasts, zerbrochene Existenzen, sich prostituierende Mütter, prügelnde Väter, Kriminelle, Junkies, Säufer – das „Lumpenproletariat“, mit dem der Autor auch seine eigene Herkunft identifiziert (Frančič 1989a:960). In einer Welt, in der die Ideologien ausgedient haben, schreibt Denis Poniž 1988, vollbringt der Mensch keine befreienden Taten mehr: „urejeni svet [...] se nenadoma začne sesipati in pogrezati sam vase; samozavesti pisatelj, ki so tako opojno napovedovali prihod novega človeka in nove družbe (tiskali pa so jih tam med 1945–55), ni nikjer

3 Als bedeutende literarische Zeugnisse des Umbruchs im öffentlichen Diskurs über die Kriegs- und Nachkriegsgeschehnisse in Jugoslawien und Slowenien, die auch in deutscher Übersetzung zugänglich sind, seien folgende slowenische Romane genannt: Marjan Rožanc: *Ljubezen* (1979; *Liebe*, 2013); Branko Hofman: *Noč do jutra* (1981; *Nacht bis zum Morgen*, 1983); Igor Torkar: *Umiranje na obroke* (1984; *Sterben auf Raten*, 1991). Rožanc thematisiert den slowenischen Bürgerkrieg 1942–1945, ohne die Weißgardisten und Domobranzen als Unmenschen zu verdämen; Hofman schreibt über Goli otok; Torkar über die Vorgänge um die Dachauer Prozesse. Zu Goli otok vgl. auch Vladimir Dedijer: *Novi prilozki za biografiju Josipa Broza Tita* (*Neue Beiträge zur Biografie Josip Broz Titos*), S. 447–486 und 487–506.

več; pred nami zeva peklo človeške stiske.“⁴ (Poniž 1988:184 f.) Dem biographischen, von familiärer und institutioneller Gewalt geprägten Narrativ kommt insofern eine exemplarische Funktion zu, als es mit der Margina, dem sozialen Rand, einen bestimmten Erfahrungshorizont in der slowenischen Gesellschaft der sechziger bis achtziger Jahre dokumentiert. Zugleich stellt es den Spielraum für eine schriftstellerische Imagination dar, in der Reales und Irreales auf suggestive Weise miteinander verflochten sind (Poniž 2009:121). Mit der Erzählung *Ego trip* setzt Frančič gleich an den Beginn seines ersten Buches aus dem Jahr 1984, den kalkulierten Schock: den inneren Monolog eines Ich-Erzählers, ehemaliges Heimkind, eines jungen, ehrgeizigen Taschendiebes, der vorhat, es in seinem Beruf noch zu etwas zu bringen, und der sein bisheriges desolates Leben nur als Schule für die ihm bevorstehende große Karriere sieht. Er erzählt, auf dem Bett einer billigen Absteige liegend, seiner irgendwie an- und gleichzeitig abwesenden Freundin Anja von den alten Kumpeln und beginnt währenddessen zu onanieren – und allmählich wird es zur Gewissheit, dass er zu einer Toten spricht; denn er hat Anja umgebracht, möglicherweise schon vor Tagen (Frančič 1984:7–24; Frančič 2010:5–24).

Der Hinweis des Autors, dass in seinen ersten drei Büchern „alles autobiografisch“ gewesen sei (Köstler 2005:05:04–13), ist freilich auch dort nicht ganz wörtlich zu nehmen, wo ein expliziterer Bezug zur Biografie des Autors gegeben ist; denn obwohl gerade ein Text wie *Domovina bleda mati* (den Frančič 1986 nach eigenen Angaben binnen dreier Wochen „automatisch“ schrieb) autobiografisches Material in rücksichtsloser Offenheit preisgibt, rührt auch kaum eines seiner späteren Bücher so sehr ans Fantastische und Surreale wie dieser Kurzroman.⁵ Was ins Auge fällt, ist seine Exzessivität, sowohl was die Form und die Drastik in der Schilderung als auch was den bloßen herausfordernden Gestus betrifft, mit dem der Erzähler aus der Sicht einer perspektivlosen Jugend gegen die Sinnlosigkeit rebelliert. Frančič schreibt hier vom Überleben am Rand einer vollkommen desillusionierten Gesellschaft. Gegen die erdrückende

4 „Die wohlgeordnete Welt beginnt auf einmal zu rieseln und in sich zu versinken; das Selbstbewusstsein der Schriftsteller, die so betörend die Ankunft des neuen Menschen und der neuen Gesellschaft ankündigten (und irgendwo zwischen 1945 und 1955 gedruckt wurden), ist nirgends mehr vorhanden; vor uns klawt die Hölle der menschlichen Not.“ (Zit. nach Köstler 2010:330)

5 Zum Problem des Verhältnisses zwischen Fiktion, Fakten und Wahrheit sowie zur Frage der genremäßigen Bestimmbarkeit des autobiografischen Textes vgl. Koron 2011; Juvan 2011.

Normalität zelebriert eine Gruppe Jugendlicher einen von Sex, Drogen und Alkohol befeuerten Dauerexzess, dessen Zweck einzig im Durchhalten zu bestehen scheint. Diese jungen Rebellen sind jedoch gebrochene Existenzen, die sich auf der permanenten Flucht aus ihren desolaten Familien befinden. Die unerbittliche Einberufung in die Volksarmee macht ihre prekäre Situation deutlich. Mit dem Selbstmord des besten Freundes Aleš und der eigenen Einberufung des Erzählers kippt die heiter-wüste Erzählung um in einen surrealen Horrortrip, der auch nach der vorzeitigen Entlassung aus der Armee nicht endet. Zwangshandlungen, Psychiatrie, Schlaflosigkeit, Panik, die neuerliche Einberufung. Gerade die Armee, dieses hochgehaltene Bindeglied zwischen den Nationalitäten Jugoslawiens, erweist sich als Ort des perversen Sadismus und des nationalen Ressentiments; sie verkörpert den Widerspruch zwischen ideologischer Fassade und sozialer Realität – wobei letztere in der Wahrnehmung des Außenseiters aber immer schon durch Ausgrenzung und Gewalt geprägt war. Der Erzähler, der weder fähig noch willens ist, sich anzupassen, taucht in die Psychose ab, die ihm als einzige Form der Verweigerung bleibt. Trotzdem steht er vor der Frage wie es weitergehen soll, denn es ist klar, dass er die andere Form des radikalen Rückzugs, den Selbstmord, nicht wählen wird. Die Erzählung gibt darauf keine Antwort, sie endet mit einem mit dem Kürzel F. F. unterschriebenen „P.S.“ und adressiert das Buch an den realiter verstorbenen Freund des Autors, Aleš.

Die Erinnerung an die verstorbenen oder sonst wie verlorengegangenen Freunde, die oft ins Drastische gesteigerte Erotik – sie verweisen auf die Suche nach Nähe und den vergeblichen Versuch, die durch Traumatisierung bedingte Isolation zu durchbrechen. Im Interview deutet Frančič an, dass in seiner frühen Prosa durchaus auch der Gedanke eine Rolle spielen mochte, sich frei zu schreiben und die traumatischen Erinnerungen (an die Familie, das Schloss) hinter sich zu lassen; tatsächlich aber habe er auf diese Weise gar nichts „erledigen“ können; die einzige Erleichterung habe ihm das Schreiben als solches verschafft (Köstler 2005:05:13–50). Es überrascht daher nicht, dass wir Figuren, Situationen und Ereignissen, wie sie Frančič in seinen frühen Texten beschrieben hat, auch später wieder begegnen. Sehen wir im jungen Frančič aber noch einen Autor, der aus dem Vollen seiner Erinnerung schöpft, so wird die konkrete Erinnerung in seiner späteren Prosa immer mehr zum literarischen Baustein, zu ei-

nem rekombinierbaren, fiktionalen narrativen Fragment. Die Erinnerung selbst, die Unmöglichkeit, zu vergessen ebenso wie die Unmöglichkeit einer „wahren“, nicht durch Abwehrmechanismen und durch Sprache veränderten Erinnerung, wird zu einem Kardinalthema dieses mosaikartig wachsenden Werks.⁶

Neben der Variierung, Weiter- und Überschreibung von Geschichten treffen wir auf fixe Begriffe und Syntagmen (das verlorene Morgen, die scharfen Kanten des Morgens, Napalm usw.), die keiner Variation unterliegen und wie formelhafte Versatzstücke wirken. Abgesehen von ihrer werkübergreifenden ästhetischen Funktion lässt sich fragen, ob diese Formeln nicht expliziter auf das hinweisen, was dem Trauma als solchem zugrunde liegt: nämlich die strukturelle Unmöglichkeit, es mitzuteilen.⁷ Der Erzähler, der unzählige Abwehrmechanismen kennt, kann diesen Umstand exakt benennen, ihn jedoch nicht überwinden: „Kadarkoli rečem ali zapišem doma, zazija črna luknja“⁸, lässt er uns wissen (Frančič 2001:97), und er bezeichnet damit die Gefühllosigkeit, die der Begriff Familie statt Geborgenheit und Nähe bei ihm evoziert.

Im Zusammenhang der perseverierenden Wendungen ist auch die Figur eines Anstaltsverwalters bemerkenswert, der die Kinder mit immer derselben furchtbaren Geschichte traktiert: Er sei im KZ gewesen, sei vor Kriegsende bis aufs Skelett abgemagert gewesen, er wisse, „was Leiden heißt“. Auch diese zweifellos auf einer realen Vorlage basierende Figur begegnet uns in mehreren Prosatexten, und sie teilt etwas über die nicht komplementäre Verteilung von Opfer- und Täterschaft mit. Denn hinter den stereotypen Stehsätzen des Verwalters ortet der Erzähler das Wirken eines subtilen Sadismus. So wird in *Grajski biki* berichtet, dass derselbe traumatisierte Mensch seine Zöglinge in unmögliche Trainingsanzüge stecken lässt, die sie von Weitem als Anstaltskin-

6 Um dem Einwand zuvorzukommen, es handle sich bei diesem Werk lediglich um die monomanische Fortschreibung eines einzigen lebensgeschichtlichen Narrativs, sei hier jedoch darauf hingewiesen, dass Frančičs Prosa ein breites literarisches und genremäßiges Spektrum abdeckt, das die Satire, die Humoreske und das Pamphlet ebenso umfasst wie das Epigramm und das Märchen und grosso modo als genuine, nicht erlebnisbasierte Fiktion anzusehen ist. Dennoch bildet die Auseinandersetzung mit der Erinnerung gewissermaßen den Grundton, zu dem dieses Werk immer wieder zurückkehrt, in Frančičs späterer Prosa insbesondere in der wiederholten Gestaltung des langsamen Sterbens der Mutter: die Tote sucht den Erzähler heim, bis zur physischen Präsenz, um ihm dann das Gespräch zu verweigern.

7 Das Wesen des Traumas fasst Aleida Assmann als die „Unmöglichkeit der Narration“ zusammen: „Trauma und Symbol stehen sich in gegenseitiger Ausschließlichkeit gegenüber; physische Wucht und konstruktiver Sinn scheinen die Pole zu sein, zwischen denen sich unsere Erinnerungen bewegen.“ (Assmann 1999:264)

8 „Wann immer ich daheim sage oder schreibe, klafft ein schwarzes Loch.“ (Frančič 2003:109)

der erkennbar machen und so dem Spott der anderen Schüler preisgeben, die die „Degenos“ mobben (Frančič 2003:113 f.; vgl. auch Frančič 2003:47 f.; Frančič 2010:219 f.; 262 f.; 303). Im Wortsinn symbolisch aber ist das Zusammengespartsein des Verwalters und der jugendlichen Insassen; denn in Wirklichkeit sind alle, die sich im Schloss wiederfinden, marginalisierte Existenzen.

Die Figur des Verwalters ist aber auch deshalb von Interesse, weil sie das biografische mit dem historischen Narrativ verschneidet. Sie ist eine der direkten Referenzen auf den Zweiten Weltkrieg bei Frančič, die von sich aus einen Bezug zur jugoslawischen Erinnerungskultur herstellen – in diesem Fall eine Figur, die als KZ-Opfer das „unheroische“ Gedächtnis repräsentiert und in der offiziellen, im Sieg über den Faschismus und in der kommunistischen Revolution begründeten heroischen Mythologie eigentlich keinen Ort hat.⁹ Einen Bezug zur Erinnerungskultur finden wir bei Frančič aber schon auf der Ebene der Figurenrede, zum Beispiel wenn sadistische Erzieher als „Faschisten“ (also Unmenschen) bezeichnet werden; und es sind Anklänge an die Partisanenzeit, wenn die jugendlichen Delinquenten ihre Sauf Touren als „Terrainaktivitäten“ apostrophieren oder der Erzähler sich auf sein „zeitweilig befreites Gebiet“ zurückzieht. Dieser kreative Umgang mit sprachlichen Versatzstücken aus der Zeit des bewaffneten Widerstands ist sicher auf den Jargon zurückzuführen, den Frančič als Jugendlicher selbst sprach. Die sprachliche Rückbindung an erinnerungskulturelle Codes dient daher weniger der literarischen Affirmierung einer ideologischen Gegenposition, sie ist vielmehr Teil der konkreten sozialen Realität mit ihren mehr oder weniger subversiven Subcodes.¹⁰

Die Verschränkung von persönlicher und kollektiver Identität veranschaulicht eine aufs Äußerste reduzierte Selbstbiografie aus dem Jahr 1989, in der Frančič seinen Werdegang mit der slowenischen Nachkriegsgeschichte kurzschließt:

Franjo Frančič, peti od devetih otrok, rojen deset let po 1948, ko smo Stalinu rekli ne, ali bolje, v tretji petletki, materi gospodinji in zapitemu

⁹ Zu den Begriffen heroisches und unheroisches Gedächtnis vgl. Assmann 1999:258–264.

¹⁰ Zum Konzept und der Rolle der Bricolage als stilbildender Ressource in Jugendsprachen vgl. Androutsopoulos 2006:243 f.

očeti v lumpenproletarski četrti Vodmat v Ljubljani, vakuum, gradovi, končal VŠSD, in postal dipl. socialni delavec in dipl. gal., a svoje humane, tej družbi nepotrebne službe ni nikoli opravljaj. Piše od svojega šestega leta, objavlja pa malo prej.¹¹ (Frančič 1989a:960)

Wer ist das eigentliche Subjekt dieser sarkastischen Selbstbeschreibung, in deren erstem Satz das kollektive „wir“ zu lesen ist? Im Wesentlichen wird hier etwas über eine Gesellschaft ausgesagt, die bei allem gegenteiligen Anspruch weiter Armut und überflüssige Menschen hervorbringt und in deren Zentrum Leere (vakuum) und strukturelle Gewalt (gradovi) stehen. Diese Kritik an der realen Verfassung einer Gesellschaft, die ihre problematischen Bereiche auszublenzen versucht, ändert sich auch nicht nach dem Umbruch 1991, Frančič spitzt sie vielmehr noch zu – wobei der Aspekt der Vereinsamung und Isolation in der Gesellschaft immer wichtiger wird. Am drastischsten führt Frančič dies in dem Romantriptychon *Ledeni ogenj resničnosti* (2006; *Eis, Feuer, Wirklichkeit*, 2009) vor Augen. Anhand dreier Beispiele – eines noch unentdeckt gebliebenen Pyromanen, der seine Besessenheit immer schwerer beherrschen kann und im Affekt schließlich in aller Öffentlichkeit einen Mord begeht („Feuer“); des Falles dreier junger Fußball-Hooligans, die aus Frust und angestauter Aggression einen Clochard zutode martern („Eis“); und jenes eines psychopathischen Polizisten, der seine Umgebung terrorisiert und sich umbringt, als sein hypertrophes Ego zusammenbricht („Wirklichkeit“) – zeigt Frančič Lebenssituationen in den Randbereichen der gesellschaftlichen Normalität, wo es vom unauffälligen oder gerade noch kompensierten Verhalten zum Amoklauf nur ein kleiner Schritt ist. Bezeichnenderweise hegen alle diese beziehungsgestörten Protagonisten die Vorstellung, die Gesellschaft vom „Dreck“ säubern zu müssen, den sie im Konsumterror, im Boulevard, in Realityshows, in Fremden oder sozial Schwachen, die dem Staat keinen Nutzen bringen, zu erkennen glauben. Frančič erzählt polyperspektivisch aus der Innensicht der Täter und von Betroffenen

11 „Franjo Frančič, das fünfte von neun Kindern, geboren zehn Jahre nach 1948, als wir zu Stalin nein sagten, oder besser, im dritten Fünfjahresplan, einer Mutter, Hausfrau, und einem versoffenen Vater im lumpenproletarischen Viertel Vodmat in Ljubljana, Vakuum, Schlösser, absolvierte das Studium an der VŠSD und wurde dipl. Sozialarbeiter und dipl. Gal., hat aber seinen humanen und in dieser Gesellschaft unnötigen Beruf nie ausgeübt. Schreibt seit seinem sechsten Lebensjahr, erste Veröffentlichungen etwas früher.“ (Zit. nach Köstler 2010:325)

und gelangt so zu einer (pseudo)dokumentarischen Erzählweise, in der sich die verschiedenen Narrative von Tätern, von Opfern und nur am Rande Beteiligten überschneiden.¹²

Der Autor hat, soweit ich es überblicke, nur eine einzige „historische“ Erzählung geschrieben, *Istra gea mea* (1989; *Istra gea mea*), deren in Rückblenden erzählte Haupthandlung in der heroischen Zeit des Aufbaus des neuen Jugoslawien spielt. Es ist die Geschichte eines slowenischen Ehepaares, das sich nach dem Krieg und dem (teilweisen) Exodus der Italiener aus Istrien um einen leerstehenden Hof beworben und diesen auch bekommen hat. Im Stall entdecken sie den alten Knecht des Anwesens, Giovanin, der nur Italienisch spricht. Sie lassen ihn dort, weil er sowieso bald sterben wird und keinem zur Last fällt. Sie schufteten Tag und Nacht, um sich eine Existenz aufzubauen, aus den Stadtmenschen werden Bauern, die anfangen, mit der Erde zu verwachsen, während der alte italienische Knecht (der von den neuen Besitzern nichts weiter verlangt als gelegentlich etwas Wein) vor sich hinsieht. Als die Frau aber schwanger wird, geschieht eine mysteriöse Verwandlung: Der fast schon vergessene Giovanin wird lebendig und fängt sogar an, am Hof mit anzupacken. Daraufhin beschließen die Eheleute, ihn umzubringen, und sie verscharren die Leiche nach vollbrachter Tat auf ihrem Grund (Frančič 2010:98–119).

Es ist klar, dass der Mord auf der symbolischen Ebene eine Verdrängungsleistung darstellt, weil der wieder zu Kräften kommende Giovanin für die frischgebackenen Bauern einen Anspruch auf ihren Grund und Boden verkörpert, den sie unter Umständen für legitimer halten als ihren eigenen. Mit Giovanin stirbt aber auch ihre Zukunft, denn der begangene Mord fesselt sie an die Vergangenheit, die ein Neubeginn sein sollte. Hier ist auch der innere Zusammenhang mit der Rahmenerzählung, in der um es um Žak geht, einen ehemaligen Partisanen, der ebenfalls in der Vergangenheit hängengeblieben ist. Žak, der sich bei den Partisanen zur Liquidation gefangener deutscher Solda-

12 Polyperspektivisch erzählt ist bereits Florjan Lipuš' Roman *Zmote dijaka Tjaža* (1972; *Der Zögling Tjaž*, 1981) über den Selbstmord eines Internatsschülers in Klagenfurt. Im zeitlichen Umfeld von *Ledeni ogenj resničnosti* verwendet Andrej Skubic einen ähnlichen Zugang in seinem Romandiptichon *Lahko* (2009; *Vielleicht*), dessen erster Teil vom Massaker an einem Ehepaar handelt und gleichfalls auf einer wahren Begebenheit beruht: die aus der Innensicht der Tochter und unter Drogen in einem Schulaufsatz erzählte, von ihr und ihrem Freund wenige Stunden zuvor verübte Tat, wird durch kontroverse Ausschnitte aus Chatrooms und Weblogs kontrastiert.

ten immer als Erster gemeldet hat und der mehr schreit als redet, sieht in den deutschen Touristen im Küstenland nur die früheren Besatzer, die an die Orte ihrer Verbrechen zurückkehren; im Rausch lässt er durchblicken, dass er gern „Schießübungen“ machen würde. In beiden in *Istra gea mea* erzählten Geschichten werden somit zentrale Mytheme der slowenischen Nachkriegsgeschichte – der edle Partisan und der Aufbau einer humanen Gesellschaft im Staatssozialismus – exemplarisch demontiert.

Bemerkenswert ist übrigens, dass die Erzählung in Jugoslawien ohne weiteres erscheinen konnte (Frančič 1989b), während sie im selbstständigen Slowenien einen Skandal provozierte. Sie sollte 1993 in einem Frančič-Erzählband erscheinen, der Verleger weigerte sich aber, einen Text zu publizieren, in dem von der Tötung von Italiern durch Slowenen die Rede ist. Frančič (der mit dieser Erzählung keinerlei revisionistische Absicht verfolgte)¹³ apostrophierte diese Haltung als die „Paranoia eines Politikommissars“ und veröffentlichte das Buch beim slowenischen Schriftstellerverband, und zwar demonstrativ unter dem Titel der inkriminierten Erzählung. Der damalige Vorsitzende des Schriftstellerverbands Dane Zajc stellte fest, dass erstmals seit der bleiernen Zeit jemand versucht habe, als Zensor in ein literarisches Werk einzugreifen, darum habe der Verband seinem Mitglied geholfen, das Buch unzensuriert zu veröffentlichen (Šuligoj 1993:30).

Abschließend ein Wort zur Intertextualität, die bei Frančič sozusagen ins Auge springt. Der Autor selbst bringt zahlreiche Belege bei, indem er verschiedentlich seine Referenzautoren nennt. Aus der Weltliteratur wiederholen sich dabei insbesondere folgende Namen: Thomas Bernhard, Bukowski, Bulgakow, Céline, Goethe, Gontscharow, Jelinek, Jevgenij Jerofejev, Kafka, Kawabata, Marquez, Henry Miller, Poe, Steinbeck, Vonnegut; dazu kommen

13 In Italien wird bis heute in offiziellen Kommemorationen der angeblich gewaltsamen Vertreibung und massenhaften Tötung von istrischen und dalmatinischen Italiern durch Jugoslawien gedacht, während der Exodus der Italiener tatsächlich schon nach der Kapitulation Italiens 1943 einsetzte und in mehreren (z.T. in großem Stil von Italien aus organisierten) Schüben bis in die 1960er Jahre andauerte – wobei es, in geringerem Umfang, auch Migrationen in die andere Richtung gab. Es kam wohl nach der Kapitulation Italiens 1943 und unmittelbar nach Kriegsende zur Abrechnung mit bekannten oder mutmaßlichen lokalen italienischen Faschisten sowie zu Todesfällen in Lagern und Gefängnissen (Jože Pirjevec schätzt die Gesamtzahl der getöteten Personen auf etwas über 3.000), von organisierter „Vertreibung“ oder „ethnischer Säuberung“ zu sprechen, entspricht aber keinesfalls den Tatsachen (vgl. Volk 2003; Pirjevec 2012:11).

zahlreiche (ehemals) jugoslawische Autoren, u. a. Miodrag Bulatovič, Branislav Glumac, Danilo Kiš, Mehmed Selimovič; und natürlich slowenische, u. a. Peter Božič, Jure Detela, Drago Jančar, Lojze Kovačič, Florjan Lipuš, Gregor Strniša, Dane Zajc, Vitomil Zupan.¹⁴ Bislang wurde nicht versucht, die zahlreichen Hinweise des Autors auf seine Lektüren zu systematisieren und seine Texte exemplarisch auf konkrete Rezeptionsspuren (vom einfachen Zitat bis zur Fortschreibung eines fremden Textes) hin zu untersuchen – vom großen Bereich der außerliterarischen Intertextualität ganz zu schweigen. Aufsehenerregende Kriminalfälle, die monatelang die internationale Presse beschäftigten, wie es im benachbarten Österreich die Fälle Kampusch und Fritzl waren, werden bei Frančič zu literarischen Chiffren für den Zustand der Gesellschaft oder geben den Stoff für eine Erzählung. So beruht (wenn ich eine private Mitteilung des Autors an mich richtig in Erinnerung habe) der zweite Teil seines Romantriptychons *Ledeni ogenj resničnosti*, die Erzählung vom bestialischen Mord an einem Clochard durch Hooligans, auf einem realen Ereignis, das sich im steirischen Šoštanj zugetragen hat.

Was die Anknüpfung an literarische Gestaltungen der Gewalt-Thematik betrifft, seien hier nur einzelne spezifische thematische Bezüge (Anstalt, Armee, Psychiatrie) aufgezeigt, die auf Vorbilder in der slowenischen Literatur der 1950er und 1960er Jahre und damit auf das Vorhandensein entsprechender öffentlicher Diskurse verweisen (Poniž 1988:180; Köstler 2010:329). Sehr spezifisch ist dabei der Bezug zur Erzählung *Grajski biki* (1962; *Anstaltsstiere* [!]) von Peter Kavalarič, in welcher erstmals der Alltag im Erziehungsheim beschrieben wird; die Erzählung wurde zur Vorlage für den bekannten gleichnamigen Film aus dem Jahr 1967.¹⁵ Psychiatrie und Randexistenzen thematisiert Peter Božič in seinen frühen existenzialistischen Romanen *Izven* (1963; *Draußen*) und *Na robu zemlje* (1968; *Am Rand der Erde*).¹⁶ Die systematische Demütigung in der Armee

14 Für die hier genannten Autoren vgl. v. a. den Band *Angeli, demoni in kurbe* (2009; *Engel, Dämonen und Huren*) sowie das bereits zitierte Radiofeature (Köstler 2005).

15 Der Film wurde u. a. auch auf der 16. Internationalen Filmwoche Mannheim im Oktober 1967 gezeigt.

16 Unbedingt zu nennen ist hier aber auch Božič' Roman *Očeta Vincenca smrt* (1979; *Der Tod des Vater Vincenc*), den Frančič überaus schätzt und von dem Taras Kermauner schrieb, dass sich Božič' Helden in Bahnen bewegen, „kjer so socialne grupe, narod in država le še praksa ubijanja, nikakršna notranja vrednost, ki bi se je bilo treba šele otestiti z očetomorom“ („wo soziale Gruppen, Volk und Staat nur noch eine Praxis des Tötens sind, kein innerer Wert, den man erst durch einen Vätermord loswerden müsste“) (Kermauner 1979:254).

beschreibt Lojze Kovačič in seinem Roman *Resničnost* (1972; *Die Wirklichkeit*), in dem er den Alltag in einem Strafbataillon und die Methoden schildert, mit denen aus Menschen Kriecher und Denunzianten gemacht werden. Bei Kovačič verinnerlicht die Hauptfigur die vorschriftsmäßige Angst und beginnt zu „funktionieren“. Bei Frančič entzieht sich der Ich-Erzähler durch akute Psychose, er verweigert sich durch Realitätsverlust.

Auffällig sind übrigens oft schon die Titel: *Domovina bleda mati* greift auf ein bekanntes Brecht-Zitat zurück („O Deutschland, bleiche Mutter! / Wie sitztest du besudelt / unter den Völkern [...]“), welches wiederum für den Titel eines anderen bekannten Films verwendet wurde: des deutschen Spielfilms *Deutschland, bleiche Mutter* aus dem Jahr 1980. Der Titel *Za vse boš plačal* (*Für alles wirst du bezahlen*, Frančič 2010:237–305) geht zurück auf das gleichnamige Gedicht von Dane Zajc, das am Ende der betreffenden Erzählung zur Gänze zitiert ist. Der Titel *Plačilo za naše stoletje* (*Der Lohn für unser Jahrhundert*, Frančič 2010:120–139) auf ein Gedicht des Lyrikers Jure Detela, der sich 1992 aus Verzweiflung über seine menschliche Existenz zu Tode hungerte.¹⁷ In Frančičs Erzählung *Ljudje in angeli* (*Menschen und Engel*, Frančič 2010:55–72) wiederum reichen die intertextuellen Bezüge zu John Steinbecks *Of mice and men* (1937) so tief in die Konstruktion der Erzählung hinein, dass man schon von einer Variation des Steinbeck'schen Stoffes sprechen muss.

Wegen der Ubiquität der Gewaltthematik in der literarischen und sonstigen Öffentlichkeit ist mit einer Unzahl von Texten zu rechnen, mit denen Frančič in einen produktiven Dialog tritt, sichtlich ohne jede Befürchtung, dadurch an Originalität einzubüßen. Es würde allerdings lohnen, den bei Frančič erfassbaren inhaltlichen Versatzstücken aus der Weltliteratur, aus Filmen, Pressemeldungen und anderem einmal nachzugehen und ihre spezifische Funktion in Frančičs Textwelt aufzuzeigen. Sie sind auf jeden Fall Teil des fragmentierten, der linearen Narration überhaupt nicht zugänglichen Bewusstseins, welches der späte Frančič in immer komplexeren formalen Experimenten und inhaltlichen Rekombinationen literarisch gestaltet.

¹⁷ Vgl. dazu den anlässlich des 10. Todestages von Jure Detela veröffentlichten Erinnerungstext *Jure Detela, zadnji poet absolutuma* (*Jure Detela, der letzte Poet des Absoluten*) (Frančič 2002).

» Literaturverzeichnis

- Androutsopoulos, Jannis: Cultural Studies und Sprachwissenschaft. In: Kultur – Medien – Macht. Cultural studies und Medienanalyse. Hg. von Andreas Hepp. Wiesbaden 2006, S. 237–253.
- Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München 1999.
- Božič, Peter: Izven. Ljubljana 1963.
- Božič, Peter: Na robu zemlje. Ljubljana 1968.
- Dedijer, Vladimir: Novi prilozi za biografiju Josipa Broza Tita. Beograd 1984.
- Frančič, Franjo: Ego trip. Ljubljana 1984.
- Frančič, Franjo: Domovina bleda mati. Ljubljana 1986.
- Frančič, Franjo: Samopredstavitev. In: Primorska srečanja 13/102 (1989a), S. 960–964.
- Frančič, Franjo: Istra gea mea. In: Mladika 332/3 (1989b), S. 37–42.
- Frančič, Franjo: in drugi. Ljubljana 2001.
- Frančič, Franjo: Jure Detela, zadnji poet absolutuma. In: Primorska srečanja 26/255 (2002), S. 31.
- Frančič, Franjo: und andere. Klagenfurt/Celovec 2003.
- Frančič, Franjo: Heimat bleiche Mutter. Klagenfurt/Celovec 2005.
- Frančič, Franjo: Ledeni ogenj resničnosti. Ljubljana 2006.
- Frančič, Franjo: Kam se skrijejo metulji pred dežjem. Izbrane kratke proze. Hg. von Josip Osti. Ljubljana 2008.
- Frančič, Franjo: Eis. Feuer. Wirklichkeit. Klagenfurt/Celovec 2009.
- Frančič, Franjo: Wo verstecken sich die Schmetterlinge vor dem Regen. Erzählungen 1984–2006. Klagenfurt/Celovec 2010.
- Juvan, Marko: Avtobiografija in kočljivost zvrstnih opredelitev: »Moje življenje« med tekstem in žanrom. In: Avtobiografski diskurz. Teorija in praksa avtobiografije v literarni vedi, humanistiki in družboslovju. Hg. von Alenka Koron/Andrej Leben. Ljubljana 2011, S. 51–63.
- Kavalarič, Peter: Grajski biki. Ljubljana 1962.
- Kermauner, Taras: Živeti pekel. In: Božič, Peter: Očeta Vincenca smrt. Ljubljana 1979, S. 249–259.

- Koron, Alenka: Fikcija, fakti in resnica v avtobiografiji. In: Avtobiografski diskurz. Teorija in praksa avtobiografije v literarni vedi, humanistiki in družboslovju. Hg. von Alenka Koron/Andrej Leben. Ljubljana 2011, S. 35–49.
- Köstler, Erwin: Die Begabung ist auch ein Stück Hölle. Tonspuren: Hörbilder zur Literatur. ORF/Ö1, 27.05.2005 (Erstausstrahlung).
- Köstler, Erwin: Nachwort. In: Frančič, Franjo: Wo verstecken sich die Schmetterlinge vor dem Regen. Erzählungen 1984–2006. Klagenfurt/Celovec 2010, S. 325–335.
- Kovačič, Lojze: Sporočila v spanju. Resničnost. Maribor 1972.
- Novak Popov, Irena: Konstrukcija resničnosti in koncept prostora v sodobni slovenski kratki prozi. In: Slovenska kratka pripovedna proza. (Obdobja. 23.) Ljubljana 2006, S. 239–254.
- Pirjevec, Jože et. al.: Fojbe. Ljubljana 2012.
- Poniž, Denis: Zasedovalec samega sebe. In: Frančič, Franjo: Jeb. Murska Sobota 1988, S. 177–185.
- Poniž, Denis: Hipo ali o Slehernikovi bolečini. In: Frančič, Franjo: Hipo. Maribor 2009, S. 119–135.
- Šuligoj, Boris: Istra, gea Franja Frančiča. In: Delo v. 17.04.1993, S. 30–31.
- Virk, Tomo: Desubjektivirana strast: Franjo Frančič. In: Postmoderna in „Mlada slovenska proza“. Maribor 1991, S. 16–19.
- Volk, Sandi: Istra v Trstu. Naselitev istrskih in dalmatinskih ezulov in nacionalna bonifikacija na Tržaškem 1945–1966. Koper 2003.

» Filmografie

- Grajski biki (YU 1967, R. Jože Pogačnik).
- Deutschland, bleiche Mutter (BRD 1980, R. Helma Sanders-Brahms).

» **NEUSETZUNG**

» Augenprosa

Arkadij Babčenkos Erzählungen aus dem Tschetschenienkrieg

Karoline Thaidigsmann

„Все войны похожи. Как и глаза любого солдата. Иногда война проступает в толпе этими глазами и смотрит прямо на тебя. [...] Глаза любого солдата. Это глаза войны.“¹ (Babčenko o.J. 1) Arkadij Babčenkos essayistische Skizze *Glaza ljubogo soldata* (*Die Augen eines jeden Soldaten*) lässt sich als poetologisches wie auch psychologisches Credo ihres Verfassers begreifen. Babčenkos Kriegserzählungen sind ein Versuch, den Augen des Soldaten als Spiegel der Kriegserfahrung eine Stimme zu geben. Die Rede vom *Soldatenauge* bestimmt dabei nicht nur die Perspektive, aus der die Darstellung der Tschetschenienkriege erfolgt. Der Gesichtssinn erweist sich in den Texten des Tschetschenienveteranen darüber hinaus als ein zentrales Motiv, von dem her sich Grundfragen menschlicher Subjekterfahrung und ihrer traumatischen Störung oder gar Zerstörung erschließen.

Mit achtzehn Jahren wird der 1977 in Moskau geborene Arkadij Babčenko zum Militärdienst eingezogen. Trotz der Möglichkeit, sich der Armee dank eines Jurastudiums zumindest auf Zeit zu entziehen, tritt er die Wehrpflicht an und wird nach nur kurzer Ausbildungszeit 1996 zum Einsatz nach Tschetschenien geschickt. Aus dem ersten Tschetschenienkrieg kommt

1 „Alle Kriege sind sich ähnlich. Wie die Augen eines jeden Soldaten. Manchmal taucht der Krieg in einer Menschenmenge mit diesen Augen auf und sieht dich direkt an. [...] Die Augen eines jeden Soldaten. Das sind die Augen des Krieges.“ [Ü. d. A.] Den Titel seines Textes entlehnt Babčenko einer Prosaskizze des amerikanischen Vietnamveteranen Johnny Hutcherson (Hutcherson 2003).

Babčenko körperlich unversehrt zurück. Nur wenige Jahre später meldet er sich freiwillig für den Zweiten Tschetschenienkrieg (vgl. Clothier 2007). Liest man in seinen Erzählungen von den traumatischen Erfahrungen des ersten Tschetschenienkrieges, erscheint Babčenkins freiwillige Rückkehr in den Krieg paradox. Gerade in diesem Paradoxon jedoch äußert sich das bleibende psychische Trauma, das der erste Krieg hinterlassen hat und dessen Beschreibung Babčenko einem seiner Protagonisten im Zwiegespräch mit dem Krieg in den Mund legt: „В первый раз ты меня выплюнула, живого, отпустила, но я не смог один, я вернулся к тебе.“² (Babčenko 2002) Nach der Heimkehr aus dem Zweiten Tschetschenienkrieg wandelt sich Babčenkins Position vom unmittelbar an einem Krieg Beteiligten zum Beobachter. Als Journalist und Kriegsphotograf ist er nun, u. a. für die Zeitung *Novaja Gazeta*, in weiteren Kriegs- und Krisenregionen unterwegs. Zu dieser Zeit beginnt Babčenko auch Erzählungen über seine Kriegserfahrungen in Tschetschenien zu schreiben – wie er selbst sagt, als eine Form der Autotherapie (vgl. Clothier 2007). Die meisten von Babčenkins Texten sind im Internet veröffentlicht. Darüber hinaus wurde eine Auswahl seiner Erzählungen auf Russisch, Deutsch und Englisch in Buchform publiziert.³

» Negative Sehschule

Babčenkins Prosa kennt zwei Kriegsschauplätze. Bevor die jungen russischen Rekruten, zu deren Sprachrohr sich der Autor macht, an die eigentliche Front

² „Das erste Mal hast du mich noch lebend ausgespuckt, hast mich gehen lassen, aber ich konnte nicht allein, ich bin zurückgekehrt.“ (Babčenko 2008:247. In der deutschen Ausgabe unter dem Titel *Coda*). Auf Russisch findet sich die Textstelle in der Online-Version der Erzählung *Alchan-Jurt*. Zur Rückkehr in den Krieg äußert sich Babčenko auch im Interview: „The second Chechen war began. The way it drew me back was unbearable. Only my body had come back from the first war. My mind stayed there. My body walked around and looked at this world without understanding it. And seeing as the world didn't accept my body, it returned to where my mind was [...]. There was no question whether to go or not to go.“ (Clothier 2007)

³ Ein Teil von Babčenkins Texten findet sich auf den Seiten der russischen Internetplattform *ArtOfWar*. *Tvorčestvo veteranov poslednich vojn* (<http://artofwar.ru/>). In Buchform erschien auf Russisch der Erzählband *Alchan-Jurt* (2006), wobei mitunter Unstimmigkeiten zwischen der gedruckten und der Online-Version der Texte bestehen. Auf Deutsch erschienen die Erzählbände *Die Farbe des Krieges* (2007) und *Ein guter Ort zum Sterben* (2009). Die Erzählungen in den deutschen Bänden sind zum Teil gekürzt, zum Teil finden sich Textabschnitte in anderen Erzählungen wieder als im Original. Zur unchronologischen Publikation von Babčenkins Erzählungen in gedruckter Form siehe Krier 2009.

und in den Kampf mit tschetschenischen Rebellen geschickt werden, erfahren sie an den Standorten der russischen Armee Gewalt aus den eigenen Reihen. Die berüchtigten Misshandlungen und Demütigungen durch ältere und ranghöhere Militärangehörige, die sogenannte „Dedovščina“ („Herrschaft der Großväter“), hinterlassen bei den jungen Soldaten schwere physische und psychische Traumatisierungen.⁴ In der Erzählung *Mosdok-7* (*Mosdok-7*) präsentiert sich die Erfahrung dieser Gewaltherrschaft als eine negative Sehschule. Nichts zu sehen und sich gleichsam unsichtbar zu machen sind die zentralen Strategien, um möglichst selten selbst Opfer von Gewalt zu werden: „В армии самое главное – быть незаметным, тогда меньше бьют и меньше напрягают. А еще лучше вообще зашкериться.“⁵ (Babčenko 2006:163 f.) Wo sich der Blick nicht abwenden oder unter der Bettdecke verbergen lässt⁶, da bleibt er stumm, erblickt das Leid der anderen nur aus dem Augenwinkel oder sieht es sich aus der Distanz wie von Theaterrängen aus an.⁷ In der Reduktion auf einen Blick, der dem Angreifer wie dem Opfer gleichermaßen ausweicht und auf Distanz zu ihm geht, erfahren sich die Soldaten in sprachloser Ohnmacht. Potenziert wird diese Ohnmacht durch das Wissen, dass niemand von ihr erfährt: Während der Protagonist in der Kleiderkammer von den eigenen Leuten malträtiert wird, berichten die im Hintergrund laufenden Fernsehnachrichten vom Tschetschenienkrieg (161). Hinter dem medial und zu Propagandazwecken sichtbaren Krieg steht ein Krieg, auf den kein Auge einer Kamera fällt, der in den Baracken und Kleiderkammern der russischen Armee verborgen bleibt.

Ist die Situation der jungen Rekruten im aktiven Kampf an der Front auch eine ganz andere als während der Stationierung an den Standorten der russischen

4 Zu den Auswirkungen der Dedovščina siehe Human Rights Watch (2004).

5 „Das Wichtigste in der Armee ist, unauffällig zu bleiben – dann kriegst du weniger Prügel und wirst weniger eingespannt. Noch besser ist es, sich überhaupt ganz zu verpissen.“ (Babčenko 2008:64) Die Übersetzungen der Zitate aus Babčenkos Texten orientieren sich, soweit vorhanden, an den publizierten deutschen Übersetzungen. Wo diese zu stark vom Originaltext abweichen, wurden sie von mir [K. T.] modifiziert.

6 „[Боксер] скидывает с кровати Зюрика и начинает его бить. [...] Мы с Тренчиком лежим в темном расположении, накрывшись одеялами с головой [...]“ (Babčenko 2006:173) – „[Boxer] stößt Witka vom Bett und beginnt ihn zu schlagen. [...] Trentschik und ich liegen in der dunklen Unterkunft und haben uns die Decken über den Kopf gezogen [...]“ (Babčenko 2008:74)

7 „Мы лежим на своих кроватях, как в партере, и наблюдаем. Сегодня нас бить не будут – не наша очередь.“ (Babčenko 2006:198) – „Wir liegen auf unseren Betten wie im Parterre und schauen zu. Heute werden sie nicht uns schlagen – heute sind nicht wir an der Reihe (Babčenko 2008:98). Der voyeuristische Aspekt, den in dieser Szene das Betrachten des Leidens anderer auch besitzt, ist für Babčenkos Erzählungen im Allgemeinen nicht typisch.

Armee, so erfahren sie sich hier wie dort in der Ohnmacht des Sehens und Zusehens. Anstatt die Soldaten als aktiv handelnde Kriegsteilnehmer ins Zentrum der an der Front spielenden Erzählungen zu stellen, fokussiert Babčenko auch hier auf die Darstellung passiver Seherfahrung der jungen Rekruten: Tatenlos bleibt der Blick auf den Soldaten aus der vorausfahrenden Kolonne, der nur wenige Meter entfernt in Flammen aufgeht, ohnmächtig der Blick auf den Kameraden, der von tschetschenischen Kämpfern mit aufgeschnittener Kehle auf die Straße gelegt wird und dem die Einheit aus der Deckung beim qualvollen Verbluten zusehen muss.⁸ Im Blick auf das Leid der Kameraden verbindet sich ein Prozess schmerzhafter Identifikation mit einem Prozess ebenso schmerzhafter Abgrenzung und Distanz.

Susan Sontag nennt in ihrem Essay *Das Leiden anderer betrachten* als eine der Grundbestimmungen des Sehens, dass man es – dank der Augenlider – abstellen könne (vgl. Sontag 2003:137). Während den Soldaten in der Kaserne das Schließen der Augen noch als Schutz dienen konnte, um sich dem qualvollen Anblick des Leids von Kameraden zu entziehen, kann diese natürliche Schutzvorrichtung für die Soldaten im Kampf fatale Folgen haben. Sehen ist hier überlebensnotwendig. Zum Schutzmechanismus wird für viele der Soldaten an der Front daher, dass sich bei ihnen ein leerer Blick ausbildet:

[...] их взгляд – ни на чем не фиксирующийся, не вылавливающий из окружающей среды отдельные предметы, пропускающий все через себя не профильтровывая. Абсолютно пустой. И в то же время невероятно наполненный – все истины мира читаются в солдатских глазах, направленных внутрь себя [...]. [Солдат] [м]азнет по лицу, не останавливая взгляда, не скажет ни слова и вновь отвернется [...], все видя, слыша, но не анализируя [...].⁹ (Babčenko 2006:48)

⁸ Vgl. die Erzählung *Leto 96-go* (Sommer '96).

⁹ „Ihr Blick fixiert nichts, hebt keine Einzelheiten aus der Umgebung hervor, lässt alles ungefiltert durch sich hindurch. Vollständig leer und gleichzeitig unwahrscheinlich voll – sämtliche Wahrheiten der Welt lassen sich aus solchen Soldatenaugen lesen, die nach innen gerichtet sind [...]. Er [der Soldat] lässt den Blick über dein Gesicht streifen, ohne zu fixieren, er sagt kein Wort und wendet sich wieder ab [...], er sieht und hört alles, analysiert aber nichts [...].“ (Babčenko 2010:69 f.) Einfügungen in eckigen Klammern hier und im Folgenden von mir [K.T.].

Der solchermaßen „volle“ „leere“ Blick, wie er in der Erzählung *Alchan-Jurt* beschrieben wird, bleibt ganz an der Oberfläche der Wahrnehmung. Er registriert, doch er fixiert, analysiert und urteilt nicht. Es ist ein undurchlässiger Blick, der tiefere Verarbeitungsprozesse abblockt. Die Augen „stehen einfach offen“ („они просто открыты“, ebd.). Indem sie sich in den leeren Blick flüchten, weigern sich die Soldaten, sich zu dem Gesehenen in Beziehung zu setzen und Position zu beziehen. Damit verweigern sie sich aber auch einer Wahrnehmung ihrer selbst als empfindende und urteilende Subjekte – eine Reduktion um wesentliche Aspekte ihres Menschseins.

In einer besonderen Weise werden Mechanismen eines reduzierten und das Ich reduzierenden Blicks in Babčenkos Erzählungen da wirksam, wo es um die Wahrnehmung der tschetschenischen Gegner und um Aggressionen der russischen Soldaten gegenüber der tschetschenischen Bevölkerung geht. In der verstörendsten Szene der Erzählung *Leto 96-go* führt die Blickreduktion zur Auslöschung des Blicks. Als Reaktion auf die Kreuzigung dreier russischer Soldaten unternimmt ein russisches Bataillon in einem tschetschenischen Dorf eine blutige Racheaktion. Auf brutale Weise werden alle männlichen Bewohner des Dorfes kastriert.

Батальон входит в какое-то село. [...] Комбат приказывает зачистить село. На площадь стаскивают всех мужиков, каких находят, сваливают там кучей, а потом начинается резня. Один прижимает чечена ногой к земле, второй снимает с него штаны и двумя-тремя резкими рывками отрезает мошонку. Зубцы штык-ножей цепляют плоть и тянут из тела сосуды. За полдня кастрируют все село, потом батальон уходит. Наших оставляют на крестах – их потом снимут особисты.¹⁰ (258)

10 „Das Bataillon kommt in ein Dorf. [...] Der Kommandant befiehlt die Säuberung des Dorfes. Alle Männer, die sie finden, schleppen sie auf den Platz, werfen sie auf einen Haufen, dann beginnt das Gemetzel. Einer drückt den Tschetschenen mit dem Bein auf den Boden, ein anderer zieht ihm die Hose aus und schneidet ihm mit zwei, drei scharfen Rücken den Hodensack ab. Die Zähne der Bajonette verhaken sich im Fleisch und reißen die Gefäße aus dem Körper heraus. In einem halben Tag ist das ganze Dorf kastriert, dann zieht das Bataillon ab. Unsere Leute lassen sie am Kreuz hängen – die werden später von Spezialeinheiten abgenommen.“ (Babčenko 2008:149 f.)

Die Darstellung des Geschehens erfolgt ohne Wiedergabe emotionaler Regungen, vor allem aber ohne individualisierende Beschreibung von Opfern und Tätern. Durch die unpersönliche Ausdrucksweise, die keine Namen, Gesichter und konkreten Orte, sondern nur Funktionen und das Geschlecht der Beteiligten kennt, erscheinen diese anonymisiert und entindividualisiert. Zur Anonymisierung des Geschehens gehört insbesondere auch, dass sich die Position, von der her es wahrgenommen wird, nicht eindeutig bestimmen lässt. Der Blick auf die Ereignisse erscheint losgelöst von einem blickenden Subjekt. Die Wiedergabe der übrigen Szenen der Erzählung dagegen erfolgt ganz eindeutig aus der Perspektive eines jungen Soldaten. Vor diesem Hintergrund lässt sich die anonymisierende und entindividualisierende Darstellung der Kastration als literarischer Versuch deuten, den psychischen Mechanismus der Blickreduktion und Blickauslöschung zu vermitteln, der bei dem am Geschehen – aktiv oder als Beobachter – beteiligten Soldaten wirksam wird. Dieser Mechanismus erleichtert es ihm einerseits, die Opfer nicht als individuelles Gegenüber wahrzunehmen, andererseits die eigene Beteiligung und mögliche Verantwortung im Kollektiv auf- und untergehen zu lassen.¹¹ Bezeichnenderweise wird der Mechanismus des ausgelöschten Blicks bei der Kastration der tschetschenischen Männer in einer Situation wirksam, in der das Töten nicht Teil von Gefechtshandlungen ist und damit nicht Teil eines Geschehens, in dem sich die Soldaten als Täter, aber eben auch als Opfer erfahren.

Während der Krieg sich im Falle der geschilderten Kastration erst in der Wahrnehmung des Soldaten zu einem anonymen Geschehen wandelt und die Gesichter der Beteiligten auslöscht, ist für die Soldaten die Gesichtslosigkeit des Krieges in vielen Situationen objektive Realität: „Кругом стреляют, стрельба не прекращается ни на секунду. Между тем людей не видно, и непонятно,

11 Die Blickauslöschung in dieser Szene lässt sich in einer zweiten möglichen Lesart auch als nachträgliches literarisches Verfahren deuten, dem es nicht um die literarische Spiegelung eines psychologischen Prozesses während des Kriegsgeschehens geht, sondern darum, nachträglich, im Prozess des Schreibens, Distanz zu dem im Krieg Erlebten zu gewinnen. Die bewusste Platzierung der anonymisierten Kastrationsszene als erzähltechnischen Fremdkörper innerhalb der Erzählung lässt die erste Lesart jedoch als die überzeugendere erscheinen. Eine dritte mögliche Lesart fasst die geschilderte Szene als Geschehen auf, das dem Ich-Erzähler selbst nur berichtet wurde (ein expliziter Hinweis darauf findet sich in der Erzählung allerdings nicht). Auch in dieser Lesart ist die Szene Ausdruck einer Distanzierung zum brutalen Kriegsgeschehen: Der Ich-Erzähler wählt dieser Lesart nach für die Darstellung der Brutalität der russischen Truppen gegenüber den tschetschenischen Kämpfern gerade eine Szene, an der er nicht beteiligt war. Zur oftmals nicht direkt verordneten Gewalt russischer Soldaten gegenüber Tschetschenen siehe Reynolds (2003).

кто в кого стреляет.“¹² (246) Wenn zwischen Häusern auf kaum wahrnehmbare Gegner geschossen und dabei getötet wird, vor allem aber auch beim Einsatz von Granaten und Selbstfahrlafetten bleiben Täter und Opfer füreinander unsichtbar. Mitunter lassen sie sich nicht einmal einer der kämpfenden Parteien zuordnen. Der gesichtslose Kampf wird zum blinden Kampf.¹³

Die Unsichtbarkeit des Gegners im Kampfgeschehen verstärkt bei Babčenkos Protagonisten das Gefühl der Ohnmacht. Nicht nur „der Tod kommt [...] aus dem Nirgendwo“ (Babčenko 2008:136; „Смерть [...] приходит ниоткуда“ [Babčenko 2006:244]), wie es in der Erzählung *Leto 96-go* heißt, auch das eigene Töten geht gewissermaßen ins ‚Nirgendwo‘, es entbehrt einer klaren Zielgerichtetheit und einer Handlungsbestätigung. Gleich dem eigenen Tod wird das eigene Töten von den Soldaten als jenseits persönlicher (Handlungs-)Kontrolle erlebt: „Ни один артиллерист не может сказать, сколько человек он убил. Ни один, проезжая мимо разбитого вдребезги села, не может сказать: „это я расхреначил этот дом“.“¹⁴ (Babčenko o.J. 2)

Die für Babčenkos Protagonisten charakteristische Erfahrung einer durch fehlende Handlungskontrolle reduzierten Subjektivität zeigt sich besonders deutlich im Vergleich mit den autobiografischen Kriegsaufzeichnungen des Tschetschenienveteranen Nicolai Lilin, die unter dem Titel *Caduta libera* (2010; *Freier Fall*) erschienen sind. Lilin wird mit achtzehn Jahren zwangsrekrutiert und als Strafe für den Versuch, sich dem Militärdienst zu entziehen, zu einer Sondertruppe von Saboteuren nach Tschetschenien geschickt. Im Unterschied zu den Soldaten bei Babčenko wird das Gefühl der Ohnmacht bei Lilin nicht zur bestimmenden Erfahrung der Kriegszeit.¹⁵ Vielmehr erfährt er sich in jeder Situation – da, wo er selbst Opfer von Demütigung und Gewalt wird, wie auch da, wo er selbst zum Täter wird – als Individuum und als sich aktiv Verhaltender.

12 „Ringsum wird geschossen, das Schießen hört keine Sekunde lang auf. Aber Menschen sieht man nicht, und man weiß nicht, wer auf wen schießt.“ (Babčenko 2008:138)

13 Siehe z. B. die Skizze *1-j mikrorajon* (*Der neunte Mikrorajon*) (Babčenko 2001). Zur Unsichtbarkeit des Feindes bei Babčenko siehe auch Krier (2009).

14 „Kein Artillerist kann sagen, wie viele Menschen er getötet hat. Keiner kann, wenn er an einem in Schutt und Asche liegenden Dorf vorbeifährt, sagen: „Dieses Haus habe ich zerdeppert!“ (Babčenko 2008:172) Siehe auch die Reflexion auf unterschiedliche Tötungsarten in Verbindung mit der Frage nach Handlungskontrolle in der Erzählung *Alchan-Jurt* (Babčenko 2006:58).

15 Lilin, 1980 geboren, stammt aus dem transnistrischen Bender, wo er in einem Kriminellenclan aufwuchs (siehe sein Buch *Educazione siberiana* [Turin 2009; *Sibirische Erziehung*]). Diese Erfahrungen sind für Lilins Umgang mit dem Tschetschenienkrieg freilich nicht zu vernachlässigen.

Deutlichster Ausdruck für die Wahrnehmung eigener Kontrolle und Selbstwirksamkeit ist bei Lilin seine Tätigkeit als Scharfschütze. Hier ist der Krieg nicht gesichtslos oder blind. Die Gegner werden einzeln und bewusst in den Blick genommen und im Fadenkreuz erhält das Opfer und damit auch das eigene Töten ein spezifisches Gesicht (vgl. Lilin 2011:242; 249) – der Scharfschütze als Beispiel pervertierter Erfahrung eigener Subjektkraft.¹⁶

Nur an einer Stelle der Erzählung *Leto 96-go* zeigt sich bei Babčenkos Protagonisten eine ähnlich klar gerichtete Tötungsintention wie bei Lilin. Sie stellt sich in einer Situation ein, in der die Gesichtslosigkeit des Krieges gerade aufgebrochen wird. Bei der Fahrt der russischen Kolonne durch den Basar einer von Rebellen besetzten Stadt zwingt ein junger Tschetschene dem Protagonisten seinen Blick auf. Er fordert ihn regelrecht zum Blickduell. Die Provokation des unnachgiebigen Blicks bringt den Protagonisten beinahe dazu, den jungen Mann zu erschießen:

Чечен [...] смотрит на меня так, будто он уже убил меня и я его трофей, он не видит меня живого, он видит только мою отрезанную голову. Я поднимаю автомат и направляю ему в лоб [...]. Чечен не отворачивается, в его глазах страх и вызов [...]. Колонна трогается. [...] Если бы мы простояли еще несколько секунд, я бы убил этого „чеха“. Тогда нашу колонну сожгли бы.¹⁷ (Babčenko 2006:267 f.)

Sowohl des Protagonisten eigener möglicher Tod als auch sein mögliches Töten nehmen in den Augen des jungen Tschetschenen konkrete Gestalt an. Wenngleich in negativer Weise – der Tschetschene spricht dem Protagonisten in sei-

16 Bezeichnenderweise setzt Lilins Text im Unterschied zu Babčenkos Erzählungen stark auf Handlungsschilderung. Dafür entbehren seine Figuren fast gänzlich der Psychologisierung. Ob die von Lilin dargestellte selbstbewusste Eigenwahrnehmung während des Kriegs authentisch ist oder ob der Akt des Schreibens für ihn zur Möglichkeit wurde, ein im Krieg verlorenes Bewusstsein der Selbstwirksamkeit literarisch zu restituieren, lässt sich nicht abschließend bestimmen. Interessanterweise scheint für die Soldaten nicht nur das Sehen des Feindes, den man tötet, sondern auch das Erkennen des Feindes, der einen zu töten beabsichtigt, zu einem Gefühl der Kontrolle zu führen (vgl. dazu auch Babčenko 2008:189).

17 „Der Tschetschene guckt mich [...] so an, als hätte er mich schon getötet und ich wäre eine Trophäe, er sieht mich nicht als lebendigen Menschen, er sieht nur meinen abgeschnittenen Kopf. Ich hebe die MPI und richte sie auf seine Stirn. [...] Der Tschetschene dreht sich nicht weg, sein Blick ist ängstlich und herausfordernd. Die Kolonne zieht weiter. [...] Hätten wir noch ein paar Sekunden länger gestanden, ich hätte diesen Tschecho getötet. Dann wäre unsere ganze Kolonne in Flammen aufgegangen.“ (Babčenko 2008:159 f.)

nem Blick das Leben ab – konstituiert sich in diesem direkten Angesehenwerden eine Beziehung, der sich der Soldat nicht entziehen kann und die eine Reaktion verlangt.

Die Reduktion des Blicks auf ein passives beziehungslos-registrierendes Sehen wird bei den Soldaten dann momenthaft aufgehoben, wenn der Blick eines Gegenübers diese Beziehung vehement einfordert. Auf ganz andere Weise als in der Begegnung mit dem jungen Tschetschenen geschieht dies in einer Szene der Erzählung *Vzlětka (Startbahn)*, in der ein junger Rekrut, der sich auf dem Weg ins Einsatzgebiet befindet, dem zurückbleibenden Protagonisten vom Flugzeug aus direkt in die Augen blickt (vgl. 144). Der beinahe zwingende Blick des jungen Mannes lässt sich als der verzweifelte Versuch verstehen, noch einmal im Auge eines anderen als individuelle Person wahrgenommen und festgehalten zu werden, bevor er möglicherweise in einem entstellenden und anonymisierenden Tod verschwindet. Der Blick wird zur ethischen Forderung.

» Scham, Schuld und der unkindliche Kinderblick

Den Blick eines anderen zuzulassen und auszuhalten wird insbesondere da zur Herausforderung und zu einer Erschütterung des Ich, wo es sich in den Augen des anderen als jemand erkannt fühlt, der es nicht sein möchte und als der es nicht wahrgenommen werden möchte. „[T]he eye is the organ of shame par excellence“, so der Psychoanalytiker Léon Wurmser (1987:67). Sich zu schämen bedeutet, nicht gesehen werden zu wollen.¹⁸

Eine solche Empfindung der Scham deutet sich in Babčenkos Erzählungen da an, wo die Protagonisten an der Front den Blick von Kameraden und Verbündeten auf sich gerichtet fühlen, von denen sie meinen, sie im Stich gelassen zu haben.¹⁹ Oftmals lässt sich der auf die Protagonisten gerichtete Blick auch als eine Projektion des Protagonisten begreifen. Beides, der tatsächliche Blick eines

¹⁸ Vgl. Otto Fenichel in Wurmser (1987:67).

¹⁹ Siehe z. B. in den Erzählungen *Leto 96-go* (Babčenko 2006:236, 266) und *Vzlětka* (Babčenko 2008:43).

Gegenübers wie auch der nach außen projizierte Blick auf das Selbst können in diesen Kriegssituationen zum Auslöser für Schamgefühle werden. Am stärksten äußert sich das Gefühl der Scham bei den Soldaten jedoch nach der Rückkehr aus dem Krieg. Diejenigen, die im Krieg Kameraden und einander am nächsten waren, gehen sich nun aus dem Weg und wollen sich nicht mehr sehen: „В будущем мы не захотим видеть друг друга. Мы уже знаем это. Тяжело встречаться с человеком, который знал тебя, когда ты был животным.“²⁰ (Babčenko 2006:281) Im Blick der Kameraden werden die Soldaten mit der Person konfrontiert, zu der sie im Krieg geworden sind.²¹ Anders als das Gefühl der Schuld lässt sich die Empfindung der Scham, die durch den Blick des anderen oder durch den nach außen projizierten Blick auf das eigene Selbst erweckt werden kann, nicht aus der Selbstwahrnehmung des Subjekts verdrängen. Die Psychoanalyse schreibt der Scham eine „globalere Qualität“ zu als der Schuld. Während es bei Schuld um Fragen der Verantwortung für Handlungen gehe, erfasse Scham „das ganze Selbst [...] und [werde] mit dem ganzen Selbst erfaßt.“ (Wurmser 1990:79) Dieser das Selbst in seiner Totalität vereinnahmende Zug mache die Scham „zu einem Schlüssel der Identität.“ (Ebd.)²² Bei Scham, so könnte man auch formulieren, schaut das Ich primär auf sich selbst (wer war ich?), bei Schuld primär auf den anderen (was habe ich dem anderen angetan?). Das Schamgefühl ist Ausdruck einer Beschädigung der Integrität des Subjekts. Zugleich ist die Empfindung der Scham als Reaktion auf diese Verletzung ein Signal dafür, dass die Missachtung von Werten und Verhaltensweisen, die zur (Zer-)Störung einer integren Selbstwahrnehmung der Soldaten geführt hat, als Ideal nicht vollständig obsolet geworden ist²³, sondern dass sich bei ihnen ein Empfinden regt, von sich selbst abgefallen oder hinter sich selbst zurückgefallen zu sein.

20 „In der Zukunft werden wir uns nicht sehen wollen. Das kennen wir schon. Man trifft sich ungern mit einem Menschen, der dich noch als Tier gekannt hat.“ (aus der Erzählung *Argun*, Babčenko 2008:195)

21 Die schwierige Rückkehr aus dem Krieg macht auch der russische Autor Andrej Gelasimov zum Thema seiner *Povest' Žažda* (2009; *Durst*). Das (Sich-)Ansehen und das (Nicht-)Angesehen-Werden sind dabei zentrale Motive, um die Problematik von (Selbst-)Entfremdung und Scham zu thematisieren. Während die gemeinsame Erfahrung des Krieges jedoch bei Babčenko dazu führt, dass sich die ehemaligen Kameraden meiden, bilden die Soldaten bei Gelasimov nach ihrer Heimkehr eine – wenngleich problematische – Solidargemeinschaft.

22 Wurmser zitiert hier z.T. Helen Lynd. Siehe auch Droždek/Turkovic/Wilson (2006:334): „Shame [...] is a more complex intrapsychic process than guilt, because it involves attributes concerning the core dimensions of the self, identity, ego-processes, and personality. Guilt, on the other hand, concerns different forms of self-recrimination about responsibility for personal actions.“

23 Vgl. Wurmser 1990:87.

Im Unterschied zur Scham gewinnt ein Gefühl individueller Verantwortung und Schuld bei Babčenkos Protagonisten kaum Raum. In dem, was Babčenko in seiner Prosa als Reduktion und Auslöschung des Blicks sichtbar macht, spiegelt sich die Reduktion und Auslöschung der jungen Soldaten als (mögliche) verantwortliche Subjekte. Babčenkos Protagonisten verleugnen nicht, im Krieg selbst zu Mördern geworden zu sein. Das Wissen darum wird in den meisten der Erzählungen jedoch nicht zu einem Bewusstsein persönlich zu verantwortender Täterschaft und Schuld: „У нас нет [...] нравственного, внутреннего оправдания всем этим убийствам. Нас отправляют умирать и убивать неизвестно за что. [...] нам просто не повезло родиться восемнадцать лет назад, чтобы подрасти как раз к этой войне. Вот и вся наша вина.“²⁴ (Babčenko 2006:268)

Von besonderer Bedeutung für Babčenkos literarische Auseinandersetzung mit der Frage nach Schuld und Verantwortung seiner Generation im Krieg wird das Motiv des Kindes. Auf eindringliche Weise vermittelt es dem Leser Babčenkos Auffassung, dass den jungen Soldaten keine Verantwortung für ihr Verhalten zugeschrieben werden könne. Die politische und militärische Führung Russlands, so Babčenkos systemkritische Argumentation in *Leto 96-go*, treibe Menschen, die noch Kinder sind, in den Krieg. Gedrängt vom Willen zu überleben, könnten sich diese den Mechanismen des Krieges nicht entziehen. Auch da, wo sie Täter seien, seien sie Opfer. Die Eigentümlichkeit und Tragik dieser Art des Kindseins offenbart sich zunächst im Blick: „Мы странные мальчишки – со взрослыми глазами [...], а глаза наши никогда не светятся весельем, даже когда мы улыбаемся, и все же мы мальчишки.“²⁵ (261 f.) Das, was die jungen Rekruten im Krieg sehen und erfahren ist nicht für Kinderaugen bestimmt und hat diese vorzeitig altern lassen. Das Sehen mit „erwachsenen Augen“ wird jedoch zur Überforderung, da der allgemeine Entwicklungsstand der jungen Soldaten damit nicht Schritt hält.

Durch die Darstellung des scharfen Kontrasts zwischen den kindlichen Spielen in den Gefechtspausen und der plötzlichen Verwandlung der jungen

24 „Wir haben [...] keine ethische, innere Rechtfertigung für all unser Töten. Man schickt uns zum Sterben und Töten, ohne dass wir wüssten wofür. [...] wir haben einfach das Pech gehabt, vor achtzehn Jahren geboren und für diesen Krieg aufgewachsen zu sein. Darin liegt unsere ganze Schuld.“ (Babčenko 2008:160)

25 „Wir sind seltsame Jungs – mit erwachsenen Augen [...], und unsere Augen leuchten niemals fröhlich, selbst wenn wir lächeln – und doch sind wir Jungs.“ (Babčenko 2008:153)

Soldaten in vom Überlebensinstinkt angetriebene Tötungsmaschinen im Kampf veranschaulicht Babčenko, dass die jungen Soldaten durch den Krieg gewaltsam aus der noch nicht abgeschlossenen Phase der ‚Kindheit‘ herausgerissen wurden: „Мы [...] играем в то, во что не доиграли в мирной жизни.“²⁶ (261) Die Beschreibungen der spielenden Soldaten vermitteln dem Leser den Eindruck, als habe er es mit weitaus jüngeren Kindern als den achtzehnjährigen Rekruten zu tun. Diese Wirkung ist vom Autor durchaus beabsichtigt, macht jedoch auch die Problematik deutlich, die in dieser Darstellung steckt: Ist das *jugendliche* Alter der Rekruten eine besonders sensible Lebensphase, in der sich Selbstverständnis und moralisches Bewusstsein noch entwickeln und festigen müssen, so ist es doch auch nicht mehr in gleicher Weise dem eigenen Handeln gegenüber unbewusst und unreflektiert wie im *Kindesalter*.²⁷

Werden die Soldaten einerseits dem Kindlichen durch die Erfahrung des Krieges gewaltsam entrissen, so kann das Eingreifen des Krieges in ihre persönliche Entwicklung am Übergang vom Kind- zum Erwachsenen sein andererseits dazu führen, dass sie in einer schrecklichen Art der Kindlichkeit verbleiben. Die Sozialisation durch den Krieg vermag die Ausbildung eines selbstverantwortlichen Bewusstseins und Verhaltens dauerhaft zu beeinträchtigen, wenn nicht gar zu verhindern. Eine nachhaltige Störung dieser Entwicklung deutet sich im Blick des Ich-Erzählers von *Argun* an, einem Text über den zweiten Tschetschenienkrieg. Von seinem Zelt aus sieht der Erzähler, wie zwei russische Panzerabwehrleute zur Strafe für unerlaubten Handel mit Tschetschenen von russischen Offizieren gequält werden. An einer Art Folterbank aufgehängt werden sie mit Schlägen, Elektroschocks und Schüssen malträtiert. Vier Jahre seien vergangen, so konstatiert der Erzähler, seitdem er solche Szenen erstmals als junger Soldat mit angesehen und sich – in kindlicher Reaktion – die Decke über den Kopf gezogen habe. Seitdem habe sich in dieser Armee und an ihrem Umgang mit ihren Soldaten nichts geändert (vgl. 293). Geändert, das macht die Szene deutlich, hat sich aber auch im passiven Verhalten des Erzählers nichts.

²⁶ „Wir [...] spielen, was wir im Frieden nicht zu Ende spielen konnten.“ (Babčenko 2008:153)

²⁷ In der Skizze *Argun-reka (Der Fluss Argun)* zeigt Babčenko den Verlust der kindlichen Unschuld der jungen Soldaten als eine geradezu archetypische Erfahrung des Krieges (vgl. Babčenko 2001). Dieses Bild kindlicher Unschuld wird durch die Feststellung einer in der kindlichen Natur angelegten Grausamkeit komplementiert, die jedoch gleichfalls jenseits von Verantwortlichkeit und Schuld steht (vgl. Babčenko 2006:263).

Er ist in der Position des kindlichen Soldaten und dessen Reduktion auf ein ohnmächtiges Sehen verblieben. Wenn sich Babčenko in einem Interview als ein „Kind des Krieges“ (Plath 2008) bezeichnet, so nimmt er, das wird vor dem Hintergrund seiner Erzählungen deutlich, die Wortbedeutung dieser phraseologischen Selbstbeschreibung sehr ernst.

Um die Kindlichkeit der Soldaten zu unterstreichen setzt Babčenko neben dem Erzähltext das Medium des Bildes ein. In der russischen Buchausgabe *Alchan-Jurt* (2006) werden Babčenkins Erzählungen sporadisch von Fotografien begleitet. Die Bilder zeigen keine Kriegsgräuel. Vielmehr halten sie für den Betrachter die kindlichen Gesichter junger Soldaten fest, die beim Abschied von den Eltern, in Gruppenaufstellung vor einem Panzer oder auf leerem, im Hintergrund rauchendem Feld in die Kamera blicken.²⁸

Das Vorhandensein eines Schamaffekts und das gleichzeitige Fehlen eines Schuldbewusstseins bei Babčenkins Protagonisten entspricht der auf die eigenen (Leid-)Erfahrungen konzentrierten und begrenzten Wahrnehmung der Soldaten sowie ihrer Empfindung von Ohnmacht und Passivität: „[...] Scham und Schuld [...] sind [...] in ihrem Kern antithetisch: Scham bezieht sich auf Schwäche und Ohnmacht, und Schuld auf Stärke und Macht.“ (Wurmser 2011:160) Das Gefühl der Schuld lässt sich Babčenkins Texten nach argumentativ wegrationalisieren und auf Distanz zur eigenen Person halten, die das Ich in seiner Totalität ergreifende und infrage stellende Empfindung der Scham jedoch widersetzt sich einem solch rationalisierenden Zugriff.

* * *

28 Die Fotografien sind weitgehend autobiografisch und zeigen Babčenko und seine Einheit. Eingefügt sind sie aber in Erzählungen, die nicht eindeutig autobiografisch markiert sind. In seinen Internetpublikationen bedient sich Babčenko darüber hinaus mitunter fremder Fotografien zur Veranschaulichung eigener Erfahrung. Die Fotografien in Babčenkins Erzählungen haben ihre Bedeutung vor allem als Mittel der unterstützenden Veranschaulichung; sie werden nicht zum eigenständigen Gegenstand der Reflexion über die Medien Bild und Text. Eine zumindest indirekte Reflexion auf das Verhältnis von Bild und Text stellt die von Babčenko innerhalb des Internetprojekts *artofwar* mitverantwortete Rubrik *Istorija odnoj fotografii* (http://artofwar.ru/b/babchenko_a_a/alxmanahartofwar_rubrikaistorijaodnojfotografii.shtml) dar. In kurzen Texten wird jeweils die zu einer Kriegsfotografie gehörende Geschichte erzählt. Das Bild, so könnte man den Gedanken hinter dem Projekt formulieren, muss zum Sprechen gebracht werden. Es bedarf des Erzähltextes.

Не воевавшему человеку нельзя рассказать про войну – не потому, что он глуп или непонятлив, а просто потому, что у него нет этих органов чувств, которыми можно ее понять. Это то же самое, как мужчине не дано выносить и родить ребенка. Так же, как слепому нельзя объяснить ощущение зеленого.²⁹ (Babčenko 2006:263)

Babčenkos Texte versuchen eine Sehhilfe für den Leser zu sein, dem „das Auge des Krieges“ fehlt. In seiner Eingeschränktheit ist das Kriegsauge bei Babčenko – das Auge des Soldaten also – immer auch ein parteiisches Auge. Das wird besonders im Vergleich mit dem Blick der russischen Journalistin Anna Politkovskaja deutlich. Im Vorwort zu ihrem Bericht über den zweiten Tschetschenienkrieg erklärt Politkovskaja, der Chefredakteur der Zeitung *Novaja Gazeta* (für die später dann ja auch Babčenko arbeitete) habe sie nicht deshalb als Berichterstatterin nach Tschetschenien geschickt, weil sie sich in diesem Metier besonders gut auskannte, sondern umgekehrt, weil ihr dieser Bereich unvertraut gewesen sei. Gerade sie als zutiefst ziviler Mensch könne sich viel besser in die Leiden anderer ziviler Menschen hineindenken (vgl. Politkovskaja 2003:17). Indem Politkovskajas ‚ziviles Auge des Krieges‘ die Leiden der tschetschenischen Bevölkerung sieht, zeigt sie diejenige Seite des Krieges, die im Blick von Babčenkos Protagonisten eine Auslöschung erfährt.

Babčenkos Prosa ist in zweifacher Hinsicht Beleg und Beispiel für eine Reduktion und Auslöschung des Blicks. Führt Babčenko in seinen Erzählungen innerfiktional die Blickreduktion als (Schutz-)Mechanismus der Soldaten vor Augen, so gewinnt der Leser zugleich den Eindruck, dass die Texte die Reduktion des Blicks nicht nur zum Thema und zum Gegenstand literarischer Reflexion machen, sondern dass sie auch Beleg für eine Blickreduktion ihres Autors sind. Die ‚Schwäche‘ von Babčenkos Erzählungen macht zugleich ihre Stärke und Authentizität aus. Indem sie dem Leser nur *eine* Perspektive, den kompromit-

29 „Einem Menschen, der nie im Krieg gewesen ist, kann man den Krieg nicht erzählen – nicht, weil er zu dumm oder begriffsstutzig wäre, sondern einfach, weil er nicht die nötigen Sinnesorgane besitzt, um den Krieg zu begreifen. Es ist ja auch dem Mann nicht gegeben, ein Kind auszutragen und zu gebären. Und einem Blinden lässt sich die Wahrnehmung von Grün nicht erklären.“ (Babčenko 2008:155). Krier (2009) deutet treffend, dass bei Babčenko „der Topos der Unsagbarkeit des Krieges [...] zum physischen Mangel des potentiellen Lesers“ umformuliert würde.

tierten Blick der russischen Soldaten bieten³⁰, zeigen die Texte eindringlich, wie der Krieg die Wahrnehmungsfähigkeit der an ihm Beteiligten radikal auf die eigene (Leid-)Erfahrung einschränkt. Der Krieg besetzt die Augen der Soldaten und lässt sie unfrei werden: „[В]ойна [...] [я] вижу мир твоими глазами.“³¹ (Babčenko: *Alchan-Jurt*, nur online)

» Literaturverzeichnis

- Babčenko, Arkadij: *Desjat' serij o vojne*. In: Oktjabr' 12 (2001) <<http://litlikbez.com/voennaja-proza-i-memuary-babchenko-arkadij-desjat-serij-o-vojne.html>>.
- Babčenko, Arkadij: *Alchan-Jurt*. In: *Novyj Mir* 2 (2002) <http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2002/2/bab.html>.
- Babčenko, Arkadij: *Alchan-Jurt*. Moskau 2006.
- Babčenko, Arkadij [Babtschenko, Arkadi]: *Die Farbe des Krieges*. Reinbek bei Hamburg 2008.
- Babčenko, Arkadij [Babtschenko, Arkadi]: *Ein guter Ort zum Sterben*. Reinbek bei Hamburg 2010.
- Babčenko, Arkadij: *Glaza ljubogo soldata*. O.J. 1. <http://artofwar.ru/b/babchenko_a_a/text_0240-1.shtml> (abgerufen am 03.05.2013).
- Babčenko, Arkadij: *Kusok čužoj vojny*. O.J. 2. <http://artofwar.ru/b/babchenko_a_a/text_0070.shtml> (abgerufen am 03.05.2013).
- Clothier, Meg: *No Quiet on the Chechen Front*. In: *The Guardian*. 21.11.2007. <<http://www.guardian.co.uk/books/2007/nov/21/biography>>.

30 Für die von ihm gewählte Perspektive des Soldaten tritt Babčenkos Prosa mit dem Anspruch der Allgemeingültigkeit auf. Der Zyklus *Desjat' serij o vojne* (*Zehn Bilder vom Krieg*), in dem Babčenko Grunderfahrungen des Tschetschenienkrieges symbolisch in zehn Alltagsszenen verdichtet, weckt nicht zufällig die Assoziation zu den Zehn Geboten. Zudem unterstreichen die direkten wie indirekten Bezugnahmen auf Varlam Šalamov in Babčenkos Prosa den poetologischen Anspruch, an der individuellen Erfahrung Allgemeingültiges aufzuzeigen (ein Grundpostulat Šalamovs). Diese Bezugnahmen können als ein Schlüssel für Babčenkos poetologisches Credo verstanden werden.

31 „[K]rieg [...] [i]ch sehe die Welt mit deinen Augen.“ (Babčenko 2008:247). Die deutsche Textstelle findet sich unter der Überschrift *Coda*.

- Droždek, Boris/Turkovic, Silvana/Wilson, John P.: Posttraumatic Shame and Guilt: Culture and the Posttraumatic Self. In: *The Posttraumatic Self: Restoring Meaning and Wholeness to Personality*. Hg. von John P. Wilson. New York 2006, S. 333–368.
- Gelasimov, Andrej: Žažda. In: Ders.: *Žažda*. Moskau 2009, S. 219–313.
- Human Rights Watch: *The Wrongs of Passage: Inhuman and Degrading Treatment of New Recruits in the Russian Armed Forces*. 20.10.2004. <<http://www.hrw.org/reports/2004/10/19/wrongs-passage>>.
- Hutcherson, Johnny: *A Soldier's Eyes*. 2003. <<http://www.vietmemories.com/hutch2.htm>>.
- Krier, Anne: *Im Kaukasus nichts Neues: Ein Portrait des Schriftstellers Arkadij Babčenko*. Novinki. 20.11.2009. <http://www.novinki.de/html/vorgestellt/Portrait_Babcenko.html>.
- Lilin, Nikolai: *Freier Fall*. Berlin 2011.
- Plath, Jörg: *Wir stehen vor kleinen lokalen Kriegen: Gespräch mit Arkadi Babčenko über die russische Militäraktion in Südossetien und Georgien*. In: *Neue Zürcher Zeitung*. Feuilleton. 10.09.2008. <<http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/uebersicht/wir-stehen-vor-kleinen-lokalen-kriegen-1.827938>>.
- Politkovskaja, Anna: *Tschetschenien: Die Wahrheit über den Krieg*. Köln 2003.
- Reynolds, Maura: *Krieg ohne Regeln*. In: *Der Krieg im Schatten. Rußland und Tschetschenien*. Hg. von Florian Hassel. Frankfurt/M. 2003, S. 124–136.
- Sontag, Susan: *Das Leiden anderer betrachten*. München/Wien 2003.
- Wurmser, Léon: *Shame. The Veiled Companion of Narcissism*. In: *The Many Faces of Shame*. Hg. von Donald L. Nathanson. New York 1987, S. 64–92.
- Wurmser, Léon: *Die Maske der Scham: Psychoanalyse von Schameffekten und Schamkonflikten*. Berlin u. a. 1990.
- Wurmser, Léon: *Scham und der böse Blick: Verstehen der negativen therapeutischen Reaktion*. Stuttgart 2011.

» Gewalt in Bulgakovs *Der Meister und Margarita* und ihre zeitgenössische Rezeption

Peter Salden

» *Der Meister und Margarita* als Kultbuch

In einer Rezension auf der Seite eines Online-Buchhändlers schreibt ein begeisterter Leser über Michail Bulgakovs Roman *Der Meister und Margarita* (*Master i Margarita*):

Der Meister und Margarita begleiten mich schon seit bald 30 Jahren über sämtliche Orts- und Wohnungswechsel und werden mich wohl noch solange begleiten „bis dass der Tod uns scheidet“. Dieses Buch würde ich auf die Insel mitnehmen, auch wenn ich nur 10 Bücher mitnehmen dürfte und das, obwohl ich es schon fünfmal gelesen habe [...]. Der „Meister“ ist ein absolutes Kultbuch [...]. (Amazon 2012)

Was ist ein Kultbuch? Der Literaturwissenschaftler Gero von Wilpert definiert es als

Literaturwerk, das ungeachtet seines Wertes oder Unwertes durch seinen Gehalt oder seine Figuren von meist jugendl. Gruppen als Formulierung ihres Lebensgefühls [...] verstanden und akzeptiert wird und ihnen Lebenshilfe und Identifikationsmodelle für Lebenshaltung, -stil (bis zur

Nachahmung) und Weltsicht liefert, daher als quasi relig. Offenbarung kult. Verehrung genießt [...]. (von Wilpert 2008:444)

Metzlers Literaturlexikon führt aus: „Tendenziell erweist sich das Kultbuch als quasi-religiöses Medium, das [...] eine zeitlich und lokal begrenzte ‚Wiederverzauberung‘ der Welt leisten soll“ (Burdorf 2007:407). Und ein drittes Zitat: „Kultbücher [...] bilden historische Erschütterungen ab, spiegeln Bereiche des kollektiven Bewusstseins [...], treffen irgendeinen Geist oder Ungeist der Zeit, fangen ihn ein und bewahren ihn auf – für jetzt und immerdar.“ (Schäfer 2000:9 f.)

Bulgakovs *Der Meister und Margarita* gilt als Kultbuch – so ist es heute, und so war es auch schon kurz nach seinem Erscheinen 1966/67 (Wolffheim 1996:134). Will man dieses Phänomen erklären, so liefern die vorstehenden Definitionsfragmente brauchbare Ansätze. Dass das Buch zur Zeit der Sowjetunion einen besonderen Rang hatte, schließt an den „Geist oder Ungeist der Zeit“ (Schäfer, s. o.) an, den das Buch ohne Zweifel eingefangen hat und den die Leserinnen und Leser der 1960er–1980er Jahre auch in ihrer damaligen Lebensrealität noch erkannten – d. h. die Ungerechtigkeiten und Ungereimtheiten des sowjetischen Systems, die Unterdrückung freier Kultur, die Korruption, das Schachern um den eigenen Vorteil. So drastisch wie in Bulgakovs Buch ist dies selten ausgesprochen worden, und auch die Phantasie zur Überwindung dieser Unzulänglichkeiten ging selten so weit.

Um die heutige Popularität des Buches zu erklären, ist „Phantasie“ ein wichtiges Stichwort. Wenn man an die eingeführten Definitionen anschließen will, geht es hier um „die zeitlich und lokal begrenzte ‚Wiederverzauberung‘ der Welt“ (Burdorf, s.o.), die *Der Meister und Margarita* auch heute noch liefert. Zweifellos spielt auch ein Wiedererkennungseffekt der Unzulänglichkeiten des politischen Systems und der fehlenden sozialen Werte eine Rolle, denn die im Buch beschriebenen Zustände sind auch dem heutigen russischen Lesepublikum nicht fremd.

Inwiefern aber – wenn man von Wilperfs Definition aufnehmen will – kann *Der Meister und Margarita* ein Identifikationsmodell für Lebenshaltung und -stil sein, das „bis hin zur Nachahmung“ reicht? Diese Frage stellt sich

speziell vor dem Hintergrund, dass *Der Meister und Margarita* ein Buch voller Gewalt ist, die sowohl ‚gerechte‘ als auch ‚ungerechte‘ Protagonisten ereilt bzw. von beiden ausgeht. Wird dies in der ‚kultischen‘ Rezeption des Buches ausgeblendet? Oder macht im Gegenteil womöglich gerade die Gewalt den Kultcharakter aus?

Der vorliegende Artikel nähert sich dieser Frage zunächst über eine kurze Darstellung des Entstehungskontextes von *Der Meister und Margarita*, analysiert dann die Gewaltdarstellungen des Buches und fragt schließlich anhand von Beispielen aus Comic, Film und einer Radioshow nach dem Ort der Gewalt in der zeitgenössischen Rezeption des Romans.

» Der Entstehungskontext: Ein Jahrzehnt der Gewalt

Michail Bulgakovs Roman *Der Meister und Margarita* entstand in den Jahren 1928–1940. Betrachtet man diesen Abschnitt der russischen Geschichte mit Blick auf die Gewalt, so gibt es zunächst eine unmittelbare gewalttätige Vorgeschichte in Form von Erstem Weltkrieg (1914–18), Revolution (1917) und Bürgerkrieg (1918–22). Die Entstehung von *Der Meister und Margarita* fiel dann in die gewalttätigste Phase der sowjetischen Innenpolitik überhaupt. Ende der 1920er Jahre war der Machtkampf in der kommunistischen Partei um die Nachfolge Lenins zugunsten Stalins entschieden (Stökl 1997:709 f.). Zuförderst mit seiner Person verband sich die Spirale der Gewalt, die das folgende Jahrzehnt prägte – genannt seien nur die direkten und indirekten Gewalttaten im Zuge der Kollektivierung (1932/33) und der Große Terror gegen echte und vermeintliche politische Gegner (1936–38). „Der Kern der stalinistischen Herrschaft bestand in der unablässigen Ausübung exzessiver Gewalt“, schreibt der Historiker Jörg Baberowski (Baberowski 2003:7). Das Ergebnis waren noch vor Beginn des Zweiten Weltkriegs viele Millionen Tote (Nolte 1998:234 f.).

Es versteht sich, dass diese Situation auch ihre Folgen für das literarische Leben in der Sowjetunion hatte. Inspiriert vom Zusammenbruch der al-

ten Ordnung, hatte die Kunst dieser Jahre großes Interesse am Themenkreis von Zerstörung, Utopie und Neuanfang. Doch während es zu Beginn und Mitte der 1920er Jahre noch recht große Freiräume für kreative und weniger konforme Kunst gegeben hatte, wurde die Luft für ideologisch und ästhetisch abweichende Positionen mit der Machtübernahme Stalins zunehmend dünner. An vorderster Front dieses Konflikts innerhalb der Literaturszene stand auf Seiten des Regimes die aus linken Kreisen hervorgegangene *Rossijskaja Associacija Proletarskich Pisatelej* („Russische Assoziation proletarischer Schriftsteller“ = RAPP), die mit scharfen Polemiken Autoren wie Majakovskij, Zamjatin und Pil'njak attackierte (Figes 2003:490 f.). Im Jahr 1932 wurde die RAPP als „proletarisches Rollkommando“ (Städtke 2002:321) dann aufgelöst und der sowjetische Schriftstellerverband gegründet. Auf dem ersten Allunionskongress der sowjetischen Schriftstellerschaft im Jahr 1934 folgte die Proklamation des Sozialistischen Realismus zur offiziellen Doktrin. Diese Politisierung und Institutionalisierung des Literaturlebens führte unweigerlich auch zu einer stärkeren Disziplinierung der Schriftstellerschaft im Sinne der herrschenden Ideologie. Und mehr noch: Auch Schriftstellerinnen und Schriftsteller ließen im Zuge des Großen Terrors ihr Leben (z. B. Mandel'stam) oder wurden Opfer scharfer Repressionen, wenn sie sich nicht an die neuen Vorgaben hielten (z. B. Achmatova; Figes 2003:502–505).

Auch in Michail Bulgakovs Biographie spiegeln sich der Stalinismus im Allgemeinen wie auch die Repressionen gegen Schriftsteller im Speziellen. Ausgehend von seinen bürgerlich-konservativen Werten war Bulgakov ein Skeptiker der kommunistischen Neuordnung Russlands, konnte aber noch 1926 als Dramatiker in Moskau enorme Erfolge feiern. Schnell geriet er dadurch in das Visier der orthodox-sozialistischen Kritik, die bald von einer in ihren Augen bourgeois-reaktionären Literatur als „Bulgakowismus“ (*Bulgakovščina*) sprach (Wolffheim 1996:62). Bulgakov geriet in einen Dauerkonflikt mit Literaturkritik und Zensur, seine Wohnung wurde durchsucht und seine Schritte fortan vom Geheimdienst überwacht. Bulgakov erlebte die Verhaftung und den Tod literarischer Bekannter wie auch eigener Vertrauter und fürchtete mit der Verschärfung der politischen Verhältnisse zunehmend auch um sein eigenes Leben, wobei zumindest seine physische Vernichtung offenbar von Stalin persönlich

verhindert wurde (8). Nichtsdestotrotz erlebte Bulgakov die Gewalttätigkeit seiner Zeit am eigenen Leib, und dies hat seinen Niederschlag auch in *Der Meister und Margarita* gefunden.

» Gewalt in *Der Meister und Margarita*

Der Meister und Margarita umfasst drei unterschiedliche, aber eng miteinander verknüpfte Handlungsstränge. Im ersten Handlungsstrang besucht der Teufel (hier: Voland) das sowjetische Moskau und stiftet mit seinen Gefolgsleuten Korov'ev, Azazello und Begemot Unheil insbesondere unter den unehrlichen, korrupten und parteischranzigen Bürgern der Stadt. Der zweite Handlungsstrang – ebenfalls in Moskau angesiedelt – handelt von dem namentlich unbenannten „Meister“, einem von der Literaturkritik isolierten Schriftsteller. Seine Freundin Margarita kämpft um die Gesundheit des Meisters und um seinen verfeimten Roman und lässt sich dafür mit Voland und seinem Gefolge ein. Der dritte Handlungsstrang ist mit dem Roman des Meisters identisch. Die Handlung dieser Binnenerzählung ist in Jerusalem angesiedelt und schildert in Anlehnung an das Neue Testament, wie der grausame Statthalter Pilatus sich von der friedlichen Botschaft des Häftlings Iešua Ga-Nocri (alias Jesus) beeindrucken lässt. Pilatus kann bzw. will Iešua aber nicht retten, da er hierfür die Spielregeln seiner Staatstätigkeit verletzen müsste. Pilatus- wie auch Moskau-Handlung thematisieren so die Rolle des Einzelnen gegenüber dem Staat sowie die Verhältnisse, die vom jeweiligen Staatswesen hervorgebracht werden – verbunden mit der selbstreflexiven Frage nach dem Rang des Künstlertums.

Auch wenn Bulgakov sich bewusst war, dass er den Roman unter den politischen Umständen der 1930er Jahre kaum würde veröffentlichen können (Varlamov 2010:788–792; 837), hat er in der Moskau-Handlung auf eine Explikation der staatlichen Gewaltmaßnahmen weitgehend verzichtet und den Bericht über sie stattdessen in den satirisch-phantastischen Grundton des Romans eingebunden. Bulgakov berichtet nicht davon, dass Menschen verhaftet,

verbannt, ermordet werden. Stattdessen heißt es z. B. über die Wohnung in der Sadovaja-Straße, die einen der Hauptschauplätze des Buches darstellt:

И вот два года тому назад начались в квартире необъяснимые происшествия: из этой квартиры люди начали бесследно исчезать. Однажды в выходной день явился в квартиру милиционер, вызвал в переднюю второго жильца [...] и сказал, что того просят на минутку зайти в отделение милиции в чем-то расписаться. [...] Но не вернулся он не только через десять минут, а вообще никогда не вернулся. Удивительнее всего то, что, очевидно, с ним вместе исчез и милиционер. Набожная, а откровеннее сказать – суеверная, Анфиса так напрямик и заявила очень расстроенной Анне Францевне, что это колдовство [...]. Ну, а колдовству, как известно, стоит только начаться, а там уж его ничем не остановишь.¹ (Bulgakov 2006:385 f.)

Den hier zwischen den Zeilen geschilderten Verhaftungen entspricht im Roman ein Klima der Angst vor politischen Fehlritten und sich daraus ergebender Verfolgung durch die Geheimpolizei. Dies äußert sich z. B. in den Gedanken des Varietédirektors Stepa Lichodeev, dessen Mitbewohner Berlioz bei einem merkwürdigen Unfall ums Leben gekommen ist, was von der Polizei untersucht wird:

Тут он взглянул на дверь в кабинет Берлиоза, бывшую рядом с передней, и тут, как говорится, остолбенел. На ручке двери он разглядел огромнейшую сургучную печать на веревке. „Здраствуйте!“ – рявкнул кто-то в голове у Степы. „Этого еще не доставало.“ И тут Степины мысли побежали уже по двойному рельсовому пути, но, как всегда бывает во время катастрофы, в одну сторону и вообще черт знает куда. [...] То есть кому хотите

1 „Genau vor zwei Jahren hatten unerklärliche Ereignisse eingesetzt: Menschen verschwanden spurlos aus der Wohnung. An einem arbeitsfreien Tag erschien in der Wohnung ein Milizionär, rief den zweiten Mieter [...] in die Diele und sagte, er werde gebeten, für einen Moment ins Milizrevier zu kommen, um etwas zu unterschreiben. [...] Aber er kehrte weder in zehn Minuten noch überhaupt jemals zurück. Am erstaunlichsten ist, dass offensichtlich auch der Milizionär verschwunden war. Die fromme und, zugegeben, abergläubische Anfissa versicherte der ärgerlichen [Vermieterin; P.S.] Anna Franzewna mit dürren Worten, da sei Zauberei im Spiel [...]. Nun, wenn Zauberei einmal anfängt, ist sie bekanntlich schwer zu bremsen.“ (Bulgakov 2005:96 f.)

сказать, что Берлиоз что-то натворил, – не поверит, ей-ей, не поверит! Однако печать, вот она! Да-с...

И тут закопошились в мозгу у Степы какие-то неприятнейшие мыслишки о статье, которую, как назло, недавно он всучил Михаилу Александровичу для напечатания в журнале. И статья, между нами говоря, дурацкая! И никчемная, и деньги-то маленькие...² (391 f.)

Wohin der „doppelte Schienenweg“ aus Lichodeevs Gedanken führen könnte, mag man aus dem Ausruf des Schriftstellers Bezdomnyj erahnen, der in einem Streitgespräch über Kants Gottesbeweise aufruft: „Взять бы этого Канта, да за такие доказательства года на три в Соловки!“³ (316)

Alle drei Beispiele zeigen, wie der ernste Kontext allgegenwärtig drohender Staatsgewalt nicht explizit gemacht wird, aber in scherzhaftem Duktus in das groteske und fantastische Gesamtszenario eingebaut wird. Immer wieder erscheinen im Buch Mitarbeiter der Geheimpolizei (NKVD), ohne dass sie als solche benannt würden, immer wieder kommt es zu Verhaftungen, Verhören und Denunziationen – ohne dass der Begriff NKVD auch nur einmal fallen würde. Auch wenn die Handlung in den Jahren des stalinistischen Terrors zu verorten ist, gibt es im Buch keine offene Gewaltausübung von sowjetischen Staatsdienern.

Anders als im Falle des Staates verhält es sich mit der Gewalt, die von Voland und seinen Spießgesellen ausgeht. Gleich zu Beginn des Buches werden sie mit dem Unfalltod des Literaturfunktionärs Berlioz in Verbindung gebracht, dem bei einem (fingierten?) Unfall von einer Straßenbahn der Kopf abgetrennt wird (354). Im Verlauf des Romans kommt es dann immer wieder zu direkten

2 „Stjopa warf einen Blick auf die Zimmertür von Berlioz, und da erstarrte er, wie es so schön heißt, zur Salzsäule. Am Türdrücker erblickte er eine Schnur mit einem gewaltigen Lacksiegel. Ach du Donner! durchfuhr es ihn. Das hat mir gerade noch gefehlt! Seine Gedanken liefen einen doppelten Schienenweg entlang, aber wie stets bei einer Katastrophe in nur einer Richtung, und der Teufel weiß wohin [...]. Wenn ich einem erzählt, Berlioz hat was angestellt, er glaubt's nicht, nein, er glaubt's nicht! Aber da hängt's, das Siegel. Tja... Und schon durchschwirrten Stjopas Gehirn höchst peinliche Gedanken an einen Artikel, den er Berlioz ausgerechnet gerade erst aufgedrängt hatte, damit der ihn in seiner Zeitschrift abdrucke. Ein blöder Artikel unter Brüdern! Außerdem war er nutzlos, hat auch nur wenig Geld gebracht...“ (103 f.)

3 „Für solche Beweise müsste man den Kant drei Jahre nach Solovki verbannen.“ (19) Auf der Inselgruppe Solovki befand sich ein bekanntes Lager für politische Häftlinge.

Gewalttaten durch Volands Gefolge, die auch drastisch beschrieben werden. Erstes Opfer ist der Varietéangestellte Varenucha, der im Begriff ist, Kontakt mit dem Geheimdienst aufzunehmen und auf der Variététoilette verprügelt wird (426 f.). In der anschließenden Variétévorstellung, die Voland und sein Gefolge als „schwarze Magier“ durchführen, kommt es zur grotesken Verstümmelung des Bühnenmoderators Bengal'skij, dem Begemot auf einen Zuruf aus dem Publikum hin den Kopf abreißt:

Шерсть на черном коте встала дыбом, и он раздирающе мяукнул. Затем сжался в комок и, как пантера, махнул прямо на грудь Бенгальскому, а оттуда перескочил на голову. Урча, пухлыми лапами кот вцепился в жидкую шевелюру конференсье и, дико взыв, в два поворота сорвал эту голову с полной шеи. [...] Кровь фонтанами из разорванных артерий на шее ударила вверх и залила и манишку и фрак. Безглавое тело как-то нелепо загребло ногами и село на пол.⁴ (439 f.)

Als letztes kann das Beispiel von Berlioz' Onkel Poplavskij angeführt werden, der bei Volands Gefolge mit der Absicht abblitzt, sich die Wohnung des Verstorbenen anzueignen und von Azazello wuchtig mit einem Huhn geschlagen und dann die Treppe hinuntergeworfen wird (522).

Die Gewalt von Volands Gefolge ist in dieser Weise immer explizit. Sie richtet sich gegen diejenigen, die sich im Sinne einer höheren Moral als unredlich erwiesen haben, d. h. gegen die korrupten, habgierigen und denunziatorischen Vertreter und Mitläufer des sowjetischen Systems. Der Leserschaft wird die Akzeptanz dieser Gewalt leicht gemacht, zumal auch angesichts dessen, dass viele Opfer der teuflischen Gewalt eine gewisse Begnadigung erfahren – so erhält z. B. der Conférencier Bengal'skij seinen Kopf wieder zurück. Die ‚ungerechte‘ staatliche und die ‚gerechte‘ nichtstaatliche Gewalt werden so in *Der*

⁴ „Der schwarze Kater sträubte das Fell und miaute ohrenzerreißend. Dann duckte er sich panthergleich, sprang Bengalski gegen die Brust und von hier auf den Kopf. Laut knurrend krallte er die puschligen Pfoten in die schütterere Haartracht des Conférenciers, heulte wild auf und riß mit zwei Drehungen den Kopf von dem dicken Hals los. [...] Das Blut aus den zerrissenen Halsarterien spritzte in dicken Strahlen hoch und tränkte Vorhemd und Frack. Der enthaupete Körper machte mit den Füßen ein paar plumpe Scharrbewegungen und sank sitzend zu Boden.“ (157)

Meister und Margarita in einen Gegensatz gebracht. Gewalt wird implizit zu einer gerechten Antwort auf das gewalttätige System.

Während Bulgakov in der Moskauhandlung die Brutalität durch die phantastische Grundanlage des Textes auffängt, fehlt in der nüchtern-realistischen Darstellung der Jerusalemhandlung diese Möglichkeit. Folgerichtig ist hier die von Pilatus und seinem Apparat verantwortete Gewalt unverschleiert präsent, so z. B. bei der Züchtigung Iešuas durch den Zenturio Mark Krysojoj:

Выведа арестованного из-под колонн в сад, Крысобою вынул из рук легионера [...] бич и, несильно размахнувшись, ударил арестованного по плечам. Движение кентуриона было небрежно и легко, но связанный мгновенно рухнул наземь, как будто ему подрубили ноги, захлебнулся воздухом, краска сбежала с его лица, и глаза обесмыслились.⁵ (325)

Iešuas körperliches Leiden von der erfahrenen Gewalt wird ebenso expliziert wie seine Angst vor weiteren Schmerzen. Dennoch steht ihm noch das Martyrium am Kreuz bevor, an dessen Ende er einen Schluck Wasser erhält und schließlich mit einem Speerstich getötet wird (500 f.).

Bemerkenswert ist, dass der eigentlich von Iešuas Friedensbotschaft beeindruckte Pilatus nach dessen unabwendbarer Verurteilung die Eigendynamik der Gewalt nicht aufhalten kann und will. So droht er zunächst seinem Gegenspieler Kaiphas schreckliche Gewalt gegen das jüdische Volk an (343 f.) und lässt schließlich den kleinen Verräter Judas kaltblütig ermorden (648). Sowohl in der Moskau- als auch in der Jerusalemhandlung entsteht so eine Spirale der Gewalt, deren Ende nicht abzusehen ist. Sie erfasst im Übrigen sogar die positiven Begleitfiguren des Meisters und Iešuas, d. h. Margarita und Levi Matvej. Margarita zerstört die Wohnung des Literaturkritikers Latunskij (560–563) und erkennt auch nichts Schlechtes in der Erschießung des Spitzels Majgel' (602;

⁵ „Marcus Rattenschlächter führte den Gefangenen aus dem Säulengang in den Garten, nahm dem Legionär [...] die Peitsche aus der Hand und schlug sie, ohne sonderlich auszuholen, dem Arrestanten um die Schultern. Seine Bewegung war leicht und lässig, aber der Gefesselte stürzte sofort zu Boden, als habe man ihm die Beine weggehauen, schnappte nach Luft, jegliche Farbe wich ihm aus dem Gesicht, und seine Augen blickten irr.“ (29)

605). Levi Matvej dagegen denkt zunächst über eine erlösende Ermordung Iešuas nach (496) und will dann den Verräter Judas umbringen (662).

Gewaltfreiheit vertreten im Roman nur zwei Personen: Iešua und der Meister. Für den Meister geht dies aus einem Gespräch mit dem Dichter Bezdomnyj hervor, den er in der Irrenanstalt heimlich besucht:

„Да...“ – тут гость вдруг встревожился, „но вы, надеюсь, не буйный? А то я, знаете ли, не выношу шума, возни, насилий и всяких вещей в этом роде. В особенности ненавистен мне людской крик, будь то крик страдания, ярости или какой-нибудь иной крик. Успокойте меня, скажите, вы не буйный?“⁶ (448)

Iešua wiederum leitet die Gewaltlosigkeit aus seinem festen Glauben ab, dass jeder Mensch in seinem Inneren einen guten Kern hat, was er auch für die schlimmsten Gewalttäter geltend macht (337; vgl. 333). Dass es dennoch Gewalt gibt, führt Iešua auf die gesellschaftlichen Umstände zurück, und prophezeit zugleich den Anbruch einer friedlichen Welt:

„В числе прочего я говорил, [...] что всякая власть является насилием над людьми и что настанет время, когда не будет власти ни кесарей, ни какой-либо иной власти. Человек перейдет в царство истины и справедливости, где вообще не будет надобна никакая власть.“⁷ (336)

Es ist gerade auch diese utopische Friedensbotschaft, die Iešua und den Meister deutlich außerhalb des sonstigen Figurenkreises stellt und sie in besonderer Weise zu ‚Gerechten‘ werden lässt.

6 „„Ja...“ Der Besucher wurde plötzlich nervös. „Ich hoffe, Sie sind nicht gewalttätig? Wissen Sie, ich kann nämlich Krach, Geschrei, Gewalt und dergleichen nicht vertragen. Ganz besonders hasse ich menschliches Geschrei, sei es aus Leid, aus Wut oder anderen Gründen. Beruhigen Sie mich; sagen Sie mir, Sie sind doch nicht gewalttätig?““ (166)

7 „Ich habe [...] unter anderem gesagt, [...] dass von jeder Staatsmacht den Menschen Gewalt geschehe und dass eine Zeit kommen werde, in der kein Kaiser noch sonst jemand die Macht hat. Der Mensch wird eingehen in das Reich der Wahrheit und Gerechtigkeit, wo es keiner Macht mehr bedarf.“ (40)

» Die Gewaltdarstellungen in der zeitgenössischen Rezeption

Der Kultstatus von Bulgakovs Roman führt in der Gegenwart zu einer breiten Rezeption und vielfältigen Adaption in unterschiedlichen Medien. Wo bleibt dabei die Gewalt? Anhand von drei Beispielen soll dies im Folgenden näher betrachtet werden.

Darstellung in Comics und Graphic Novels

Die Adaption des Romanstoffs in Form von Comics bzw. Graphic Novels ist ein relativ junges Phänomen. Die erste vollständige Verarbeitung stammt von Rodion Tanaev aus dem Jahr 1997. Andere Künstler haben nur Fragmente des Buchs bearbeitet, d. h. einzelne Kapitel oder auch nur einzelne Szenen. Das Interessante am Comicformat ist der unmittelbare Einblick in die Wahrnehmung der jeweiligen Künstler. Im gegebenen Kontext bedeutet dies, dass die Bilder einen Eindruck davon geben, ob ihre Rezipienten die Gewaltszenen in *Der Meister und Margarita* wahrnahmen und wie sie diese empfunden haben.

Auf der Internetseite www.masterandmargarita.eu ist eine Reihe unterschiedlicher Comic-Arbeiten einsehbar. Interessant sind dabei für die vorliegende Fragestellung vor allem die unvollständigen Adaptionen. In ihnen zeigt sich, dass speziell die Gewaltszenen auf die Zeichner offenbar eine bedeutende Anziehungskraft hatten. So ist in den Teiladaptionen u. a. die Szene an den Patriarchenteichen ausgewählt, an deren Ende Berlioz seinen Kopf verliert (Aleksandr Vygolov), im nächsten Fall Stepa Lichodeev, der in seiner Wohnung unerwünscht-bedrohlichen Besuch von der Teufelsmannschaft erhält (Neyef alias Romain Maufront), Azazello und Begemot verprügeln Varenuca bzw. Begemot mit Pistole (Bertram Könighofer), Begemot reißt Bengal'skij den Kopf ab (Boring Bear alias Averil Bartlett) sowie Korov'ev und Begemot verwüsten das Exportwarengeschäft (Allison Barbour).

Zwar sind dies jeweils nicht die einzigen ausgewählten Szenen und man mag bedenken, dass Comics als Genre eine besondere Affinität zu rasanten Szenen haben. So oder so geben die Comics einen ersten Anhaltspunkt dafür, dass die Ge-

waltszenen womöglich in der zeitgenössischen Rezeption des Romans nicht ausgespart werden, sondern dass sie im Gegenteil einen erheblichen Teil von seinem Reiz ausmachen. Dabei ist im Übrigen zu beachten, dass allenfalls Einzelbilder ein Gefühl von Beklemmung oder Beängstigung erwecken (Boring Bear, Neyev). Die Tendenz geht in die spaßige Richtung, wie z. B. im einseitigen Strip von Bertram Könighofer, in dem Begemot als verschmutzter Knuddelkater mit einem steten unterschwelligem Lächeln inszeniert ist – auch dann, wenn er Gewalt übt.

Die Fernsehverfilmung von Vladimir Bortko

Ab Dezember 2005 wurde in Russland die zehnteilige *Meister und Margarita*-Verfilmung des russischen Regisseurs Vladimir Bortko ausgestrahlt. Trotz skeptischer Vorab-Rezensionen erwies sich diese Verfilmung als kolossaler Publikumserfolg und fand letztlich auch bei den Kritikern Anerkennung.⁸

Bortko entschied sich dafür, seine Verfilmung so nah wie möglich am Original zu halten. Dies hat z. B. zur Konsequenz, dass die Dialoge an vielen Stellen wörtlich aus der Buchvorlage übernommen sind. Gleichwohl macht der Film viele Stellen explizit, die im Buch verborgen sind – einerseits als Konsequenz der filmspezifischen Visualität, andererseits aber auch aufgrund von bewussten Akzenten des Regisseurs.

Dies betrifft auch die Gewaltdarstellungen. So hat Bortko in seinem Film für den Teil des Staates zwar keine offenere Gewalt einmontiert, er verbirgt die Atmosphäre der politischen Verfolgung aber nicht (wie in der Romanvorlage) durch Andeutungen und Humor. Wiederholt fahren beispielsweise Geheimpolizisten in ihren dunklen Wagen auf den Hof vor dem Haus Sadovaja 302, ihre Gesichter sind finster, die Anwohner schließen erschreckt die Fenster. Die Geheimdienstmitarbeiter sind ernst, unnahbar und verbreiten Angst. Während der Meister gegenüber seinem Irrenanstaltsnachbarn Bezdomnyj im Buch nur andeutet, dass er wegen seiner

⁸ Mehrteilige Literaturverfilmungen erfreuen sich in Russland zuletzt allgemein großer Beliebtheit. So liefen in den letzten Jahren zahlreiche TV-Inszenierungen bekannter russischer Romane, z. B. von Dostoevskijs *Idiot* (*Der Idiot*, 2003), von Lermontovs *Geroj našego vremeni* (*Ein Held unserer Zeit*, 2006) oder von Grossmans *Žizn' i sud'ba* (*Leben und Schickal*, 2012).

Texte verhaftet wurde (465), sagt er im Film: „Мне арестовали“.⁹ Zu sehen ist dann, wie Geheimpolizisten rücksichtslos die Wohnung des Meisters durchsuchen, ein umgekippter Stuhl liegt im Raum, aus dem Mund des apathisch dasitzenden Meisters läuft Blut – eine Szene, die es im Buch nicht gibt. Als der Theaterfunktionär Arkadij Semplejarov sich am Telefon von seiner Frau bei einem eingehenden Anruf aufgrund seiner Unpässlichkeit verleugnen lässt, flüstert sie ihm im Film zu: „NKVD!“ – eine Bezeichnung, die im Buch nirgendwo fällt (665). Derweil wird im Film sogar die Lubjanka gezeigt, das Moskauer Hauptquartier des Geheimdienstes. Auf den NKVD-Dienststellen ist im Hintergrund das Porträt Stalins zu sehen, der im Buch ebenfalls nicht namentlich genannt wird.

Die Verschärfung dieser Stellen geht im Film mit einer grundsätzlich vorlagentreuen, aber auch tendenziell humorigen Darstellung der Gewalt von Volands Gefolge einher. So reißt Begemot Bengal'skij tatsächlich im Varieté den Kopf vom Hals, doch der aus seinem Rumpf sprudelnde Blutschwall und das ungläubige Stauen auf Bengal'skij's abgerissenem Kopf sind für den Zuschauer weniger beängstigend als erheiternd und wecken Assoziationen zu Splatter-Filmen. Ähnlich ist es beispielsweise in der Szene, in der Varietémitarbeiter Rimskij in seinem Büro von den nächtlichen Dämonen heimgesucht wird. Dies trifft im Übrigen wohl insofern Bulgakovs Intention, als dass ja auch er die Gewaltakte der Teufelsbande stets in einen humorvollen Rahmen einbettete. Gleichwohl zeigt sich im Film insgesamt eine Verschärfung der Gegensätze, die im Buch angelegt sind, d. h. zwischen der bedrohlichen und unerbittlichen Staatsgewalt und der harmlos-gerechten Teufelsgewalt.

Der Ernsthaftigkeit der Geheimpolizei-Szenen entspricht im Film die Darstellung der Gewaltszenen in der Pilatus-Handlung. So erscheint Iešua vor Pilatus bereits mit deutlichen Spuren körperlicher Misshandlung, seine Auspeitschung wird zumindest kurz in Szene gesetzt. In der Kreuzigungsszene wird das Leiden Iešuas und der anderen Verurteilten ausführlich dargestellt. Deutlich gezeigt wird letztlich auch die Ermordung des Judas auf Geheiß von Pilatus: Die Häscher lauern ihm in einem Hain vor der Stadt auf, eine Klinge wird gezogen, Judas damit ermordet und anschließend blutig wieder ins Bild gesetzt. Staatsgewalt – so auch hier die Botschaft – ist unerbittlich und hart.

9 „Ich wurde verhaftet.“ [Hier und im Folgenden: Ü. d. A.]

Die Radioshow „Supervlast“ auf Echo Moskvу

Zwischen dem 29. September 2007 und dem 1. März 2008 strahlte der Moskauer Radiosender *Echo Moskvу* als Variante der politischen Radio-Wochenshow *Vlast'* die Unterhaltungssendung *Supervlast'* aus. Die Idee bestand darin, im Vorfeld der russischen Präsidentenwahlen 2008 aus den populärsten Figuren der russischen Literatur einen Präsidenten zu wählen. Nach einer einstündigen Diskussion im Studio fiel die Entscheidung über die einzelnen Kandidaten jeweils per Telefonabstimmung durch die Zuhörer. In den ersten Sendungen wurden aus einzelnen Werken Figuren gewählt, anschließend traten diese in Achtel-, Viertel-, Halbfinale und Finale gegeneinander an. Aus den Figuren von *Der Meister und Margarita* setzte sich in der ersten Runde der Kater Begemot durch, der in den Folgerunden auch gegen Andrej Bolkonskij (aus Tolstojs *Vojna i mir/Krieg und Frieden*), Ermolaj Lopachin (aus Čechovs *Višnevij sad/Kirschgarten*) und Tat'jana Larina (aus Puškins *Evgenij Onegin/Eugen Onegin*) die Oberhand behielt. Im Finale kämpften gleich zwei Bulgakov-Figuren um die Gunst der Hörer: Begemot und Professor Preobraženskij (aus *Sobač'e serdce/Hundeherz*). Zum Wunschpräsidenten der Hörer wurde Begemot gewählt.

Im Roman ist Begemot diejenige Figur, die gemeinsam mit Azazel am ausdrücklichsten gewalttätig ist. Tatsächlich wird dies von den Hörern durchaus zu seinen Gunsten vorgebracht: „В-третьих, он хорошо стреляет [...]“¹⁰ begründet einer der Hörer seine Wahl (Echo Moskvу 2012a). Im Anschluss an eine Quizfrage, womit Begemot in einer Szene des Buchs auf die Geheimpolizisten geschossen habe, schreibt ein Hörer per SMS: „Неважно, из чего Бегемот стрелял в чекистов. Главное – что он в них стрелял. Бегемота в президенты!“¹¹ (Echo Moskvу 2012b) Im gleichen Sinne äußert sich eine andere Hörerin, warum Begemot Präsident sein sollte: „Потому что Кот Бегемот герой, он воевал с НКВД.“¹² (Echo Moskvу 2012c) Und an anderer Stelle: „Он спас народ от чекистов. Помните его перестрелку с

10 „Drittens, er schießt gut [...]“

11 „Unwichtig, womit Begemot auf die Geheimpolizisten geschossen hat. Hauptsache, dass er auf sie geschossen hat. Begemot soll Präsident werden!“

12 „Weil der Kater Begemot ein Held ist, er hat gegen den NKVD gekämpft.“

сотрудниками органов? И, кроме того, при Бегемоте было весело.“¹³ (Echo Moskvу 2012d) Auch seine Attacke auf Bengal'skij findet positiven Widerhall: „Бегемот, будучи президентом, сможет неугодному помощнику оторвать голову, а потом надеть обратно.“¹⁴ (Echo Moskvу 2012c) Hinter all diesen Bemerkungen, die Begemots Gewalt zu seinen Gunsten auslegen, steht der Gedanke, dass Begemots Gewalttaten zum einen überschaubare Konsequenzen hatten und zum anderen die ‚Richtigen‘ getroffen worden seien – in den Worten eines Hörers: „Кто пострадал от его шалостей, не вызывает особо чувства сожаления.“¹⁵ (Echo Moskvу 2012b)

Insgesamt zeigt sich so, dass die Hörer der Radioshow die Gewalt in *Der Meister und Margarita* durchaus wahrgenommen haben. Diese Wahrnehmung beschränkt sich im gegebenen Kontext auf die Attacken gegen Vertreter des sowjetischen Systems bzw. seiner (Un-)Werte. Was sich anhand der Verfilmung andeutete, bestätigt sich also in der erheblich pointierteren Rezeption der Radiosendung, nämlich die Polarität gute vs. schlechte Gewalt. Dabei muss man übrigens auch in Erwägung ziehen, dass die Verfilmung durch ihre explizitere Darstellung der Gewalt die Wahrnehmung dieses Gegensatzes verstärkt hat.

» Schlussfolgerungen

Insgesamt kann konstatiert werden, dass *Der Meister und Margarita* ein Buch voller Gewalt und letztlich auch ein Buch über Gewalt ist. Es zeigt dabei als Antwort auf die (Staats-)Gewalt die Optionen, wiederum mit Gewalt zu reagieren oder aber Gewaltlosigkeit zu üben.

Die Vermutung, dass die Gewalt in der zeitgenössischen Rezeption von *Der Meister und Margarita* keine Rolle mehr spielt, hat sich nicht bestätigt. Die drei untersuchten Rezeptions- bzw. Adaptionsbeispiele deuten stattdessen da-

13 „Er hat das Volk vor den Geheimpolizisten gerettet. Erinnern Sie sich an seine Schießerei mit den Mitarbeitern der Sicherheitsorgane? Und außerdem war es mit Begemot lustig.“

14 „Begemot kann als Präsident einem missliebigen Mitarbeiter den Kopf abreißen und dann umgekehrt aufsetzen.“

15 „Wer unter seinen Streichen gelitten hat, ruft kein besonderes Bedauern hervor.“

rauf, dass die Gewalt in der zeitgenössischen Rezeption von *Der Meister und Margarita* nicht ausgespart wird, sondern dass im Gegenteil eben sie – und nicht die Gewaltlosigkeit – viel vom Reiz des Buches ausmacht.

In der zeitgenössischen Rezeption werden dabei die im Buch verborgenen Gewaltakte expliziert und die in ihm angelegten Gegensätze zwischen ‚ungerechter‘ und ‚gerechter‘ Gewalt verschärft, wobei die ‚gerechte‘ Gewalt der Teufelsbande als besonders anziehend erlebt wird. Dabei ist von Bedeutung, dass die gegen die unredlichen Mächtigen und Mitbürger gerichtete Gewalt jene zwar ängstigt und straft, aber letztendlich nicht verdirbt.

Folgt man dem Dreiklang Verbrechen – Fiktion – Vermarktung und nimmt Vermarktung im gegebenen Fall als populäre Rezeption, so zeigt sich, wie von den Verbrechen des Stalinismus über die stark verfremdende Fiktionalisierung durch Bulgakov im Populären nur noch ein kleiner Rest der ursprünglich drückenden Gewalt übrig bleibt. Gerade diese Reduktion wie auch die größere Visualität der (mehr oder weniger) neuen Medien machen es den Rezipierenden allerdings einfacher, das abstrakte Phänomen der Gewalttätigkeit und die möglichen Antworten des Romans darauf auf die Jetzt-Zeit zu übertragen, in der ein mächtiger Staatsapparat und das Verhalten vieler Profiteure des Systems erneut Wut im Volk wecken. Zu folgern, dass *Der Meister und Margarita* in seiner Eigenschaft als Kultbuch seine Leserschaft zu gewalttätigem Handeln inspiriert, wäre allerdings abwegig. Vielmehr bedient das Buch eine Sehnsucht, die nur die Literatur bedienen kann – dass es nämlich gerechte Gewalt gibt, die ihren Opfern ein Denkzettel ist, aber eine vermeintliche Verhältnismäßigkeit bewahrt.

» Literaturverzeichnis

Amazon: [Kundenrezension zu *Der Meister und Margarita*]. 30.09.2012, <<http://www.amazon.de/product-reviews/3423101687>>.

Baberowski, Jörg: *Der rote Terror. Die Geschichte des Stalinismus*. München 2003.

Burdorf, Dieter (u. a.) (Hgg.): *Metzler Lexikon Literatur*. 3., neu bearb. Auflage. Stuttgart, Weimar 2007.

- Bulgakov, Michail (hier: Bulgakow, Michail): *Der Meister und Margarita*. Aus dem Russischen von Thomas Reschke. München 2005.
- Bulgakov, Michail: *Master i Margarita*. Moskva 2006.
- Echo Moskvy: [Supervlast', Folge *Master i Margarita*]. 30.09.2012a, <<http://www.echo.msk.ru/programs/supervlast/55167.html>>.
- Echo Moskvy [Supervlast', Achteelfinale – Begemot gegen Andrej Bolkonskij]. 30.09.2012b, <<http://www.echo.msk.ru/programs/supervlast/56055/#element-text>>.
- Echo Moskvy [Supervlast', Viertelfinale – Begemot gegen Petr Lopachin]. 30.09.2012c, <<http://www.echo.msk.ru/programs/supervlast/58147/#element-text>>.
- Echo Moskvy [Supervlast', Finale – Begemot gegen Professor Preobraženskij]. 30.09.2012d, <<http://www.echo.msk.ru/programs/supervlast/497853-echo/#element-text>>.
- Figes, Orlando: *Nataschas Tanz. Eine Kulturgeschichte Russlands*. Berlin 2003.
- Nolte, Hans-Heinrich: *Geschichte Russlands*. Stuttgart 2012.
- Schäfer, Frank: *Kultbücher*. Berlin 2000.
- Städtke, Klaus (Hg.): *Russische Literaturgeschichte*. Stuttgart, Weimar 2002.
- Stökl, Günther: *Russische Geschichte*. 6., erweiterte Auflage. Stuttgart 1997.
- Varlamov, Aleksej: *Michail Bulgakov*. Bochum, Freiburg 2010.
- Von Wilpert, Gero: *Sachwörterbuch der Literatur*. 8., überarb. Auflage. Stuttgart 2001.
- Wolffheim, Elsbeth: *Michail Bulgakow*. Reinbek 1996.

» Filmographie

Master i Margarita (RF 2005, R. Vladimir Bortko).

» Vermarktung von Gewaltdarstellungen im *ruskij šanson* im Vergleich zu den *blatnye*-Liedern

Inna Klause

» Begriffsklärung

Ruskij šanson („russischer Chanson“) stellt ein populäres Liedgenre dar, das von zahlreichen Rezipienten in der Tradition der *blatnye pesni* („Lieder der Berufsverbrecher“) gesehen wird. Eine einheitliche Definition der *blatnye pesni* existiert zumindest bislang nicht, weil darunter Lieder unterschiedlicher Stile zusammengefasst werden. Um bereits begrifflich zu kennzeichnen, dass es sich dabei um ein spezifisch russisches bzw. postsowjetisches Phänomen handelt, wird im Folgenden anstelle der möglichen Übersetzungen „Ganovenlieder“ oder „Gaunerchansons“ der Ausdruck „*blatnye*-Lieder“ verwendet. Als Kriterien zur Bestimmung der *blatnye*-Lieder können folgende hinzugezogen werden, wobei der Gebrauch eines jeden von ihnen Schwierigkeiten mit sich bringt:¹

- » Verwendung von Ausdrücken aus dem Jargon der *blatnye* (Berufsverbrecher),
- » Tradierung der Lieder durch Kriminelle und/oder Häftlinge (sowohl kriminelle als auch so genannte politische),
- » Schilderung von Begebenheiten aus dem Leben der Kriminellen oder Häftlinge (Bašarin 2005).

1 Diese Schwierigkeiten werden von Aleksandr Bašarin diskutiert (Bašarin 2005).

Die Bezeichnung *russkij šanson* oder abgekürzt *šanson* kam erst zu Beginn der 1990er Jahre auf, – einer Zeit, in der der öffentliche Vortrag sowie die Rezeption der *blatnye*-Lieder nicht mehr tabuisiert wurden. Während diese zuvor als Subkultur existierten und im Magnitizdat vervielfältigt wurden, also durch das Kopieren von selbst gemachten Tonaufnahmen, gehört *russkij šanson* heute zu den meistrezipierten Genres der Popularmusik in Russland, die massenwirksam vermarktet werden. Diese offensive Vermarktung stellt einen der wichtigsten Unterschiede zu der Rezeption der ursprünglichen *blatnye*-Lieder dar. Beispielsweise existiert seit dem Jahr 2000 der Radiosender *Radio Šanson*, welcher, nach Angaben des Marktforschungsinstituts TNS Global, im ersten Halbjahr des Jahres 2012 täglich ca. 7,4 Millionen und damit ca. 12 % aller Radiohörer in Russland erreicht hat.² Dabei erfreut sich dieser Sender bei allen Bevölkerungsschichten großer Beliebtheit: Im Jahr 2002 bildeten Erwachsene und Jugendliche jeweils die Hälfte der Zuhörer. Einer Umfrage zufolge waren 33 % der erwachsenen Hörer Akademiker oder in leitenden Positionen tätig, 17 % waren Angestellte und Beamte (Bašarin 2005).

Eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den *blatnye*-Liedern und dem *russkij šanson* steckt hingegen noch in den Anfängen.³ Wie schon bei den *blatnye*-Liedern, gibt es auch beim *russkij šanson* große Schwierigkeiten mit der Definition des Genres. Stefano Garzonio, Slavistik-Professor an der Universität Pisa, hat im Jahr 2010 die folgende Definition vorgeschlagen:

[...] “русский шансон” – это просто собирательный термин, под которым, скорее всего, с начала 1990–х гг. понимается целый ряд разнородных поэтико-музыкальных и художественно-бытовых явлений, принадлежащих разным пластам постфольклорной и массовой музыкальной культуры.⁴ (Garzonio 2010)

2 <<http://www.tns-global.ru/rus/data/ratings/radio/index.wbp?radio.action=search>> (letzter Zugriff am 1. März 2013).

3 Wie Bašarin feststellte, sind einige wenige Publikationen zu den *blatnye*-Liedern noch in den 1920er Jahren erschienen. Er weist vor allem auf die von 1925 bis 1932 in Kiev erschienene Zeitschrift *Ėtnografičnij visnik* hin, deren zweiter Band aus dem Jahr 1926 allein drei Artikel über *blatnye*-Lieder enthielt. Untersuchungen zum *russkij šanson* stammen vorwiegend von Stefano Garzonio (Garzonio 2003, 2004, 2005, 2010). Mit einer Monografie dazu ist Liudmila Koutchera Bosi hervorgetreten (Koutchera Bosi 2004). Kürzlich ist auch eine umfangreiche Darstellung auf Russisch erschienen, die den Begriff „*russkij šanson*“ jedoch sehr breit auslegt (Kravčinskij 2012).

4 „*Russkij šanson* ist einfach eine Sammelbezeichnung, worunter, vermutlich seit Beginn der 1990er Jahre, eine Reihe von verschiedenartigen dichterisch-musikalischen und künstlerisch-alltäglichen Phänomenen

Wir haben es hierbei demnach mit einem sehr uneinheitlichen und schwer einzugrenzenden Genre zu tun. Auch andere Autoren, die bislang zum *ruskij šanson* publiziert haben, teilen diese Auffassung.

Ein Fan des *ruskij šanson* schrieb im März 2009 in einem Internetforum, dass, seines Wissens, Lieder zu folgenden Themen unter dem Begriff *ruskij šanson* zusammengefasst werden:

- » *blatnjak* (Synonym zu *blatnye*-Liedern): Lieder über das Gefängnis und das Leben der Kriminellen;
- » Straßenlieder (*dvorovyje*): über obdachlose Kinder, Armut usw.;
- » Lieder zum Fahrerthema (*šofërskaja tema*): über Autos, Fahrer und die Staatliche Kraftfahrinspektion (abgekürzt mit „GAI“);
- » Lieder über die Liebe zur Frau (*pesni o ljubvi k ženščine*);
- » sowie Lieder zum Thema Emigration (*ëmigrantskaja tema*), wobei er in Klammern hinzusetzte: „Wir erinnern uns an sie, obwohl sie weggezogen sind.“⁴⁵

» Gründe für die Popularität des *ruskij šanson*

Die Untersuchung der Gründe für die Rezeption des *ruskij šanson*, die die Verfasserin dieses Artikels anhand von Internetforen, und zwar des Forums *RusShanson* (<http://russhanson.ru/forum/>) sowie des Forums des Senders *Radio Šanson* (<http://forum.chanson.ru/>)⁶ durchgeführt hat, hat ergeben, dass die Vorstellung eines Ehrenkodexes abseits von staatlichen Strukturen hierbei eine wichtige Rolle spielt. *Ruskij šanson* stellt aus der Sicht seiner Rezipienten Lieder des Protests gegen soziale Klassen und gegen Willkür dar, insbesondere die der Miliz. Die Fans sehen darin Lieder über die Freiheit der Person, über echte Ehre und Freundschaft sowie über die Unabhängigkeit von Regeln und „idiotischen Gesetzen“, mit Ausnahme

verstanden wird, die verschiedenen Schichten der postfolkloristischen und massenwirksamen Musikkultur zuzurechnen sind.“ [Hier wie im Folgenden Ü. d. A.]

5 Laut einem Beitrag vom 19. März 2009 im Forum *RusShanson*, <<http://russhanson.ru/forum/viewtopic.php?f=12&t=16268&start=10>> (letzter Zugriff am 27. August 2012).

6 Ersteres besteht seit 2001 und zählte im März 2013 über 28.500 registrierte Mitglieder, im zweiten Forum waren über 29.600 Mitglieder registriert.

solcher Gesetze, die das Gewissen vorschreibt.⁷ Je weniger Freiheiten es in Russland geben wird, so ein Forumsteilnehmer im September 2006, desto mehr *šanson* wird es geben (<<http://russhanson.ru/forum/viewtopic.php?f=12&t=72&start=10>> [letzter Zugriff am 28. August 2012]).

Durch die Betonung des Protestcharakters dieser Lieder gegenüber den Repräsentanten der Staatsgewalt findet unter den Hörern des *russkij šanson* eine Verharmlosung der Kriminellen statt, deren Leben in diesem Genre neben anderen Themen zur Darstellung gelangt. Dies geht so weit, dass eine naive Sicht auf die Kriminellen als „ehrlche Verbrecher“ vertreten wird: Sie beklauten nur Reiche und verschonten Frauen, Alte und Kinder.⁸ Die Antwort der Fans an die Gegner des Genres, die immer wieder ein Verbot des *šanson* an öffentlichen Plätzen fordern, lautet, dass *šanson*-Lieder nicht zu Schlechtem anleiten, sondern zu Anständigkeit erziehen. Darin werde gezeigt, wie man gerade nicht leben solle; man werde dazu angeregt, über die Folgen von Verbrechen nachzudenken.⁹

Konkrete Beispiele des *šanson* machen jedoch deutlich, dass der Protest, von dem die Fans sprechen, in den Liedertexten nicht explizit gemacht wird: Vielmehr handelt es sich oftmals um Schilderungen verschiedener Lebenssituationen ohne eine Bewertung, darunter auch Situationen aus dem Leben der Häftlinge. Der Protest könnte jedoch darin gesehen werden, dass im *šanson* ihr Leben, das ansonsten in der russischen Gesellschaft wenig Beachtung findet, immerhin thematisiert wird und ihre menschlichen Züge in den Mittelpunkt gerückt werden. Dies bestätigen Beiträge der Fans in Internetforen: Sie schreiben, dass niemand in Russland vor einer Inhaftierung sicher ist, und dass auch Häftlinge menschliche Gefühle und Gedanken haben. Das Thema des Freiheitszugs im heutigen Russland ist für sie überaus wichtig. Der Freiheitszug wird als unmittelbarer Bestandteil des Lebens gesehen, welcher dem System inhärent ist.¹⁰

7 Beitrag eines Hörers aus Kiev vom 12. September 2007, <<http://russhanson.ru/forum/viewtopic.php?f=12&t=15431&start=70>>, sowie Beitrag eines weiteren Hörers vom 7. Februar 2009, <<http://russhanson.ru/forum/viewtopic.php?f=12&t=13734&start=70>> (letzter Zugriff am 28. August 2012).

8 Beitrag eines Hörers aus Sajany und Moskau vom 17. Juni 2007, <<http://russhanson.ru/forum/viewtopic.php?f=12&t=3448&start=30>> (letzter Zugriff am 11. September 2012).

9 Beitrag eines Hörers aus Kiev vom 5. August 2007, <<http://russhanson.ru/forum/viewtopic.php?f=12&t=3448&start=30>>, sowie Beitrag eines Hörers vom 17. Januar 2011, <<http://russhanson.ru/forum/viewtopic.php?f=12&t=33666&view=viewpoll>> (letzter Zugriff am 11. September 2012).

10 Beitrag einer Hörerin aus Vladivostok vom 4. April 2007, <<http://russhanson.ru/forum/viewtopic.php?f=12&t=3448>> (letzter Zugriff am 11. September 2012).

» Gewaltdarstellungen im *ruskij šanson*

Im Folgenden sollen einige stark rezipierte Beispiele des *ruskij šanson* auf die darin vorkommenden Gewaltdarstellungen hin befragt werden, da Gewalt einen wesentlichen Bestandteil im Leben der Häftlinge darstellt.

Mehrere Umfragen, die in den Jahren 2007 bis 2010 von den Fans des *šanson* in Internetforen durchgeführt wurden,¹¹ ergaben, dass Michail Krug als der beliebteste Einzelinterpret dieses Genres gelten darf. Die Ergebnisse zweier Umfragen sind in den folgenden Diagrammen zusammengefasst:

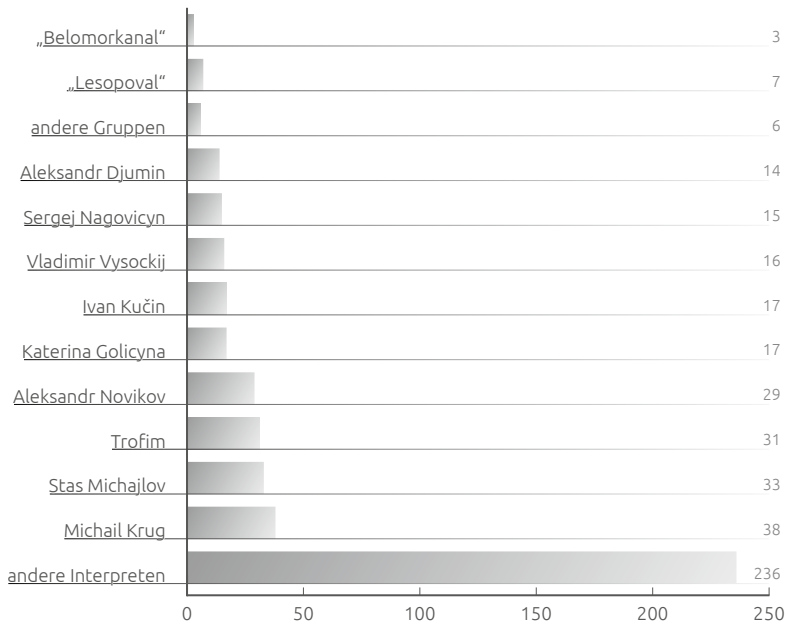


Diagramm 1: Abstimmung über die Lieblingsinterpreten des *šanson* im Forum des *Radio Šanson*, 22.03.2007-16.05.2010. Abgebildet ist die Anzahl der abgegebenen Stimmen.

¹¹ Abstimmung im Forum des *Radio Šanson*, siehe Diagramm 1: <<http://forum.chanson.ru/index.php?showtopic=4754>>; Abstimmung im Forum *RusShanson*, siehe Diagramm 2: <<http://russhanson.ru/forum/viewtopic.php?f=12&t=25390&start=20&view=viewpoll>> (letzter Zugriff am 5. März 2013).

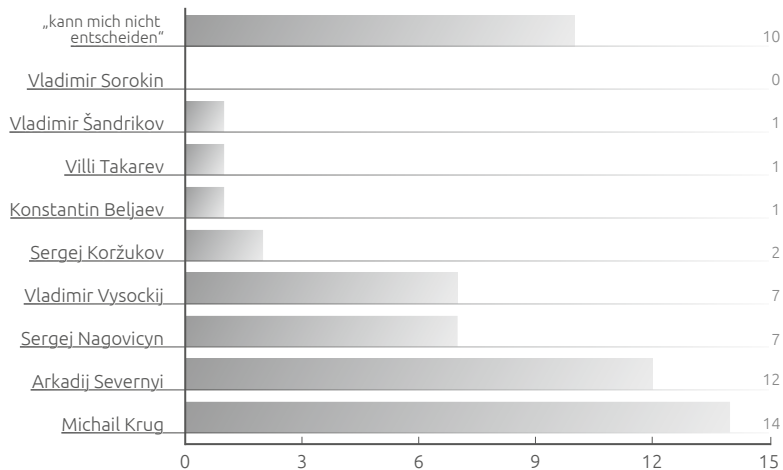


Diagramm 2: Abstimmung im Forum *RusShanson*, 23.01.2010-22.11.2010; gefragt wurde nach der größten Autorität des Genres *russkij šanson* im 20. Jahrhundert, die Antwortmöglichkeiten waren vorgegeben. Abgebildet ist die Anzahl der abgegebenen Stimmen.

Auch in einer Umfrage, die im Zeitraum vom 10. Oktober 2006 bis 22. Juli 2010 durchgeführt wurde, und in der danach gefragt wurde, wem die Fans ihre Liebe zu diesem Genre zu verdanken hätten, verwiesen sie in 17 % der insgesamt 169 Beiträge auf Michail Krug.¹²

Michail Krug (1962–2002) hieß ursprünglich Vorob’ëv mit Nachnamen, stammte aus Tver’ und war gelernter Schlosser. Als Jugendlicher bewunderte er den Barden Vladimir Vysockij, was ihn dazu anregte, zur eigenen Gitarrenbegleitung zu singen. Ende der 1980er Jahre nahm er an einem Wettbewerb für Autorenlieder (*avtorskie pesni*) teil, gewann ihn und widmete sich ab diesem Zeitpunkt voll und ganz der Musik. Bevor im Jahr 1994 sein erstes offizielles Album erschien, wurden seine Aufnahmen privat vervielfältigt. Krug war nie inhaftiert gewesen und schrieb seine Lieder unter Verwendung eines Wörterbuchs für den kriminellen Jargon. Im Jahr 2002 wurde er in seinem Haus in Tver’ unter ungeklärten Umständen ermordet.¹³

¹² Umfrage im Forum *RusShanson*. <<http://russhanson.ru/forum/viewtopic.php?f=12&t=15431>> (letzter Zugriff am 11. September 2012).

¹³ Biographische Angaben zu Michail Krug: <<http://krugmemory.ru/biografiya.html>>; <<http://www.mkrug.ru/onem/bio.html>> (letzter Zugriff am 12. September 2012). Krugs Grab befindet sich in Tver’.

Im Forum des *Radio Šanson* schreiben zahlreiche Benutzer zum Thema „Michail Krug“, dass sein Lied *Vladimirskij central* (*Zentralgefängnis von Vladimir*) entweder ihr Lieblingslied darstelle, oder aber dasjenige sei, welches sie für Krug begeistert habe (<http://russhanson.ru/forum/viewtopic.php?f=12&t=72&start=10>) [letzter Zugriff am 28. August 2012]). Im Forum *RusShanson* wird an einer Stelle ganz Russland mit Krugs *Vladimirskij central* verglichen und als eine einzige Zone bezeichnet.¹⁴ Dieses im Jahr 1998 von Krug zum ersten Mal auf ein Album eingesungene Lied darf als das am meisten verbreitete und beliebteste Beispiel des *rususkij šanson* gelten. Sein Text erzählt aus der Sicht eines Häftlings vom Anbruch des Frühlings und der Sehnsucht nach seinem geliebten Mädchen, das er nicht vergessen kann:

Владимирский централ
Слова и музыка: М. Круг

Весна опять пришла,
И лучики тепла
Доверчиво глядят в мое окно.
Опять защемят грудь,
И в душу влезет грусть,
По памяти пойдет со мной.

Пойдет, разворочит
И вместе согрешит
С той девочкой, что так давно любил.
С той девочкой ушла,
С той девочкой пришла,
Забуть её не хватит сил.

darüber ragt ein ca. zwei Meter hohes Kreuz mit seinem eingravierten Portrait. Wie ein Fan im Forum von *Radio Šanson* im April 2008 berichtete, war es mit frischen Blumen überhäuft. Er hätte so viele Blumen nicht einmal auf den Gräbern von Vladimir Vysockij oder Sergej Esenin in Moskau gesehen. <http://forum.chanson.ru/index.php?showtopic=1088&st=100> (letzter Zugriff am 12. September 2012).

¹⁴ Beitrag eines 47-jährigen Geophysikers aus Baschkirien vom 13. Februar 2008, <http://russhanson.ru/forum/viewtopic.php?f=12&t=3448&start=110> (letzter Zugriff am 12. September 2012).

Привет:

Владимирский централ –
ветер северный,
Этапом из Твери – зла немеряно,
Лежит на сердце тяжкий груз.
Владимирский централ –
ветер северный.
Хотя я банковал¹⁵ – жизнь разменяна,
Но не „очко“ обычно губит,
А к одиннадцати туз.

Там под окном зэка,
Проталина тонка,
И всё ж ты недолга, моя весна.
Я радуюсь, что здесь
Хоть это-то, но есть,
Как мне твоя любовь нужна.¹⁶

Dieser Text konzentriert sich vorrangig auf die Gemütsbewegungen eines Häftlings; quasi dahingeworfene Wortverbindungen des Kehrreims wirken ausgesprochen assoziativ und bringen das Thema des Gefängnisses erst zur Sprache. Die Konzentration auf eine rührselige Liebesgeschichte und der assoziative Charakter des Kehrreims, der den Rezipienten genügend Raum für Interpretationen lässt, tragen zur Massenwirksamkeit des Liedes bei. Die Zeile über das Kartenspiel im Kehrreim

¹⁵ Im Jargon der Kriminellen kann *bankovat'* auch „Alkohol spendieren“ oder „selbst hergestellte Drogen verkaufen“ bedeuten.

¹⁶ *Zentralgefängnis von Vladimir*. Text und Musik von Michail Krug: „Der Frühling ist da, / Und warme Strahlen / Schauen zutraulich in mein Fenster. / Es schnürt mir die Brust ein, / Und Trauer kriecht in meine Seele. / Sie ruft Vergangenes hervor. // Sie weckt Erinnerungen / Und sündigt zusammen / Mit dem Mädchen, das ich einst liebte. / Mit dem Mädchen ging sie, / Mit dem Mädchen kam sie, / Vergessen kann ich es/sie [?] nicht. // *Refrain*: Zentralgefängnis von Vladimir, / Nordwind, / Gefangenentransport aus Tver', – das Böse unermesslich, / Eine schwere Last liegt auf meinem Herzen. / Zentralgefängnis von Vladimir, / Nordwind. / Auch wenn ich beim Kartenspiel der Bankhalter war, ist das Leben vergeudet, / Doch für gewöhnlich tötet nicht die Punktzahl, / Sondern das As zur Elf. // Dort unter dem Fenster des Häftlings / Der schmale schneefreie Weg, / Und doch bist du kurz, mein Frühling. / Ich freue mich, dass es hier / Wenigstens dies [unklar, was damit gemeint ist] gibt, / Wie sehr ich deine Liebe brauche.“ Eine Videoaufzeichnung dieses Liedes in der Interpretation von Michail Krug aus dem Jahr 1999 kann eingesehen werden unter: <<http://www.youtube.com/watch?v=NmlVWK3uoPM>> (letzter Zugriff am 5. März 2013).

charakterisiert den Häftling, aus dessen Sicht der Text gedichtet ist, als Kriminellen; dies geht jedoch in sentimentaler Musik und kitschigem Text leicht unter.

Die Einleitung des Liedes erinnert durch das gewählte Instrumentarium und ihren musikalischen Gestus an Entspannungs- oder Meditationsmusik. Die eingängige Gesangsmelodie mit zum großen Teil fallenden Intervallen ist hauptsächlich mit Moll-Akkorden unterlegt und trägt zur sentimentalsten Stimmung bei, wie auch die in der Begleitung häufig vorkommende synkopische Figur mit zwei punktierten und einer nicht punktierten Viertel im 4/4-Takt, die im gemäßigten Tempo des Liedes eine bremsende Wirkung erzeugt. Die harmonische Entwicklung des Stückes ist weder simpel noch kompliziert,¹⁷ wie sie auch bei anderen hinzugezogenen Beispielen des *ruskij šanson* beobachtet werden konnte. Die instrumentale Einrichtung ergibt ein homogenes Klangbild mit Keyboard, Gitarre, E-Bass und Schlagzeug, welches erst am Ende der ersten Strophe einsetzt und durch den Off-Beat zum Tanzen oder Schunkeln einlädt. Auf diese Weise entsteht eine gefällige musikalische Begleitung, die vielen Menschen zu gefallen vermag.

Der Aspekt der Gewalt, die einen wichtigen Bestandteil im Leben der Häftlinge bildet, wird in diesem Lied nur flüchtig berührt, und zwar lediglich im Kehrreim, in dem davon gesprochen wird, dass das Böse „unermesslich“ ist. Zwar verdüstert sich im Refrain die Stimmung durch die dazugekommenen Begleitsänger, aber die übrige musikalische Gestaltung hebt sich nicht von der der Strophe ab, so dass der Refrain sich als natürlicher Höhepunkt in den Gesamtzusammenhang des Liedes einfügt. Eine derart flüchtige und organische Darstellung der Gewalt lässt diese als selbstverständlich wahrnehmen. Sie ist typisch für Lieder des *ruskij šanson*, was zwei weitere Beispiele demonstrieren sollen.

Sehr beliebt unter den Hörern des *šanson* ist, wie Diagramm 3 zeigt, auch die Band *Lesopoval* (Holzschlag), deren Besetzung seit der Gründung der Band im Jahr 1990 bereits mehrfach Veränderungen unterworfen war.

¹⁷ Außer den Hauptfunktionen einer Kadenz werden Parallelklänge und Zwischendominanten verwendet, es findet aber keine Modulation statt.

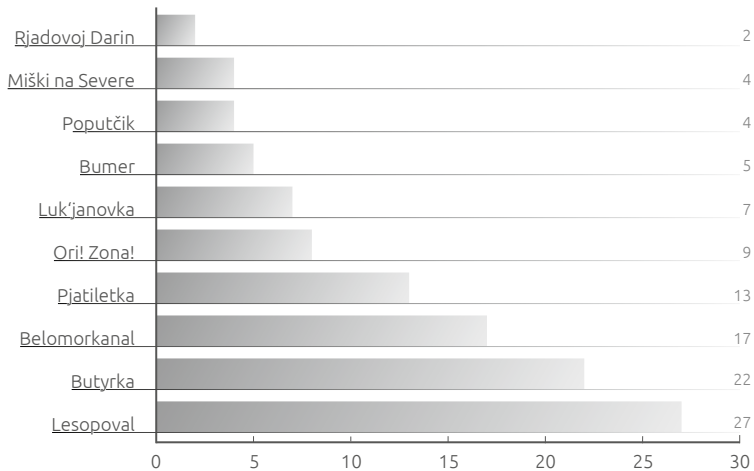


Diagramm 3: Abstimmung über Lieblingsbands im Forum *RusShanson* mit 110 Beteiligten und vorgegebenen Antwortmöglichkeiten, 28.12.2008-15.04.2011. Abgebildet ist die Anzahl der abgegebenen Stimmen.

Mitbegründer der Band und Texter eines überwiegenden Teils ihrer Lieder war der Dichter Michail Tanič (1923–2008), der ab 1947 sechs Jahre Lagerhaft wegen angeblicher antisowjetischer Agitation gemäß § 58–10 des Strafgesetzbuches der RSFSR verbüßen musste. Er war im Gebiet Solikamsk inhaftiert, wo er als Holzfäller arbeiten musste (Leonidov 2009). Tanič schrieb seine Texte, wie er in einem Interview sagte, aus der Sicht eines minderjährigen Diebes, obwohl er selbst ein so genannter politischer Häftling gewesen war. Nach eigener Aussage hat er dies getan, weil er zusammen mit Kriminellen seine Haft verbüßt und unter ihnen auch anständige Menschen getroffen hat, mit denen er sich anfreundete. Viele von ihnen seien wegen gerichtlicher Fehler oder in Folge von Verleumdung verurteilt gewesen, und alle Menschen seien gleich, so Tanič.¹⁸

Unter dem Blickwinkel der Gewaltdarstellung im Leben der Häftlinge sind unter anderem zwei Lieder von *Lesopoval* interessant, weil sie Situationen beschreiben, denen Gewalt inhärent ist: *Razvod* über das Ausrücken der

¹⁸ Undatiertes Interview mit Michail Tanič auf der offiziellen Homepage von *Lesopoval*. <<http://www.lesopoval.ru/prensa/otles.html>> (letzter Zugriff am 12. September 2012).

Häftlinge zur Arbeit von 1993 und *Šmon* über das Filzen der Häftlinge aus dem Jahr 1996.

Развод

Слова: М. Танич. Музыка: С. Коржуков

Когда конвой за вахтой
Ожидает нас,
И мы выходим в марево рассвета,
И тот амурский гармонист
Играет вальс,
Вся жизнь пройдёт за эти три куплета.

Припев:

И вся воля и неволя
Пробегут во весь опор:
Чёрный ворон, белый лебедь,
Чёрно-белый приговор!
Всё сгорело, как солома,
Пронеслось на всех парах,
От детдома – до дурдома
В красноярских лагерях.

Овчарки лают так,
Что ёжится барак,
Лютует вохра и самоохрана,
А я не злой ни на людей,
Ни на собак,
Но в пять подъём, начальник,
Это рано!
Мороз под сорок,
И скрипит на мне кирза,
Опять сегодня норму не одюжим!

Собаки злобно смотрят
Прямо мне в глаза,
Они меня бы схавали на ужин!

Потом начальник,
Он вызовет ээка,
С портрета глянет
Феликс легендарный,
И спросят оба эти два большевика –
За что я им такой неблагодарный?¹⁹

Die musikalische Gestaltung dieses Liedes relativiert die darin gezeichnete Gewalt. Jemand, der den russischen Text nicht versteht, wird vermutlich nicht erraten, wovon er handelt. Der Charakter der Musik kommt entspannter Barmusik nahe, insbesondere in den von synthetischen Klavierklängen bestimmten Passagen, und lädt, wie Krugs *Vladimirskij central*, zum Tanzen oder Schunkeln ein.

Ähnliches geschieht auch im zweiten Beispiel, dem Lied mit dem Titel *Šmon*. Seine Einleitung sowie die Zwischenspiele rufen Assoziationen an griechische Volksmusik hervor, die mit dem Inhalt des Liedes nichts gemein haben. Die häufige Wiederholung des einfach gestalteten und leicht zu merkenden Kehrreims – er erklingt zehn Mal innerhalb von vier Minuten – animiert zum Mitsingen und/oder Mitklatschen und lässt durch den lässigen Charakter der Musik die Verbitterung im Text in den Hintergrund treten. Zur Lässigkeit tragen Einwürfe des Klaviers sowie der Gitarre bei, die ebenfalls im Stil von

¹⁹ *Ausrücken zur Arbeit*. Text: Michail Tanič. Musik: Sergej Koržukov: „Wenn die Wache uns hinter dem Tor erwartet, / Und wir in der Morgendämmerung hinausgehen, / Und jener Harmonikaspieler vom Amur einen Walzer spielt, / Geht das Leben in diesen drei Strophen an uns vorbei. // *Refrain*: Und die ganze Freiheit und Unfreiheit / Läuft im Galopp vorbei: / Schwarzer Rabe, weißer Schwan, / Schwarz-weißer Schultspruch! / Alles ist verbrannt wie Spreu, / Im Flug vergangen, / Vom Kinderheim bis zur Irrenanstalt / In den Lagern von Krasnojarsk. // Die Schäferhunde bellen so, / Dass es die ganze Baracke fröstelt, / Die Wache und die Funktionshäftlinge sind grausam, / Aber ich bin weder den Menschen / Noch den Hunden böse, / Doch aufstehen um fünf ist zu früh, / Lagerleiter! // Frost an die 40 Grad, / Das Lederimitat knirscht auf mir, / Wieder werden wir die Norm heute nicht schaffen! / Die Hunde schauen böse / Direkt in meine Augen, / Die würden mich gern zum Abendessen verspeisen! // Später wird der Lagerleiter / Den Häftling zu sich rufen, / Vom Portrait wird der legendäre / Felix herunterschauen, / Und diese beiden Bolschewiken werden fragen, / Warum ich ihnen denn so undankbar bin.“ Hörbeispiel verfügbar unter: <<http://www.youtube.com/watch?v=jkgflwineyM>> (letzter Zugriff am 24. März 2013).

Barmusik ausgeführt sind. Im Gegensatz zur Musik enthält der Text die Beschreibung einer von Gewalt bestimmten Situation – des Filzens der Häftlinge:

Шмон

Слова: М. Танич. Музыка: А. Федорков

Как на зоне, на снегу,
Прямо за бараком,
Посиневших мужиков
ВОХРа ставит раком.

Припев:

Это – шмон, это – шмон,
Первый лагерный закон!
Развяжи мне пупок,
Начальник, –
У меня там – самогон!

Ищут карты и ножи
В каждом закуточке!
Ну, в трусах, там чё-то есть,
Но это ж не заточки!

А если в зоне – тишь да гладь,
Если нету шмона,
И у каждого – ТТ,
То разве ж это зона?

После шмона топим печь,
Тишина – в бараке,
И на проволке всю ночь
Гавкают собаки.²⁰

20 *Filzen*. Text: Michail Tanič. Musik: Aleksandr Fedorkov: „Wenn in der Zone, im Schnee, / Gleich hinter der

Diese ohnehin vorsichtige Schilderung wird durch die musikalische Begleitung geschwächt und durch ihre fröhliche Stimmung verfremdet.

Die betrachteten Beispiele verdeutlichen, dass Gewalt gegenüber Häftlingen nur vorsichtige Erwähnung in den Texten des *russkij šanson* findet. Ihre Darstellung wird durch die musikalische Gestaltung relativiert und massentauglich gemacht. Gerade die musikalische Begleitung mit den beschriebenen Merkmalen vermag es, zu der gut funktionierenden Vermarktung dieses Genres beizutragen. Die Auftritte der *šanson*-Interpreten, die an eine Schlager-Parade erinnern, tun ihr Übriges. Nur gelegentlich tragen die Bandmitglieder von *Lesopoval* oder andere Künstler Kleidungsstücke, die denen der Häftlinge nachempfunden sind, z. B. wattierte Westen oder Wattejacken.²¹ Diese Accessoires stellen jedoch Stilisierungen dar und sind nicht dazu geeignet, den Zuschauern die Welt der Häftlinge näherzubringen.

» **Gewaltdarstellungen in den *blatnye*-Liedern im Vergleich**

In der nun folgenden Betrachtung einiger *blatnye*-Lieder als Vorläufer des *šanson* soll der Frage nachgegangen werden, welchen Stellenwert Gewaltdarstellungen darin eingenommen haben.

Es lässt sich beobachten, dass das Thema der von Kriminellen ausgeübten Gewalt immer wieder Eingang in die von ihnen tradierten Liedertexte gefunden hat. Eine ganze Reihe von *blatnye*-Liedern thematisiert z. B. Gewalt gegenüber Frauen. Meistens wird davon berichtet, dass ehemalige Geliebte der Kriminellen kaltblütig umgebracht werden, wie beispielsweise in dem Lied *Murka*, einem der berühmtesten *blatnye*-Lieder. Auch darin wird die drastische

Baracke / Die Wache die blau gewordenen Männer / Mit dem Rücken nach vorne aufstellt, // *Refrain*: Dann ist das Filzen, das ist Filzen, / Die Grundregel des Lagers! / Knote meinen Nabel auf, / Lagerleiter, – / Ich habe dort Selbstgebrannten! // Sie suchen Spielkarten und Messer / In jedem Winkel! / Nun, in der Unterhose gibt es etwas, / Aber das sind doch keine Messer! // Und wenn es in der Zone ruhig und still wäre, / Wenn es kein Filzen gäbe, / Und jeder hätte eine Pistole, / Wäre es dann noch eine Zone? // Nach dem Filzen heizen wir, / Still ist es in der Baracke, / Und am Zaun bellen / Die ganze Nacht lang die Hunde.“ Hörbeispiel verfügbar unter: <<http://www.audiopoisk.com/track/lesopoval/mp3/6mon/>> (letzter Zugriff am 24. März 2013).

²¹ Beispiele dafür sind zu sehen auf: <<http://photo.guzei.com/img/338/25343.jpg>> und <<http://www.makarovna.ru/index.php/detail/4/22.html>> (letzter Zugriff am 12. September 2012).

Gewaltdarstellung durch eine lässige musikalische Begleitung überspielt. Bemerkenswerterweise findet die Thematik der Gewalt gegen Frauen im *russkij šanson* keine nennenswerte Fortsetzung.

Ein eindrucksvolles Beispiel für *blatnye*-Lieder, die Gewaltbereitschaft der Häftlinge gegenüber den Repräsentanten der Staatsmacht und damit die von den Rezipienten des *russkij šanson* diskutierte Protesthaltung offen thematisieren, überliefert Aleksandr Vardi in seinem Roman *Podkonvojnyj mir (Bewachte Welt)*, welcher 1971 in Frankfurt am Main erschienen ist. Vardi war von 1936 bis 1939 sowie nochmals von 1950 bis 1955 in den so genannten „Arbeitsbesserungslagern“ inhaftiert und hat eine Sammlung der Gulag-Folklore hinterlassen (<http://web.archive.org/web/20110105182725/http://www.blat.dp.ua/legenda/train.htm> [letzter Zugriff am 24. März 2013]). Sein Roman spielt in der ersten Hälfte der 1950er Jahre. Der Autor zitiert darin das folgende Lied, welches von einem Kriminellen lauthals schreiend und wild gestikulierend vorgetragen wird:

Мать от голода помёрла,
Батя сгинул на войне,
А меня конвои возят
По замученной стране.
Бей! Режь! Рви! Жги!
За мамашу отомсти!
За сестрёнок не прости!
Бей! Режь! Рви! Жги!²² (Vardi 1971:27)

Die Zuhörenden heulen, schreien und klatschen dazu, so Vardi, der Sänger ergeht sich in einem wilden Tanz. Weitere Strophen des Liedes enthalten Aufrufe gegen die Tschekisten und zur Arbeitsverweigerung, und es endet schließlich mit der Aufforderung, Stalin zu zerstückeln, um aus ihm Borschtsch zu kochen. Leider ist von diesem Lied keine Melodie überliefert. Vardis Beschreibung der Szenerie, die einer wilden Orgie nahe kommt, lässt aber vermuten, dass sie

22 „Mutter starb den Hungertod, / Vater ist im Krieg verschollen, / Und ich werde unter Bewachung / Durch das gequälte Land gefahren. / Schlag! Schlachte! Rauf! Zünd an! / Räche die Mutter! / Vergib nicht, was die Schwestern erleiden mussten! / Schlag! Schlachte! Rauf! Zünd an!“

adäquater gestaltet gewesen sein dürfte als die musikalische Begleitung im *russkij šanson*.

Drastische Schilderungen der Gewalt, die Gulag-Häftlinge über sich ergehen lassen mussten, sind bereits seit den 1920er Jahren in ihren Liedern belegt. Das Lied *Sekirnaja gora* (*Der Berg Sekirnaja*) erzählt von Foltermethoden, die auf der Inselgruppe Solovki im Weißen Meer angewandt wurden, und zwar im dortigen Isoliergefängnis:

На седьмой версте стоит Секирная гора.
Там творились страшные дела.
В муравейник нас сажали,
Шкуру заживо снимали,
Ах, зачем нас мама родила?

Много-много видела Секирная гора,
Под горой этой зарыты мертвые тела.
Буря по лесу гуляет,
И никто, никто не знает,
Ах, зачем нас мама родила?²³ <<http://a-pesni.org/dvor/vtomkraju.php>>
(letzter Zugriff am 24. März 2013).

In einer anderen Überlieferung dieses Liedes heißt es:

А сколько там творилося чудес,
Об этом знает только тёмный лес.
На пеньки нас становили,
Раздевали, дрыном били,
Истязал начальник нас, подлец.²⁴ (Žiganec 2001:279 f.)

23 „Sieben Werst entfernt steht der Berg Sekirnaja. / Dort sind schreckliche Dinge geschehen. / Wir wurden in Ameisenhaufen gesetzt. / Uns wurde bei lebendigem Leibe die Haut abgezogen, / Ach, wofür hat uns die Mutter geboren? // Vieles, vieles hat der Berg Sekirnaja gesehen, / An seinem Fuße sind Leichen vergraben. / Es stürmt im Wald, / Und niemand, niemand weiß, / Ach, wofür uns die Mutter geboren hat.“

24 „Und wie viele Wunder dort geschehen sind, / Davon weiß nur der dunkle Wald. / Wir wurden auf Baumstümpfe gestellt, Ausgezogen, mit dicken Stöcken geschlagen, / Der Lagerleiter misshandelte uns, der Schurke.“

Eine authentische Melodie dieses Liedes konnte nicht aufgefunden werden. Es existiert jedoch eine Version der *šanson*-Sängerin Alëna Gerasimova, die unter dem Pseudonym „Makarovna“ auftritt, welche auf ihrem Album aus dem Jahr 2000 erschienen ist. Sie zeigt umso eindrücklicher, dass die musikalische Begleitung im *russkij šanson* den Gewaltdarstellungen in seinen Liedertexten mitnichten gerecht wird.²⁵

Für eine nähere Betrachtung einer authentischen musikalischen Gestaltung in den *blatnye*-Liedern soll hier eines ihrer prominentesten Beispiele hinzugezogen werden, welches thematisch mit Krugs *Vladimirskij central* korrespondiert. Es handelt sich um das Lied *Centralka*, eine Abwandlung des berühmten *Taganka* über das gleichnamige Gefängnis in Moskau. Auch hier erzählt der Text, wie in Krugs Lied, von den Gedanken eines Häftlings im Gefängnis. Der Entstehungszeitraum des Liedes ist unbekannt, es werden Vermutungen geäußert, dass es bereits im vorrevolutionären Russland entstanden sein könnte. Mit Sicherheit belegt ist aber, dass es bis in die 1950er Jahre hinein bei den Gulag-Häftlingen beliebt war, und auch noch in den 1990ern in russischen Gefängnissen tradiert wurde (<<http://a-pesni.org/dvor/taganka.php>> [letzter Zugriff am 12. September 2012]). In der für *blatnye*-Lieder adäquaten Interpretation von Kostja Tanin weicht der Text von dem hier übersetzten aus der Sammlung von Fima Žiganec etwas ab, was jedoch für *blatnye*-Lieder wegen ihrer mündlichen Tradierung typisch ist.

Централка

Неизвестные авторы

Цыганка с картами гадала правильно:

„Дорога дальняя в Сибирь ведёт ...“

Быть может, старая тюрьма Центральная

Меня, преступничка, по новой ждёт.

²⁵ Hörbeispiel: <<http://butt-head.ru/music/18158-makarovna-ah-zachem-nas-mama-rodila.html>> (letzter Zugriff am 24. März 2013).

Припев:

Централка!

О, ночи, полные огня!

Централка!

За что сгубила ты меня?

Централка!

Я твой бессменный арестант,

Погибли юность и талант

В стенах твоих ...

Сижу я в камере, всё в той же камере,

Где, может быть, ещё сидел мой дед,

И жду этапа я, этапа дальнего,

Как ждал отец его в семнадцать лет.

Опять по пятницам пойдут свидания

И слёзы горькие моей жены ...

Дорога дальняя, тюрьма центральная,

За что загублены тобою мы?

Припев:

Централка!

Мир строго форменных одежд.

Централка!

Страна фантазий и надежд ...

Централка!

Ты нас от солнца хоронишь

И скоро всех нас превратишь

В живой скелет!²⁶ (Žiganec 2001:213 f.)

²⁶ *Centralka (Zentralgefängnis)*. Urheber unbekannt: „Eine Zigeunerin mit Karten hat richtig gewahrsagt: / „Ein langer Weg führt nach Sibirien ...“ / Vielleicht wartet das alte Zentralgefängnis / Wieder auf mich Verbrecher. // *Refrain*: Centralka! / O, Nächte voller Licht! / Centralka! / Wofür hast Du mich verdorben? / Centralka! / Ich bin dein ständiger Gefangener, / Die Jugend und das Talent / Sind hinter deinen Mauern zugrunde gegangen ... // Ich sitze in der Zelle, in der gleichen Zelle, / In der vielleicht schon mein Opa gegessen hat, / Und warte auf den Transport, den langen Transport, / Wie mein Vater darauf mit siebzehn gewartet hat. // Und wieder wird es freitags Besuche geben / Und die bitteren Tränen meiner Frau ... / Langer Weg, Zentralgefängnis, / Wofür sind wir von dir zugrunde gerichtet worden? // *Refrain*:

Ob die musikalische Begleitung dieses Liedes, die im Stil der so genannten städtischen Romanzen oder Zigeunerromanzen gehalten ist, besser dazu geeignet ist, die Dramatik des Textes zu unterstreichen als die behandelten Begleitungen im *russskij šanson*, sei dahin gestellt. Jedoch lässt die Authentizität der Aufführungsweise von Kostja Tanin, auch wenn oder gerade weil sie unprofessionell ist, den Text eher für sich sprechen als wenn er innerhalb von kommerzialisierten Strukturen des *russskij šanson* vorgetragen wird, was bei diesem viel rezipierten Lied oft geschieht.

Der wesentliche Unterschied in der Vortragsweise der *blatnye*-Lieder im Vergleich zum *russskij šanson* kann dazu beitragen, dass die darin vorkommenden Gewaltdarstellungen unterschiedlich stark wahrgenommen werden: Während *blatnye*-Lieder seit Mitte der 1930er Jahre bis in die 1980er hinein tabuisiert wurden und in privaten Haushalten entweder selbst gesungen oder von illegal kopierten Tonträgern in oftmals ungenügender Qualität gehört wurden, bildet *russskij šanson* heute einen Zweig der Populärmusik, der sowohl durch Konzerte und Radiosender als auch durch die Tonträgerindustrie forciert vermarktet wird. Diese Vermarktung mit entsprechender Aufführungsart einerseits und der aufgezeigten harmlosen musikalischen Behandlung der Texte andererseits kann dazu führen, dass die im *russskij šanson* ohnehin wenig thematisierte Gewalt relativiert und weniger wahrgenommen wird als dies bei den *blatnye*-Liedern der Fall war. Auf diese Weise wird die Erfahrung der Gewalt im Leben der Häftlinge durch den *russskij šanson* trivialisiert.

Centralka! / Welt strenger Einheitskleidung. / Centralka! / Land der Fantasien und Hoffnungen ... / Centralka! / Du versteckst uns vor der Sonne / Und wirst uns bald / In lebende Skelette verwandeln!" Hörbeispiel mit dem Interpreten Kostja Tanin: <<http://www.youtube.com/watch?v=2FrYbT6JQV8>> (letzter Zugriff am 22. September 2012).

» Literaturverzeichnis

- Bašarin, Aleksandr: Blatnaja pesnja: terra incognita. 2005. <<http://a-pesni.org/dvor/piter/a-terrainc.php>> (letzter Zugriff am 12. September 2012).
- Garzonio, Stefano: Russkaja provincija meždu mifom i stereotipom v „russkom šansone“. In: Russian Literature LIII (2003), S. 181–201.
- Garzonio, Stefano: Tema puti, mesto dejstvija, metropolija i periferija v russkoj muzykal'noj poézii (ot romansa do russkogo šansona). In: Geopanorama russkoj kul'tury. Provincija i ee lokal'nye teksty. Hg. von Vladimir Abašev. Moskva 2004, S. 645–660.
- Garzonio, Stefano: Tjuremnaja lirika i šanson. Neskol'ko zamečanij k teme. In: Toronto Slavic Quarterly 14 (2005), <<http://www.utoronto.ca/tsq/14/garzonio14.shtml>>.
- Garzonio, Stefano: „Russkij šanson“ meždu tradiciej i novatorstvom. Žanr, istorija, tematika. In: NLO 101 (2010), <<http://magazines.russ.ru/nlo/2010/101/ga9-pr.html>>.
- <<http://a-pesni.org/dvor/taganka.php>> (letzter Zugriff am 12. September 2012).
- <<http://a-pesni.org/dvor/vtomkraju.php>> (letzter Zugriff am 24. März 2013).
- <<http://butt-head.ru/music/18158-makarovna-ah-zachem-nas-mama-rodila.html>> (letzter Zugriff am 24. März 2013).
- <<http://forum.chanson.ru/>> (letzter Zugriff am 5. März 2013).
- <<http://krugmemory.ru/biografiya.html>> (letzter Zugriff am 12. September 2012).
- <<http://photo.guzei.com/img/338/25343.jpg>> (letzter Zugriff am 12. September 2012).
- <<http://russchanson.ru/forum/>> (letzter Zugriff am 5. März 2013).
- <<http://web.archive.org/web/20110105182725/http://www.blat.dp.ua/legenda/train.htm>> (letzter Zugriff am 24. März 2013).
- <<http://www.audiopoisik.com/track/lesopoval/mp3/6mon/>> (letzter Zugriff am 24. März 2013).
- <<http://www.lesopoval.ru/prensa/otles.html>> (letzter Zugriff am 12. September 2012).
- <<http://www.makarovna.ru/index.php/detail/4/22.html>> (letzter Zugriff am 12. September 2012).
- <<http://www.mkrug.ru/onem/bio.html>> (letzter Zugriff am 12. September 2012).

<<http://www.tns-global.ru/rus/data/ratings/radio/index.wbp?radio.action=search>>
(letzter Zugriff am 1. März 2013).

<<http://www.youtube.com/watch?v=jkgfIwineyM>> (letzter Zugriff am 24. März 2013).

<<http://www.youtube.com/watch?v=NmlVWK3uoPM>> (letzter Zugriff am 5. März 2013).

Koutchera Bosi, Liudmila: *La chanson russa. Canzoni di delitto e castigo*. Monza 2004.

Kravčinskij, Maksim: *Istorija ruskogo šansona*. Moskva 2012.

Leonidov, Aleksej: „Lesopoval“ v Zelenograde: „A belyj lebed' na prudu kačæet pavšuju zvezdu“. Publikationsdatum: 20.04.2009 <http://netall.ru/afisha/news_detail.php?ID=373040>.

Žiganec, Fima: *Blatnaja lirika [Titelei auf dem Umschag: Blatnye pesni]*. Rostov-na-Donu 2001.

» Missbrauchte Frauen(figuren)? Darstellungen der Gewalt gegen Frauen in drei slowenischen Theaterstücken

Katja Mihurko Poniž

Gewalt gegen Frauen stellt ein beständiges Motiv in der europäischen Dramatik seit ihren Anfängen bis zu den zeitgenössischen Texten dar. Literarischen Gewaltdarstellungen, in deren Zentrum die Frau als Opfer fungiert, können gesellschaftskritisch die Frauenunterdrückung ins Licht rücken, metaphorisch das ‚Böse‘ im Menschen thematisieren und die Gewaltfantasien des Autors und des Publikums reflektieren.

Auch in den Texten der zeitgenössischen slowenischen Dramatiker/innen sind Frauenfiguren in der Rolle der Gewaltopfer präsent. In drei Stücken, die im vorliegenden Artikel untersucht werden (*Šeherezada* [1989; *Scheheresade*] von Ivo Svetina, *Izginjalci hudiča* [1991; *Teufelsaustreiber*] von Matjaž Zupančič und *Alisa, Alica* [2000] von Dragica Potočnjak),¹ ist Gewalt gegen Frauen nicht nur in der privaten Sphäre verankert. Vielmehr widerspiegelt sich in den dargestellten intimen Verhältnissen die politische und gesellschaftliche Situation der Entstehungszeit der Stücke. Die Gewalt gegen die Frauenfigur, die in allen erforschten Stücken das Neue, das Andersartige verkörpert, wird sowohl von Männer- als auch von Frauenfiguren ausgeübt. Damit überwinden die Dramatiker/innen die klassische Dichotomie „männlicher Täter – weibliches Opfer“ und schaffen eine Spannung zwischen dem (weiblichen) Individuum und der Gesellschaft. Diese reagiert mit Angst und Gewalt auf das Neue, weil sie auf die Veränderung noch

1 Alle der Autor/innen sind angesehene und preisgekrönte Dramatiker/innen.

nicht vorbereitet ist. Die untersuchten Texte von Svetina und Zupančič können auch als Codierungen der politischen Situation vor der politischen Wende in Slowenien gelesen werden, als Kommentar zur Passivität und Lethargie, als Warnung, dass Gewalt alles zerstören kann, wenn niemand in der Gesellschaft sich dagegen wehrt. Potočnjak zeigt dagegen, dass die slowenische Gesellschaft auch nach der Wende des politischen Systems für das Akzeptieren des Anderen noch nicht reif ist und plädiert mit dem Tod seiner Protagonistin, einem bosnischen Flüchtlingsmädchen, für mehr Empathie. Die untersuchten Stücke stehen in der Tradition derjenigen slowenischen dramatischen Texte, die Gewaltszenen nicht direkt darstellen, sondern über sie (oft ästhetisiert) berichten.

» Ivo Svetina und die Gewalt gegen die Frau im poetischen Drama

Ivo Svetina (1948) veröffentlichte seine ersten dramatischen Texte Anfang der achtziger Jahre, als die slowenische Literatur bereits stark im Zeichen des Postmodernismus stand. Svetina schöpfte Inspiration aus Mythen der Weltliteratur und Märchen und formte sie in neue Geschichten um, in denen er, auch wenn die Handlung in den Orient verlegt ist, der Frage nachgeht, was die Fundamente und die grundlegenden ‚Wahrheiten‘ der europazentrischen Welt sind (Poniž 2001:339). Die Poesie dringt in alle Poren der dramatischen Texte Svetinas ein, im Vordergrund steht nicht mehr die Handlung, der Dramatiker mischt dramatische und lyrische Formen in seinen Texten. Die Figuren sinnieren in poetischer Sprache über die Welt, den Menschen und über die Zivilisation. Svetinas Dramen werden in der slowenischen Literaturgeschichte als poetische Dramen bezeichnet.² Die Merkmale des slowenischen poetischen Dramas (poetična drama) hat der Literaturhistoriker Gašper Troha wie folgt zusammengefasst:

Poetična drama postavlja pred gledalca/bralca dva svetova, empiričnega in nevidnega, pri čemer ima slednji privilegiran status resnice, saj preds-

2 Auch der Autor selbst bezeichnet *Šeherezada* als poetisches Drama (Svetina 1991:949).

tavolja metafizično razsežnost drame. Ta vsebinska lastnost zahteva na ravni forme vpeljavo dramske osebe, nosilca intuicije [...] Nosilec intuicije namreč šele vzpostavlja nevidni svet, saj ga je le on sposoben videti, kar pa še ne pomeni, da njegove vizije nimajo posledic v empirični realnosti, saj se ostale dramske osebe nujno opredeljujejo do njegovih vizij.

[...] Vsemu temu lahko za določitev poetične drame dodamo še dva pomožna kriterija, ki sta prisotnost verza v dramskem govoru in zgodovinski, mitični ter pravljlični motivi, vendar z opozorilom, da ne gre za odločujoči lastnosti, ampak le za pomoč pri opredelitvi na prvi pogled.³ (Troha 2005:91 f.)

Das poetische Drama *Šeherezada* ist der erste Text in der Reihe von Svetinas Orientstücken, dem noch zwei weitere folgten: *Vrtovi in golobica* (1991; *Gärten und Taube*) und *Tibetanska knjiga mrtvih* (1992; *Tibetisches Buch der Toten*). Svetina stellt in *Šeherezada* den Dialog zwischen dem Orient und dem Okzident her, wobei seine Orientbilder typische Züge jenes westeuropäischen Blickes auf den Orient aufweisen, den Edward Said in seiner berühmten, aber auch umstrittenen Studie mit dem Begriff Orientalismus bezeichnete und darunter „generell westliche Darstellungen des Orients, in denen dieser als das ‚Andere‘ Europas vorgestellt wird“ versteht (<http://docupedia.de/zg/Orientalismus>).⁴

Svetina folgt dem arabischen Original mit der Figur des mächtigen Sultans Šahrijar, der sich bekanntlich blutig für die Untreue seiner Frau an allen Jungfrauen in seinem Reich rächt, indem er sie nach einer gemeinsam verbrachten Nacht töten lässt. Das Stück fängt jedoch nicht mit dieser Ausgangssituation an, sondern es treten viele Figuren auf, die man nicht in der arabischen

3 „Das poetische Drama stellt vor den Zuschauer/Leser zwei Welten: die empirische und die unsichtbare, wobei die letztere den privilegierten Status der Wahrheit hat, weil sie die metaphysische Dimension des Dramas darstellt. Dieses inhaltliche Merkmal fordert auf der Formebene die Einführung der dramatischen Figur des Intuitionsträgers. [...] Diese Figur stellt die unsichtbare Welt her, nur sie kann diese Welt sehen, was aber nicht bedeutet, dass ihre Visionen keine Folgen in der empirischen Realität haben, denn die anderen Figuren nehmen immer Stellung zu ihren Visionen. [...] Zu alledem kann man als Bestimmungskriterium noch zwei Hilfekriterien zufügen: die Versform und historische, mythische und märchenhafte Motive, aber mit dem Hinweis, dass das nicht entscheidende Merkmale sind, sondern nur Hilfe bei der Bestimmung auf den ersten Blick.“ [Hier wie im Folgenden Ü. d. A.]

4 Indem Svetina aus den alten östlichen Texten seine Inspiration schöpft, verleiht er seinen Texten eine kosmopolitische Dimension. Den Autor interessieren komplexe Probleme der künstlerischen Kreativität unter der Herrschaft des Despoten, Themen, die er in slowenischer Märchen- und Sagentradition nicht finden konnte.

Anthologie findet. Svetina stellt das Serail als Raum dar, in dem der egozentrische Šahrijar regiert. Der Sultan fordert sowohl von seinen Nächsten als auch von den Untergeordneten aus Angst vor dem Machtverlust totale Ergebenheit, Verehrung und Idolatrie. Seine Mutter, die Sultanin nahm ihrem Erstgeborenen Šahzeman bei seiner Geburt wegen unheilverkündender Warnzeichen die Sehkraft. So konnte er den Thron nicht besteigen, seine Herrschaft nicht antreten und kein Unheil bringen, dennoch hat Šahrijar Angst vor ihm. Svetina gestaltet mit der Figur der Sultanin die mächtige mythische Mutter, sie ist „biserna matičica, mati kraljica“⁵ (Svetina 1989:83), aber gleichzeitig auch die Machträgerin ist und diejenige, die dem eigenen Sohn weh tut.

Šahrijar zeigt seine Macht in brutaler Gewalt, in körperlicher Bestrafung, der nicht nur Frauen, sondern auch Männer unterworfen sind. Blind in seiner selbstgenügsamen Herrschsucht träumt er vom lustvollen Regieren über den Westen, über den Osten und über die Länder des ewigen Eises. Auf diese Figur wird auch der Dialog des Dramatikers mit den Geschlechtsidentitäten projiziert: Mit Männlichkeit, die in der westeuropäischen Tradition die Position des rationalen Subjekts einnimmt, und Weiblichkeit, die mit dem Chaos gleichgesetzt wird. Šahrijar kann in Svetinas Stück nicht lieben, sich seinen Gefühlen nicht überlassen, da sein Verstand immer wach bleiben muss. Der Sultan beherrscht seine Emotionen und folgt dem Gesetz, das er selbst schreibt. Er ist von der Angst verfolgt, dass sein Bruder ihn vom Thron stürzen könnte und isoliert sich deshalb vollkommen von der Gesellschaft. Er verbannt aus seiner Nähe alle Männer, die ihn gefährden könnten.

Der despotische Šahrijar kann nicht lieben, obwohl er sich in poetisch sensuellen Formeln erotischer Beschwörung äußert und sich dadurch nicht nur als ein rationales, sondern auch als ein sexuelles Wesen bestimmt. Im Verhältnis zu seiner Frau Parisada und zu den Haremsdienerinnen ist er nicht nur überlegen, sondern auch gewalttätig. Er fordert von der Haremsdienerin Asmara, dass sie den Krokodilen ihr Kind, ein Mädchen, zum Fraße vorwirft. Der Haremsdienerin Hazana sendet er eine Seidenschnur; ein Zeichen dafür, dass sie sterben muss, weil sie erkrankt ist und nicht mehr mit ihm schlafen kann. Den Höhepunkt erreicht seine Gewalt gegenüber Frauen mit Parisadas Untreue, für

5 „die Perlmutter, die königliche Mutter“.

die er sich blutig rächt, indem er sein Schlafzimmer in ein Schlachthaus verwandelt. In die Welt, in der die Opfer von Šahrijars Gewalt um den eigenen Tod durch seine Hand bitten müssen, können auch Šeherezadas Geschichten keine Beruhigung bringen. In ihr Erzählen schlägt der Blitz ein, die Finsternis verhüllt alles, violette Blitze reißen den Himmel und die Erde auseinander (124). Alles verschwindet im Feuerregen, im Weltbeben. Das Stück endet mit der Regieanweisung: „Kriki. Dim. Ogenj. Groza. Smrt. Tema.“⁶ (125)

Einerseits braucht Šahrijar die Frauen zu seiner Lustbefriedigung, andererseits erlebt er sie als störendes Moment, weil ihn ihre Verwobenheit in die zyklische Struktur nicht nur an den Beginn, an die Geburt, sondern auch an das Ende, an den Tod, erinnert. Sein langsames Fließen ins Chaos ist im konsequenten Bestrafen aller Frauen für ihre Sünden begründet. Šahrijar übt damit die Macht aus, die sowohl die islamische als auch die jüdische und die christliche Tradition dem Mann verleihen. Die weibliche Grenzüberschreitung wird immer streng bestraft, die Wiederherstellung der Ausgangsposition (vollkommene weibliche Gehorsamkeit) fordert das Opfer der Frau, die das Prinzip des Bösen verkörpert. Bei Svetina kann das nicht geschehen, weil Šeherezada als die letzte Jungfrau in Šahrijars Königreich nicht nur das weibliche Prinzip verkörpert, sondern, wie der Autor selbst sagt, auch sein Alter Ego ist: „Šeherezada – to sem jaz sam! sem ponovil za Flaubertom. A ne samo to! Šeherezada je pesem sama! Je muzika srca in duše, ki pred obličjem smrti pôje“⁷ (Svetina 1991:954). Deshalb kann man Šeherezada in Svetinas Stück nicht als Figur deuten, die man den anderen weiblichen Personen der Handlung gegenüberstellen könnte, sondern als etwas Höheres, etwas, was eigentlich keine Verbindung mit dem Körperlichen, mit der Weiblichkeit hat. Svetina imaginiert sich (in der Figur der Šeherezada) als Schöpfer, in dem das weibliche und männliche Prinzip vereinigt sind: Er ruft Kunst ins Leben. Sein Akt des Schöpfens könnte auch als männliche Fantasie der Kopfgeburt gedeutet werden.

Šeherezada ist ein Symbol, eine Metapher, während andere Frauenfiguren in der Dichotomie der Sünderin und des Gewaltopfers verankert bleiben.

6 „Schreie. Rauch. Feuer. Entsetzen. Tod. Dunkelheit.“

7 „Šeherezada – das bin ich selbst – das habe ich nach Flaubert wiederholt. Aber nicht nur das! Šeherezada ist das Lied selbst. Sie ist die Musik von Herz und Seele, die im Angesicht des Todes singt.“

Šeherezada versucht in Svetinas Stück nicht mehr das Gleichgewicht zwischen körperlichen Reizen, mit denen sie jede Nacht den Sultan verführen, und scharfem Verstand, mit dem sie seine Zuhöreraufmerksamkeit wach halten muss, zu erhalten. Sie tritt erst am Ende des Stückes auf, um den Dschinn, den schwarzen Pfeiler aus Rauch, mit glühenden Augen und mit einem Mund, in dem alles verschwindet (Svetina 1989:124), herbeizurufen. Šeherezada ist die Titelfigur, weil für Svetina die Kunst die einzige ist, die sich der Blutorgie entgegen setzen kann, aber auch sie kann keine Erlösung bringen. Sie ist nur, wie der Autor sagt „sveta beseda, ki smrt lahko 'odžene', 'preloži' na kasnejši čas“⁸ (Svetina 1991:954). Am Ende verschwindet aber auch sie, wie alle anderen, mit dem Auftreten des schrecklichen Dschinns.

Svetina bleibt im Gestalten seiner Frauenfiguren den traditionellen, sogar stereotypen Bildern treu. Die Frauen sind das Projektionsbild, in dem Šahrijar seine Widerspiegelung sucht, sie treten im Spiel nur als sexuelle Wesen (mit Ausnahme von Šahrijars Schwester und Mutter) auf. Zuerst sind sie ein Mittel zur Lustbefriedigung, dann ein Racheinstrument. Den Haremsdienerinnen und Parisada hat der Autor drei Figuren gegenübergestellt. Die Sultanin kann als Verkörperung der Idee von der Urmutter, von Eva, gedeutet werden.⁹ Ihr wird Macht verliehen, die sie aber nicht auf positive Art und Weise ausübt, wodurch sie die Tragödie, den Kataklysmus, hervorruft. Prinzessin Nur, Šahrijars Schwester, vor allem aber Šeherezada, sind als Symbole zu interpretieren. Sie sind Sprachrohre des Dramatikers, ihnen werden seine Gedanken über die Kunst und ihre Rolle in der modernen Welt in den Mund gelegt, was aber auch als Versuch, das traditionelle Bild des männlichen Schöpfers zu überwinden, interpretierbar ist.

Die Bilder der Gewalt gegen Frauen sind in Svetinas Stück in eine poetische und ästhetizistische Sprache verwickelt und haben vor allem die Funktion, den wahnsinnigen Totentanz, welchen Šahrijar selbst inszeniert, zu illustrieren. Auch wenn die Titelfigur eine Frau ist, steht der Mann mit seinen Traumata und Obsessionen (die Angst vor dem Mutterprinzip und vor dem Weiblichen, die Angst vor Machtverlust) im Vordergrund, ein Mann, der die Frau nur als sexuelles

8 „ein heiliges Wort, das den Tod für eine Weile verbannen oder auf spätere Zeit verschieben kann“.

9 Die Figur der mächtigen Mutter, die das Leben gibt und nimmt, kann in der feministischen Interpretation als Metapher der Angst vor der Weiblichkeit und Gebärmutterneid gedeutet werden.

Wesen wahrnehmen kann. Die Möglichkeit, die Frau als autonome Persönlichkeit, als kluge und intelligente Erzählerin, (nicht zuletzt wird Schecheresade auf diese Weise im arabischen Original dargestellt) zu präsentieren, nützt Svetina nicht aus. Trotzdem (oder gerade deswegen?) erlebte das Stück durch die Inszenierung von Tomaž Pandur im Theater Slovensko mladinsko gledališče (Slowenisches Jugendtheater) (Saison 1988/89) einen Riesenerfolg, nicht nur in Slowenien, sondern auch auf vielen Gastbühnen, besonders in Südamerika.

» **Matjaž Zupančič: *Izganjalci hudiča***

Matjaž Zupančič (1959) zählt zu den wichtigsten zeitgenössischen slowenischen Dramatikern. In den 1980er Jahren begann er ein Regiestudium in Ljubljana, das er in London fortsetzte. Dort lernte er die damalige aktuelle Dramatik und ihre Inszenierungen kennen. Zupančič stellt in seinen Stücken den modernen, urbanen Menschen, seine Identitätssuche und seine Krisen dar. Letztere resultieren häufig in Gewalttaten, worauf auch die slowenische Literaturhistorikerin Silvija Borovnik aufmerksam macht:

Za Zupančičevo dramatikoj je značilna zlasti tematizacija nasilja nad posameznikom, ki tako ali drugače izstopa iz polaščevalne skupnosti. Ena od tem, s katerimi so prežeta njegova dela, je ta, da je sodobna civilizacija utemeljena na nasilju, spremlja pa jo nenehni strah. To je strah pred drugačnimi, pred drugačnostjo, podkrepjen s človekovo fanatično željo, da bi svet urejal po svoji podobi. [...] Dramatik je v različnih intervjujih še večkrat poudaril, da mu je šlo za tematizacijo nasilja, ki se iz nezavedne obsesije sprevrže v preganjanje in linč.¹⁰ (Borovnik 2005:174–176)

¹⁰ „Für Zupančičs Dramatik ist besonders die Thematisierung von Gewalt gegen das Individuum kennzeichnend, das auf irgendeine Weise aus der besitzergreifenden Gemeinschaft heraustritt. Eines der Themen, mit denen seine Werke durchdrungen ist, ist die Erkenntnis, dass die moderne Zivilisation auf Gewalt begründet und von einer ewigen Angst verfolgt ist. Das ist die Angst vor dem Anderen, vom Andersartigen, unterstützt von dem fanatischen menschlichen Willen, die Welt nach seinem Bild zu gestalten. Der Dramatiker hat in verschiedenen Interviews mehrmals betont, dass es ihm um die Thematisierung der Gewalt ging, die aus unbewusster Obsession in die Verfolgung und in die Lynchjustiz umschlägt.“

Zupančič stellt seine Protagonisten in ein Netzwerk verfremdeter und empfindungsleerer zwischenmenschlicher Beziehungen, welche er in aller ihrer Komplexität zeigt. Er setzt nicht die Tradition des poetischen Dramas fort, des repräsentativen Genres in der slowenischen Dramatik der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts, sondern schreibt absurde, schwarze Stücke mit grotesken Elementen.

Schon in seinem ersten Stück *Izganjalci hudiča* treten Durchschnittsmenschen (zwei Ehepaare) auf, die ein langweiliges urbanes Leben führen. Sie sind von geheimen Wünschen und Phantasmen geplagt, trauen sich aber nicht, sich diese einzugestehen und noch weniger, diese zu verwirklichen. Der Einzug einer jungen und attraktiven Nachbarin in ihren Wohnblock regt ihre Fantasien an. Heimlich beobachten sie die Nachbarin und dringen damit immer tiefer in ihre Intimsphäre ein. Sie denken sich ihre Lebensgeschichte aus, die eigentlich eine Projektion ihrer Traumata und Phantasmen ist. Über die neue Nachbarin erfährt man nur wenige Fakten. Der Dramatiker reiht sie bereits in der ersten Szene auf, in der Danijel, Anita, David und Sara (der Dramatiker benennt alle seine Figuren mit biblischen Namen) erzählen, dass sie sehr still eingezogen sei, als ob die anderen Einwohner das gar nichts angehe, und dass sie zwei Koffer, einige Tüten und einen Käfig mit einem Vogel (Vögel bringen Unglück, sagt Anita) mitgebracht habe. Sie sei dunkeläugig, habe einen hellen Teint und kohlschwarze Haare. Im Prolog erfahren wir auch, dass sie vom Teufel geschickt wurde und Suzana heiße. Die Namenswahl hat tiefere Bedeutung, denn Suzana wird, wie ihre biblische Vorgängerin, von zwei lüsternen Männern beobachtet, der unmoralischen Taten beschuldigt und am Ende einer brutalen Gewalttat ausgesetzt, die für sie, anders als für die biblische Susanna mit dem Tod endet (vgl. Buch Daniel, Kapitel 13).

Der Ort der Handlung ist ein leerer Korridor in dem Wohnblock, nur in der letzten Szene steht ein für das Abendessen gedeckter Tisch auf der Bühne. Das Spiel beginnt mit dem Prolog und wird gefolgt von einem Dialog zwischen Sara und Anita. Letztere sah im Wohnblock zwei Unbekannte, Sara traf im Korridor einen Hund und beobachtete später durch das Schlüsselloch in Suzanas Wohnung, wie er ihre Beine leckte. Bald wird klar, was der Grund für ihre Besessenheit von der neuen Nachbarin ist: Suzana trägt einen zu kurzen Rock und ist, wie später David und Danijel feststellen, eine sehr attraktive junge Frau. Alle drei stört aber

vor allem die Tatsache, dass sie nichts mit ihnen zu tun haben will und ihnen sogar aus dem Weg geht, woraus sie schlussfolgern, dass sie ein schlechtes Gewissen habe und etwas verberge, was ihnen schaden könnte. Auch David und Danijel beobachten daraufhin etwas Ungewöhnliches. David sieht durch das Schlüsselloch wie Suzana nackt in der Wohnung herumläuft, sich aufs Bett legt und sich Körner auf den Körper streut, die dann der seltsame Vogel aufpickt. Diese Szene kann auch als die Wiedergabe der Kinosituation gedeutet werden, der Vogel fungiert in diesem Sinne als ein Zitat Hitchcocks. Die Tradition (verkörpert in David) und das Neue, das Andersartige, die fremde Ästhetik (verkörpert in Suzana) werden einander entgegengesetzt.

Danijel behauptet, dass sich Suzana in seine Träume einschleiche und ihn zwingt, sich vor seinen Mitarbeitern auszuziehen. Er erwähnt auch, dass sie einen kurzen Rock trage und ihre langen schönen Beine zeige. In allen vier Geschichten tritt Suzana als laszive Figur auf, die sich ungewöhnlichen, sexuell konnotierten Lustempfindungen hingibt. In der zweiten Szene werden die Vermutungen über ihre sexuelle Delinquenz noch potenziert, denn Danijel sagt, dass Suzana schamlos in der Stadt herumhure und darauf warte, dass sie jemand anspreche. Zusammen mit David stellt er fest, dass sie ein „leichtes“ Mädchen sei, was sich in der Art, wie sie läuft, schaut und sich anzieht, widerspiegeln. Die echte Hetze fängt allerdings erst mit Saras Geschichte über den Hund an, der sich in ihr eigenes Bad schleicht als sie in der Badewanne liegt. Sie entscheiden sich, den imaginären Hund zu vergiften. Der Köder wird ausgeworfen und bald ist der ganze Wohnblock mit roten Ameisen überfüllt.¹¹ Alle vier Figuren hören einen seltsamen Schall, doch jeder empfindet ihn anders. Sie berichten, dass alle Bewohner schon gegen Suzana seien und dass sie bald aus ihrer Wohnung gelockt würde. Die Spannung steigert sich mit dem Bericht, dass sich gewalttätige Bewohner mit Stöcken Suzanas Wohnung nähern und verdichtet sich in dem Moment als es anfängt zu regnen. Die nächste Szene spielt sich im saubergemachten Korridor ab. Suzana ist nicht mehr im Haus. Die Nachbarn sind in ihre Wohnung eingebrochen und haben alles zerstört. Suzana ist geflohen. Am Ende der Szene wird berichtet,

11 Die roten Ameisen könnten auch als Metapher gelesen werden, wenn angenommen wird, dass im Stück die damalige slowenische Realität codiert sei. Die rote Farbe und die Ameisen als höchst organisierte, überall anwesende Insekten könnten als Metapher für die jugoslawische Armee und die jugoslawischen Geheimdienste stehen.

dass in der Nähe des Wohnblocks eine brutal ermordete Frau gefunden wurde, die Suzana sein könnte. In der letzten Szene essen alle vier zusammen zu Abend, aber Anita kann das Essen nicht genießen. Sie erinnert sich die ganze Zeit an Suzanas Schreie, wie sie um Hilfe rief, als sie überfallen wurde. Danijel sagt nur, dass Suzana selbst schuld sei, weil sie sich so angezogen habe, dass sie damit den Teufel rief. Und David fügt hinzu: „Lahko bi ostala v hiši. Če bi bila drugačna. Hiša je varna. Dobila je le to, kar je iskala“¹² (Zupančič 1993:77) Alle vier Figuren stellen fest, dass sie Suzana trotzdem vermissen werden. Der Epilog spielt in der Wüste in einer unbestimmten Vergangenheit. Sie sitzen am Feuer und unterhalten sich über eine ‚unreine‘ Frau, die rituell ermordet worden ist, um den Teufel aus ihr auszutreiben. Die Frau, über die sie reden, heißt Suzana.

Matjaž Zupančič zeigt in diesem Stück die dunkle Seite im Menschen, den Mord des Nächsten, mit dem die eigenen Sünden gereinigt werden sollen. Seine Figuren fühlen sich wegen ihrer sexuellen Phantasien schuldig und versuchen ihre Schuld damit auszulöschen, dass sie sie auf Suzana projizieren. Weil sie eine attraktive junge Frau ist, wird sie von beiden Frauenfiguren vom ersten Moment an gehasst. David und Danijel sind zuerst begeistert, doch das ändert sich, als Suzana kein Interesse an ihnen zeigt. Deshalb sehen sie sie als Teufelsverkörperung und fühlen sich berufen, sie zu vernichten. Die Grausamkeit des Dramas liegt in der Durchschnittlichkeit seiner Figuren. Beide Ehepaare wirken wie normale Kleinbürger, aber trotzdem treiben sie eine Person, die ihnen nichts getan hat, kaltblütig in den Tod. Die Welt des Durchschnittsmenschen erweist sich als eine Welt, in der die Gewalt unbestraft bleibt.

Der Dramatiker überspielt das Problem des Bösen, das jeder in sich trägt. Alle vier Protagonisten führen ihre Hexenjagd durch, die genauso unheimlich ist wie Schachriyárs ‚Serienmorde‘. Zupančič will seine Figuren nicht individualisieren, auch Suzana ist nur ein Typus: eine attraktive Frau, die wegen ihres Aussehens als Opfer missbraucht wird, wie es schon der biblischen Susanna geschah. Aber die moderne Welt ist eine Welt ohne Gott und Gerechtigkeit, deshalb gibt es niemanden, der Suzana vor der Verfolgungsjagd retten könnte, selbst wenn eine

¹² „Sie könnte im Haus bleiben. Wenn sie anders wäre. Das Haus ist sicher. Sie hat das bekommen, was sie gesucht hat.“

der Figuren (Danijel) den Namen des biblischen Retters trägt.¹³ Zupančič hat in seinem finsternen und absurden Spiel die Verletzlichkeit der schönen Frau gezeigt, wie sie dem Hass und Neid derjenigen, die sie nicht besitzen und beherrschen können, ausgesetzt ist. Die Geschichte von der biblischen Susanna und ihrer modernen Namensschwester unterscheiden sich kaum. Beide fallen den nicht ausgelebten Leidenschaften und heimlichen Phantasien ihrer Voyeure zum Opfer. Doch während in der alten, biblischen Welt ein vernünftiger Mann (der Prophet Daniel) auftritt und Susanna vor dem Tod rettet, gibt es in der modernen Welt keine solche Person. Auch der Mann ist kein vernünftiges Wesen mehr, sondern unterliegt vollkommen seinen Trieben.

Zupančičs finsternes Stück ist nicht nur ein Spiel über das Böse im Menschen, sondern auch ein Spiel über die leeren und unbefriedigten Individuen, die unfähig sind zu lieben und sich im Verhältnis zum Anderen zu verwirklichen. In *Izganjalci hudiča* gibt es auch einen Abgrund zwischen den Geschlechtern. Was Danijel und David verbindet ist der Hass, den die beiden gegen eine dritte Person, eine Frau, Suzana, richten. Die Gewalt ist in diesem Stück nicht mehr nur das Privileg des Herrschers, wie bei Svetina, vielmehr wird sie ohne Schuldgefühle auch von kleinen Leuten ausgeübt, und das sowohl von Männern als auch von Frauen. Zupančič sieht keine Möglichkeit für Veränderungen auf der Ebene der zwischenmenschlichen Beziehungen und gesellschaftlichen Verhältnisse. Im Epilog zeigt er, dass das Stück eine Variation der Opfergeschichte ist, das von der Austreibung des eigenen Teufels und von der eigenen Sündenreinigung spricht. Das Böse ist in eine zyklische Wiederholung verfangen und kann durch nichts vernichtet werden.

Suzana kann aber auch als Metapher des Neuen, Unbekannten interpretiert werden. Sie verkörpert die geheimen Wünsche von allen vier Figuren, die sie aber nicht verwirklichen wollen oder auf die sie noch nicht vorbereitet sind und deshalb mit Gewalt auf sie reagieren. In dem Sinne könnte im Stück die slowenische Realität vor dem Fall des Kommunismus codiert werden, als viele Bürger mit Angst, aber auch mit Gewalt, auf kommende gesellschaftliche Veränderungen reagierten. Die soziale Gewalt erweist sich bei Zupančič (wie schon bei Svetina) nicht als entpolitisiert und universalisiert, sondern knüpft an die reale historische

¹³ Daniel repräsentiert in der Bibel die Gerechtigkeit, während er bei Zupančič als eine der gewaltausübenden Figuren dargestellt wird.

Situation an, auch wenn sie im Stück nicht direkt angesprochen wird. Zupančič selbst hat in einem Interview gesagt, dass Gewalt immer das Symptom radikaler Gegensätze ist. Derlei Gegensätzen seien charakteristisch für die zeitgenössische Gesellschaft, wobei die Gewalt durch die Angst vor dem Anderssein und durch den Wunsch des Menschen, die Welt nach seinem Bild zu gestalten, generiert werde (Zupančič 2002:59).

» Dragica Potočnjak: *Alisa, Alica*

Wie Matjaž Zupančič ist auch Dragica Potočnjak (1958) eng mit dem Theater verbunden. Sie ist diplomierte Schauspielerin. In den 1980er Jahren machte sie im Theater und beim Film erfolgreich Karriere, und das nicht nur in Slowenien, sondern im ganzen jugoslawischen Raum. Mit dem dramatischen Schreiben begann sie in den 1990er Jahren, als sie immer weniger als Schauspielerin arbeiten konnte und ihre Energie auf andere Gebiete richten musste. Weil in dieser Zeit der Krieg in Jugoslawien ausbrach, traf sie viele Flüchtlinge und gründete mit ihnen eine Theatergruppe, die *Nepopravljivi optimisti ali gledališče pregnancev* (Unverbesserliche Optimisten oder Theater der Flüchtlinge). Sie engagierte sich als Autorin, Koautorin, Schauspielerin und Mentorin im genannten Ensemble. Für ihr Engagement wurde ihr vom Europäischen Rat ein Preis verliehen. Im slowenischen Raum ist sie heute eine der wichtigsten Dramatikerinnen. Alle ihre Stücke wurden (nicht nur in Slowenien) inszeniert. Mehrmals wurde sie für den nationalen Dramatikerpreis, (Slavko-Grum-Preis) nominiert, den sie als erste Autorin im Jahr 2007 für das Drama *Za naše mlade dame* (*Für unsere jungen Damen*) bekam.

In ihren Dramen treten Leute vom Gesellschaftsrand auf, aber auch Vertreter/innen der Mittelklasse, die auf den ersten Blick ein normales Leben führen. Tatsächlich sind sie aber traumatisiert und in leeren und problematischen zwischenmenschlichen Beziehungen erstarrt. Die Hauptfiguren sind fast immer Frauen. Dragica Potočnjak betonte in einem Interview, dass es in der Dramatik zu wenige gute Rollen für Frauen gäbe. Deshalb schreibe sie für ihre Kolleginnen so lange, bis sich das ändern wird. Silvija Borovnik stellt fest, dass Potočnjak als sensible Dramatike-

rin „posebno pozornost posveča ženskim likom in kaže na njihovo ujetost med patriarhalne vzore in vzorce. Njeno dramsko delo kaže na močno etično angažiranost, kar izraža tudi avtoričino poudarjeno ukvarjanje s socialnimi temami“¹⁴ (Borovnik 2005:187).

Im Stück *Alisa, Alica* steht die Beziehung zwischen zwei Frauen im Vordergrund, die vollkommen verschiedenen Welten angehören: die Beziehung zwischen dem bosnischen Flüchtlingsmädchen Alisa und Magda, einer slowenischen Angestellten mittleren Alters – damit wird um Text auch ein ethnischer Konflikt verhandelt. Letztere hat Alisa als Ersatz für das Kind, das sie nie hatte, zu sich genommen. Ihre Ehe ist zerstört, sie hat ihren Mann Vitomir schon seit Monaten nicht mehr gesehen, weil er sie (wieder) mit jüngeren Frauen betrügt. Sie nimmt Alisa auch aus der egoistisch perversen Idee zu sich, dass sie damit ihren Mann wieder an sein Heim binden könnte. Das Mädchen ist bei der alkoholkranken und verschrobenen Magda unglücklich, denn sie muss hart im Haushalt arbeiten und ihre Beschimpfungen herunterschlucken. Der Titel des Stückes trägt auch eine symbolhafte Bedeutung, die durch Zitate im Text unterstrichen wird. Alica (Alice) ist die Figur aus L. Carrols Roman *Alice's Adventures in Wonderland* (slowenisch: *Alica v čudežni deželi*), die, wie Alisa, in eine fremde Welt fällt. Die Welt Alisas weist allerdings weder Wunder auf noch ist sie schön.

Magdas Misshandlung zeigt sich in Verboten und Beschimpfungen. So darf Alisa nicht Bosnisch sprechen und sie muss essen, was vom vorigen Abend übrig geblieben ist: jeden Tag das gleiche Gericht, Vitomirs Lieblingsgericht, denn Magda glaubt, dass er eines Tages zurückkehren wird. Magda sagt ihr, dass sie dumm sei, erinnert sie ständig daran, dass sie sie nackt und barfuß gefunden habe und dass sie ihr dankbar sein müsse. Alisa darf nicht ausgehen, sie muss in der Wohnung versteckt bleiben. Was sie am meisten quält ist, dass Magda das Foto von ihrer Familie, der einzigen Erinnerung an ihre Nächsten, die alle außer ihrem Bruder Emir in ihrem Elternhaus in den Flammen gestorben waren, versteckt hält. Alisa sagt zu Magda, dass sie sie mit ihrer Güte genauso erniedrigt wie sie im Krieg durch den Hass erniedrigt wurde: „Iste besede ... Isti strah. Krvav.“¹⁵ (Potočnjak 2010:118)

14 „besonders viel Aufmerksamkeit den Frauenfiguren widmet und ihre Gefangenheit in patriarchalen Vorbildern und Mustern aufzeigt. Ihre dramatischen Werke zeugen von einem starken ethischen Engagement, was sich auch in ihrer betonten Auseinandersetzung mit sozialen Themen widerspiegelt.“

15 „Gleiche Worte ... Gleiche Angst. Blutige Angst...“

Doch Alisa ist nicht nur als ein passives Wesen dargestellt. Sie lädt Magdas Bekannte Zlata und Ljubo – ein Ehepaar, dem Magda Vitomirs Trennung und Alisas Anwesenheit verheimlicht – zum Abendessen ein. Alisas Mut ist die Folge ihrer Entscheidung für den Selbstmord. Bevor der Besuch kommt, nimmt sie eine Überdosis Schlaftabletten, was ihr die Kraft gibt, sich an Magda zu rächen. Magda ist erniedrigt, aber das Mädchen quält sie weiter. Sie sagt ihr, dass Vitomir sie missbraucht habe, wenn Magda zur Arbeit gegangen sei. Die Spannung steigt, Magda ist betrunken, auf Alisa wirken die Tabletten immer stärker. Langsam sieht Magda ein, dass Alisa alles ist, was ihr geblieben ist. Sie will sich mit ihr versöhnen und das Abendessen mit ihr in ihrem Lieblingskleid verbringen. Sie bringt Alisas Familienfoto, aber in dem Moment kommt das Mädchen mit verbranntem Kleid ins Zimmer und Magda verliert erneut die Beherrschung und verbrennt das Foto. Obwohl Alisa im Sterben liegt, fantasiert Magda weiter von einer glücklichen Familie, in der Alisa die Rolle ihrer Tochter übernehmen würde. Trotz ihrer Betrunkenheit wird ihr klar, dass Alisa stirbt. An dieser Stelle endet die zweite Fassung des Stückes in der Buchausgabe, die im Jahr 2010 erschien. In der ersten Veröffentlichung in der Literaturzeitschrift *Sodobnost* erscheint am Ende des Stückes Vitomir. Doch Magda will ihn nicht mehr haben, Alisas Tod hat sie verändert. Man hört das Klingeln, Vitomir geht zur Tür und draußen steht Emir, Alisas geliebter Bruder, auf den sie sehlichst wartete.

Dragica Potočnjak sagte in einem Interview über die erste Fassung:

Moram pa reči, da je tudi konec Alise, Alice zame na neki način vendar vendarle optimističen. Magda je spoznala svoje zablode, to pa je največ, kar se lahko človeku v življenju zgodi. Alisa je sicer plačala s smrtjo, vendar ne vemo, kaj bo z Emirjem. Vsaj hipotetično so zanj odprte še vse možnosti. Osebnost sem vendarle optimist, saj drugače ne bi imela od česa živeti.¹⁶ (Potočnjak 1999/2000:801)

¹⁶ „Ich muss sagen, dass Alisa, Alice irgendwie optimistisch endet. Magda hat ihre Verirrungen eingesehen und das ist das Höchste, was einem im Leben passieren kann. Alisa hat es mit dem Tod bezahlt, aber wir wissen nicht, was mit Emir passieren wird. Mindestens hypothetisch ist für ihn noch alles offen. Persönlich bin ich trotzdem Optimistin, sonst könnte ich nicht leben.“

Über die zweite Fassung sagt die Dramatikerin, dass das Ende offen bleibt. Alisa ist noch nicht tot, sie könnte gerettet werden und Emir könnte auch irgendwann erscheinen.

Auch in *Alisa*, *Alica* wird wie in *Šeherazada* und *Izganjalci hudiča* das Sterben der Frauenfigur thematisiert. Wie bei Potočnjak ist Alisa im Stück nicht nur das Opfer, sondern auch die Täterin. Alisa spricht über ihre Ängste. Die Dramatikerin gestaltet sie als eine Persönlichkeit und nicht als ein Symbol oder eine abwesende Figur. Die Gewalt gegen Alisa wird problematisiert und gewinnt mit Magdas Bekehrung sogar einen Sinn, denn Magda sieht ihre Fehler ein und will ein besserer Mensch werden. Potočnjak thematisiert mit Alisas Geschichte die Gewalt, die nicht nur ein Teil der Intimsphäre oder des Mythos ist, sondern bei der es sich um brutale Realität handelt, die die Welt nicht sehen will. Durch die private Geschichte spricht die Autorin von der politischen Wahrheit der Zeit, in der das Stück geschrieben wurde. Alisas Tod ist nicht nur der Tod eines anonymen Opfers, von denen in der Zeit des Krieges in Jugoslawien täglich berichtet wurde. Sie hat einen Namen und eine tragische Lebensgeschichte. Alisa ist vor den Augen der Zuschauer/innen bzw. Leser/innen zerbrochen, auch wenn sie versucht ihre Identität zu wahren und herzustellen. Obwohl wir wissen, dass sie nicht der einzige weibliche Flüchtling ist, der in einem neuen Umfeld nicht Fuß fassen kann, erleben wir sie als einmalige Persönlichkeit, womit Potočnjak die stereotypen Bilder der weiblichen Aufopferung für die Gemeinschaft überwindet. Auch wenn wir das Ende so interpretieren, dass Alisa stirbt, wird mit ihrem Tod keine neue Ordnung hergestellt. Auch Magda erlebt durch Alisas Tod keine Katharsis, sie erkennt nur ihre eigene Schuld. Aber gerade in dieser kleinen Veränderung zeigt sich Potočnjaks Sensibilität und die subtile Darstellung der Geschichte der missbrauchten Frau, die im Stück eine zentrale Rolle spielt und kein Ausgangsmoment oder tragisches Finale ist, das dem Spiel den Endakzent gäbe. Weil alle drei Dramen in der Zeit des Postmodernismus geschrieben wurden, bringen sie etwas Neues in die slowenische Dramatik ein, nämlich intertextuellen Referenzen: Svetina korrespondiert mit der arabischen Geschichten-sammlung *Tausend und eine Nacht*, Zupančič mit der biblischen Geschichte von Susanna und Potočnjak mit Lewis Carrolls *Alice's Adventures in Wonderland*. Alle drei untersuchten Stücke wurden in einer geschichtlich wichtigen Zeit der

Umbrüche und des Wandels geschrieben. Die späten 1980er waren in Slowenien eine Zeit, in der klar war, dass der Kommunismus fallen würde. Es war aber noch nicht klar, was das historische Moment mit sich bringen würde. Ivo Svetina thematisiert in *Schecheresade* das Entsetzen über die Erkenntnis, dass das totalitäre System die poetische Sprache zum Schweigen bringe. Matjaž Zupančič hat in die Intimsphäre der leeren zwischenmenschlichen Beziehungen gebohrt, in die Groteske, ins Absurde. Draga Potočnjak suchte keinen Umweg, sie hat sich mit der Erkenntnis über den Verfall des Regimes und seinen Werten schonungslos auseinandergesetzt. Sie hat nicht durch Metaphern und Symbole über Gewalt gesprochen, sondern die Geschichte von einem bosnischen Flüchtlingsmädchen mit überzeugendem Verismus dargestellt. Neben Alisas und Magdas persönlichen Geschichten thematisiert sie auch den blutigen jugoslawischen Krieg. Während Svetina und Zupančič mit ihren Stücken den Hauptströmungen der slowenischen Dramatik folgen (dem poetischen Drama und dem Drama des Absurden), knüpft Dragica Potočnjak auf quantitativ bescheidenere, aber durch ihre Aussagekraft starke Weise, an die Tradition der politischen Dramatik an. In *Alisa, Alisa* tritt ihr soziales Engagement unverhüllt zu Tage (Kozak 2010:384–350). Mit der Figur Magdas zeigt sie, wie gefühllos sich viele Slowenen vom jugoslawischen Krieg distanzieren haben. Diesen Krieg stellten nur noch zwei weitere slowenische Dramatiker dar: Dušan Jovanovič (*Balkanska trilogija*, [1997; *Balkantrilogie*]) und Boris A. Novak (*Kasandra*; 2001). Potočnjak ist es gelungen, eine persönliche Geschichte in den Vordergrund zu stellen, aber gleichzeitig den Blick in den Hintergrund zu richten und damit auch die universelle Ebene der entleerten zwischenmenschlichen und gesellschaftlichen Verhältnisse, in denen es keine Werte mehr gibt und alles vom Drang nach Befriedigung der Konsumbedürfnisse beherrscht wird, ins Licht zu rücken.

Dragica Potočnjak bestätigt mit Alisas Geschichte die historische Determinierung der Frau durch Gewalt, ihre Verwundbarkeit und die damit verbundene Opferrolle, gestaltet aber dabei Alisa gleichzeitig als Protagonistin und autonome Persönlichkeit, was sie von Svetinas und Zupančičs weiblichen Opferfiguren unterscheidet. Damit schließt sich ihr Stück denjenigen (sehr seltenen) Texten in der slowenischen Dramatik an, in denen Frauenfiguren als komplexe Wesen auftreten und nicht nur als Verkörperungen von Ideen fungieren.

» Literaturverzeichnis

- Borovnik, Silvija: Slovenska dramatika v drugi polovici 20. stoletja. Ljubljana 2005.
- Kozak, Krištof Jacek: Dramatika bolečine in resnice. In: Dragica Potočnjak: Drame. Ljubljana 2010, S. 345–350.
- Pogorevc, Petra: »Tveganje je ključna stvar« (Intervju z Matjažem Zupančičem). In: Literatura 13 (2002), Nr. 131/132, 54–70.
- Potočnjak, Dragica: »Drama je le seme uprizoritve ---« Intervju / Petra Pogorevc se je pogovarjala z Dragico Potočnjak. Sodobnost 48 (2000), S. 793–806.
- Poniž, Denis: Dramatika. In: Slovenska književnost III. Hg. von Tine Logar, Tanja Viher. Ljubljana 2001, S. 203–349.
- Potočnjak, Dragica: Drame. Ljubljana 2010.
- Svetina, Ivo: Biljard na Kapriju. Šeherezada. Maribor 1989.
- Svetina, Ivo. Decembrsko predavanje (od »Šeherezade« do »Tibetanske knjige mrtvih«). In: Nova revija: mesečnik za kulturo. 10 (1991), S. 948–962.
- Svetina, Ivo: »Uganka naj uganke rešitev bom!« In: Sodobnost (2000), S. 1197–1214.
- Troha, Gašper: Problem poetične drame. In: Slavistična revija 53 (2005), Nr. 2, 85–100.
- Wiedemann, Felix: Orientalismus. 23.11.2012 <<http://docupedia.de/zg/Orientalismus>>.
- Zupančič, Matjaž: Izganjalci hudiča; Slastni mrlič; Nemir. Ljubljana 1993.

» Unsichtbare Gewalt in Paweł Demirskis *From Poland with love*

Laura Burlon

Gewalt und Literatur hängen auf zwei Arten miteinander zusammen: Gewalt kann Thema der Literatur sein, was fragen lässt, wie und mit welchen ästhetischen Mitteln die Gewalt gezeigt wird und welche Funktion diese „Darstellung der Gewalt“ (Corbineau-Hoffmann/Nicklas 2000:11) hat. Zudem kann das Gewaltpotential der Sprache und der eingesetzten ästhetischen Mittel selbst in den Fokus des Interesses rücken, also die „Gewalt der Darstellung“ (ebd.). Beide Formen des Zusammenhangs von Literatur und Gewalt stehen in engem Bezug zueinander und weisen vielfältige Verflechtungen auf.

In der folgenden Analyse des 2004 von Paweł Demirski verfassten Theaterstücks *From Poland with love* werden beide Aspekte untersucht und ihre Verbindungen aufgedeckt. Demirski zeigt in seinem Stück direkte physische, psychische und verbale Gewalt, doch bei genauerem Hinsehen wird deutlich, dass es ihm weit mehr um die strukturellen, kulturellen und diskursiven Bedingungen dieser Gewalt geht, als um die individuelle Tat. Diese Bedingungen selbst macht er als Gewalt wahrnehmbar, indem er durch ästhetische Verfahren neue Blickwinkel auf die Gegenwart und ihre Gewaltformen provoziert. Die Gewalt, die er sichtbar macht, kennt keinen Täter; sie offenbart sich in den vorgeführten Sprach- und Denkstrukturen, die kennzeichnend für den Zustand der konsumorientierten postsozialistischen Gesellschaft sind und aus denen auszubrechen den Figuren unmöglich ist. Demirski unternimmt mit seiner Ästhetik des Vorläufigen und der Störung jedoch

genau das, was dem Personal seines Stücks missglückt: ein Bewusstmachen und Aufbrechen dieser Sprach- und Denkstrukturen.

» Ein polnisches Stück: *From Poland with love*

Demirskis frühes Theaterstück *From Poland with love* erschien in der zweiten der beiden einflussreichen Dramenanthologien des Theaterkritikers Roman Pawłowski, der die junge polnische Dramatik ins Rampenlicht rückte (Pawłowski 2003 und 2006).¹ Pawłowski wählte für seine Sammlungen Stücke aus, die in seinen Augen versuchten, eine Sprache für die neue Realität in Polen seit der Wende zu finden und deren dunkle Seiten zu reflektieren (Pawłowski 2004:8). Die verschiedenen Formen von Gewalt in der kapitalistischen Gesellschaft mit ihren Gewinnern und Verlierern stehen im Fokus: die Gewalt der Menschen untereinander, die Entfremdung in den zwischenmenschlichen Beziehungen, familiäre Gewalt, Gewalt unter Jugendlichen, Gewalt aus materieller Armut. Körperliche und verbale Gewalt sind ein dominierendes Thema der Stücke. Dahinter steht jedoch auch immer die Frage nach der Schuld und nach den Gründen und so werden die gesellschaftlichen Kräfteverhältnisse als Hintergrund der Gewalttaten ebenfalls problematisiert.

Die jungen polnischen Bühnenautoren des ersten Jahrzehnts der 2000er Jahre hatten die Gelegenheit, neue Stücke von Dramatikern aus dem Westen kennenzulernen, die auf innovativen Theaterbühnen in Polen aufgeführt wurden. Besonders sind hier die „Brutalisten“ (Pawłowski 2004:5) der 1990er Jahre wie Marius von Mayenburg und Mark Ravenhill zu nennen, deren Theaterstücke ihre Schockwirkung aus den „hyperbolisch realistisch zur Schau gestellten Gewalt-handlungen“ (Bloch 2011:26) ziehen. Pawłowski betont aber, dass die polnischen Stücke einer spezifischen osteuropäischen Situation entspringen: nämlich einer Welt des Mangels und nicht des Überflusses. Wobei dieser Mangel materieller, aber auch geistiger und ästhetischer Natur sein kann (ebd). Dies mag erklären, wa-

¹ *From Poland with love* wurde 2004 in einer Inszenierung von Michał Zadara am Teatr Wybrzeże in Gdańsk uraufgeführt.

rum die meisten Stücke nicht nur auf unmittelbare Wirkung und Schock setzen, sondern ebenso auf die Reflexion der Ursprünge, Gründe und Legitimierung von Gewalt.

Im Stück *From Poland with love* steht denn auch der – überzeichnet dargestellte – Lebensalltag im marktwirtschaftlichen Polen im Fokus. Die beiden Protagonisten sind mit den Personalpronomen *On* und *Ona* (*Er* und *Sie*) bezeichnet. Es handelt sich um zwei junge Leute, die in einer polnischen Stadt leben, vermutlich zur Zeit der Entstehung des Stücks, also kurz nach der Jahrtausendwende. *Er* ist arbeitsloser Akademiker, *Sie* Barfrau. Beiden fehlt das Geld für die elementarsten Dinge wie Essen, einen Mantel und den Zahnarzt. Das die Handlung vorantreibende Moment ist der ununterbrochene und verzweifelte Versuch, an Geld zu kommen. Sein Fehlen macht alle Figuren zu Sklaven ihrer Bedürfnisse und zu Opfern von Demütigungen. In ihrem Wunsch nach einem normalen Leben, das heißt für *Sie* und *Ihn* nach einem Leben, in dem genügend Geld für die Grundbedürfnisse, aber auch für die alltäglichen Konsumgüter vorhanden ist, planen sie die Auswanderung nach London. *Sie* hat nur noch ihren im Altersheim dahin vegetierenden Großvater (*Dziadek*), dem sie – trotzdem sie ihm verbunden zu sein scheint – das Geständnis entlocken will, einen Juden im Krieg denunziert zu haben. *Sie* spekuliert auf eine Gratifikation des Simon-Wiesenthal-Zentrums, wenn sie ihn anzeigt. *Er* arbeitet als Briefträger und behält aus Verzweiflung die Rente ein, die er austragen soll, unter anderem auch die Rente *Ihres* Großvaters. Doch das Wiesenthal-Zentrum zahlt kein Geld und *Er* wird schließlich verhaftet. Der Ausbruchversuch in ein normales Leben missglückt. Vom großen Traum London bleibt nur noch der Versuch, etwas Englisch zu lernen, wie *Er* es in der letzten Szene des Stücks im Gefängnis tut.

» Sichtbare und unsichtbare Gewalt

Die im Drama dargestellten Verhältnisse sind durch die Allgegenwart von Gewalt geprägt. Die Androhung direkter, physischer Gewalt ist im alltäglichen Umgang nichts Ungewöhnliches. So will der Großvater einen Ukrainer anheuern, um sich vor den Jungen der Siedlung zu schützen. Er hängt dafür einen Zettel an die Tür:

„Drodzy osiedlowi chłopcy – Jeszcze raz nas zaczepicie – wynajmiemy Ukraińca. Ukrainiec wyrwie serca wam, waszym matkom i waszym bullterierom.“² (Demirski 2006:64) Im Verhör mit dem Staatsanwalt berichtet *Er* davon, dass er zusammengeschlagen wurde, woraufhin der Staatsanwalt nur kühl erwidert „zdarza się“³ (140). Physische Gewalt wird – in einigen wenigen Szenen – auch direkt ausgeübt, so wenn der Polizist, um das versprochene Geld betrogen, *Ihn* zusammenschlägt. Noch präsenter als die physische Gewalt ist im Text allerdings die psychische und verbale Gewalt, die sich in Demütigungen äußert und Hauptbestandteil der Interaktion zwischen den Figuren ist. Die Demütigung dessen, der kein Geld besitzt und deshalb gesellschaftlich ausgegrenzt wird, zeigt sich beispielsweise in der Szene, in der ein Gerichtsvollzieher zu Besuch kommt. Einerseits spielt dieser seine Position *Ihm* gegenüber voll aus. Andererseits ist ihm *Seine* Position nicht unbekannt und er scheint heilfroh, zumindest *Ihm* gegenüber auf der anderen Seite zu stehen und nicht der Gedemütigte zu sein:

KOMORNIK jabyś jakąś dziewczynkę miał to może byśmy się dogadali

ON

KOMORKNIK ale wtedy to byś na noce też musiał z domu znikać

ON

KOMORNIK żartuję [...]

[...]

ON wie pan jak to jest? jak to jest? – ja w supermarkecie podchodzę po kilka razy i są promocje czegoś do jedzenia

KOMORNIK ja też

ON a chleba to już nie jadłem dwa dni

KOMORNIK to trzeba było iść na piekarza – dobry fach⁴ (62)

2 „Liebe Jungs aus der Siedlung – wenn ihr uns nochmal anmacht – heuern wir uns einen Ukrainer an. Der Ukrainer wird euch, euren Müttern und Bullterieren die Herzen aus dem Leib reißen.“ (Demirski 2007:10)

3 „das kann passieren“ (91).

4 „GERICHTSVOLLZIEHER wenn du so 'ne Freundin hättest könnten wir uns vielleicht einigen / ER / GERICHTSVOLLZIEHER dann müsstest du aber nachts aus dem Haus verschwinden / ER / GERICHTSVOLLZIEHER nur 'n Witzz [...] ER wissen Sie wie das ist? wie das ist? – Im Supermarkt schleiche ich immer wieder um die Sonderangebote bei den Lebensmitteln herum / GERICHTSVOLLZIEHER ich auch / ER seit zwei Tagen habe ich kein Brot mehr gegessen / GERICHTSVOLLZIEHER du hättest Bäcker lernen sollen – ist ein guter Beruf“ (9).

Gewalt ist ein allgegenwärtiges und selbstverständliches Kommunikationsmittel. Dies weist darauf hin, dass nicht die individuelle Gewalttat im Vordergrund steht, sondern vielmehr das allgemeine Klima der Gewalt, in dem jeder zugleich Täter und Opfer ist. Hinter den Gewalttaten erscheint eine unbenennbare und unsichtbare Macht, der sich keine der Figuren entziehen kann. Nicht die direkte Gewalt ist es, die Paweł Demirski interessiert, sondern die strukturellen und diskursiven Bedingungen, die diese Gewalt ermöglichen. Diese Bedingungen selbst sind die eigentliche Gewalt, die er als solche wahrnehmbar machen will.

Ein wesentliches Indiz für diese These ist, dass die Figuren im Stück keine individuellen Namen tragen, sondern nach ihrer gesellschaftlichen Funktion (*Komornik*, *Menel*, *Prokurator*⁵) oder auch ihrer familiären Rolle (*Dziadek*, *Matka*⁶) benannt sind. Im allgemeinen Klima von Geldgier und Demütigung werden die brutalen Umgangsformen nicht als individuelle Äußerungen und Taten dargestellt, sondern als erschreckende Folgerichtigkeit. Wie soll ein anderer Umgang zwischen Menschen in dieser gesellschaftlichen Situation möglich sein? Auch *Er* und *Sie* bleiben namenlos. So stehen ebenfalls weniger ihre individuellen Schicksale im Vordergrund, als das Prototypische ihres Lebens, ihrer Wünsche und ihrer Probleme. Sie sind Vertreter einer Generation, die sich nach materiellem Wohlstand sehnt, der mit der politischen Transformation nicht wie erhofft eingetroffen ist. Daher setzen sie ihre ganzen Hoffnungen auf die Ausreise nach London. Die einzige Person, die einen Eigennamen besitzt, ist der im Rollstuhl sitzende junge Mann Robuś: Er ist Pförtner des Altersheims und hat seinen Weg gefunden, an Geld zu kommen: durch Erpressung und Vermittlung von Prostituierten, vornehmlich an die Bewohner des Altersheims. Doch auch er interessiert im Gesamtzusammenhang des Theaterstücks nicht als Individuum, sondern stellt lediglich eine Möglichkeit dar, mit der Rolle des Verlierers umzugehen.

Neben diesen Figuren hat Demirski zwei Rollen geschaffen, die mit 1→ und 2→ bezeichnet sind und die, wie zu Beginn angemerkt wird, abwechselnd von unterschiedlichen Schauspielern gespielt werden können. 1→ und 2→ kommentieren stichwortartig die Handlung, teilweise wie Unbeteiligte, die zufällig die Szene miterleben, teilweise aber auch als allwissende Instanzen, die nicht nur

5 Gerichtsvollzieher, Bettler, Staatsanwalt.

6 Großvater, Mutter.

über die Hintergründe, sondern auch über die Vergangenheit und die geheime Gefühls- und Gedankenwelt der Figuren Bescheid wissen. Als solche können sie als eine Form des Chors betrachtet werden, der Hintergrundinformationen gibt, das Geschehen erläutert und mit dem Publikum kommuniziert.

Das Interesse für die Bedingungen von Gewalt stellt für die Literaturwissenschaftlerin Natalie Bloch eine allgemeine Tendenz in der dramatischen Gewaltdarstellung seit etwa Mitte der 1990er Jahre dar. Sie beobachtet eine Abwendung von der konkreten gewalttätigen Handlung hin zu einer Konzentration auf die Sprache als Ort, an dem Gewalt verhandelt, ausgetragen und auch legitimiert wird:

Gewalt wird in die Sprache, ins Wort gehoben, der Schwerpunkt vieler Darstellungen liegt auf verbalen Rechtfertigungen und Reflexionen der Sprecher oder auf der dramatischen Überformung und Dekonstruktion herrschender Diskurse. [...] Indem selbst physische Gewalt vollständig in und über Sprache abgebildet wird, ist davon auszugehen, dass nicht die körperlichen Gewalthandlungen im Vordergrund stehen, sondern ihre strukturellen, diskursiven und kulturellen Bedingungen. (Bloch 2011:14)

Wenn für Demirski die Formen direkter Gewalt nur insofern interessant sind, als dass sie einen allgemeinen Gesellschaftszustand charakterisieren, der sich durch ständig anwesende Gewalt auszeichnet, ist es nötig, ebenso wie Natalie Bloch es explizit in ihrer Arbeit tut, einen weiten Gewaltbegriff anzuwenden. Dieser berücksichtigt auch solche Formen von Gewalt, die sich nicht auf wahrnehmbare physische Schädigung reduzieren lassen und die Bloch in diskursive, strukturelle, kulturelle und symbolische Gewalt differenziert.

In der soziologischen Gewaltforschung herrscht Uneinigkeit darüber, inwieweit es legitim ist, den Gewaltbegriff auch auf Systeme und Strukturen auszuweiten, wie es wegweisend der Friedensforscher Johan Galtung 1975 mit seinem Begriff der „strukturellen Gewalt“ getan hat. Für ihn liegt Gewalt dann vor, „wenn Menschen so beeinflusst werden, daß ihre aktuelle somatische und geistige Verwirklichung geringer ist als ihre potentielle Verwirklichung.“ (Galtung 1975:9) Wird diese Auffassung von Gewalt in der Forschung häufig abge-

lehnt, da sie die Konturen des Gewaltbegriffs verschwimmen lasse, wird von der anderen Seite behauptet, dass gerade in unserer heutigen komplexen Gesellschaft ein solch erweiterter Gewaltbegriff unabdingbar sei. So weist der Soziologe Markus Schroer darauf hin, dass „gerade jene Risiken der Beeinträchtigung von Leib und Leben [...] zuzunehmen [scheinen], die sich nicht individuellen Akteuren zurechnen lassen.“ (Schroer 2004:158) Unsere Gesellschaft bringe vielfältige Gewaltformen hervor, die nicht immer wahrgenommen werden und erst als solche benannt werden müssten. Aber auch die „strukturelle Gewalt“ ist nicht von den gesellschaftlichen und historischen Bedingungen zu trennen, in denen sie formuliert wurde (Corbineau-Hoffmann/Nicklas 2000:9). So betont Bloch: „Jede Gesellschaft richtet nach ihrem Entwicklungs- und Erkenntnisstand den Blick auf spezifische Formen von Gewalt und produziert diese überhaupt erst, indem sie sie diskursiv hervorbringt.“ (Bloch 2011:57)

Die Situation, in der die Figuren leben, wird von Demirski durch ein brutales ästhetisches Verfahren als eine Form von Gewalt wahrnehmbar gemacht: In der Mitte des Stücks wird von Ià erwähnt, dass *Er* in seiner Jugend gerne Gedichte aufgesagt habe, woraufhin dieser Verse zitiert, die jeder polnische Leser/Zuschauer sofort als das bekannte Gedicht *Ocalony* (*Gerettet*, 1947) des polnischen Dichters Tadeusz Rózewicz identifizieren wird. In diesem Gedicht beschreibt das lyrische Ich seine Situation als 24jähriger Überlebender des Krieges, dem sämtliche Begriffe und Namen nach dem Erlebten zu leeren Hüllen geworden sind:

Mam dwadzieścia cztery lata ocalałem
Prowadzony na rzeź. To są nazwy pusty i jednoznaczne:
człowiek i zwierzę
miłość i nienawiść
wróg i przyjaciel
ciemność i światło.
człowieka tak się zabija jak zwierzę
[...]⁷ (Demirski 2006:122)

7 „ich bin vierundzwanzig Jahre alt/habe überlebt/auf dem Weg zum Abschlachten./ das sind leere/und/ eindeutige Namen:/ Mensch und Tier/ Liebe und Hass/ Feind und Freund/ Dunkelheit und Licht./ einen Menschen bringt man genauso um/wie ein Tier [...]“ (Demirski 2007:73).

Ihm in den Mund gelegt, und noch mehr, weil der Autor des Gedichts gar nicht genannt wird, assoziiert man die Zeilen mit der Situation, in der *Er* selbst steckt – zumal auch er ungefähr 24 Jahre alt sein könnte. Mitten in den Konsumwünschen und den Wünschen nach einem normalen Leben platziert, kann das Gedicht nicht unpassender erscheinen – die Situation des lyrischen Ich scheint faktisch meilenweit von *Seiner* Situation entfernt. Im ersten Moment erscheint dies als eine Art Blasphemie der Leiden eines Kriegsüberlebenden, dessen Unfähigkeit, nach den traumatischen Erlebnissen ein neues Leben zu beginnen, nicht mit den Leiden eines jungen Menschen der heutigen, friedlichen Zeit zu vergleichen sind. Doch bei genauerem Hinsehen wird deutlich, dass genau dies die provokante These Demirskis ist: Ist die Situation, in der *Er* sich befindet, nicht ebenfalls eine apokalyptische, menschenverachtende? Müssen wir unsere Vorstellungen von dem, was Gewalt ist, angesichts der heutigen gesellschaftlichen Zustände, die es so noch nie gab, nicht verändern? Die durch Literatur und Medien verankerten Gewaltvorstellungen, die sich meist auf Bilder sichtbarer physischer und psychischer Verletzungen konzentrieren, machen es unmöglich, auch aktuelle Probleme als Gewalt zu erkennen. Dieser Vergleich zweier unvergleichbarer Situationen stößt auf Widerstand, er ermöglicht jedoch eine neue, scheinbar unmögliche Perspektive und weckt die Aufmerksamkeit für bisher unsichtbare Formen von Gewalt.

Demirski bedient sich eines kanonischen Gedichts, das, immer wieder in der Schule durchgenommen und aufgesagt, mit der Zeit womöglich seine Brisanz und Aussagekraft verliert. Demirski entreißt es hier nicht nur seinem Autor, sondern setzt es in einen Kontext, der dem Gedicht eine ganz neue Aktualität verleiht. Ohne auch nur ein Wort zu verändern, erhält das Gedicht, das einer ganz spezifischen Zeit entstammt, einen Bezug zur Gegenwart. Der Umgang mit kanonisierten literarischen Texten hat, wie sich hier zeigt, zwei Aspekte: Er kann, standardisiert und automatisiert, die Wahrnehmung trüben. Aber er kann auch die Kraft entwickeln, Automatismen zu zerstören, aufzurütteln und neue Wahrnehmungsweisen zu ermöglichen, wenn man den Text in neue Kontexte setzt.

Das Verfahren, Gewaltbilder der Vergangenheit als Folie für die Gegenwart zu nehmen, zeigt aber auch die enorme Präsenz und Bedeutung der polnischen Geschichte für die Wahrnehmung der Gegenwart. Dies wird deutlich in einer Szene, in der *Er* und *Sie* im Hotelzimmer sitzen. Es klopft an der Tür

und *Sie* will öffnen, doch *Er*, der Angst hat, dass sein Renten-Diebstahl entdeckt wurde, hält sie zurück: „przyszli po nas“⁸ (Demirski 2006:107). Daraufhin erwidert *Sie*: „Niemcy przyszli będą robić rewizję“⁹ (ebd.) Hier zeigt sich, dass die Figuren selbst – wenn auch nur oberflächlich – ihre Situation mit der des Zweiten Weltkrieges in Zusammenhang bringen.

Die Beschäftigung mit dieser Zeit ist ein großes Thema in *Ihrem* Verhältnis zum Großvater. Doch bezeichnenderweise ist ihre Motivation, dem Großvater Fragen zu stellen, nicht die Bewältigung der Vergangenheit, sondern rein kommerzieller Natur: *Sie* möchte ihn, wie bereits erwähnt, beim Simon-Wiesenthal-Zentrum anzeigen, um eine Gratifikation in Form von Geld zu erhalten. Im Grunde plant sie unbewusst eine Wiederholung der Tat des Großvaters: *Sie* will ihn denunzieren. Auch wenn die Folgen ihrer Denunziation bei weitem nicht so drastisch sind wie die der angenommenen Denunziation des Großvaters, ist es nichtsdestotrotz eine Denunziation. Das Erschreckende an ihrem Vorhaben, das sie ganz offen mit dem Großvater bespricht, ist die absolute Abwesenheit jeglicher moralischer und ethischer Bedenken. Doch ist dies nicht als individueller Egoismus zu verstehen, sondern als Symptom eines gesellschaftlichen Zustands. *Ihre* materiellen Wünsche werden in der Welt, in der sie lebt, als selbstverständlich suggeriert. Die Protagonisten kennen keine andere Sprache als die des Konsums und können dadurch auch keine anderen Lebensziele und -wünsche entwickeln.

» Gewalt der Sprache

Die Figuren sprechen eine enorm reduzierte Sprache, in der sie kaum tiefer gehende Gespräche führen können. An deren Stelle tritt Demütigung und Gewalt. Ihre Sprache ist die Sprache des Konsums. Sie dreht sich um materielle Güter, die zu besitzen als Selbstverständlichkeit erscheint und die über die Position in der Gesellschaft entscheiden:

8 „Sie kommen uns holen“ (57).

9 „Die Deutschen sind gekommen, um unsere Wohnung zu durchsuchen“ (ebd.).

KOMORNIK DVD?

ON nie mam

KOMORNIK video – każdy ma teraz video

ON miałem kiedyś ale sprzedałem

KOMORNIK wieża – mikrofala – discman?

ON zawsze chciałem mieć¹⁰ (61)

Diese Sprache erweist sich als die Macht, welche die Gewaltsituation aufrecht erhält. Die Ursache der Gewalt ist nicht in einer Person zu suchen, sondern vielmehr in der Sprache und somit auch der Denkweise, die durch ihre starre Struktur einschränkt. Der Literaturkritiker Przemysław Czapliński liest in den Stücken Demirkis folglich auch keine Kritik am Kapitalismus, sondern vielmehr am neoliberalen Diskurs, der sich selbst als unveränderbar darstelle. Dies bedeute, dass das Publikum sich selbst und seine Sprache als in die Kritik miteinbezogen erlebe und sich nicht darauf ausruhen könne, dass der Kapitalismus etwas anderes sei als es selbst (Czapliński 2009:13).

Die Bedeutung der Sprache für das Stück wird daran deutlich, dass die Aufmerksamkeit des Lesers immer wieder auf die Materialität der Sprache gelenkt und somit die Kohärenz der Handlung und der Dialoge gestört wird. Dies geschieht vor allem durch die Verwendung literarischer Stilmittel, die dem dramatischen Text einen lyrischen Charakter verleihen.¹¹ Zwar werden verständliche Dialoge geführt und es ist eine fortlaufende Handlung auszumachen, doch treten sowohl auf Dialog- als auch auf Szenenebene Störungen auf, die ein Innehalten des Lesers/Zuschauers herausfordern. Beispielsweise werden einzelne Wörter im Dialog mehrmals wiederholt, zuerst fragend und bestätigend, dann aber inhaltlich völlig sinnlos und scheinbar überflüssig:

10 „GERICHTSVOLLZIEHER DVD? / ER hab ich nicht. / GERICHTSVOLLZIEHER Video? Jeder hat jetzt Video. / ER Hatte ich, aber ich hab es verkauft. / GERICHTSVOLLZIEHER High Fi? Mikrowelle? Discman? / ER wollte ich immer haben.“ (8)

11 In der Lyrik ist die Aufmerksamkeit für die Form der Sprache dominant: „Als Gattung freilich, die sprachliche Ausdrucksmittel in höchstem Maße herausfordert, sie bis an die Grenzen des Sagbaren führt und dabei sogar die Diskursivität zerstört, ist die Lyrik per Definition ‚sprachgewaltig‘ in dem Sinne, daß sie die Macht der Sprache freisetzt.“ (Corbineau-Hoffmann 2000:193)

ON co jeszcze
SPRZEDAWCA co jeszcze?
ON co jeszcze
SPRZEDAWCA co jeszcze?
ON co jeszcze
SPRZEDAWCA co jeszcze?
ON reszty nie trzeba
SPRZEDAWCA reszty nie trzeba
ON reszty nie
SPRZEDAWCA reszty nie
ON bez reszty
SPRZEDAWCA bez reszty
ON bez¹² (Demirski 2006:75/84/97)

Die hier zitierte „Scena Kupowania“ („Kaufszene“) ist ein Extremfall, da die alltäglichen, beim Einkauf gewechselten Sätze wie ein Staccato herausgestoßen und mehrmals wiederholt werden, bis der Inhalt der alltäglichen Dialog-Floskel komplett verloren geht und durch das letzte, alleinstehende Wort „bez“ eine semantische Leere zurückbleibt. Durch die Wiederholung, den Rhythmus und die Assonanz der Worte wird der Blick auf die Sprache gelenkt, die nur noch als Lautfolge ohne Aussage erscheint. Die so verfremdete alltägliche Floskel wirkt wie ein Refrain der durch die Figuren kopierten oberflächlichen Konsumsprache, wenn die Szene im Stück an drei Stellen wiederholt wird. Sie ist der Punkt, an dem die sprachliche und gedankliche Beschränktheit und Eingeeigntheit der Figuren ihren extremsten Ausdruck finden. Die Figuren sind gefangen in ihrer materiellen Weltanschauung, die durch die auf das Materielle ausgerichtete Sprache aufrechterhalten wird. Ein Ausbruch wird dadurch unmöglich gemacht.

Die Störung durch die Materialität der Sprache rückt diese nicht nur in den Fokus der Aufmerksamkeit, sondern hat gleichzeitig das Ziel, jegliche feste

12 „ER was noch/ VERKÄUFER was noch? / ER was noch/ VERKÄUFER was noch? / ER was noch / VERKÄUFER was noch? / ER der Rest ist für Sie / VERKÄUFER den Rest braucht man nicht / ER den Rest nicht / VERKÄUFER den Rest nicht / ER keinen Rest / VERKÄUFER / keinen Rest / ER keinen“ (Demirski 2007:23/32/46).

Struktur unmöglich zu machen. Die Dialoge sind immer wieder durch Leerstellen unterbrochen, wenn zwar die sprechende Person angeführt ist, die Textpassage jedoch frei bleibt:

ONA jak się skończyła?

DZIADEK co?

ONA wojna

DZIADEK

ONA

DZIADEK tak – jak się skonczyła¹³ (66)

Diese Leerstellen sind weniger Ausdruck der Sprachlosigkeit, als dass sie fehlende Repliken sind, die durch den Rezipienten aufgefüllt werden können. Im Text sind sie sichtbar – auf der Bühne jedoch nur mit anderen Mitteln umzusetzen. Diese Unterbrechungen sind kennzeichnend für die Offenheit und Vorläufigkeit des gesamten Dramentextes. Auch in seiner abgedruckten Version ist er ein Text, der dazu auffordert, vom Rezipienten, also vom Leser oder Regisseur, vervollständigt, aktualisiert und mitgestaltet zu werden. Somit wird schon im Text der Aufführung bzw. dem Leseprozess ein großer Stellenwert zugeschrieben. Dem Regisseur und Leser wird explizit die Befugnis gegeben, eigenwillig mit dem Text umzugehen, wenn schon auf der Titelseite, auf das die User aktivierende Web 2.0 anspielend, zu lesen ist: „Wersja 2.0 – do wycinania, przepisywania itd.“¹⁴ (55)

Diese Vorläufigkeit fällt auch schon an der graphischen Gestaltung des Textes auf: Er ist in zwei Spalten geteilt. In der linken Spalte sind die Dialoge zwischen den Figuren abgedruckt, in der rechten Spalte kommentieren 1à und 2à das Geschehen. Am Anfang des Stücks wird eine ‚Bedienungsanleitung‘ für diese Art der Textanordnung gegeben: „Teksty 1à i 2à najlepiej czytać po przeczytaniu sceny zapisanej po lewej stronie, bo naraz chyba się nie da.“¹⁵ (56) Da

13 „SIE wie ging er zu Ende? / GROSSVATER was? / SIE der Krieg / GROSSVATER / SIE / GROSSVATER ja, wie ging er zu Ende“ (13).

14 „Version 2.0 – zum Ausschneiden, Umschreiben usw.“ [Ü. d. A.]

15 „Man sollte die Texte von 1 + 2 besser lesen, nachdem man die Szene auf der linken Seite gelesen hat, weil es zusammen vielleicht nicht möglich ist.“ (Demirski 2007:2)

die Texte aber nebeneinander angeordnet sind, liegt es nahe, diese Unmöglichkeit dennoch mitzudenken. Ein weiteres Beispiel für die Vorläufigkeit des Textes sind die Regieanweisungen, die hier nicht die Funktion haben, möglichst genau die Vorstellungen des Autors zu vermitteln. Sie sind vielmehr als Vorschläge formuliert, die aber betonen, dass die Umstände der Aufführung und die Ideen des jeweiligen Regisseurs respektiert, ja geradezu herausgefordert werden. So etwa die Anweisungen zur Szene in der Karaokebar: „Ona włączyła sobie karaoke i śpiewa piosenkę – nie wiem jaką, ale powinna być ładna.“¹⁶ (75) oder zur Szene im Hotelzimmer: „Super by było gdyby mógł wziąć prysznic i wejść do pokoju prosto spod prysznica.“¹⁷ (86). Der Lesetext selbst ist somit performativ und schon eine Art „Theaterprobe“ (Wycisk 2011:305).

Diese „Poetik des Unfertigen“ (ebd.), die Sprachbewusstheit des Textes sowie das ästhetische Verfahren des Zusammendenkens von scheinbar nicht zu Vereinemdem erweisen sich als Versuche, die Einschränkungen starrer Strukturen zu unterlaufen und neue Sprech- und Denkweisen zu ermöglichen. Hier wird etwas ausgelöst, was man das Aktivieren des ästhetischen Blicks nennen könnte. Dies geschieht, indem etwas Unerwartetes den Blick des Lesers auf sich lenkt und ihn innehalten lässt: „Er wird der Dinge in ihrer Form ansichtig und erfasst sie ihrer Form wegen als nicht selbstverständlich. Die Dinge in ihrer Materialität, in ihrer Gestalt wahrzunehmen heißt, sie ästhetisch wahrzunehmen.“ (Fix 2000:32) Dieses Stilmittel der Verfremdung und „der Aufhebung der Selbstverständlichkeit“ (ebd.) ist nicht neu, es ist ein ästhetisches Instrument, das laut der Germanistin Ulla Fix in einer Zeit, die um ständige Erneuerung und Grenzüberschreitung bemüht ist, gar das hervorstechende Stilmittel ist (ebd.). Seine Wirkung verliert es dennoch nicht, wenn es sich auf einen ganz bestimmten Kontext bezieht, dessen Regeln und Selbstverständlichkeiten zur Disposition stehen.

Demirskis Kritik am neoliberalen Diskurs und sein Aufzeigen struktureller Gewalt in kapitalistischen Verhältnissen ist ebenfalls kein neues Phänomen. Die Literaturwissenschaftler Corbineau-Hoffmann und Nicklas merken an, dass diese Sensibilisierung gegenüber gesellschaftlichen Zwängen seit Galtungs

16 „Sie hat sich das Karaoke angestellt und singt ein Lied – ich weiß nicht was für eins, aber es sollte schön sein.“ (23)

17 „Es wäre super, wenn er duschen und direkt aus der Dusche ins Zimmer gehen könnte“ (34).

Einführung des Begriffs der „strukturellen Gewalt“ und den Protestbewegungen der sechziger und siebziger Jahre als kennzeichnend für den *mainstream* des linken Intellektualismus seit den sechziger Jahren gelten könne und heute Teil der *political correctness* sei (Corbineau-Hoffmann/Nicklas 2000:9). Im Kontext der polnischen gesellschaftlichen Umbrüche nach 1989, deren Reflexion im Theater erst relativ spät einsetzte, haben Demirskis Gegenentwürfe jedoch durchaus Brisanz. In einem Interview mit Paweł Demirski und dem Regisseur der Uraufführung Michał Zadara sagte letzterer, dass beide ein Stück schaffen wollten, das nur im polnischen Kontext wirkt und nirgendwo anders aufgeführt werden kann: „Ta sztuka nie łączy do uniwersalizmu, jak wiele współczesnych dramatów, który później można przetłumaczyć i wystawić np. w Niemczech. Nam chodzi o coś zupełnie innego – żeby nie dała się przetłumaczyć, wystawić gdzie indziej. Żeby zabrzała mocno tu i teraz.“¹⁸ (Wąsiewicz 2005) Dies kann einerseits als Koketterie verstanden werden, wenn man bedenkt, dass das Stück tatsächlich ins Deutsche übersetzt wurde, andererseits ist die Absicht durchaus ernst zu nehmen, ein Stück schaffen zu wollen, das einen zeitlich und örtlich sehr begrenzten Wirkungsrahmen hat. Die performative Aktivierung des (Lese-)Publikums ist so viel stärker möglich.

Der Zusammenhang von Sprache und Gewalt wird in diesem Stück von zwei Seiten her lesbar: Auf der einen Seite spricht Demirski dem menschlichen Umgang mit Sprache eine wesentliche Schuld an der Schaffung und Aufrechterhaltung von Gewaltverhältnissen zu. Die Folgen der Macht über die Sprache in totalitären Systemen sind Thema zahlreicher Analysen. Aber auch in freiheitlich-demokratischen Systemen ist der Gebrauch der Sprache nicht frei – hier sind es viel subtilere Faktoren, welche die Verwendung der Sprache bestimmen, wie etwa die Medien. Die Gefahr, dass die Lenkung des eigenen Sprachgebrauchs nicht erkannt wird, ist vielleicht noch größer. Auf der anderen Seite, und dies zeigt sich in seinem Theaterstück deutlich, spricht Demirski dem reflektierten Einsatz von Sprache aber auch die Macht zu, diese Gewaltverhältnisse zu unterlaufen.

¹⁸ „Dieses Stück eignet sich nicht dazu, verallgemeinert zu werden, wie viele zeitgenössische Dramen, die man später übersetzen und z. B. in Deutschland aufführen kann. Uns ging es um etwas ganz anderes – darum, dass man es eben nicht übersetzen und woanders aufführen kann. Darum, dass es stark im Hier und Jetzt wirkt.“ [Ü. d. A.]

» Ausnahmezustand

Am Schluss des Stücks begeht eine alte Dame im Altersheim des Großvaters Selbstmord, weil sie ihre Rente nicht erhalten hat und Opfer von Demütigungen wurde. Sie dreht den Gashahn auf und jagt damit das halbe Altersheim in die Luft. Nach diesem Ereignis und nachdem *Er* verhaftet wurde, tritt Robuś vor die Zuschauer, die zu Gästen einer Pressekonferenz werden und entwirft ein dystopisches Szenario: Das Gas hat sich durch die unterirdischen Kanäle weiter in der Stadt verbreitet und führt zu weiteren Explosionen, bis die ganze Stadt in Trümmern liegt und im Ausnahmezustand versinkt. Er wiederholt mehrmals: „Będzie stan wyjątkowy / Będzie znowu stan wyjątkowy / I będzie wreszcie stan wyjątkowy“¹⁹ (Demirski 2006:151). Dieses Katastrophenszenario ist aber keineswegs negativ, wie die nächste Zeile zeigt: „A przy ogniskach ludzie będą śpiewać piosenki“²⁰ (ebd.). Die Menschen fangen an, einander zu helfen und eine neue Gemeinschaft zu bilden. Die Frage, die Demirski stellt, ist also, ob eine solche Katastrophe nötig ist, um die Menschen aufzurütteln und die von Gewalt beherrschte Umgehensweise in eine von gegenseitigem Respekt umzuwandeln. Und ob nur die absolute Zerstörung fähig ist, auch wieder eine Sprache zu etablieren, in der andere Werte und Wünsche formuliert werden können. Halten Menschen nur in der Katastrophe zusammen? Für ein Land, in dem die erlebten Katastrophen – die Besetzungen, die Teilungen, der Kriegszustand usw. – und der in diesen Zeiten erfahrene Zusammenhalt zentral für das gesellschaftliche Selbstverständnis waren und immer noch sind, ist diese Frage besonders relevant. Sie wird direkt an die Zuschauer gerichtet.

Mit seinem Theaterstück stellt Demirski einen solchen (imaginierten) Ausnahmezustand her – zumindest innerhalb der Theaterwände und auf dem Papier. Doch genau hier – im Theater und der Literatur – ist es vielleicht möglich, die Gewalt von Strukturen bewusst zu machen und sie durch Sprache aufzubrechen.

19 „es wird einen Ausnahmezustand geben / es wird wieder den Ausnahmezustand geben / es wird endlich den Ausnahmezustand geben“ (Demirski 2007:102).

20 „und an Lagerfeuern werden die Menschen Lieder singen“ (120).

» Literaturverzeichnis

- Bloch, Natalie: Legitimierte Gewalt. Zum Verhältnis von Sprache und Gewalt in Theatertexten von Elfriede Jelinek und Neil LaBute. Bielefeld 2011.
- Corbineau-Hoffmann, Angelika: Die Bewaffnung der Worte. Aspekte der Sprachgewalt in moderner Lyrik. In: Gewalt der Sprache – Sprache der Gewalt. Beispiele aus philologischer Sicht. Hg. von ders./Pascal Nicklas. Hildesheim u. a. 2000, S. 191–227.
- Corbineau-Hoffmann, Angelika/Nicklas, Pascal (Hrsg.): Gewalt der Sprache – Sprache der Gewalt. Beispiele aus philologischer Sicht. Hildesheim u. a. 2000.
- Czapliński, Przemysław: Zacieśnianie pola walki. O sztuce dramatopisarskiej Pawła Demirskiego. In: Dialog 5 (2009), S. 5–25.
- Demirski, Paweł: From Poland with love. In: Made in Poland. Dziewięć Sztuk Teatralnych z Polski. Hg. von Roman Pawłowski. Kraków 2006.
- Demirski, Paweł: From Poland with love. Deutsch von Stephan Stroux und Joanna Kiliszek. Hamburg 2007 (Manuskript).
- Fix, Ulla: Die Macht der Sprache über den Einzelnen und die Gewalt des Einzelnen über die Sprache. In: Gewalt der Sprache – Sprache der Gewalt. Beispiele aus philologischer Sicht. Hg. von Angelika Corbineau-Hoffmann/Pascal Nicklas. Hildesheim u. a. 2000, S. 19–36.
- Galtung, Johan: Strukturelle Gewalt. Beiträge zur Friedens- und Konfliktforschung. Reinbek bei Hamburg 1975.
- Pawłowski, Roman (Hrsg.). Pokolenie Porno i inne niesmaczne utwory teatralne. Antologia najnowszego dramatu polskiego. Kraków 2003.
- Pawłowski, Roman: Dlaczego Pokolenie jest porno? In: Notatnik Teatralny 32/33 (2004). 03.08.2010 <<http://www.teatry.art.pl!/prasa/notatnikteatralny/teksty/dlaczego.htm>>.
- Pawłowski, Roman (Hrsg.): Made in Poland: Dziewięć Sztuk Teatralnych z Polski. Kraków 2006.

- Schroer, Markus: Gewalt ohne Gesicht. Zur Notwendigkeit einer umfassenden Gewaltanalyse. In: Gewalt. Entwicklungen, Strukturen, Analyseprobleme. Hg. von Wilhelm Heitmeyer/Hans-Georg Soeffner. Frankfurt/M. 2004, S. 151–173.
- Wąsiewicz, Mirella: Ciekawe zwyczaje i problemy tubylców. In: Gazeta Wyborcza 12 (15.01.2005). 27.02.2013 <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/7850.html?josso_assertion_id=92D9E894CA6DDB7C>.
- Wycisk, Karolina: Performatyka/polityka. In: Notatnik Teatralny 64–65 (2011), S. 302–320.

» Blutig-mystische Morde Zur Ästhetik des Verbrechens in Romanen von Miloš Urban

Nora Schmidt

An zwei Morden aus den Romanen *Sedmikostelí* (1999; *Die Rache der Baumeister*, 2001) und *Stín Katedrály* (2003; *Im Dunkel der Kathedrale*, 2008) wird im vorliegenden Artikel beispielhaft der dezidiert ästhetische Umgang des tschechischen Schriftstellers Miloš Urban mit den Möglichkeiten der Horror- und Kriminalliteratur vorgestellt. Die Romane nutzen die Massentauglichkeit solcher Gattungen¹, weshalb Urbans Werke mit ihrem ausgeprägten ‚Erzählcharakter‘ („příběhovost“, Bílek 2005) auf dem neugeordneten tschechischen Buchmarkt einen festen Platz einnehmen. Die bewusste Ausrichtung auf den Buchmarkt geht einher mit einer postmodernen Kombination ‚trivialer‘ und ‚hoher‘ Elemente, weswegen die Romane dem sog. ‚midcult‘ zuzuordnen wären (Zizler 2008:19). Urbans Bücher erleben regelmäßig mehrere Auflagen und werden übersetzt; *Sedmikostelí* wurde in acht Sprachen übertragen und erlebte bisher insgesamt zwölf Auflagen.

Jedoch unterlaufen gerade die Ästhetisierungen oder ästhetischen Überzeichnungen in der Verbrechensdarstellung die Gattungskonventionen² von

1 Auf dem deutschen Markt wurden die Romane als Krimis vermarktet, tatsächlich weisen sie aber eine Vielzahl von Gattungsbezügen auf. Im Folgenden werden kriminalliterarische Aspekte behandelt, wobei diese als einzelne Elemente behandelt werden und nicht als Kriterien zu einer Gattungszuweisung nach den Subgattungen der Kriminalliteratur (dazu vgl. Nusser 2003:2–7).

2 Der Kriminalroman ist ein Genre, das durch Schemata oder Muster charakterisiert ist. Der Krimi hält oder bricht Regeln, und dies schon seit den „Rules“ des 1928 gegründeten ‚Detection Clubs‘. Die Gattung festigt sich intertextuell und es entstehen erwartbare Schemata, die als Ausweis ‚trivialer‘ Krimis gelten mögen (vgl. Zimmermann 1979) oder „zu einer Musterstruktur der postmodernen Literatur“ (Bremer 1999:11)

(Massen-)Krimis. Die Darstellung der Mordopfer und Tatorte kostet ihre Möglichkeiten in einer detaillierten und poetischen Beschreibung des Schrecklichen und Ekelhaften aus. Die Folge ist ein Zerreißen des kriminalistischen Rätsels unter der Last und der Fülle von Einzelheiten. Das Zerreißen – oder Auseinanderbrechen – des gattungskonventionell gestellten und gelösten Rätsels umschreibt in Anlehnung an Viktor Šklovskijs Analyse zu *Tristram Shandy* das Verfahren Urbans. Dort spricht Šklovskij von der drohenden Möglichkeit, dass das eingeschobene ‚Material‘ den „Roman zerrissen“ hätte, würde er nicht „mit Hilfe durchgehender Motive gebunden“ (Šklovskij 1971:269).

Insbesondere *Sedmikostelí* veranschaulicht eine derartige Subversion der Gattung. Der Protagonist namens K.(větoslav Švach), ein suspendierter Polizist, ist als eher schüchtern und ein wenig tollpatschig zu charakterisieren. Aufgrund von nicht näher geklärten außerpolizeilichen Machtverhältnissen ist die Polizei jedoch gezwungen, seine Mitarbeit zu akzeptieren, die Zusammenarbeit funktioniert aber nur schlecht.

Im Handlungsverlauf des Romans kommt einigen Beweisstücken eine wichtige Funktion zu. Unter diesen Beweisstücken sind eine Reihe von Fotos, die den Ermittlern zugespielt werden – wahrscheinlich von den Tätern. Die ersten Bilder lassen alles Abgebildete nur undeutlich erahnen. Auf weiteren Fotos, die ca. 30 Seiten später auftauchen, ist der gleiche Ort abgebildet, doch sind nun Leichen erkennbar. Es gibt also eine auffällige Variation von der ersten zur zweiten Fotoreihe, die desgleichen eine Veränderung der Reaktionen der Figuren auf diese Fotos hervorhebt. Zwei Szenen zu einem Beweisstück – das provoziert zu einer Analyse dieser Verschiebung.³

Im Kriminalroman ist das Beweisstück konstruiert, d. h. es hat keine faktische Referenz. Der Kausalzusammenhang des Beweisstückes mit dem erzählten Mord ist ebenso textuell konstruiert. Der Zeichencharakter des Beweisstückes im Kriminalroman ist damit ein ganz besonderer, weil seine Si-

werden. Abweichungen von Gattungskonventionen, d. h. von ‚idealtypischen Strukturen und Elementen‘ (vgl. Nusser 2003), sind daher nur relativ zu erfassen – oder als Dysfunktionalität der Krimi-Elemente.

³ In *Subtile Differenzen* (Schmidt 2011:129–136) habe ich diese Szene bereits einer Analyse unterzogen. Folgende Ausführung versteht sich als Ergänzung und Vertiefung unter einem neuen Aspekt – dem der Ästhetisierung.

gnifikanz nicht über den Text hinausweist, sondern nur innerhalb des Textes auf weitere (textuelle) Zeichen weiterweist: „Blut (krov‘) ist in der Kunst nicht blutig, sondern reimt auf Liebe (ljubov‘), es ist entweder Material für eine Lautkonstruktion oder Material für eine Bildkonstruktion.“ (Šklovskij 1971:275, modifizierte Übersetzung zit. n. Schmid 2009:105)

Die Wahl eines Gegenstandes als Beweisstück ist einerseits kontingent, als sie nur eine Realisation von unendlich vielen Möglichkeiten des Krimis darstellt, andererseits erhält der Gegenstand in seiner Funktion als Beweisstück eine große Bedeutung. In *Sedmikostelí* ist der Umgang der Figuren mit den verschiedenen Beweisstücken ein Parameter für die Bedeutung oder Wichtigkeit der Dinge *für den Text*, der aber keineswegs mit logischen Überlegungen zu Lösung *des Falls* in Einklang zu bringen ist. Eine Tatwaffe z. B. findet kaum Beachtung. So offenbart sich die Arbitrarität der Beweisstücke und dies lässt den Text einerseits und den Fall andererseits auseinandertreten.

Steigen wir in die Handlung ein: Eigentlich mit der Mordwaffe im Gepäck kommt K. ins Büro des Polizeichefs, dem jedoch die Fotos wichtiger sind, die K. folgendermaßen beschreibt:

Vzal jsem [K.] je od něj a pozorně si je prohlížel. Byly velmi tmavé, ale tu a tam černotou prosvítalo světlejší místo, odstín tlumené červeně. Na prvním obrázku nebylo vidět skoro nic, snad prašná zem s úlomky suti a tři čtyři oblázky. Nedalo se určit, jak jsou velké. [...] Snímky byly pořízeny v noci nebo pozdě večer, bez použití blesku. Třetí záběr se opět posunul vpravo. Modrých míst v pozadí přibylo, obzvlášť tu vynikala jakási podlouhlá mlhovina. [...] Na samém okraji zakrývala rozmazanou bílou křivku černá skvrna. Měla zakulacený okraj a odshora až dolů zabírala asi šestinu výjevu.⁴ (Urban 1999:188 f.)

4 „Ich [K.] nahm sie von ihm und betrachtete sie aufmerksam. Sie waren sehr dunkel, aber hier und dort durchleuchtete die Schwärze eine hellere Stelle, Abstufungen gedämpften Rots. Auf dem ersten Bild war fast nichts zu sehen, vielleicht staubiger Grund mit Bruchstücken von Schutt und drei, vier Kiesel. Es ließ sich nicht ausmachen, wie groß sie waren. [...] Die Aufnahmen waren bei Nacht angefertigt oder spät abends, ohne Blitz. Das dritte Foto verschob sich wieder nach rechts. Die blauen Stellen im Hintergrund blieben, insbesondere trat hier eine verlängerte Nebelwolke hervor. [...] Am äußeren Rand verdeckte ein schwarzer Fleck die verwischte weiße Kurve. Er hatte einen abgerundeten Rand und von oben bis unten nahm er etwa ein Sechstel der Szene ein.“ [Übersetzungen hier und im Folgenden – sofern nicht anders gekennzeichnet – Ü. d. A.]

Die Fotos lösen im Kontext der Mordserie neue Verdachtsmomente (*suspense*) aus: Handelt es sich um eine Warnung? Wenn ja, an wen? Verunsicherung verursacht aber insbesondere die Frage: Was ist hier abgebildet? An dieser Frage hängt sich der Stellenwert des Bildes als Zeichen auf: Nach einem engen Zeichenbegriff des Bildes „sind nur gegenständliche Bilder Zeichen“ (Nöth 2009:236), d. h. solche, die etwas Erkennbares abbilden und also repräsentieren. Zugrunde liegt hier der Dualismus von Zeichen und Wirklichkeit: Die abgebildete Welt selbst ist nicht zeichenhaft. Das Bild – insbesondere das Foto – ist demnach ein Verweis auf die Wirklichkeit, seine indexikalische Komponente ist dominant (245).⁵ Nach dieser Auffassung sind die bildhaften Elemente wie Farben und Formen weniger wichtig, was sich im Versuch abzeichnet, ein Dargestelltes zu vermuten und die Aufnahmesituation deduktiv mit einzubeziehen.

Dennoch lässt das Foto nichts Konkretes erkennen, weshalb es für den Polizeichef nur eine vage Bedeutung hat, jedenfalls noch keine Spur darstellt. K. liest dieses Bild aber trotzdem, und zwar gerade in Hinblick auf Farben und Formen.⁶ Demnach behandelt er das Foto als autonomes Zeichen (das selbst auf Zeichen verweist), also nicht nur als Verweis auf eine dahinterliegende Wirklichkeit. In diesem Sinne nimmt er eine Beschreibung des Bildes vor, die in der Fiktion zwar ekphrastisch ist, d. h. einem in der Fiktion existierenden Bild folgt, im Text aber das Bild als solches allererst entstehen lässt. Konventionellerweise müsste uns als Leser eines Krimis interessieren, was auf dem Foto zu sehen ist, was abgebildet ist. Wir erhalten aber eine Beschreibung von Bildelementen, die nichts abbilden, also nicht ikonisch sind. Es handelt sich um eine Abweichung von der Erwartung, die die konventionalisierte Gattung als Folie aufscheinen lässt, auf der der Text Abweichungen realisiert. Sie lässt die Differenz zwischen einem Foto als funktionierendem, weil klar denotierendem Beweismittel und einem im Verhältnis zum Foto immer ungenaueren Bild, hier einem sprachlich konstituierten Bild, spürbar werden.⁷ Zugleich schürt diese Beschreibung neue

5 Roland Barthes, der das Werbefoto analysiert, spricht von der „Botschaft ohne Code“, von einem tautologischen Verhältnis zwischen Signifikat und Signifikant, das aber genau genommen nur für eine (dritte) Ebene des fotografischen Bildes zutrifft (Barthes 1990:31 f.).

6 Bereits dieser unterschiedliche Umgang der Figuren mit dem Beweismittel etabliert seinen ambivalenten Status zwischen Foto und Bild.

7 In Anlehnung an Barthes lässt sich hier differenzieren zwischen einer Ausrichtung auf die nicht-kodierte bildliche Botschaft (durch den Polizeichef) und auf die kodierte bildliche Botschaft (durch K.), an die sich der changierende Status des Beweismittels zwischen Foto und künstlerischem Bild jeweils knüpft (vgl.

Momente von *suspense*, die nun aber *auf den Text* – und nicht auf den Fall – gerichtet sind: Wieso steht das so hier?

Das beschriebene Bild fasst K. als ein *plastisches Zeichen* auf, d. h. als ein Bild, dessen Zeichencharakter auf Farbe, Form und Textur der Bildelemente basiert (Nöth 2000:473).⁸ In dieser Betrachtungsweise fundieren die plastischen Zeichenaspekte die folgenden Vermutungen und Interpretationen, die durch die „vagen und diffusen Inhalte“ (Nöth 2009: 250) von Rot und Schwarz als Ausdrucksebene des plastischen Zeichens vermittelt sind. Die vage Bedeutung des plastischen Zeichens schürt weitere Vermutungen und wird so *doch* zu einer Spur. K.s Beschreibung etabliert einen „semisymbolischen Kode“ (248 ff.), der sich in die mystischen Handlungszusammenhänge integriert. Der ‚semisymbolische Kode‘ ist eng verknüpft mit der durch die Figur K. repräsentierten Mystik und steht in Opposition zu der durch den Polizeichef repräsentierten und parodierten Scharfsinnigkeit. Trotz seiner auf Formelemente fokussierten Lesart trägt K. doch auch den noch nicht erkennbaren Gegenständen auf dem Bild Rechnung, eben indem er ihre Noch-nicht-Erkenntbarkeit akzeptiert. Die Inhaltsseite der Zeichen bleibt in der Beschreibung ebenso vage und verschwommen wie die Abbildung. Der ‚semisymbolische Kode‘ des Bildes bleibt im Text bestehen und wird in seiner spezifischen Vagheit funktionalisiert, weil an dieser Stelle keine Semiotisierung der Bildelemente erfolgt. Derart konstituiert der Text zuerst das Bild, ohne den sprachlichen Kode, der durch die Beschreibung unweigerlich zum Bild hinzutritt, vor das Bild zu schieben.

Wenn nun später auf neuen Fotos Leichen erkennbar sind, dann verbinden sich diese ersten ‚semisymbolischen‘ Lektüren für K. mit den nun hinzukommenden ikonischen Zeichenelementen, d. h. mit den abgebildeten Körperteilen. K. ist dann in der Lage, die Fotos anders als der Polizeichef zu lesen. Im Kontext des Romans heißt das: K., „ten nejneschopnější policajt na světě“⁹ (Urban 1999:276), ist als Einziger kompetent dafür.

Das neue Foto beschreibt K. mit einer besonderen Sensibilität für die Anordnung der toten Körper, für den Winkel des Lichteinfalls oder helle und

Barthes 1990:32).

8 Bilder werden in der Semiotik grundlegend entweder als ikonische (abbildende, figurative) oder plastische (abstrakte) Zeichen beschrieben (Nöth 2000:473).

9 „der unfähigste Bulle der Welt“

dunkle Bereiche und versieht alles mit den vergleichenden Beschreibungen nur unzureichend erkennbarer Elemente. Die detaillierte Beschreibung wirkt objektiv, weil sie dicht an der Perzeption bleibt und nicht ein Abgebildetes abstrahiert oder rationalisiert. *Obwohl* Leichen erkennbar sind, beschreibt K. das Foto ästhetisch, weil er der zuerst etablierten Lesart folgt und das Bild als ein künstlerisches wahrnimmt. Die Dominanz der ästhetischen Betrachtung überdeckt dann andere mögliche Bewertungsmaßstäbe, denn „ästhetisch zu werten“ schreibt Mukařovský, „bedeutet, alle übrigen möglichen Werte eines gegebenen Objektes inaktiv zu machen“ (Mukařovský 1997:11). Und um die deutliche Trennung von künstlerischem und referentiellen Zeichencharakter zu unterstreichen, ist das obige Šklovskij-Zitat fortzuführen: „Deshalb ist die Kunst erbarmungslos oder steht jenseits des Erbarmens.“ (Šklovskij 1971:275)

K. selbst ist über seine durch die ästhetische Beschreibung erzeugte innere Distanz zum Dargestellten und sein erbarmungsloses Urteil, die Opfer hätten den Tod wohl verdient, überrascht:

Nepoznával jsem sám sebe, své vlastní nitro, které nad truchlivým výjevem ne a ne pociťit lítost. Nebo jsem také obětí zločinu? Ne vykuchal mi někdo všechny city? Nezapnul mě do tenké kombinézy, která nepopouští život? To přece ne! Ne; snad jakási morbidní estetika toho obrázku mi zabránila se nad tím dvěma ustrnout. Fotografie z divadelního představení, přišpendlená na nástěнку. Ano, přesně tak jsem to cítil. Takto aranžovaná smrt přece nemůže být skutečná. Závěr inscenace ji dozajista ospravedlní, a možná přidá vysvětlení dvou utržených nohou, plápolajících ve větru nad Vyšehradem, a jedné oběšené stařeny, kterou stejný vítr roztácel pod Nuselským mostem. Je to však dostatečná výmluva pro okoralé srdce?¹⁰ (Urban 1999:214 f.)

10 „Ich erkannte mich selbst nicht wieder, mein eigenes Inneres, das über die traurige Erscheinung kein, aber auch kein Mitleid empfand. Oder war ist selbst Opfer eines Verbrechens? Hatte mir nicht jemand alle Gefühle herausgeschnitten? Hatte mich nicht jemand in einen engen Overall gesteckt, der kein Leben hindurchlies? Das nun wohl nicht! Nein; vielleicht schützte mich irgendeine morbide Ästhetik dieses Bildes über diesen beiden zu erstarren. Eine Fotografie aus der Theatervorstellung, aufgehängt im Schaukasten. Ja, genauso fühlte ich mich. Dieser arrangierte Tod kann einfach nicht wirklich sein. Das Ende der Inszenierung wird ihn sicher aufklären, und bringt womöglich eine Erklärung für die zwei abgesägten Beine, die im Wind über Vyšehrad flattern und diese erhängte Alte, die derselbe Wind unter der Nusler Brücke drehte. Ist das jedoch eine genügende Ausrede für ein hartes Herz?“

Die Distanz erzeugt eine Differenz zwischen den eher auch emotional affizierenden Bildern und der eher rationalen Sprache. War die sprachliche Beschreibung in ihrer Unbestimmtheit zuerst noch dem Bild angemessen, so verändern die erkennbaren Leichen die Situation. Eine moralische oder ideologische Positionierung scheint nun angebracht. Doch K., der mit seiner Beschreibung durch das Bild führt, lenkt die Rezeption des Bildes in eine andere – ästhetizistische Richtung, die mit der eigentlich erwartbaren moralischen Entrüstung kollidiert. Erst das Hinzufügen eines sprachlichen Kodes zum Bild verankert ideologische und moralische Konnotationen im wesentlich polysemischen/offenen Bild (Barthes 1990:34 f.). Derartige Konnotationen sind, so Roland Barthes weiter, kulturell bestimmt.

Im Kontext des Genres und der europäischen Kultur sind demnach Erschrecken und Entrüstung zu erwarten, die verbunden werden mit der Intention, das Verbrechen aufzuklären und den Täter zu fassen. Entrüstung zeigt der Polizeichef zwar, allerdings handelt er absurd: Die von K. angeführte Theatralität der Fotos, die K. vermuten lassen, dass hier mehr herauszulesen sei, als mit bloßem Auge sichtbar, versteht er wörtlich. Computertechnik soll das Nicht-Sichtbare durch Vergrößerung auslesen. Er scheint sich mit Übereifer als Scharfsinnsheld vor K. profilieren zu wollen, doch bringt die Vergrößerung nur „hranatě rozpitě skvrny“¹¹ (Urban 1999:216). Der Polizeichef kann nicht mit der Abweichung der Fotos von ihrer indexikalischen/ikonischen Funktion umgehen, weil ihnen ihre gattungskonventionelle Funktion, eine fiktive Wirklichkeit abzubilden und damit auch zu bestätigen, fehlt. Er versucht deshalb den Fotos eine Indexikalität zu entlocken, die sie nicht haben. Im Text kommt es hier zu einem Bruch, indem die ‚hard boiled‘-Methoden des Polizeichefs in ihrer Absurdität die Genrekonventionen untergraben. Sie ziehen seine Entrüstung in Zweifel, vor allem aber werden diese klassischen Krimielemente unmotiviert aufgerufen, nur um diesen Erzählstrang ins Leere laufen zu lassen.

Dagegen ist die ästhetische Haltung K.s ein verbindendes Element, das sich zu einem zentralen Thema des Romans entwickelt. Sie bestimmt das spezifische Konnotationsverfahren der Bildbeschreibung¹² K.s, die im Widerspruch

11 „eckig verschwommene Flecken“

12 Barthes differenziert die Konnotationsverfahren der Fotografie (Fotomontage, Pose, Objekte,

zu erwartbaren denotierenden Beschreibungen von Beweismitteln sowie zur kulturell vorbestimmten Reaktion auf die abgebildeten Leichen steht. Eben dieses Verfahren legt die richtige Spur – es weist auf ein ästhetisches Motiv¹³: K. vermutet die Lösung des kriminalistischen Rätsels in der Architektur, während das den polizeilichen Ermittlern unsinnig erscheint. In dieser Diskrepanz wird für K. das zum entscheidenden Beweisstück, was für sie unerklärlich und sinnlos bleibt. Aus der Art und Weise, wie die Mordopfer gefoltert und geschändet worden sind, liest K. die Vergehen und Motive der Mörder. Das Arrangement des Tatortes wird ihm zu einem komplexen System von Verweisen und Verbindungen, deren einzelne Funktionen er darzulegen weiß. K. liest die Fotos in Zusammenhang mit von der Polizei unbeachteten Fakten¹⁴ anders, d. h. als komplexe und vor allem als ästhetische Zeichen. Er gesteht den Fotos einen künstlerischen Wert zu, als künstlerische Fotografie einer Inszenierung.

Sein derart beschreibendes Sprechen bewirkt bei K. die Übernahme der ästhetisch motivierten Ideologie der Verbrecher. Der inszenierte Tatort, die Schönheit des Verbrechens bewirken während der Übersetzung in einen sprachlichen Kode gleichzeitig die Übernahme der in diesem Kode mitgetragenen Ideologie. K.s Analyse führt ihn zu einem undenkbaaren Gedanken: „Jak strašná spravedlnost! Ale jak ... Ne. Ne, pryč s tak nelidskou myšlenkou.“¹⁵ (Urban 1999:222)

Dieses Beispiel unterläuft die genremäßige Affirmation der Rationalität durch die Affirmation der Ästhetik, d. h. die kriminalistisch scharfsinnige Deduktion kontrastiert mit jener untergründig sich mitteilenden dunklen Erkenntnis der Ästhetik, die insbesondere auch im zweiten hier analysierten Roman stilisiert wird. Die ästhetische Erkenntnis steht, auch wenn die Krimi-

Fotogenität, Ästhetizismus, Syntax; vgl. Barthes 1990:16 ff.). Weil hier nicht ein Foto im Roman abgebildet, sondern nur beschrieben ist, wird die Beschreibung zu einem vergleichbaren literarischen Konnotationsverfahren des ekphrastisch vermittelten Bildes. Wie die von Barthes ermittelten Konnotationsverfahren steht auch die Beschreibung unter dem Verdacht der verschleierte Intentionalität. K.s Beschreibung gibt sich objektiv, so wie sich die Konnotationsverfahren Barthes' natürlich geben.

13 Analogien sind ein im Krimi beliebtes paralogisches Schlussverfahren (vgl. Sayers 1998). In *Sedmikostelí* ist die Verknüpfung von ästhetischer Haltung und ästhetischem Motiv ein Instrument zur Erzeugung von Ambivalenz: Wer ist K.? (Vgl. Schmidt 2011:143).

14 Die Polizei geht einem scheinbar verworrenen Hinweis aus der Bevölkerung nicht nach, der sich hier als entscheidender *clue* erweist: Auf den Fotos ist die vermisste Turmspitze der Stephanskirche erkennbar. 15 „Was für eine schreckliche Gerechtigkeit! Aber wie ... Nein. Nein, fort mit diesem unmenschlichen Gedanken.“

nalliteratur selbst eine Kunstform ist, doch in einem paradoxalen Verhältnis zu den Prinzipien des Genres. Von dieser Spannung sind Urbans Krimis getragen. Die ästhetische Haltung, nicht die Beweisstücke, erweisen sich als das den Roman verbindende Element. In diesem Zurücktreten von textuell geschaffenen logisch-kausalen Zusammenhängen distanziert sich der Roman von einem ‚reinen‘ Kriminalroman.

Das zweite Beispiel aus *Stín Katedrály* verdeutlicht die Dominanz der Ästhetik in den Romanen Urbans unter einem anderen Blickwinkel. In *Sedmikostelí* motivierte die Ästhetik die Figuren, sie ist in erster Linie thematisch und verdichtet die mystischen und kryptischen Zusammenhänge. In *Stín Katedrály* gibt es neben der Thematik von Kunstgeschichte, Malerei und der Architektur des Prager Veitsdoms ein ästhetisches Strukturprinzip. Auch *Stín Katedrály* überfrachtet das kriminalistische Rätsel durch eine Fülle von Details und ist dabei äußerst selbstreflexiv: „Že tenhle případ není v žánru nic novýho, spíš naopak, a přece je na něm něco strašně zvrácenýho.“¹⁶ (Urban 2003:152) Akzentuiert werden aber insbesondere die expliziten oder nur halbverstandenen Bedeutungen der Details. Steinmetzzeichen und Ornamentdetails scheinen wichtige *clues* zu sein, die gleichzeitig die im Roman etablierte Differenz zwischen Laien und Eingeweihten manifestieren. Spannung erzeugt die unerträgliche Unfähigkeit zu entschlüsseln.

Intertextuelle Bezüge, z. B. zu Dantes *Göttlicher Komödie*, fungieren in diesem verworrenen Netz von Querverweisen als wichtige Indizien. Textualität wird in diesem Kontext ambivalent: Auch geheimnisvolle, in den Stein des Veitsdoms gemeißelte Kreise können als ein komischer Bezug auf die Höllenkreise in Dantes Text gelesen werden. Die Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit durchbrechen Bezüge wie jene auf ein reales alchemistisches Buch, dessen Kenntnis vorausgesetzt zu werden scheint, oder auf schon aus Urbans Erzählungen in *Mrtvý holky* (2007; *Tote Mädchen*) bekannte Figuren, sowie das Spiel mit den Namen Unterwasser (ein früheres Pseudonym Urbans), Urban und Růt (Illustrator der Romane Urbans).

16 „Dieser Fall hier stellt innerhalb des Genres nichts Neues dar, eher im Gegenteil, und doch sei etwas schrecklich Verqueres an ihm. Und er fügte ein kleines Detail hinzu [...]“ (Urban 2008:139)

Auch hier bestechen die Morde durch ihre Inszenierung. Diese ist im zu analysierenden Beispiel eine doppelte, denn zuerst wird der Ort – die Sakristei des Veitsdoms – genau beschrieben. Erst danach offenbart er sich als Tatort und der Leser erfährt, warum ein schriller Schrei einen Gottesdienst störte, wieso der Protagonist Roman Rops „[proletě] jak černej netopejr řídkym půlkruhem přelátu“¹⁷ (Urban 2003:246) und eine Touristin in Ohnmacht fiel. Die Inszenierung unterbricht die gattungsmäßig eher schnelle Krimihandlung. Als Retardierung des Geschehens fordert sie Zeit für die ästhetische Betrachtung, die eine Mordszenarie vorbereitet. Deshalb hier ein längeres Zitat:

Ale nebyl jsem [Roman Rops] v sakristii první. U ležící cizinky už klečel poručík Mravenec [...]. Zvedl jsem oči ke stropu a ihned si vybavil vše, co jsem o sakristii napsal do *Kamenného hvozdu*: „Je to jedna místnost o dvou klenebních polích, rozdělených mohutným středním pilířem. Východní pole ještě zaklenul Matyáš z Arrasu, první stavitel katedrály, západní pole je dílem jeho nástupce Petra Parlěře. Obě mají na vrcholku, v křížení žeber, unikátní rovinku, [... visutý svorník]. Způsob zaklenutí levého a pravého pole se liší. Zatímco Matyáš spojil se svorníkem jen čtyři žebra a jeho kemenná hvězda se podobá složitému geometrickému obrazci v krasohledu, Petr vsadil na jednoduchost s světlost, ovšem ke svorníku spustil dvojnásobek tenkých paprsků. Matyášův obrazec je mohutnější, Petrův elegantnější, Matyáš má nad hlavou hvězdu v mračnech, Petr na čistém nebi.“

Teď se oba svorníky proměnily ve zkamenělý Boží hněv. Ze západního, Parlěřova svorníku visel na špagátu předčasný vánoční strom [...]. Byl [...] vyšňořen s obzvláštním vkusem, s ojedinělým smyslem pro proporce s symetrii. Ozdoby na spodních větvích byly těžší a větší, na vrchních lehčí a docela malé, nabodnuté na ulámané větve jako špekáčky před opékáním. Matně se leskly. Játra a plíce tu visely rozsekané na kusy, ledviny zůstaly vcelku, stejně jako žaludek a měchýř, šikovně zauzlované, aby se nevytilily – ty nejvíc připomínaly kulaté ozdůbky z barevného skla. Beztvarý chuchvalec na větvi uprostřed mohl být slinivka nebo

17 „wie ein schwarzer Vampir [...] durch den spärlichen Halbkreis der Prälaten [stürzte]“ (Urban 2008:223)

slezina, to bych těžko poznal, ale na horní větví napíchlý a provázkem zaškrčený sáček s dvěma kulovitými prověšeninami mě na pochybách nenechal. [...] Korunu ozdob tvořilo malé, černorudé, bílými blankami potažené srdce, naražené na zašpičatělém kmeni.

Sešli jsme se u stromečku. Párové orgány tu byly v párech, jednotlivé po jednom. Horečnatě jsem je počítal. [...]

Z východního, Matyášova svorníku viselo na černé mašli prase. Neotáčelo se. Neviselo za zadní nohy jako při zabijačce, nýbrž za hlavu.¹⁸ (Urban 2003:247–251)

Aus der recht distanzieren, sich an das Eigentliche erst herantastenden Beschreibung des fiktiven Sachverhalts erwächst ein Verdachtsmoment: Sind es menschliche Organe? Um wie viele Opfer handelt es sich? Wer ist das Mordopfer? Aufschluss bringt das Nachzählen, insbesondere der paarigen Organe, denn es gibt ein Organ zweimal, das nicht zweimal da sein dürfte: das Herz. Im Schwein ist nur das Schweineherz zurückgelieben, das Herz am Baum muss

18 „Aber ich [Roman Rops] war nicht als erster in der Sakristei. Neben der am Boden liegenden Frau kniete bereits Leutnant Marvenec [...]. Ich blickte zur Decke hoch und erinnerte mich sogleich an alles, was ich im ‚Steinernen Wald‘ über die Sakristei geschrieben hatte: ‚Es handelt sich um einen Raum mit zwei Gewölbefeldern, die durch einen mächtigen Mittelpfeiler getrennt werden. Das östliche Feld hat noch Matthias von Arras, der erste Baumeister der Kathedrale, eingewölbt, das westliche ist das Werk seines Nachfolgers Peter Parler. Beide Felder haben in ihrem Scheitel, im Kreuzpunkt der Rippen, ein einzigartiges Element, [...] einen Hängeschlussstein [...]. Das linke und das rechte Feld sind unterschiedlich gewölbt. Während Matthias nur vier Rippen mit dem Schlussstein verband und sein steinerner Stern an das komplizierte geometrische Muster eines Kaleidoskops erinnert, setzte Peter auf Schlichtheit und Helle, führte jedoch doppelt so viele schlanke Strahlen zu dem Schlussstein herab. Das Muster des Matthias ist mächtiger, das des Peter eleganter, bei Matthias schwebt der Stern in den Wolken, bei Peter am klaren Himmel.‘

Jetzt waren beide Abhänglinge steinerne Inbilder des Zorns Gottes geworden. Von dem westlichen, Parler'schen Schlussstein hing an einem Seil der verfrühte Weihnachtsbaum herab, [...]. Der Baum war [...] mit einem eigentümlichen Geschmack herausstaffiert worden, mit einem seltsamen Sinn für Proportionen und Symmetrie. An den unteren Zweigen waren die Dekorationen schwerer und größer, an den oberen leichter und eher klein, auf die abgebrochenen Zweige gespießt wie Speckwürste vor dem Rösten. Sie glänzten leicht. Eine Leber und eine Lunge hingen in Stücken gehackt dort, die Nieren waren ganz geblieben, ebenso der Magen und eine Blase, die beide geschickt verknotet waren, damit sie nicht ausliefen – sie erinnerten noch am ehesten an Schmuckkugeln aus farbigem Glas. Der formlose Klumpen an einem Zweig in der Mitte mochte eine Bauchspeicheldrüse oder Milz sein, das wusste ich nicht zu sagen, aber das auf einem oberen Zweig aufgespießte und mit einem Faden zusammengeschnürte Säckchen mit zwei runden Wölbungen ließ mir keine Zweifel. [...] Die Krönung des Baumschmucks bildete ein kleines schwarzrotes, von weißen Häutchen durchzogenes Herz, das auf den zugespitzten Stamm gerammt worden war. Wir versammelten uns vor dem Baum. Paarige Organe befanden sich paarweise dort, einzelne allein. Ich zählte fieberhaft. [...] Am östlichen Schlussstein des Matthias hing an seiner schwarzen Schleife das Schwein. Es drehte sich nicht, man hatte es nicht wie ein Schlachtvieh an den Hinterbeinen aufgehängt, sondern am Kopf.“ (Urban 2008:224–226)

ein menschliches sein. Die zitierte Inszenierung ist demnach nur ein Verweis auf eine weitere Inszenierung: Der Rest der Leiche findet sich nach langer Suche im Hochaltar.

Die Art und Weise, wie der Mord inszeniert ist, legt ein Verfahren des Textes offen: Die paarweise Zuordnung beim Zählen der Organe folgt einem Strukturprinzip des Romans, nach dem alles ein Doppel hat. Dies lässt sich z. B. schon in der Anlage des Romans als Wechsel von Kapiteln mit dem Kunsthistoriker Rops und solchen mit der Polizistin Klára als Erzählerfiguren erkennen. Dieses Zuordnungsprinzip ist ein Schlüssel zu der Kryptik des Romans. Unverständliche Bedeutungszuschreibungen werden im Roman oft durch eine Zuordnung zu weiteren Zeichen oder Ereignissen scheinbar erhellt, also durch eine Verdopplung eines Zeichens durch ein In-Bezug-Setzen mit einem weiteren Zeichen (bzw. einem Text). Der Bezug bleibt dabei dunkel.¹⁹

Die Dopplung ist das Strukturprinzip des Romans, das zur Setzung von Verdachtsmomenten funktionalisiert wird. Demnach basiert auch hier *suspense* nicht auf den verbrecherischen Verwicklungen oder den logischen Folgerungen aus der Deduktion, sondern auf ästhetischen Aspekten. Das Auseinanderbrechen des kriminalistischen Rätsels in *Stín Katedrály* erfolgt mitunter über eine Reihe von Erscheinungen, die überirdisch zu nennen sind. Immer wieder sehen Rops und auch andere Romanfiguren riesenhafte Gestalten: einen Mann in Begleitung einer Frau, der über die Burghöfe schreitet und etwas aussät, was dann im Verlauf des Romans auch als dunkles Gewächs in allen Ritzen zwischen den Steinen aufgeht. Diese fantastischen Elemente erschaffen eine mystische Atmosphäre, in der die Verdächtigungen Rops und anderer, dass es sich um teuflische Machenschaften handelt, plausibel werden. Letzten Endes haben sie aber nichts mit dem Fall zu tun, der sich zum Schluss ganz profan erklärt. Diese Diskrepanz von Verdächtigungen im Bereich der Mystik und der rationalen Aufklärung macht die Lösung unbefriedigend.

¹⁹ Es sind (vage) Ähnlichkeiten, die Rops und eine weitere Figur in den ornamentalen Details des Doms zwischen sich selbst und anderen Figuren erkennen. (Urban 2003:242; 2008:218) Das Wiedererkennen der eigenen Gesichtszüge in Fresken ist ein schon klassisches Motiv u. a. des ‚Prager Textes‘ das der Roman überspitzt. In anderen Texten ist der Moment des Wiedererkennens dramatisch, oft Zeichen einer Umkehr: Hier ist es eine Sightseeing-Tour durch den Dom, die ein gewisses Gruseln vermittelt: All die in den Ornamenten erkannten Personen scheinen irgendwie mit dem Teufel im Bunde und also in den Fall verstrickt zu sein.

Man möchte deshalb nach einer anderen ‚Lösung‘, nach einer anderen Lesart suchen: Einen Ansatz bieten die bereits erwähnten intertextuellen Bezüge, die die Lektüre zu einer doppelten machen. Die Intertextualität etabliert die beständige Unterstellung eines möglicherweise (noch) nicht erkannten Bezugstextes und schürt dadurch die anhaltende Verdachtsatmosphäre. Im Kontext der thematisierten Kunstformen ist diese vom Text provozierte In-Bezug-Setzung nicht beschränkt auf Texte im engeren Sinne. Ein wichtiger Bezug besteht zu Ausschmückungen des Veitsdoms selbst. Es handelt sich also präziser um Formen von ‚intermedialen‘ Bezügen, da das Medium nicht Text sein muss. Damit sprengt der Text eine gewisse Gerichtetheit von Verweisen, ein ganzes Spektrum möglicher Hinweise scheint auf und multipliziert die Referenzialisierungsbewegungen. Es kommt zu einem Wuchern von Zusammenhängen und Bedeutungen, die in ihrer Unübersichtlichkeit das Rätsel verdecken.

Die dunkle Saat des Sämanns ist eine deutliche Metapher für dieses Strukturprinzip des Romans. Das in der Diegesis unverbundene Element des wiederkehrenden Sämanns erschließt sich über eine doppelte Lektüre von Text und Dom: Der Text nimmt Bezug auf eine Schmiedearbeit, die sich am Gitter vor der sogenannten ‚Goldenen Pforte‘ findet. Es handelt sich um Darstellungen verschiedener Tätigkeiten, die jeweils über einem Tierkreiszeichen angebracht sind. Im Handlungsverlauf des Romans werden verschiedene Beschädigungen am Dom festgestellt, u. a., dass diese Schmiedearbeiten ausgesägt wurden (Urban 2003:165 f., 2008:151). Dieses nebensächliche Detail erweist sich nun als ein Schlüssel zu den verwirrenden überirdischen Gestalten. Sie sind aus der Wirklichkeit ‚ausgesägt‘ und in den Text eingetreten: Ihr im Roman festgestelltes Fehlen am Gitter korrespondiert mit der im Roman fehlenden Beschreibung der Schmiedearbeiten, sodass ein Wiedererkennen der Figuren hier erst durch ein Abgleichen mit der Realität möglich wird, was eine deutliche Realitätsfiktion erzeugt.

Die Schmiedearbeiten sind im Kontext der Domarchitektur ein recht nebensächliches Detail, das sich an einem höchst bedeutungsschweren Ort, dem Eingang zur Wenzelskapelle, befindet. Dieses Detail und der bedeutende Ort bilden einen Konnex, auf dessen Basis in *Stín Katedrály suspense* erzeugt wird. Doch das Verweisungsspiel ist zum Prinzip erhoben und so verweist auch das



Detail 1: Der Sämann



Detail 2: Ein Schwein wird geschlachtet

im obigen Zitat nachzulesende Schlachtfest in der Sakristei nur auf einen anderen Schauplatz und auf ein anderes Verbrechen.

Die Inszenierung des Mordes folgt demnach vor allem einem ästhetischen Prinzip, das die Struktur des Textes nicht nur offenbart, sondern auch selbst erfüllt. Der intermediale Bezug ist dabei nicht Zitation, sondern die ‚Referenztexte‘ werden funktionalisiert und variiert. Der Verweisungszusammenhang wird ambivalent und erzeugt neue, weitere Anklänge. Im angeführten Beispiel entsteht eine neue diffuse Ahnung dadurch, dass das Schwein nicht wie ein Schlachtvieh, sondern wie ein Mensch am Hals aufgehängt wurde. Die Verkehrung entspricht der für die Semiotik des Romans wichtigen Dichotomie von Himmel und Hölle, sie mag aber auch in Bezug zu der scheinbar umgekehrten Statik von Rippengewölben mit Hängeschlussstein liegen. Also, so scheint es, muss der Teufel im Spiel sein, denn solch atemberaubende Dachkonstruktionen gelingen ja bekanntlich nur – das erzählt eine Sage zur Karlsruher Kirche in Prag – wenn der Baumeister seine Seele dem Teufel verschreibt. Das umge-

kehrt aufgehängte Schwein schürt also weiterhin *suspense*: Hat das etwas zu bedeuten?

Die Antwort auf diese latent immer mitschwingende Frage nach dem Bedeuten gibt der Roman selbst: Nach einem anderen Leichenfund (ein mit einem Steinmetzzirkel erstochener Mann ist an der Rückseite des Kruzifixes aufgehängt) antwortet die Polizistin Klára resigniert: „Jistě to nevím. [...] Ale Rops tvrdí, že tady [...] má význam všechno.“²⁰ (Urban 2003:164)

In der Überfülle der Bedeutungszuschreibungen lässt sich die Inszenierung der Morde nicht mehr lesen. Wenn in *Sedmikostelí* die ‚Terrorisierung‘ (Eshelman 2004/5) des Lesers darin bestand, dass er sich unweigerlich in der Situation wiederfindet, die ästhetische Ideologie K.s bzw. der Verbrecher zu übernehmen, wird er in *Stín Katedrály* desorientiert zurückgelassen. Der Text bietet das alchemistisch-mystische Weltbild zwar als eine Position an, doch wird diese Weltsicht in den von Klára erzählten Passagen immer mit einer Außenperspektive konfrontiert. Die Dopplung der Perspektiven wirkt relativierend. Während in *Sedmikostelí* eine bestimmte ästhetische Haltung als eine Diskursmacht etabliert wurde, steht die ästhetische, d. h. kunstvolle Strukturierung in *Stín katedrály* einer solchen Etablierung entgegen. Dieser Diskurs wird nicht im Sinne einer Ideologie geordnet, sondern bleibt doppelt und offen.

Anders betrachtet ist diese Verdopplung aber auch ein Statement in Bezug auf das Genre: Der Kriminalroman als stark konstruiertes und strukturiertes Genre wird genutzt, um die Subversion bzw. Parallelisierung von Strukturen durch andere Weltsichten zu demonstrieren: Es gibt nicht nur eine Wahrheit; jeder muss die eigene Perspektive einnehmen. In diesem Sinne steht *Stín Katedrály* im Kontext der postsozialistischen Umbrüche, die in der Literatur auf ihre Art reflektiert werden.

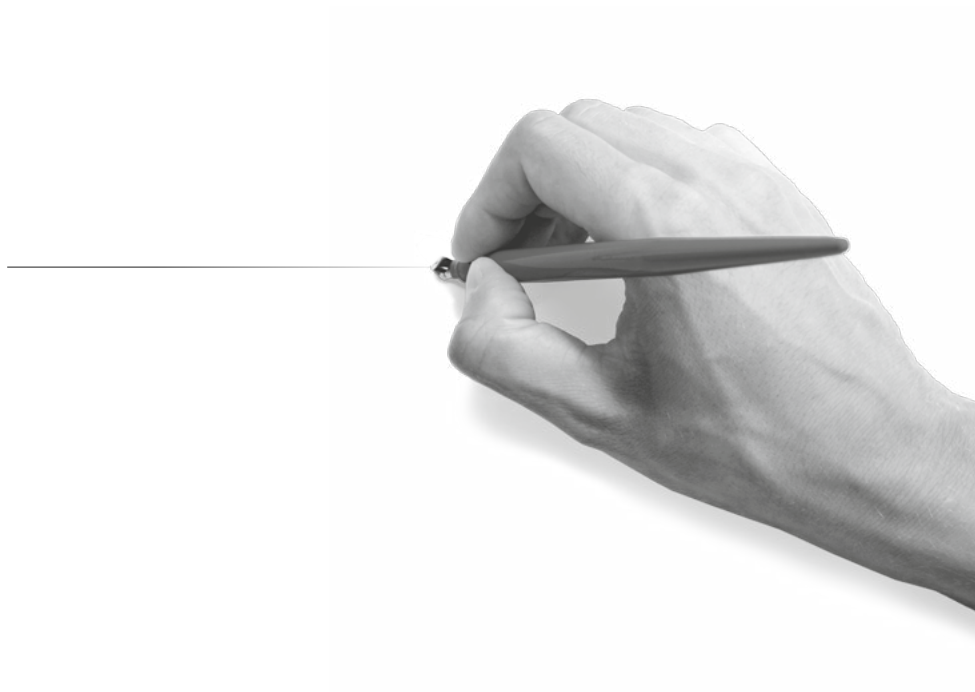
²⁰ „Genau weiß ich es nicht. [...] Aber Rops behauptet, dass [...] hier einfach alles Bedeutung besitzt.“ (Urban 2008:149)

» Literaturverzeichnis

- Barthes, Roland: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Frankfurt/M. 1990.
- Bílek, Petr: Próza a Poezie. 2005 <<http://www.czechlit.cz/literatura-po-r-1945/proza-a-poezie/>> (letzter Zugriff am 09.02.2013).
- Bremer, Alida: Kriminalistische Dekonstruktion. Zur Poetik der postmodernen Kriminalromane. Würzburg 1999.
- Eshelman, Raoul: Checking out of the Epoch: Performatism in Olga Tokarczuk's ‚The Hotel Capital‘ vs. Late Postmodernism in Ali Smith's ‚Hotel World‘ (with remarks on Arundhati Roy's ‚The God of the Small Things‘ and Miloš Urban's ‚Sevenchurch‘). In: *Anthropoetics* 10/2 (Herbst/Winter 2004/2005) <<http://www.anthropoetics.ucla.edu/ap1002/transhotel.htm>>.
- Mukařovský, Jan: Einführung in die Ästhetik. In: *Prager Schule. Kontinuität und Wandel*. Hg. von Wolfgang Schwarz u. a. Frankfurt/M. 1997, S. 5–43.
- Nöth, Winfried: Bildsemiotik In: *Bildtheorien*. Hg. von Klaus Sachs-Hombach. Frankfurt/M. 2009, S. 235–254.
- Nöth, Winfried: *Handbuch der Semiotik*. Stuttgart 2000.
- Nusser, Peter: *Der Kriminalroman*. Stuttgart 2003.
- Sayers, Dorothy L.: Aristoteles über Detektivgeschichten. Vorlesung in Oxford am 5. März 1935. In: *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*. Hg. von Jochen Vogt. München 1998, S. 13–22.
- Schmid, Wolf: Russische Literaturtheorie und internationale Narratologie. In: *Geisteswissenschaften in der Offensive. Hamburger Standortbestimmungen*. Hg. von Jörg Dierken. Hamburg 2009, S. 100–116.
- Schmidt, Nora: *Subtile Differenzen. Fantastik, Krimi und Geschichte in Miloš Urbans Roman Sedmikostelí*. Berlin 2011.
- Šklovskij, Viktor: Der parodistische Roman. Sternes Tristam Shandy. In: *Texte der russischen Formalisten*. Hg. von Jurij Striedter. München 1971, S. 245–299.
- Urban, Miloš: *Sedmikostelí*. Praha 1999.
- Urban, Miloš: *Stín Katedrály*. Praha 2003.
- Urban, Miloš: *Im Dunkel der Kathedrale*. Aus dem Tschechischen von Sophia Marzloff. München 2008.

Zimmermann, Hans-Dieter: Schema-Literatur. Ästhetische Norm und literarisches Prinzip. Stuttgart u. a. 1979.

Zizler, Jiří: Otevřená dekáda. In: V souřadnicích volnosti. Česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích. Hg. von Petr Hruška et.al. Praha 2008, S. 11–34.



In den zeitgenössischen slavischen Literaturen ist Gewalt allgegenwärtig – als Echo der Revolutionen, Kriege, Diktaturen und Systemumbrüche des 20. Jahrhunderts, als Reaktion auf andauernde und neu ausbrechende Konflikte, als Faszination, Sensation und Kaufanreiz. Gewalt erscheint als narrativ-ästhetischer, tradierter Bestandteil der literarischen Darstellung und als aussagekräftiges, tabubrechendes Motiv. Dieser Band trägt die Ergebnisse einer internationalen Konferenz an der Universität Hamburg zusammen, die sich im Herbst 2012 diesem Thema unter der Trias *Verbrechen – Fiktion – Vermarktung* gewidmet hat. Das breite Spektrum der untersuchten Literaturen (von ost- und west- über südslavische Literaturen, von Prosa über Lyrik und Dramatik), aber auch der Blick über die Literatur hinaus (unter anderem auf Film und Musik), die Vielfalt der Themen, Darstellungsweisen und analytischen Zugänge, ergeben ein vielfältiges Bild, das eine Annäherung an die Frage nach den Spezifika literarischer Gewaltdarstellungen ermöglicht.

