



**Forschungsverbund
Ost- und Südosteuropa**

Nr. 11 Februar 2003

**Modelle des Kulturwechsels –
Eine Sammelmonographie**

Dalibor Dobiáš
Petra Huber
Walter Koschmal

Copyright: forost, München

Abdruck oder vergleichbare Verwendung von Arbeiten des Forschungsverbands Ost- und Südosteuropa ist auch in Auszügen nur mit vorheriger schriftlicher Genehmigung der Geschäftsstelle gestattet.

Vorbemerkung

Sammelbände überschwemmen das Land. Die wissenschaftliche Forschung wird in den letzten Jahren zunehmend von diesem Publikationstypus beherrscht. Er vereint in der Regel wissenschaftliche Einzelbeiträge unter einem mehr oder weniger gemeinsamen Thema.

Äußerlich mag auch das vorliegende Bändchen dem gleichen. Doch der erste Eindruck täuscht. Die Autoren haben hier versucht, eine Publikationsform zu verwirklichen, die dem Rahmen von *forost*, in dem diese Ergebnisse wissenschaftlicher Forschung entstanden sind, möglichst entspricht. Der Forschungsverbund *forost* soll nämlich vor allem Kooperationen fördern. Das Projekt der Arbeitsgruppe „Kulturen im Postsozialismus“ im Rahmen von *forost*, das sich mit dem Problem des Wechsels zwischen Kulturen befasst, haben die drei AutorInnen der vorliegenden Studie gemeinschaftlich bearbeitet.

Obgleich jeder Artikel einer einzelnen Autorin bzw. einem Autor zuzuschreiben ist, wurde doch jeder Aufsatz in unterschiedlichen Entstehungsphasen zum größeren Teil in ausführlichen und wiederholten Diskussionen erörtert und gemeinsam bearbeitet. Dies gilt in ganz besonderem Maße für den allgemeiner gehaltenen Beitrag zur Einführung mit dem Titel „Modelle des Kulturwechsels“. Auch die Forschungsergebnisse und Diskussionen aus dem Dachprojekt „Kulturen im Postsozialismus“ sind hier eingeflossen.

Auf diesem Wege wurde insbesondere innerhalb des Projekts zum Thema Kulturwechsel eine Abstimmung und Homogenität der Beiträge erreicht, die man in der Regel weniger in Sammelbänden findet als in Monographien von Einzelautoren. Deshalb halten wir den wissenschaftlichen Gattungszwinger „Sammelmonographie“, unseres Wissens ein Neologismus, für eine angemessene Bezeichnung. Da es sich um ein Experiment handelt, in dem nicht nur sehr heterogene Kulturen verglichen werden, sondern auch deutsche und tschechische Forscherperspektiven in einem ständigen wissenschaftlichen Austausch zum Ausgleich gebracht wurden, mag man den AutorInnen nachsehen, wenn vieles verbesserungswürdig geblieben ist.

Regensburg im Januar 2003

Dalibor Dobiáš,
Petra Huber
Walter Koschmal



Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkung.....	3
Modelle des Kulturwechsels – "Kulturwechsel" im östlichen Europa am Ende des 20. Jahrhunderts	7
<i>Walter Koschmal</i>	
Iosif Brodskij: Übersetzung als Nachschöpfung – die Transformation von Richard Wilburs „After the Last Bulletins“	25
<i>Petra Huber</i>	
Das Englische als Sprache der individuellen Freiheit – Iosif Brodskijs autobiografischer Essay „In a Room and a Half“	45
<i>Petra Huber</i>	
Jiří Gruša: „Die Kunst des Altwerdens“ zwischen Tschechien und Deutschland.....	51
<i>Dalibor Dobiáš</i>	
„Globalisierung“ als kulturelles Phänomen (am Beispiel der Sorben)	75
<i>Walter Koschmal</i>	



Modelle des Kulturwechsels – "Kulturwechsel" im östlichen Europa am Ende des 20. Jahrhunderts

Walter Koschmal

Im 20. Jahrhundert mussten oder wollten in Europa viele Menschen ihr Land, ihre Heimat in der Richtung von Osten nach Westen verlassen. Der Preis, den sie dafür zu bezahlen hatten, war meist hoch. Sie sahen sich gezwungen, den direkten Kontakt zu der ihnen vertrauten Kultur aufzugeben. Das Erlernen der neuen Sprache, die Integration in die andere Kultur, dies sind zweifellos besonders schwierige, komplexe und langwierige Prozesse. Das 20. Jahrhundert birgt im Hinblick auf den Wechsel zwischen Kulturen einen Schatz an Erfahrungen, wie wohl wenige Jahrhunderte zuvor.

Die Prozesse der Migration und der Emigration, insbesondere von Ost nach West, lassen sich v.a. bei jenen minutiös nachvollziehen und rekonstruieren, die ihre Erfahrungen und Empfindungen bei diesem Wechsel, ihre anhaltende Verbindung zur heimatlichen Kultur, aber auch die Aneignung der anderen Kultur eingehend reflektiert und diese Reflexionen aufgezeichnet haben. Dazu zählen in allererster Linie die Schriftsteller.

Der Kulturwechsel vollzieht sich am Ende des 20. Jahrhunderts in einem Spannungsverhältnis von Bruch und Kontinuität. Er kann ebenso die Migration von Menschen als auch deren Integration in andere Kulturen beinhalten. Dabei ist es aber von grundlegender Bedeutung, eine westliche von einer mittel-, ost- oder südosteuropäischen Perspektive zu unterscheiden.

Grundsätzlich sind zwei verschiedene Dimensionen des Kulturwechsels und seiner Untersuchung differenziert zu betrachten. Zum einen muss der Wechsel als konkretes historisches Phänomen untersucht werden. Die jeweils konkreten Erscheinungen lassen sich in ihrer Spezifik erst durch den Vergleich erkennen. Zum anderen sind aber die historisch gebundenen Besonderheiten des Wechsels zwischen Kulturen im Hinblick auf die Modellhaftigkeit dieser Prozesse zu analysieren. Auf der Grundlage dieser Modelle lassen sich weitere Typen des kulturellen Wechsels bestimmen.

Im Weiteren werden drei Kulturen im Zentrum stehen: die russische, die tschechische und die sorbische. Aus der westlichen Perspektive befinden sich diese drei Kulturen – ebenso wie Politik und Wirtschaft – in einem Stadium des Übergangs und Umbaus. Diese Phase wird meist als „Transformation“ oder „Transition“ bezeichnet. Aus westlicher Perspektive führt dieser Übergang zur Öffnung der Kulturen, v.a. auch im Sinne einer verstärkten Orientierung östlicher Staaten am Westen. Die drei konkret hier untersuchten Phänomene des Wechsels sind hochgradig heterogen, damit ihre modellhafte Dimension ein möglichst breites Spektrum von Typen des Kulturwechsels abdeckt.

Die östliche Wertung der aktuellen Öffnungsprozesse ist nicht selten eine andere als die westliche. Im Vordergrund stehen dort Entwicklungen wie die Selbstvergewisserung in Bezug auf die eigene Kultur, die eigene Nation, die Selbstbefreiung und – gegebenenfalls – auch die Staats- und Nationsbildung. Diese Diskrepanz der Sichtweisen verdeutlicht, dass Länder des mittleren und östlichen Europa aus westlicher Sicht häufig als Objekte, ja Produkte westlicher Einwirkung erscheinen. Aus östlicher Sicht stehen hingegen das eigene Tun, der innere Wandel und die innere Kultivierung in einem weiten Sinne im Vordergrund. Das westliche Verständnis von Transformation läuft – zumindest im Hinblick auf die Kultur, und wohl nicht nur auf diese – Gefahr, den neuen Partnern in Europa ein kulturell autonomes Wirken

abzusprechen. Sie könnte damit durchaus ein erwachendes Selbstwertgefühl und Selbstbewusstsein in gefährlicher Weise in Frage stellen.

Der Soziologe Georg Simmel (1957) macht in dem Essay „Exkurs über den Fremden“ von 1908 deutlich, dass durch Migration nicht nur eine Stigmatisierung des Fremden als fremd bewirkt wird. Vielmehr lasse die Fremdheit der Migranten auch die spezifische Eigenart der Einheimischen deutlicher erkennen. Damit wird auch die Selbstverständlichkeit der Weltsicht der eigenen Kultur in Frage gestellt. Migranten bringen den fremden Blick in die eigene Kultur ein.

In unserer Gegenwart ist es von ganz besonderer Relevanz über die Bedeutung des fremden Blicks, der fremden Wertungen nachzudenken. Fehlt dieser fremde Blick auf die eigene Kultur, so droht diese eventuell in Selbstgefälligkeit zu erstarren, bzw. – in unangemessener Weise – essenzialistisch verstanden zu werden. Die vielfältigen Gefahren der Abschließung der eigenen Kultur gegen die fremde sind evident. Die offenen Kulturen, und als solche verstehen sich die westlichen traditionell, könnten sich durch einen wachsenden Ausschluss fremder Sichtweisen geschlossenen Kulturen wie den einstigen östlichen in Europa annähern. Sie müssen deshalb noch lange nicht zu totalitären politischen Systemen mutieren. Jenen Dichtern, die aus den einen in die anderen gewandert und mit beiden vertraut sind, Iosif Brodskij und Jiří Gruša, darf dafür eine besondere Sensibilität zugesprochen werden.

Die im Weiteren zu erörternden Beispiele des Sprach- und Kulturwechsels verdeutlichen, dass der homogenisierte, tendenziell monolithische Nationalstaat durch eine Vielfalt von kulturellen Modellen, durch Pluralisierung herausgefordert wird und sogar in Frage gestellt werden kann. Der Kulturwechsel trägt so auch zur Herausbildung von Multikulturalität bei. Interkulturelle Austauschprozesse rücken verstärkt in das Zentrum der Kulturen. Die verschiedenen Blickwinkel auf ein und dieselbe Erscheinung werden nicht nur zulässig, sondern notwendig. Die Vielfalt hält auf diesem Weg Einzug in die Kulturen.

Die jeweilige Kultur steht in den hier untersuchten Ländern im Spannungsfeld von Bruch und Kontinuität. Lange Zeit waren diese Kulturen des östlichen Europa politisch instrumentalisiert. Die Fäden eigener kultureller Kontinuität wurden dadurch oft abgerissen. Heute versucht man, sie wieder aufzunehmen und daran anzuknüpfen. Normative und präskriptive Formen von Sprache und Kultur etwa, die über lange Zeit herrschten, finden in den mittel-, ost- und südosteuropäischen Ländern zusehends ein Ende. Dies beginnt bereits mit der Sprache, wenn man etwa an aktuelle Sprachentwicklungen im Kroatischen denkt. An die Stelle von Normierungen treten vielfach Differenzierung und Pluralismus.

Mehrsprachigkeit wird als Wert erkannt, die Ausbildung der Kinder an den Schulen erfolgt nicht länger auf der Grundlage ein und desselben Lehrbuchs in sämtlichen Schulen des Landes, sondern eine Vielzahl verschiedener Lehrbücher findet Verwendung. Die Ukraine bildet ein anschauliches Beispiel dafür. Es bildet sich auch eine Vielfalt der Konfessionen und Religionsgemeinschaften heraus. Auch diese Prozesse sind in den Ländern stärker ausgeprägt, in denen immer schon eine gewisse konfessionelle Vielfalt herrschte, etwa in der Ukraine. Die e i n e Interpretation der eigenen Geschichte weicht einem Auslegungspluralismus. Dies wird auch ermöglicht durch die Öffnung bislang unzugänglicher Archive oder die oft erstmalige Publikation neuer Quellen.

Identität bildet sich auf einer veränderten Grundlage, die Grenzen der eigenen individuellen Person, aber auch die Grenzen des Kollektivs sind neu zu ziehen. Sie formiert sich (Clifford/Marcus 1986:24) durch „fortgesetzte Wiederherstellung der eigenen Person und der anderen“ (constant reconstruction of selves and others), durch spezifische Exklusionen, Konventionen und Diskurspraktiken. Dabei sind hybride (multiple) Identitäten möglich, sodass sich auch

transnationale Konzepte von Identität entwickeln können und zunehmend entwickeln werden. Ihnen dürfte für die Zukunft, v.a. in Europa, eine besondere Bedeutung zukommen.

Bei diesen Prozessen spielen Grenzen eine besondere Rolle. Identität setzt Grenzen, Grenzziehungen voraus. Die Subjekte und die Träger der Grenzen ändern sich jedoch ebenso grundlegend wie die Quantität und die Qualität der Grenzen. Die Grenze ist zunächst – traditionell – durch den Akt des Abgrenzens konstitutiv für jegliche Identität. Die Grenze gewinnt aber in der jüngeren Gegenwart zunehmend die Funktion eines Übergangsraums. Hybride Grenzräume („borderlands“) erscheinen als das, was Homi Bhabha „third spaces“ oder „in-between-spaces“ nennt, Mary Louise Pratt „Kontaktzonen“ oder Ulf Hannertz (1996) u.a. auch mit „Kreolisierung“ im Auge haben.

Die Grenze hat eine doppelte Funktion: Einerseits grenzt sie ab und stiftet damit Identität, andererseits verbindet sie Räume und hebt Abgrenzungen auf. Gerade die Grenze, der Grenzraum ist, auch dank seiner Multikulturalität, als Brücke, als Übergangsraum zur anderen, bislang fremden Kultur zu sehen. Die Diskrepanzen zur jeweils anderen Kultur reduzieren sich dadurch. Ab- und Ausgrenzungen werden schwieriger. Die Beziehungen zwischen den Kulturen werden komplexer und differenzierter.

Am Beispiel der gegenwärtigen polnischen Literatur wird dies deutlich. In ihr bildet sich einerseits ein neues lokales, regionales Bewusstsein heraus und andererseits kommt es gleichzeitig – im selben Kulturraum – zu Prozessen der Deterritorialisierung, d.h. zur Aufhebung der traditionellen Einheit von nationaler Literatur und nationalem Territorium. Der polnische Gegenwartserzähler Andrzej Stasiuk ist ein wichtiger Vertreter einer entsprechenden neuen Literatur. Die vielen Grenzen treten – auch innerhalb einer Kultur – immer häufiger an die Stelle der einen Grenze. War die eine Grenze meist machtpolitisch motiviert, so grenzen die vielen schon aufgrund ihres oft regionalen Charakters meist weniger ab und sind sehr viel durchlässiger.

Für diese widerstreitenden Funktionen von Grenze dürften auch die beiden sorbischen Dichterinnen Marja Krawcec und Róża Domaścyna stehen. Am Beispiel dieser beiden sorbischen Autorinnen in Deutschland werden die Prozesse des Kulturwechsels ebenso im Vergleich deutlich wie am Beispiel des tschechischen Dichters Jiří Gruša. Gruša musste sich zunächst vom tschechischen Leser abwenden und seine Heimat verlassen. Seit seiner Rückkehr findet die literarische Kommunikation mit diesem vorwiegend durch Übersetzungen ins Tschechische statt, während Gruša weiterhin deutschsprachige Gedichte schreibt. Mit dieser Rückkehr unterscheidet sich Gruša vom dritten Beispielfall, der im Folgenden betrachtet wird, dem in Russland geborenen Iosif Brodskij.

Brodskij schloss die Rückkehr seiner Person aus den USA, als deren Autor er sich Joseph Brodsky nannte, nach Russland dezidiert aus. Bis zu seinem Tod, ja über seinen Tod hinaus – Brodskij wollte in Venedig begraben werden – ist Brodskij nicht nach Russland zurückgekehrt. Innerhalb der nordamerikanischen Literatur und Kultur aber schuf er sich einen eigenen, autonomen russischen Kulturkontext, der in einen Dialog mit dem nordamerikanischen trat. Er brachte aber darüber hinaus in diese andere Kultur seine sehr eigene russische Perspektive und Wertung als fremde ein.

Kulturwechsel und Grenze

Das von Georg Simmel 1908 (Simmel 1992, S.764-771) in „Exkurs über den Fremden“ beschriebene Phänomen, dass der Fremde den Einheimischen die Selbstverständlichkeit ihrer Weltansicht nimmt und sie hinterfragt, ist grundlegend für jenen Prozess, der in den 90er Jahren des vergangenen Jahrhunderts v.a. in den Staaten Mittel-, Ost- und Südosteuropas um sich

greift und unter dem Begriff „Transformation“ figuriert. „Transformation“ ist ein Begriff, der im Westen geprägt und dort auch in erster Linie verwendet wurde und wird. Die Migration, auch in der Wissenschaft hat sie seit den 90er Jahren erheblich zugenommen, verändert aber – im Sinne Simmels – auch den Westen. Diese Konsequenz wird häufig übersehen oder gering veranschlagt. Auch der Westen hat eine Transition und Transformation erfahren und ist weiter in die entsprechenden Prozesse eingebunden. Die kritische Reflexion des Begriffs Transformation vermag dies bewusst zu machen. Die eigene Kultur, u.a. auch die deutsche, bedarf angesichts der Wiedervereinigung einer kritischen Betrachtung. Aber auch die Tatsache, dass die sorbische Kultur gleichsam neu zu einem festen Bestandteil der deutschen Kultur geworden ist, hat Konsequenzen, die zu bedenken sind und die deutsche Kultur insgesamt verändern.

Die karibisch-britische Autorin Andrea Levy – eine Immigrantin in Großbritannien – drückt dies so aus (2000:258): „If Englishness doesn't define me, redefine Englishness.“ Sie spricht – im Unterschied zu unseren Beispielen – dieselbe Sprache wie die Menschen ihrer Zielkultur. Sie postuliert dennoch die Neudefinition von „Englishness“. Um wie viel mehr sollte dies etwa für ein Deutschsein aus sorbischem Blickwinkel gelten. Auch der Begriff „Deutschsein“ ist durchaus im Hinblick auf eine Neudefinition zu hinterfragen.

Die beiden sorbischen Dichterinnen Marja Krawcec und Róža Domašcyna sehen sich durch ihre jeweilige nationale Kultur, die sorbische, nicht ausreichend definiert, noch weniger durch die deutsche. Sie müssen deshalb – jeweils unterschiedlich – sowohl ihre nationale sorbische Kultur neu definieren, als auch die deutsche und das Verhältnis der sorbischen zur deutschen, um ihren literarischen und kulturellen Ort neu zu bestimmen.

Die Sorbinnen leben – im Unterschied zur erwähnten karibisch-britischen Autorin – in der Situation einer Diglossie bzw. eines Bilingualismus. Beide Dichterinnen kennzeichnet die nämliche Doppelsprachigkeit, jene von Deutsch und Sorbisch, also zweier nicht verwandter Sprachen. Beide Sprachen sind in ihrer „Sprachengemeinschaft“ (Kohabitation) auch nach ihrer gesellschaftlichen Funktion unterschiedlich verteilt, sie werden aber auch – je nach kulturspezifischem Blickpunkt – höchst unterschiedlich gewertet.

Das führt nicht selten dazu, dass Diglossie – nach Kremnitz (1990:28) – seit der Herausbildung des Begriffs Ende des 19. Jahrhunderts „gesellschaftliches Konfliktpotential“ entstehen lässt. Obersorben behaupten verschiedentlich noch am Anfang des 21. Jahrhunderts, dass sie wegen des öffentlichen Gebrauchs ihrer Sprache, des Obersorbischen, von Deutschen auf der Straße diskriminiert werden, zumindest nehmen sie dies so wahr. Das findet eine Ursache darin, dass die eine Sprache, das Deutsche, über lange Zeit als höherwertige, die andere als minderwertige propagiert wurde und bisweilen noch wird.

Indem Schriftsteller – auch bei den Sorben – bewusst in der Minderheitensprache, also Ober- oder Niedersorbisch schreiben (Stiehler 2000:6), leisten sie einen Beitrag zur Umkehrung der sprachlichen Dominanzverhältnisse. Wenn sie dies nicht tun, scheinen sie sich dieser Aufgabe zu verweigern. Marja Krawcec schreibt nur Obersorbisch, Róža Domašcyna hingegen in beiden Sprachen, Obersorbisch und Deutsch. R. Domašcyna transzendiert die Diglossie aber auch durch Sprachmischung als Spiel, als „Provokation“ (Stiehler 2000:6). Bei ihr wird die ästhetische Funktionalisierung der Sprachen dominant. Sie findet auf diesem Weg neue Möglichkeiten, das literatursprachliche Potenzial zu erweitern.

Iosif Brodskij repräsentiert mit seinem Werk hingegen einen individuellen Bilingualismus außerhalb einer Diglossie-Situation: Da er in die fremde Sprachumgebung, d.h. in die USA einwandert, ist er gezwungen, seine literatursprachlichen Möglichkeiten zu erweitern, will er sich in eine neue Literatur, die nordamerikanische, einschreiben. Darin unterscheidet er sich

etwa von dem seit seiner Kindheit zweisprachigen Vladimir Nabokov, einem anderen russischen Schriftsteller, der zu einem amerikanischen wurde.

Brodskij integriert sich in die nordamerikanische Kultur ganz wesentlich durch Sprachwechsel, aber – auf der literarischen Ebene – auch durch einen Gattungswechsel. Er geht dazu über, statt russischer Gedichte englischsprachige Essays zu schreiben. In diesem Fall der Zweisprachigkeit in einer einsprachigen Umgebung ist es möglich, dass die Ausgangssprache, bei Brodskij das Russische, bei Gruša das Tschechische, differenzierte, der anderen Kultur genügende Funktionen übernimmt. Es kann aber auch zu Sprachmischung oder zu Sprachexperimenten kommen. Die Autoren wählen die neue, die andere Sprache für ihre Dichtung. Bei Brodskij und Gruša trifft dies mit Englisch und Deutsch tatsächlich auch zu.

Iosif Brodskij verhält sich dabei in vielfacher Hinsicht völlig abweichend von einem anderen russischen Emigrantenschriftsteller in den USA, Aleksandr Solženicyn. Während Brodskij auf der Grundlage seines spezifischen Kulturverständnisses die eigene Kultur eklektisch in die andere einbringt, letztere aus seinem fremden Blickwinkel bewertet und die eigene mit deren Traditionen verbindet, bleibt Solženicyn – auch in der anderen Kultur – weitgehend in den Koordinaten einer russisch-sowjetischen Kultur verhaftet.

Die Sorbin Róža Domašcyna hingegen erweitert nicht nur das Verständnis von sorbischer Kultur, auch durch ihre Übersetzungen aus verschiedenen Sprachen ins Obersorbische, um ausreichend Raum in ihr zu finden. Auch die deutsche Kultur begreift sie damit neu: Die aus diesem Blickwinkel neue deutsche Literatur muss ihrer Redefinition genügen, d.h. sie muss die Erweiterung um die zweisprachige Dimension zulassen und integrieren. Marja Krawcec bestimmt die sorbische Kultur für sich ebenfalls neu, doch in einer deformierenderen, monokulturellen Weise. R. Domašcyna wirkt innerhalb der ursprünglich monolithischen deutschsprachigen Kultur einer Abschottung, einer Grenzziehung entgegen und schafft eine innerkulturelle „Kontaktzone“, einen hybriden Mischraum. Dieser dritte Raum vermag sich durchaus auf beide Sprach- und Kulturräume, zwischen denen er Kontakt herstellt, auszudehnen.

Dabei fällt ein Unterschied zu den – bereits erwähnten – britischen Einwanderern auf. Gemeint sind jene „neuen Briten“ oder „Black-British“, die in Großbritannien aus Asien, der Karibik usw. immigrieren: Sie sind bereits Staatsbürger, also Briten mit englischer Sprache. In Deutschland richten sich neue Identitätskonstruktionen oft gegen den Nationalstaat. Bei den Sorben ist dies jedoch irrelevant, verfügen sie doch über keinen eigenen Staat. Anders als die britischen Einwanderer sprechen sie aber eine eigene Sprache, die – im Unterschied zum britischen Beispiel – von jener der Dachkultur, also der deutschen, abweicht. Das Selbstbewusstsein der karibischen Einwohner in Großbritannien manifestiert sich in der Forderung nach einer Neudefinierung der Identität der britischen Gesamtgesellschaft (der „Britishness“). Dies könnte – gerade im Hinblick auf die zwei Sprachen – auch von den Sorben eingefordert werden.

Ähnlich selbstbewusst tritt R. Domašcyna auf, die immer schon der deutschen Kultur angehört. Sie geht – ebenso wie der in den letzten Jahrzehnten bestimmende Vertreter der sorbischen Lyrik Kito Lorenc – eher von einer Neudefinition der deutschen Kultur aus. Damit muss sich aber auch diese – v.a. aus sorbischer Sicht – als eine sich transformierende begreifen. Auf Sprachinseln wie der sorbischen ist – ähnlich wie bei den bessarabischen Bulgaren (Zybatow 1998:327) – ein ausgeprägtes „distinktives Selbstbewußtsein“ (K.L. Mattheier) sehr verbreitet, das heißt: „Eine recht konservative, den Assimilationsprozeß verzögernde Sprachinselmentalität und eine von der überdachenden Kontaktgesellschaft stark

divergierende Kultur und Ritualität.“ Dies kennzeichnet auch die sorbische Kultur, so besonders Marja Krawcec.

R. Domaścynas literarisches Selbstbewusstsein dürfte hingegen sehr viel mehr aus der spezifischen kulturellen Mischung mit ihren neuen ästhetischen Potenzialen bzw. aus der Möglichkeit des Kulturwechsels erwachsen. Domaścyna beschreitet den entgegengesetzten Weg zu M. Krawcec, nicht jenen der sich abgrenzenden Distinktion, sondern jenen der Integration. Sie tut dies so, dass auch die integrierende Kultur einer Veränderung, einer Redefinition unterliegt. Das heißt, auch die deutsche Kultur verändert sich, unterliegt einer Transformation. Daraus resultiert das spezifische Selbstbewusstsein, die Überzeugung von der Spezifik der eigenen Kultur als einer autonomen.

Kultur wird heute als symbolisches Deutungssystem aufgefasst, über das sich soziale Prozesse vergleichen lassen. Kultur erscheint so als Lebensform: Es entwickeln sich auch in der Gegenwart neue Paradigmen, bestehende Formen verdichten sich (E. Durkheim). Kultur wird auf dieser Grundlage als Symbolsystem vermittelt und artikuliert (etwa in Medien usw.). Der Wechsel zwischen Kulturen ist dabei als Chance und Weg zu begreifen, auf dem eine gemeinsame transkulturelle Basis gefunden werden kann. Unter Kultur werden deshalb nicht länger national begrenzte, womöglich homogene Kulturen verstanden, die ohnehin nur ein – häufig ideologisch missbrauchtes – Konstrukt sind.

Multikulturalität, seit den 1960er Jahren ein besonders wichtiges Phänomen, stellt eine Herausforderung für jeden Nationalstaat dar (Joppke 1998). Erst in der Moderne kommt es – so Max Weber – zur „Pluralisierung der Wertsphären“: Der nationalstaatliche Druck auf die kulturelle Homogenisierung schwächt sich im 20. Jahrhundert ab. Das bedeutet, dass die wachsende Multikulturalität die nationale Identität in den Hintergrund drängt. Wirtschaftliche Spezialisierung, Migrationen und vergleichbare Prozesse führen zu Sprachmischungen. Das moderne Konzept von Identität beruht auf Individualisierung. Auch Róża Domaścynas Redefinition deutscher Kultur wird damit zu einer Herausforderung, die jedoch als kulturelle Provokation an die Adresse der deutschsprachigen Literatur und Kultur nur wenig wahrgenommen wird.

Der Wechsel von Elementen, von Personen der einen Kultur in eine andere führt zu *Akkulturation* (Burke 2000), wenn die ethnisch-kulturelle Vielfalt in der neuen Kultur bejaht wird. Der Wechsel resultiert in *Assimilation*, wenn die Paradigmen der fremden Kultur nicht mehr wahrnehmbar und homogener Bestandteil der aufnehmenden Kultur sind. Bei der Akkulturation herrscht eher kulturelle Heterogenität – bis hin zur Multikulturalität. Die Assimilation setzt sich hingegen die kulturelle Homogenität implizit als Ziel. Zu einer kulturellen Synthese kommt es in beiden Fällen, wenngleich in unterschiedlichem Maße. Konstitutiv für die Akkulturation ist die Hierarchie kultureller Werte in der jeweiligen Gesellschaft. Multikulturalität kann Ungleichheit verschleiern und tut dies, wenn die koexistierenden Kulturen unterschiedlich bewertet werden. In den USA der 1990er Jahre kommt es häufig zum Abbau kultureller Hierarchien. Das Verschwinden der Hierarchie bedeutet aber noch keine multikulturelle Synthese.

Für Jurij Lotman werden Elemente, die früher einer Kultur entgegengesetzt waren und damit in der Regel aus ihr ausgeschlossen blieben, entweder eliminiert oder peripher integriert. Das heißt, diese Paradigmen haben nur die Möglichkeit, über die Ränder einer Kultur in diese einzudringen. Kommt es zur Integration von Paradigmen anderer Kulturen, z.B. von deren Sprache, so geschieht dies zunächst nur an den Rändern. Es kann aber bei zunehmender Assimilation zu einer weiteren Elaborierung von Codes kommen. Der Prozess der Semiotisierung kann vertieft werden, neue Zeichen und Codes können sich damit im Zentrum einer Kultur verankern. Bei R. Domaścyna dringt z.B. das Sorbische in einem Maße in die

deutschsprachigen Gedichte ein, dass diese fremden Sprachelemente zunehmend zu eigenständigen Bedeutungsträgern werden und letztlich ein deutsch-sorbisches Gedichtsganzes entstehen lassen.

Eliminieren und Integrieren kultureller Paradigmen bilden die beiden grundlegenden Prozesse beim kulturellen Wechsel. Jeder einmal integrierte Code tendiert aber immer auch dazu, in der neuen Kultur eine zentrale Position einzunehmen, also von der Peripherie ins Zentrum vorzurücken. Um diese zentrale Position übernehmen zu können, muss dieser Code aber verbreitet sein und hohes Prestige genießen. Ist ein Code einmal zentral, so nimmt der Grad der Elaboriertheit seiner Zeichen und Relationen zu. Das erfordert aber eine größere Standardisierung seiner Zeichensysteme – bis hin zu einer systematischen Beschreibung in einem Metatext (z.B. in einer Grammatik, oder im Verssystem der Lyrik eines Dichters u.ä.).

Ohne *Grenzen* gibt es keine sozialen Systeme. Räumliche Begriffe wie „Grenze“ bilden meist die metaphorische Beschreibungskategorie für soziokulturelle Prozesse, so auch bei den Begriffen „Zentrum“ und „Peripherie“. Grenzen können fremde Paradigmen sowohl ein- als auch ausschließen. Damit haben wir es beim Kulturwechsel mit zwei grundlegenden Prozessen zu tun, mit *Inklusion* und *Exklusion*.

Die Grenze ist letztlich eine anthropologische Konstante. Für Georg Simmel (1992:697) ist die Grenze nicht eine „räumliche Tatsache mit soziologischen Wirkungen, sondern eine soziologische Tatsache, die sich räumlich formt“. Fredrik Barth (1969:15) bewertet in den 60er Jahren des vergangenen Jahrhunderts Grenzen als jene Essenz ethnischer Identität (bzw. Insularität), über die sich Gruppen definieren. Identität formiert sich – so Clifford/ Marcus (1986:24) – über „the constant reconstitution of selves and others through specific exclusions, conventions, and discursive practices“.

Das aber heißt, dass auch multiple oder hybride Identitäten möglich sind. Auf dieser Grundlage bilden sich auch „transnationale Konzepte“ von Identität wie bei den Sorben. Durch die Migration – aber nicht nur durch diese – sind Grenzkulturen, „Grenzdiskurse“ („border discourses“; Caws 1994), aber auch „Grenzidentitäten“ („border identities“) entstanden. Ein Beispiel dafür ist die hispanische Minderheit im Südwesten der USA. Offene Identitäten lassen sich im Zeitalter der Gleichzeitigkeit solch widersprüchlich scheinender Entwicklungen wie Deterritorialisierung auf der einen Seite und Herausbildung neuer Formen von lokalem Bewusstsein auf der anderen als „fluktuierende Identitäten“ beschreiben.

Aufgrund dieser vielfältigen und zum Teil auch strukturellen Veränderungen erscheinen dyadische Kategorien wie „Identität“ und „Alterität“, „Inklusion“ und „Exklusion“, „Zentrum“ und „Peripherie“ nicht mehr in jedem Fall als angemessene Kategorien der Analyse. Gerade beim kulturellen Wechsel, im Falle des Kulturaustauschs zeichnen sich zunehmend triadische Strukturen ab. Sie führen weg von der Identität über die Alterität letztlich zur Pluralität hin. „Figuren des Dritten“ (der Tertiartät), „Übergangsfiguren“ (Simmel) in einem weiten Sinne, rücken in das kulturelle Zentrum, man denke nur an die polnische Gegenwartsliteratur. Mediatoren wie Übersetzer repräsentieren ebenfalls solche Figuren des Wechsels. Sie sind bei diesem Übergang von wachsender Bedeutung für die verschiedensten sozialen Interaktionen innerhalb einer Gesellschaft.

Drei Paradigmen: Brodskij – Domaścyna/ Krawcec – Gruša u.a.

Sprach-, Literatur- und Kulturwechsel werden in den Einzelbeiträgen des hier vorliegenden Bandes modellhaft am Beispiel von vier Schriftstellern untersucht: von Iosif Brodskij, Jiří Gruša sowie Róża Domaścyna und Marja Krawcec. Sie alle vollziehen reale Wechsel zwischen ethnischen bzw. nationalen semantischen Räumen. Das Verlassen des Landes, der

Sprache bzw. Ethnie geht dabei gewöhnlich mit dem Wechsel der Kultur, mit Integration in die neue und Vermittlung der alten Kultur einher. Sprach-, Literatur- und Kulturwechsel lassen sich aber nicht nur auf dieser konkreten Objektebene untersuchen. Dies würde die tatsächliche Komplexität zu sehr vereinfachen. Der Kulturwechsel verfügt auch über eine eigene Metaebene, die in der graphischen Darstellung der Prozesse des Kulturwechsels dargestellt ist (vgl. die graphische Darstellung im Anschluss).

Kategorien wie „Grenze“ und „Grenzüberschreitung“, „Mittler“ und „Vermittlung“, „kulturelle Offenheit“ vs. „Geschlossenheit“ u.Ä. sind beiden Ebenen, der Objekt- wie der Metaebene gemeinsam. Berücksichtigte man nur die Objektebene national-kultureller, ethnischer Territorien, so ignorierte man Wesentliches. Die Metaebene des Wechsels ist ebenfalls einzu-beziehen. Die Begrifflichkeiten werden durch diese doppelte Bedeutungsebene komplexer.

Schon der Parameter der Grenze gestaltet sich in allen vier Fällen sehr unterschiedlich. Die Grenze muss v.a. im Hinblick auf ihre Qualität, insbesondere bezüglich ihrer Durchlässigkeit, differenziert werden. Sie ist auf der Objektebene bei allen vier DichterInnen schwer zu überschreiten, also kaum durchlässig. In zwei Fällen – Brodskij und Gruša – hat die Grenze eine betont politische Dimension. Es geht hier um die Grenzen zwischen politischem Totalitarismus und Nicht-Totalitarismus.

Auf der Metaebene aber gewinnt die Grenze eine ganz andere Qualität. In den Mittelpunkt rückt nun die Polarität, die innere Spannung von trennender Kontrast- und verbindender Synthesefunktion. In der Realität verankerte, objektivierbare politische oder auch sprachliche Grenzen auf der Objektebene müssen von subjektiven Grenzen in der Vorstellung der AutorInnen und von Grenzziehungen auf der Metaebene unterschieden werden. Die Qualität, die Durchlässigkeit ist jeweils verschieden. Die unterschiedlichen Qualitäten und Funktionen von Grenzen sind in jedem einzelnen Fall zu klären und vergleichend darzustellen.

Nur bei Iosif Brodskij (Russland/ Amerika) wird die Grenze konkret-räumlich lediglich in eine Richtung überschritten. Sie erscheint dabei als schwer überwindbar. In der Essayistik Brodskijs und in der dort konzipierten Ästhetik zeigt sich, dass gerade die Gegensätze (der Kulturen) betont werden. Daraus ergibt sich aber auch, dass die Notwendigkeit der Vermittlung zwischen beiden Kulturen in diesem Fall besonders dringlich ist. Den Dimensionen der Vermittlung von Kulturen kommt deshalb im Modell Brodskij eine herausragende Bedeutung zu. Brodskij agiert selbst als Vermittler seiner (russischen) Kultur, seiner eigenen Texte. Andere Personen lässt er in dieser Vermittlerrolle kaum zu. Er kontrolliert ihre Akte der Vermittlung ähnlich penibel wie vor ihm – in einem vergleichbaren Fall eines Kulturwechsels – Vladimir Nabokov. Für Brodskij ist die Vermittlung eine entschieden monodirektionale. Sie verläuft nur in einer Richtung und behandelt die Kultur v.a. unter dem Aspekt ihrer zeitlichen Veränderlichkeit. Der intermediäre Aspekt, der Vermittlungswunsch, der schon traditionell im Zentrum russischer Kultur (etwa des 19. Jahrhunderts, so bei dem Literaturkritiker Vissarion Belinskij u.a.) steht, verleitet Brodskij sogar dazu, nordamerikanische Lyrik in den USA zu vermitteln.

Brodskij, sein Leben wie sein Werk, steht für einen Gegenentwurf zum traditionellen russischen Kulturmodell. Eine Handlungskonstante russischer Kultur stellt der Rückzug aus dieser Kultur dar (Rzhevsky 1998). Das Ausweichen in unwirtliche Gegenden, so etwa die Wanderungen der Altgläubigen in periphere Gebiete Russlands wie den hohen Norden, aber auch die Emigration gehören dazu. Auf den Rückzug folgt in aller Regel die Rückkehr in die Gesellschaft, die mit einer besonderen Verpflichtung für die eigene Kultur einhergeht. So stiften reiche Familien von Altgläubigen nach ihrer Rückkehr in die Gesellschaft etwa kulturelle Einrichtungen wie Museen, die wiederum dem ganzen Volk zugute kommen, um damit ihren vorübergehenden Rückzug gleichsam wettzumachen.

Iosif Brodskij durchbricht dieses russische Handlungsmuster des Rückzugs aus der Kultur bzw. des Kulturwechsels und der darauf folgenden Rückkehr. Ein anderer russischer Emigrant in den USA kehrt jedoch nach Russland zurück, und zwar mit Absicht vom Osten des Landes her. Er wählt damit den Weg durch jene Region, Sibirien, die er selbst – wie auch viele andere – als eine Region des Leidens, als das Land der Lager erfahren musste: Aleksandr Solženicyn. Aus seinem nach langer Abwesenheit gewachsenen Gefühl der Verantwortlichkeit engagiert er sich – gemäß traditionellen russischen Kulturmustern – erneut in vielfältiger Weise für sein Land. Sein Engagement wird allerdings keineswegs von allen Seiten begrüßt. Im 20. Jahrhundert werden diese Muster jedoch – trotz vereinzelter Gegenbeispiele – problematisiert und häufig als nicht länger akzeptable Stereotypen zurückgewiesen. Iosif Brodskij demontiert diese kulturelle Konstante. Er kehrt als Person nie wieder nach Russland zurück.

Die Integration der eigenen Person (Literatur) in die neue, die fremde Kultur hat deshalb einen besonders hohen Stellenwert, weil sie häufig mit der endgültigen Ausgrenzung des ursprünglich heimatlichen Landes verbunden ist. Einen zentralen Akt der Vermittlung von Kulturen aber stellt – für Brodskij – die Übersetzung dar. Brodskij übersetzt zum einen noch in Russland aus dem Englischen ins Russische (Autoren wie Andrew Marvell, Robert Lowell u.a.), zum anderen überträgt er in den USA seine eigenen Werke ins Amerikanische. Dabei stellt sich die Frage, worin sich beide Akte der kulturellen Vermittlung in die jeweils andere Richtung unterscheiden bzw. gleichen. Dominiert bei der Vermittlung in Russland die eigene Ästhetik auch die übersetzten Texte bzw. die fremde Sprache, sodass sie gar nicht mehr als fremde kenntlich sind? Brodskijs Wilbur-Übersetzungen liefern dafür ein aufschlussreiches Beispiel. Inwiefern findet noch eine Vermittlung fremder Kultur statt, zum einen der englischen in Russland, zum anderen der russischen in Amerika? Bei Brodskijs Vermittlertätigkeit zeichnet sich ein klar umrissenes Grundanliegen ab: Brodskij sucht zwei Kulturen ineinander zu schreiben, durch lyrische Dichtung und Essayistik miteinander zu verschränken.

Einen parallelen Fall zu Brodskij bilden etwa die „literarischen Migrationen“ des rumänisch- und französischsprachigen Dichters Panaït Istrati (1884-1935), aber auch Tristan Tzaras (Stiehler 2000:45). Istrati, dessen Vatersprache Griechisch war, bleibt zunächst bewusst außerhalb des französischen Milieus. Diese Tertiärsprache – nach Rumänisch und Griechisch – erwirbt er aber bereits mit der konkreten Absicht der – literarischen – Integration. Dabei plagt ihn lange das Bewusstsein, wie „unvollkommen“ („imparfaitement“) er diese dritte Sprache beherrsche (2000:47). Seine ersten französischen Dichtungen sind nur Übersetzungen rumänischer Texte. „Das Französische legt seiner Erzählsponantaneität Zügel an, zwingt zur Selbstkontrolle.“

Brodskij hingegen schreibt neue Texte und wechselt mit der Kultur auch die literarische Gattung, vom Gedicht zum Essay. Der fremde, französische Text genießt bei Istrati – anders als bei Brodskij – eine besondere Autorität, ebenso wie die Person seines Förderers Romain Rolland, der anfangs Istratis Texte akribisch korrigiert. Istrati schreibt an ihn und signiert als „Euer Sohn“ („votre fils“; Stiehler 2000:47). Er dankt Rolland für sein „zweites Leben“ („ma seconde vie“). Den Kulturwechsel schätzt er als Neugeburt, als individuelle Wiedergeburt in einer fremden Kultur.

Istrati entdeckt auf diesem Wege – wie R. Domaścyna – die kreativen, schöpferischen ästhetischen Potenziale des Kulturwechsels. J.A. Fishman spricht von einer „bewußt positiven Einstellung zur Interferenz“, die bei Istrati vorherrsche. „In solchen Fällen versuchen die Sprecher, so viele Elemente oder Kennzeichen wie möglich von einer anderen Sprache in ihren eigenen Sprachgebrauch zu inkorporieren“ (Fishman 1975:151). Manchmal erklärt Istrati rumänische Ausdrücke in seinen französischen Texten explizit, etwa in Fußnoten (Stiehler 2000:51). Oft gibt er aber auch nur eine rumänische Aussprache in französischer

Transkription wieder. Dadurch entsteht „Halbvertrautes“. Diese Formen der Erklärung und Vermittlung, die einen Kulturwechsel bewerkstelligen, finden sich dem entsprechend bei der Sorbin Róža Domašcyna. Auch sie schafft eine erklärende Metaebene und einen dritten Raum der Sprachmischung. Im literarischen Spätwerk werden schließlich die „integrierenden Wirkungsformen“ zugunsten der nationalen, also jener der Einzelliteraturen verdrängt (Stiehler 2000:55). Damit dürfte nicht nur der Kulturwechsel als abgeschlossen gelten können.

Paul Celan, ein anderes Beispiel für einen Kulturmittler und Übersetzer, hat noch zu Hause in der Bukowina Deutsch gesprochen. Jiddisch bekommt er in Tschernowitz nicht zu Gehör, es wird dort nicht gesprochen. Erst im Jahre 1940/41 lernt er Russisch und Ukrainisch. Eine Studienkameradin „Antschels“, also Paul Celans, Dorothea Müller-Altneu, beschreibt die Sprachensituation in der Bukowina zu Zeiten Celans damit, dass ihre Generation der „Sprachlosigkeit“ anheim gefallen sei. Man mag dies als Metapher für das Ende deutsch-jüdischer Identität als ein Phänomen des „*Sprach-Transitorischen*“ (Stiehler 2000:118) verstehen. Dorothea Müller-Altneu schreibt: „Wir [...] sprachen ein nicht ganz fehlerfreies Deutsch, schrieben für Schulbedarf ein nicht ganz fehlerfreies Rumänisch, hörten um uns einige slawische Dialekte, mussten dann auf der Hochschule Russisch und Ukrainisch lernen und im Mittelpunkt blieb das ewig-lebendige, ewig-verbindende jüdische Idiom.“ Celan beherrschte hingegen das Deutsche. Das Deutsche war aber affektiv besetzt, sodass gesprochene und geschriebene Sprache identisch waren.

Der tschechische Dichter Jiří Gruša wechselt die Länder und Kulturen – anders als der Russe Iosif Brodskij – nicht nur zwischen Totalitarismus und Nicht-Totalitarismus, von Ost nach West. Er kehrt – viel später – auch zurück. Er tut dies, sobald sein Land vom Totalitarismus befreit ist. Der nationale Charakter von Grenze steht angesichts dieser konkreten historischen Realität ganz außer Zweifel.

Während sich damit in der Wirklichkeit, auf der Objektebene ein eindeutiger Grenzverlauf abzeichnet, konzipiert Gruša die Grenze auf der Metaebene gänzlich abweichend. Sie nimmt auch einen anderen Verlauf als im Falle Brodskijs. Grušas Grenze sollte nicht als ethnische bzw. nationale verstanden werden. Nur aufgrund der Ausklammerung dieser Dimension kann die von ihm thematisierte Grenze als Synthese- und Verbindungslinie fungieren.

Der Aspekt der Abgrenzung, der Opposition semantischer Räume spielt bei Gruša insgesamt eine vergleichsweise geringe Rolle. Die „Götter der Exklusion“ (Gruša 2000:52) lehnt er ab und sieht sie in der Nähe des Totalitarismus. Denn dieser favorisiere den Monolog, er aber den Dialog. Damit verringert sich für ihn auch die Dringlichkeit, zwischen zwei Kulturen zu vermitteln. Bei Brodskij besteht diese Notwendigkeit durchaus, ist für ihn doch die ab- und ausschließende Qualität von Grenze zentral.

Der reale Grenzübertritt, der tatsächliche Staatenwechsel ist aber für Gruša keineswegs jenes Ereignis, das die Vermittlung zwischen Kulturen plötzlich als besonders relevant erscheinen ließe. Gruša erfährt den Grenzübertritt, das Verlassen der Heimat eher als Kontinuität denn als Bruch. Er verlässt sie letztlich nur mehr physisch. Er handelt gemäß seinem Wahlspruch, den Hass zu hassen und nur die Wahrheit der anderen zu lieben. Damit begibt er sich auf eine abstraktere, allgemein menschliche Ebene. Dies erlaubt es ihm auch – wie R. Domašcyna – dem Kulturwechsel eine ästhetische Dimension, nämlich jene des Spiels abzugewinnen.

Kontinuität ist ihm der Wechsel in die andere Sprache und Literatur aus mehreren Gründen. Bereits die tschechische Heimat ist aus Grušas Sicht mehrsprachig. Da Gruša in seiner Heimat ursprünglich nicht Tschechisch schreiben und publizieren kann, dichtet er Alchadokisch (Gruša 2000:25). Dies ist eine neue Sprache, in der er schreibt. Sie nimmt aber nicht nur die neue Sprache (das Deutsche), sondern auch den „Verlust der Sprache“ (des Tschechischen; 2000:25) bereits im eigenen Land vorweg, hebt beides aber auf eine qualitativ andere Ebene.

Das eigene Land ist ihm als potenzieller Ort literarischer Kommunikation ein „Stummland“. Nach 1969 folgen für ihn „21 Jahre des Stumm-Seins in patria“ (Gruša 2000:43). Dieser Zustand unterscheidet sich aber kaum von jenem „Land der Stummen“ („nemcy“; 2000:52), in das er später auch tatsächlich auswandert, nämlich Deutschland. Denn der Name für die Deutschen leitet sich von dem Adjektiv für „stumm“ ab. Trotz seiner Kenntnisse des Deutschen braucht er die natürliche nationale Sprache nicht, weil er im Alchadokischen bereits eine – transnationale – Dichtungssprache gefunden hat. Er macht seine Gedichte „außersprachlich“ (2000:50). Er verfasst seine Lyrik deshalb nun in Ideogrammen, die sich als Bild-Ideogramme von Sprachzeichen unterscheiden. Als Ideogramme lassen sie sich ganz nach dem Wunsch des Autors einmal der tschechischen und einmal der deutschen Sprache zuordnen.

Gruša lebt nach dem physischen Wechsel des Landes nicht wirklich in Deutschland. Dichterisch lebt er in einem Metaraum, den er „Karien“ nennt. Es ist dies eine „Insel“ „einer anderen Ordnung“, sein ästhetischer Metaraum, der auch der verbindende Raum des gemeinsamen Ursprungs der Kultur ist (Gruša 2000:41).

Termini des Kulturwechsels werden nicht nur bei Gruša zunehmend zu Termini der Beschreibung, der Analyse. Dies gilt für die Grenze, die nicht nur ihren abgrenzenden, sondern auch ihren ethnischen oder gar nationalen Charakter einbüßt. Ähnliches vollzieht sich beim Kulturwechsel des aus Serbien nach Österreich wandernden Milo Dor. Für ihn wird nicht erst der Blick aus Serbien oder aus Österreich ein distanziert-kritischer. Er bedarf nicht des Blickwinkels aus einer fremden Ethnie. Für Milo Dor, der wie der Rumäne P. Istrati einer pluralistischen, multiethnischen Kultur entstammt und am Ende in einer relativ homogenen Nationalkultur schreibt, ist nicht dieser ethnisch-nationale Wechsel das einschneidende Ereignis. Nicht dieses konkrete Fremde öffnet ihm die Augen und verleiht ihm den kritischen Blick, sondern die Perspektive eines Fremden innerhalb der je eigenen Kultur. Milo Dor empfindet sich auch in Österreich als fremd und kann aus der Distanz eines Standpunkts außerhalb der Kultur schreiben. Milo Dor nimmt deshalb zur österreichischen Kultur eine nicht weniger kritische Haltung ein als zur serbischen, Gruša eine nicht weniger kritische zur deutschen als zur tschechischen.

Der polnische Schriftsteller Marek Ławrynowicz (2002:22-25) definiert „Migration“ in dieser Logik nicht mehr als Bewegung in einem Raum: „Ja, ich verstehe diesen Begriff anders. Nicht so sehr als Wanderung durch die Welt, Sichansiedeln an verschiedenen Orten, um dort sein Glück zu suchen, sondern eher als Verlassen der eigenen Kultur und Tradition und Suche nach vertrauten Dingen in parallel existierenden Welten. So kann man auch migrieren, ohne vom Sessel aufzustehen“ (2002:23). Migration wird in diesem Verständnis zu einem literarischen Verfahren, analog zur „Emigration als literarischem Verfahren“ (Pülsch 1995).

Dieser im Allgemeinen, aber erst recht im Vergleich mit den beiden anderen Dichterparadigmen aufschlussreiche Befund zeichnet sich bereits in Grušas Werk und Wirken in der Tschechoslowakei ab. Schon in seinen frühen Übersetzungen in der Tschechoslowakei (von R.M. Rilke u.a.) steht für Gruša nicht die Vermittlung einer fremden Literatur, etwa der deutschen im Vordergrund. Gruša will vielmehr einen spezifisch dichterischen Beitrag zu einer Kultur liefern, die sich über die Grenzen hinweg in einem gemeinsamen Ursprung findet. Gruša geht – anders als Brodskij in Amerika – nicht von der Differenz oder gar Opposition der Kulturen aus, sondern vielmehr von deren gemeinsamer – vielleicht europäischer – Grundlage. Er versteht seine eigene Vermittlungs- und Übersetzertätigkeit in der Tschechoslowakei als Mosaikstein im Rahmen der Rekonstruktion einer transnationalen offenen Kultur auf tschechischem Territorium. Er arbeitet an dieser Kultur und übt eben darin Opposition.

Nach dem Landes- und Sprachwechsel nach Deutschland bzw. zum Deutschen setzt Gruša lediglich seinen bisherigen Weg fort. Der Wechsel wird nicht in demselben Maße wie bei

Brodskij als Bruch erfahren und verarbeitet. Deshalb bedarf es im Werk Gruša auch keiner binationalen, sondern einer komplexeren Vermittlung. Gruša versteht seine Rolle nicht primär in der Vermittlung von eigener oder fremder Kultur: In seinen Vorträgen und Essays spricht er vielmehr von einer grenzüberschreitenden, verbindenden Kultur mit europäischer Dimension. Deutsche und tschechische sowie weitere Kulturen haben in dieser Konzeption einen individuell nicht zu spezifizierenden Anteil. Nationale Territorien und politische Grenzen verlieren bei Gruša an Bedeutung.

Das Konzept seiner literarisch-kulturellen Trans- bzw. Metanationalität richtet sich deshalb auch gegen die im Monolog des Totalitarismus missbrauchten Stereotypen, auch gegen nationale. Sein Werk kann schon deshalb nicht – nur – national geprägt sein. Mit seinen späteren Übersetzungen (z.B. Friedrich Schillers „Wallenstein“) will er deshalb auch nicht in erster Linie sprachlich und stilistisch möglichst adäquate Textfassungen in einer anderen Sprache schaffen, wie dies etwa Brodskij in den USA intendiert. Gruša geht es vielmehr um Adaptionen fremder Texte in dem jeweils anderen kulturellen Raum. Diese Texte aber sollen der Kommunikation, dem Dialog in besonderer Weise genügen. Er schafft mit Blick auf die tschechische Rezeption weniger präzise Übersetzungen als vielmehr Nachdichtungen. Bei Brodskij genießt hingegen die sprachliche Exaktheit Vorrang.

Damit ist Gruša in doppelter Weise – fast „postmodern“ – in ironischer Distanz zu sehen: Zum einen bewahrt er sich eine bisweilen ironische Distanz zur eigenen Kultur und deren Stereotypen, zum anderen zur fremden Kultur. Gruša erschreibt sich auf diesem Wege eine beide Kulturen – und nicht nur diese – verbindende Synthese. Diese ist nicht mehr national oder ethnisch verankert, sondern in einem außernationalen Raum, der auch außerhalb der nationalen Sprachen angesiedelt ist. Diese Syntheselinie auf der Metaebene ist eine des Spiels, der Ironie und der Metapher. Allein diese spezifische Art der Vermittlung begreift Gruša als ästhetisch zulässig und zukunftsweisend. Sie sprengt die Grenzen des bloß Binationalen und öffnet den Blick auf eine multinationale, zumindest europäische, v.a. aber auf eine primär ästhetische Dimension des Kulturwechsels.

Der fiktive Rezipient Grušas versteht damit nicht – wie der Leser Brodskijs – die jeweils andere Kultur dank der Vermittlung des Dichters besser. Vielleicht ist es aber auch nur der jeweilige Autor selbst, der besser verstanden wird. Der Rezipient Grušas denkt und agiert frei von Typisierungen und damit kulturell offen. Das aber heißt, dass die Vermittlung bei Gruša eine Überwindung, wohl auch eine Destruktion national verankerter Stereotypen beinhaltet.

Die sorbische Literatur kann hingegen in gewisser Weise auf einem ähnlichen Hintergrund wie die rumänische wahrgenommen werden. Beide leiden unter dem „Komplex“ „geringer Hörweiten“ (Stiehler 2000:22) und eines „kleinen Publikums“. Bei den Rumänen wird dies auch als Komplex der „europäischen Integration“ gewertet (2000:23). Die Sprachinsel-Literaturen, wie z.B. die deutschsprachige Literatur in Rumänien, haben nur selten die von ihnen erwartete „Mittlerrolle“ zwischen den Kulturen (Stiehler 2000:24) gespielt. Im Falle der rumänischen Kultur kommt – wie auch bei den Sorben – das Problem der Unsicherheit im schriftlichen Gebrauch der Sprache hinzu.

Beim Sprachwechsel spricht Leo Spitzer (1961; 2.Teil:117f.) von einem „Ohnmachtsbekenntnis“. Man könne nicht den „ganzen Empfindungskomplex, den ein Ding der Außenwelt in uns anregt, durch Beschreibung“ wieder erzeugen. Die Sprachinselsituation ist insofern eine besondere, als die literarische Interferenz bei der Sprachinsel dazu führt, dass eben jene Phänomene der fremden Literatur adaptiert werden, die man in der eigenen jeweils benötigt. Das sind keineswegs immer die neuesten und eigentlich avantgardistischen, ganz im Gegenteil. William F. Mackay spricht in diesem Zusammenhang von einer „literarischen Diglossie“ (Giordan/ Ricard 1976:42). Er meint damit auch die Verteilung von Gattungen auf

verschiedene Sprachen: Brodskij schreibt z.B. nach dem Kulturwechsel überhaupt erstmals Essays und er tut dies – mit einer zweisprachigen Ausnahme – nur in englischer Sprache. In der Lyrik bleibt er hingegen dem Russischen treu.

Die beiden sorbischen Dichterinnen lassen sich den beiden zunächst dargestellten, recht heterogenen Modellen des Kulturwechsels zuordnen. Marja Krawcec zieht – analog zu Brodskij – eine trennende Grenze zwischen eigener sorbischer und fremder deutschsprachiger Kultur. Sie tut dies v.a. vermittelt der Sprache. Anders als Brodskij sucht sie aber nicht die sprachliche und kulturelle Vermittlung, sondern verweigert diese dezidiert. Sie schreibt nur Sorbisch. Sie beschränkt sich auch in ihren Themen, ihren Rezipienten und dergleichen ausschließlich auf die eigene Kultur. Darin reproduziert sie das tradierte sorbische, in seinem Ursprung v.a. ethnisch geprägte Abgrenzungsverhalten. Abgrenzung garantiert dem Kollektiv in diesem Rahmen traditionell Identität.

Doch Marja Krawcec versteht sich – ähnlich wie Gruša – nicht mehr als Bestandteil dieses identifikatorischen Modells. Sie zitiert es vielmehr, um es durch ihre eigene, individuelle Transformation zu zerstören: Folklore, Tradition, Ethnie, nationale Stereotypen erscheinen ihr – ähnlich wie Gruša – nicht mehr für die Abgrenzung geeignet. Diese Paradigmen werden nun selbst innerhalb der Kultur als Fremdkörper wahrgenommen.

Der Ausschluss, der bei Brodskij, aber auch bei Gruša ein politisch-territorialer ist, und nationale Grenzen überschreitet, vollzieht sich bei der Sorbin auf verschiedenen Ebenen innerhalb einer Kultur bzw. innerhalb einer Ethnie. Eine eingehende Analyse der gesamten Lyrik von Marja Krawcec, die nur drei schmale Gedichtbände umfasst, zeigt, dass die Kommunikation in diesen Texten von äußerstem Subjektivismus und Reduktion der Kommunikation geprägt ist. Der Dialog wird weitgehend negiert. Traditionelle, ethnisch bestimmte kulturelle Selbstbeschreibungen werden in Krawcec's Gedichten selbst aufgelöst. Ihre jeweiligen Lösungen sind dabei ganz subjektiv.

R. Domaścyna verkörpert insofern ein Gegenmodell, als sie jegliche ethnisch konzipierte Grenze als trennende ablehnt. Code-switching, Sprach- und Kulturwechsel werden ihr vielmehr zum Gegenstand eines poetischen Spiels. Damit behandelt sie die literarische Diglossie spielerisch (vgl. ähnlich Erwin Wittstock, Paul Celan, Oskar Pastior u.a.). Darin steht sie dem Modell Grušas weit näher als M. Krawcec. Die Zwischenräume der „dritten Sprache“ schaffen Distanz. Auf dieser Metaebene vermögen Kulturen zu ihrer vielleicht auch ursprünglich vorhandenen gemeinsamen Basis zurückzufinden. Auch darin gleicht R. Domaścyna dem Tschechen Gruša. M. Krawcec steht hingegen dem Modell Brodskij mit seinen klaren Grenzen näher. Alle vier Autoren thematisieren den Sprach- und Kulturwechsel aber auf Wegen, die für gegenwärtige und künftige Kulturwechsel beispielgebend sein können.

Einige Aspekte lassen sich thesenartig fassen:

1. National gefasste Kriterien für kulturelles, gesellschaftliches Selbstverständnis (nationale Identitätskonzepte) werden in den – hier untersuchten – kulturell-ästhetischen Diskursen der Gegenwart weitgehend obsolet.
2. Politische und auch wirtschaftliche Diskurse, die von ethnisch, historisch oder staatlich getrennten Entitäten ausgehen, bedienen sich häufig tradierter Stereotypen und stoßen damit in einer fremden Kultur schnell auf Unverständnis.
3. Selbst dort, wo die eigene Kultur in ihrer ethnischen oder nationalen Spezifik gefährdet erscheint, wird die transnationale kulturelle Einbindung als eine mögliche Perspektive für künftige Entwicklungen gesehen. Die eigene Kultur muss danach nicht um jeden Preis erhalten werden.

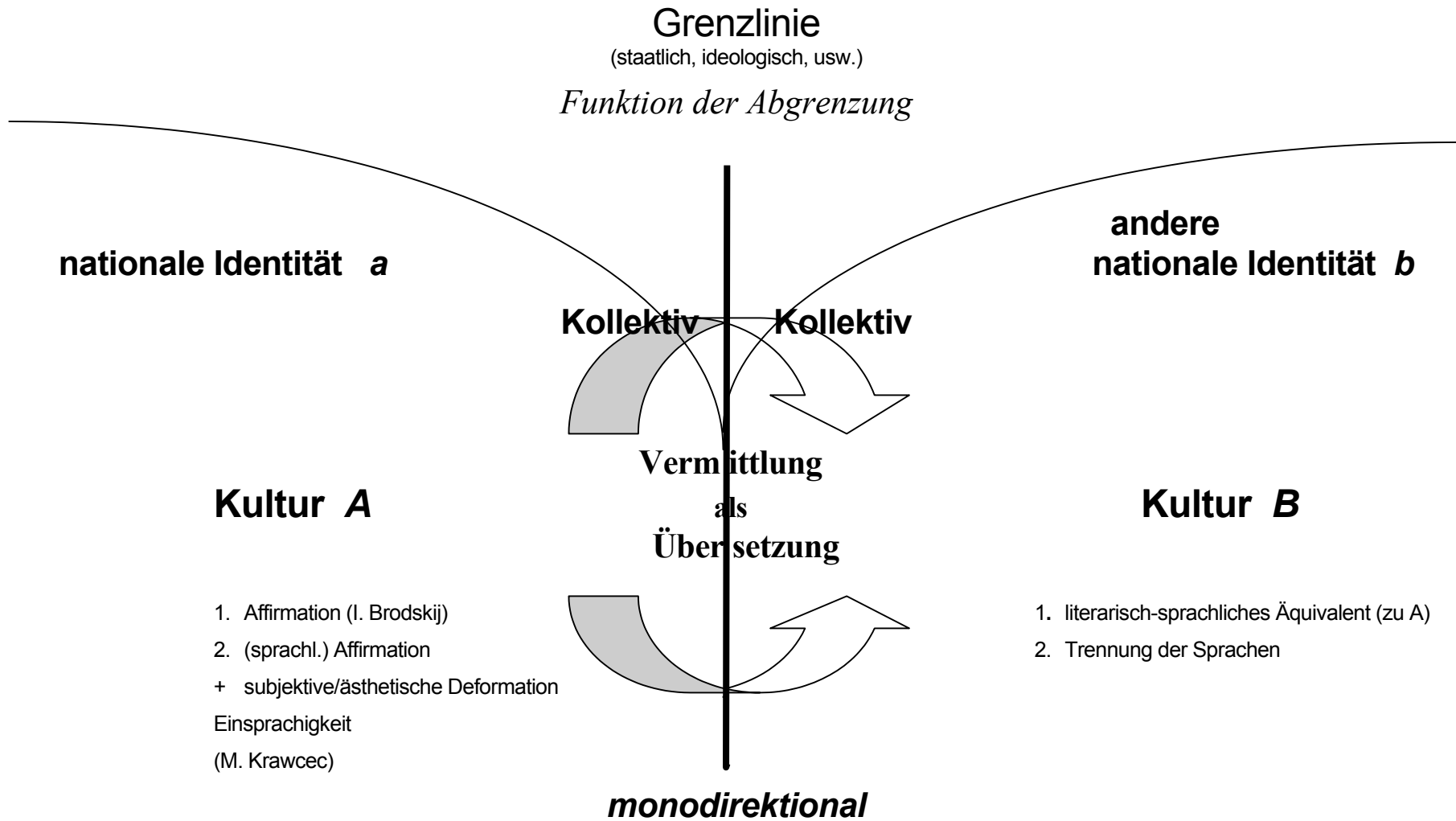
4. Kategorien der Grenze, der Vermittlung (der Übersetzung) sind differenziert zu werten. Sie sind dann von untergeordneter Bedeutung, wenn sich eine Kultur (geschichtlich, aktuell) als offen, als pluralistisch versteht. Kleinere Kulturen könnten hierin einen Entwicklungsvorsprung haben, bzw. einen typologischen Vorzug. Dies bedarf der Überprüfung durch andere wissenschaftliche Disziplinen, auch im Hinblick auf den Stellenwert der Vermittlung zwischen Kulturen.
5. Identität definiert sich in der Gegenwart vielfach neu. Sie definiert sich v.a. transnational, also nicht länger über Abgrenzung. Die Literatur entwirft hierbei vielleicht Utopien. Die Literatur entwickelt aber auch konkrete Handlungsoptionen, die in anderen Zusammenhängen, z.B. in geschichtlichen oder rein sprachlichen, noch auf die Reichweite ihrer Gültigkeit zu überprüfen sind. Die prinzipielle Relevanz jener von Dichtern entworfenen Optionen steht aber außer Frage.

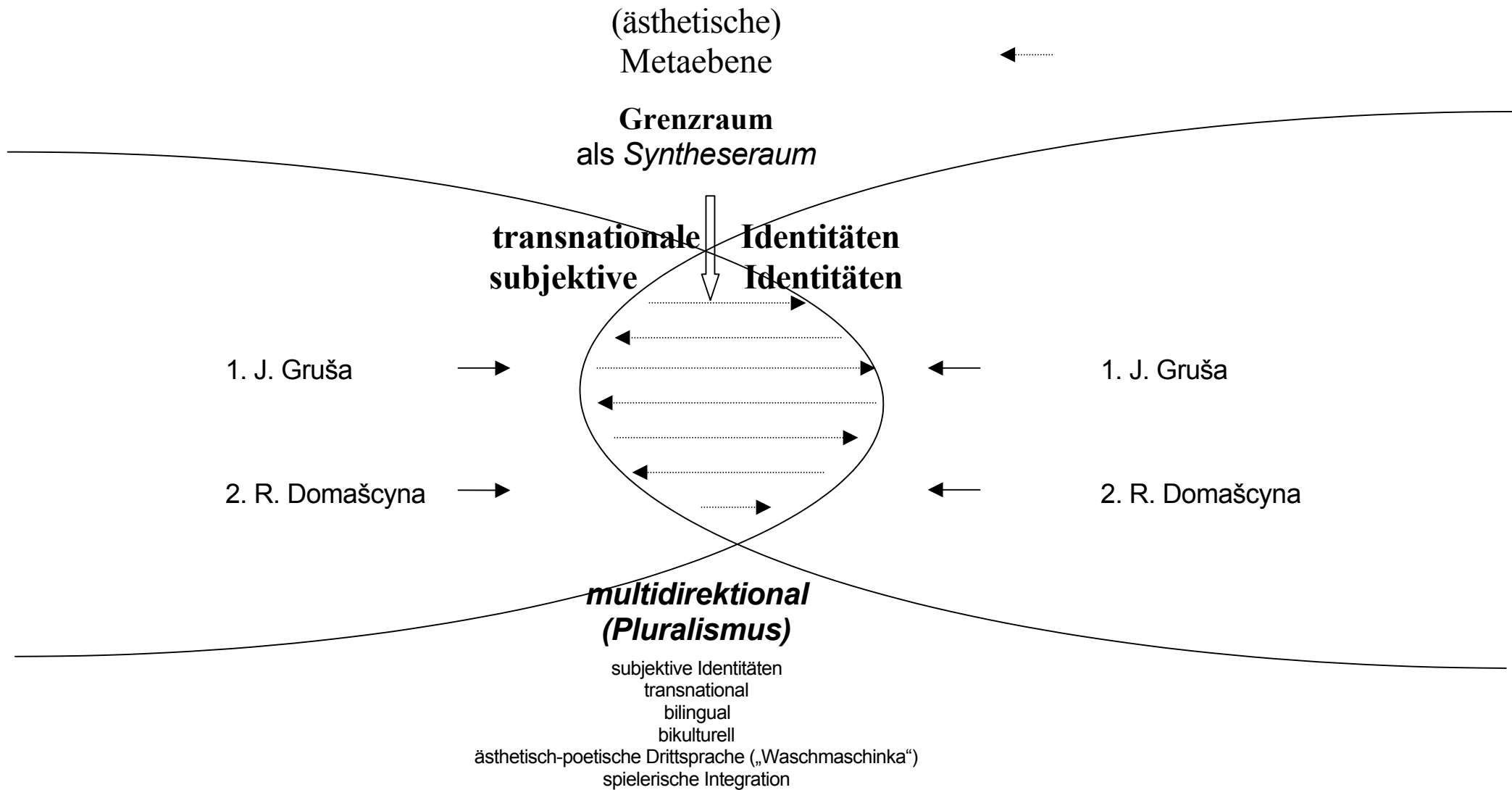
Literatur

- Appadurai, Arjun 1996: *Modernity at Large*. Minneapolis.
- Bachmann-Medick, D. 1998: „Dritter Raum“. In: Breger, Claudia/ Döring, Thomas: *Figuren des/der Dritten. Erkundungen kultureller Zwischenräume*. Amsterdam/Atlanta, GA. (=Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 30)
- Bade, Klaus (Hg.) 1996: *Die multikulturelle Herausforderung*. München.
- Bhaba, Homi 1990: „DissemiNation. Time, Narrative and the Margins of the Modern Nation“. In: *Nation and Narration*, hrsg. von Homi Bhaba. London/ New York, S. 291-323.
- Bhaba, Homi 1994: *The Location of Culture*. London/ New York.
- Breger, Claudia/ Döring, Thomas 1998: *Figuren des/der Dritten. Erkundungen kultureller Zwischenräume*. Amsterdam/Atlanta, GA. (=Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 30)
- Burke, Peter 2000: *Kultureller Austausch*. Frankfurt/ Main.
- Caws, Peter 1994: „Identity: Cultural, Transcultural and Multicultural“. In: Goldberg, David Theo (Hg.): *Multiculturalism*. Cambridge, S. 371-387.
- Chambers, Iain 1996: *Migration, Kultur, Identität*. Tübingen.
- Fischer, J. 2001: „Der Dritte. Zur Anthropologie der Intersubjektivität“. In: Essbach, W. (Hg.): „wir/ ihr/ sie“. *Identität und Alterität*. Würzburg, S. 103-136.
- Fishman, Joshua A. 1975: *Soziologie der Sprache. Eine interdisziplinäre sozialwissenschaftliche Betrachtung der Sprache in der Gesellschaft*. München.
- Fludernik, Monika 1995: „The Linguistic Illusion of Alterity“. In: *Diacritics. A Review of Contemporary Criticism*, Bd. 25, H. 4, S.89-115.
- Görner, Rüdiger 2001: *Grenzen, Schwellen, Übergänge. Zur Poetik des Transitorischen*. Göttingen.
- Gruša, Jiří 2000: *Das Gesicht – der Schriftsteller – der Fall. Vorlesungen über die Präntention der Dichter, die Kompetenz und das Präsens als die Zeitform der Lyrik*. Dresden.
- Haarmann, Harald 2002: *Lexikon der untergegangenen Sprachen*. München.
- Hannertz, Ulf 1996: *Transnational Connections*. London/ New York.

- Helfrich, Uta und Claudia Maria Riehl (Hg.) 1994: Mehrsprachigkeit in Europa – Hindernis oder Chance? Wilhelmsfeld. (=pro lingua 24)
- Heuberger, Valeria/ Suppan, A. (Hg.) 1998: Das Bild vom Anderen. Frankfurt/ M.
- Joppke, Christian 1998: „Immigration and Multiculturalism: A Comparison of the United States, Germany and Britain“. In: Theory and Society, Bd. 25, S. 449-500.
- Joppke, Christian 1998: „Immigration Challenges the Nation-State“. In: Joppke, Christian (Hg.): Challenge to the Nation-State. Immigration in Western Europe and the United States. Oxford, S. 5-46.
- Kattenbusch, Dieter (Hg.) 1997: Kulturkontakt und Sprachkonflikt in der Romania. Wien. (=Ethnos 50)
- Kremnitz, Georg 1990: Gesellschaftliche Mehrsprachigkeit. Institutionelle, gesellschaftliche und individuelle Aspekte. Ein einführender Überblick. Wien.
- Kymlicka, Will 1995: Multicultural Citizenship. Oxford.
- Lamping, Dieter 2001: Über Grenzen – Eine literarische Topographie. Göttingen.
- Ławrynowicz, Marek 2002: „Fünf Fotografien“. In: Kafka, H. 6, S. 22-25.
- Lotman, Jurij M. 1992: „K postroeniju teorii vzaimodejstvija kul'tur (semiotičeskij aspekt)“. In: Lotman, Jurij M.: Izbrannye stat'i v trech tomach, t. 1. Stat'i o semiotike i tipologii kul'tury. Tallinn, S.110-120.
- Moelleken, W./ Weber, Peter J. (Hg.) 1997: Neue Forschungsarbeiten zur Kontaktlinguistik. Bonn.
- Polinsky, M. 1997: „American Russian: Language loss meets language acquisition“. In: Browne, W. u.a. (Hg.): Formal approaches to Slavic linguistics. Ann Arbor, S. 370-406.
- Pülsch, Anja 1995: Emigration als literarisches Verfahren bei Zinovij Zinik. München.
- Rzhevsky, Nicholas 1998: „Russian cultural history: introduction“. In: Rzhevsky, N. (Hg.): Modern Russian Culture. Cambridge, S. 1-16.
- Schwob, Anton (Hg.) 1994: Methodologische und literarhistorische Studien zur deutschen Literatur Ostmittel- und Südosteuropas. München .
- Simmel, Georg 1957: Essays. („Brücke und Tor“). Stuttgart.
- Spitzer, Leo 2/1961: „Sprachmischung als Stilmittel und als Ausdruck der Klangphantasie“. In: Spitzer, Leo, Stilstudien. Zwei Teile. München. (hier: 2.Teil).
- Stiehler, Heinrich 2000: Interkulturalität und literarische Mehrsprachigkeit in Südosteuropa. Das Beispiel Rumäniens im 20. Jahrhundert. Wien. (=Beihefte zu Quo vadis, Romania 8).*
- Zybatow, L. 1997, „Resianisch – eine bedrohte Mikrosprache im Herzen Europas“. In: Moelleken, W./ Weber, Peter J. (Hg.): Neue Forschungsarbeiten zur Kontaktlinguistik. Bonn, S. 505-514.

Metaebene
Objektebene







Iosif Brodskij: Übersetzung als Nachschöpfung – die Transformation von Richard Wilburs „After the Last Bulletins“

Petra Huber

Ty boga obletel i vspjat' pomčalsja.
Iosif Brodskij, „Bol'shaja èlegija Džonu Donnu“

Der Großteil von Iosif Brodskijs Übersetzungen entstand in seiner ‚russischen‘ Phase, also vor der vom kommunistischen Regime unter Brežnev erzwungenen Emigration in die USA. Brodskij war ein ausgesprochen produktiver Übersetzer, der – oftmals auf der Basis von Interlinearübersetzungen – aus zahlreichen Sprachen übertrug.¹ Als Übersetzer wird er in einem Atemzug mit Boris Pasternak, Anna Achmatova und anderen bekannten russischen Dichtern und Schriftstellern genannt. Besonders Brodskijs Übersetzungen des englischen metaphysischen Dichters John Donne ins Russische gelten heute noch als die maßgeblichen. In den USA beschränkte sich Brodskijs Übersetzertätigkeit weitgehend auf die Übertragung seiner *eigenen* Gedichte aus dem Russischen ins Englische, auf Autorübersetzungen. In den Essays, die Brodskij nach der Emigration, also nach dem Wechsel in die für ihn neue amerikanische Sprache und Kultur schrieb, stellt Brodskij explizite Normen für die Übersetzung auf, die er als das wichtigste Medium („vehicle“) der Vermittlung zwischen den Kulturen bezeichnet, als Mechanismus zur Überwindung der „Barrieren“, somit der Grenzen zwischen den Kulturen. Es kann davon ausgegangen werden, dass Brodskij diese Normen für die Übersetzung aus dem Russischen *ins Englische* aufgestellt hat.

An dem im Folgenden untersuchten Beispiel für eine Übersetzung Brodskijs *aus dem Englischen* – ein Gedicht des US-amerikanischen Dichters Richard Wilbur –² kann gezeigt werden, wie Brodskij seine eigenen Normen für das Übersetzen unterläuft und den übersetzten Text in den Dienst einer ganz anderen Intention stellt: Mit Richard Wilbur wählte Brodskij einen Dichter,³ der seiner eigenen Poetik sehr nahe steht, gilt doch der US-amerikanische Dichter als Sprachtraditionalist, als unpolitischer Ästhet. Brodskij nimmt die Poetik Wilburs als Folie, als Ausgangspunkt, um einen Text zu schaffen, der in Brodskijs eigener Poetik und Ästhetik verankert ist, darüber hinaus aber bis an die Wurzeln der russischen Kultur und Literatur vordringt. Er versetzt Wilburs Gedicht durch stetige semantische Verschiebungen, durch bewusstes Hinzufügen und Weglassen von Elementen,

¹ In der „Bibliografija perevodov Iosifa Brodskogo“ (Kullè 1995) finden sich Übersetzungen Brodskijs aus 15 verschiedenen Sprachen, z.B. aus dem Polnischen und Tschechischen, aber auch aus dem Armenischen. 1962 wurde erstmals eine Übersetzung Brodskijs (aus dem Spanischen) publiziert. Die folgenden allgemeinen Erläuterungen zu Brodskijs Übersetzertätigkeit in Russland sind weitgehend Viktor Kullè (1992) verpflichtet.

² Richard Wilbur wurde 1921 in New York geboren. Er ist Träger des renommierten Pulitzer-Preises und zahlreicher anderer Auszeichnungen und veröffentlichte seit den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts mehrere Bände mit eigenen Gedichten und Übersetzungen (u.a. Molières). Brodskij und Wilbur waren persönlich miteinander bekannt. 1971 übersetzte Brodskij insgesamt sechs Gedichte von Richard Wilbur, die in der Zeitschrift *Innostrannaja literatura* publiziert werden sollten. Veröffentlicht werden konnten die Übersetzungen dort jedoch erst 1990 (Nr. 10, S. 49-54) mit einem Nachwort Wilburs. Brodskij übersetzte neben „After the Last Bulletins“ Wilburs „A Voice from Under the Table“, „Beasts“, A Baroque Wall-Fountain in the Villa Sciarra“, „A Black November Turkey“ und „The Agent“. Mit Ausnahme des letztgenannten Gedichtes, das in dem Band *Walking to sleep* (1969) veröffentlicht wurde, entstammen alle diese Gedichte Wilburs 3. Lyrikband *Things of This World* von 1956.

³ Es ist nahezu unmöglich, zwischen Übersetzungen zu unterscheiden, die Brodskij als Auftragsarbeiten unternahm und denen, die aus eigenem Antrieb entstanden. Vgl. Kullè, 1992, S. 282f.

im Verbund mit verschiedenen intertextuellen Verfahren in einen russischen kulturellen Kontext. Dabei erfährt es eine Verlängerung der vertikalen Raumachse nach oben: Das Gedicht wird zum Kommunikat im Dialog mit dem Transzendenten. Brodskijs Übersetzung des fremden amerikanischen Dichters rückt in die Nähe eines Metatextes über Brodskijs eigene russische Sprache und Kultur.

Richard Wilbur, „After the Last Bulletins“ (1956)

After the last bulletins the windows darken
And the whole city founders readily and deep,
Sliding on all its pillows
To the thronged Atlantis of personal sleep,

And the wind rises. The wind rises and bowls
The day's litter of news in the alleys. Trash
Tears itself on the railings,
Soars and falls with a soft crash,

Tumbles and soars again. Unruly flights
Scamper the park, and taking a statue for dead
Strike at the positive eyes,
Batter and flap the stolid head

And scratch the noble name. In empty lots
Our journals spiral in a fierce noyade
Of all we thought to think,
Or caught in corners cramp and wad

And twist our words. And some from gutters flail
Their tatters at the tired patrolman's feet,
Like all that fisted snow
That cried beside his long retreat

Damn you! damn you! to the emperor's horse's heels.
Oh none too soon through the air white and dry
Will the clear announcer's voice
Beat like a dove, and you and I

From the heart's anarch and responsible town
Return by subway-mouth to life again,
Bearing the morning papers,
And cross the park where saintlike men,

White and absorbed, with stick and bag remove
The litter of the night, and footsteps rouse
With confident morning sound
The songbirds in the public boughs.

Иосиф Бродский, „После последних известий“ (1971)

После последних известий темно
В окнах и город без лишних слов,
Нырять в подушки, идет на дно
В Атлантиду, полную частных снов.

Поднимается ветер и гонит вдоль
Обнаженных аллей и безлюдных троп
Ежедневную жвачку. Печатный вздор
Распинает себя на оградах, чтоб

Тотчас воскреснуть. Мятажный сонм
Мечется в парке, заносит пруд,
Злые крылья по честным устам
Хлещут немой монумент, скребут

Благородное имя. На пустырях
Смятость, скрученность в жгут, рвань
Наших газет представляет крах
Всего, что мы думали, чье вранье

Мы поглотили. Пускаясь в пляс,
К пяткам патрульных вся эта мрязь
Липнет. Так снег кулаками тряс
Бронзе копыт, превращаясь в грязь,

В злобе бессильной металл кляня.
Когда ж, очнувшись от забытья,
Вспорет морозную пленку дня
Голос диктора, ты и я —

Мы к жизни вернемся сквозь пасть метро
От смуты сердечной и дел пустых
С газетой, вышедшей поутру,
В парк, где похожие на святых

Люди с мешками, склонившись ниц,
Вонзают копыта в отживший сор,
И шум их шагов превращает птиц,
На ветках общественных спящих, в хор.

1. Die geistesgeschichtliche Verankerung von Richard Wilburs „After the Last Bulletins“ – eine räumlich-semantische Analyse

*Let us go then, you and I,
when the evening is spread out against the sky
Like a patient, etherized upon a table.*

T.S. Eliot, „The Love Song of J. Alfred Prufrock“ (1917)

Inhaltliche Zusammenfassung von „After the Last Bulletins“:

Das Gedicht beschreibt den Übergang vom Abend über die Nacht zum Morgen in einer nicht näher bestimmten Stadt. Diese zeitliche Gliederung bestimmt die Dreiteilung des Gedichts: Der erste Teil (I) beschreibt, wie die Stadt im Schlaf versinkt. Im zweiten Teil (II-VI) wird die nächtliche Stadtlandschaft beschrieben: Die Dinge (Müll, Zeitschriften) im Verbund mit den Naturgewalten (Wind) bekommen ein Eigenleben; es herrscht Chaos. Mit dem Morgengrauen (3. Teil; VI-VIII), das durch die Stimme eines Radiosprechers angekündigt wird, kehren Ruhe und Ordnung ein. Das lyrische Ich, das Teil des Kollektivs der Stadt ist, betritt nun durch den Ausgang der U-Bahn die Stadtlandschaft. Städtische Angestellte sorgen für Sauberkeit; ihre Schritte wecken die Vögel, die zu singen beginnen.

„After the Last Bulletins“ wird von der vertikalen Raumachse bestimmt. Die Bewegung auf der Vertikalen verläuft von oben nach unten (I), in Verbindung mit einer zeitlichen Bewegung vom späten Abend zur Nacht. Diese zeitlich-räumliche Bewegung kehrt sich bei Tagesanbruch (VI) um, mit dem expliziten Auftreten des lyrischen Subjekts (vgl. a. Anmerkung 5). Der Übergang zwischen „oben“ und „unten“ erfolgt zum einen durch ein „Hinuntergleiten auf [...] Kissen“ („sliding on all its pillows“; I,3), wobei die Kissen metonymisch für Schlaf und Traum stehen, und zurück nach oben „durch den Mund der Untergrundbahn“ („by subway-mouth“; VII,2), eine Metapher, die den Topos des Tors zur Unterwelt aufruft.⁴ Es stehen einander also die Räume Bewusstsein /Oberwelt und Unterbewusstsein /Unterwelt gegenüber und man könnte von einer Verquickung und Überlagerung mythischer und – wie im Weiteren noch genauer zu erläutern sein wird – ‚psychoanalytischer‘ Raumstrukturen sprechen.

Wie die Metonymie „the whole city“ (I,2) und die Metapher „the thronged Atlantis of personal sleep“ (I,4) verdeutlichen, durch die „oben“ und „unten“ einander in der ersten Strophe gegenüber gestellt werden, handelt es sich um eine Bewegung in das Unterbewusstsein bzw. Unbewusste einer ganzen Stadt. Das lyrische Subjekt ist somit als Repräsentant des Kollektivs der Stadt zu sehen.⁵

Mit der nächtlichen Sequenz (II-VI) wird deutlich, wie sehr Wilburs Raummodell auf die Theorien der Psychoanalyse, insbesondere auf C.G. Jungs Theorem vom „kollektiven Unbewussten“ rekurriert. Jung sieht das kollektive Unbewusste als ein Sammelbecken von Archetypen. Der moderne Mensch in seiner Betonung des Rationalen verdrängt diese Verbindung zu den archaischen Schichten der Seele, was zur unkontrollierten Eruption atavistischer Kräfte

⁴ In vielen Mythen gilt der Traum als „Brücke zwischen Diesseits und Jenseits“, als Verständigungsmedium zwischen Lebenden und Toten (Giani, 1997, S. 86).

⁵ Das lyrische Subjekt tritt zunächst nicht explizit in Erscheinung, ist unbeteiligte, beobachtende Instanz (Strophen I-III), um dann (IV bis Ende VI) im Wir – also als Teil des Kollektivs – aufzutreten. Erst beim Übergang von Nacht zu Tag (VI) tritt es als explizites Ich in Erscheinung, dies jedoch in Konjunktion mit dem Du, das ebenfalls als kollektives zu sehen ist („you and I“; VI,4).

te, z.B. in Träumen führt.⁶ Somit können Strophe I-VI als nächtliche Traumsequenz – und damit als Ausprägung des kollektiven Unbewussten der Stadt – gesehen werden. Dabei schildert Wilbur den Stadtraum in einer Art Montagetechnik: Durch die unverbundene Nebeneinanderstellung einzelner räumlicher ‚Segmente‘ illustriert er die chaotische Bewegung der Gegenstände von einem Punkt des Raums zum anderen. Dieser Effekt der abrupten, unkontrollierten Bewegung im Raum wird durch die metonymische Benennung einzelner Raumelemente unterstrichen. So stehen verschiedene Teile einer „Statue“ (III,2-VI,1), die „Füße eines müden Wächters“ (V,2) und die „Fersen“ eines Reiterstandbilds („emperor’s horse’s heels“; VI,1) im Zentrum des anarchischen Treibens der vom Menschen zurückgelassenen und damit überflüssigen Objekte.⁷ Die Verhältnisse werden auf den Kopf gestellt, die Grenzen der Kategorien belebt und unbelebt durchlässig.⁸ „[T]rash“ und „litter“ (II,2) sind Subjekt der Handlung – man beachte die zahlreichen Dynamik, ja Gewalt ausdrückenden Verben wie „tear“ (II,3), „strike“ (III,3) und „flail“ (V,1) –, sie ergreifen in ungezügelt-aggressivem, nachgerade animalischem Tanz die Herrschaft über die menschenleeren Gassen, Straßen und Parks.⁹ Dabei kommt den Zeitschriften zentrale Bedeutung zu: Was am Tage noch als „Nachrichten“ schriftlich fixiert wurde, wird in der nächtlichen Verkehrung der Verhältnisse zum „Abfall“ (vgl. „The day’s litter of news“; II,2). Mit der Metapher „Our journals spiral in a fierce noyade/ Of all we thought to think“ (IV,2f.) beschreibt Wilbur den Untergang, ja die Vernichtung¹⁰ der Rationalität in Form der in den Zeitschriften festgehaltenen Gedanken. Die menschliche Ratio wird sogar per se in Frage gestellt, setzt doch das Polyptoton „all we thought to think“ ein Fragezeichen hinter die Validität menschlicher Gedanken. Die Zeitungen als transitives – täglich erneuertes, fragmentarisches und ephemeres – Produkt menschlichen Verstandes werden der Statue als persistentem Artefakt gegenüber gestellt und dabei Gegenwart und Vergangenheit kontrastiert. Die Statue ist in der Struktur des Gedichts – in ihrer Opposition zu den Gegenständen und durch ihre Anthropomorphie – als Repräsentant des Menschen im Allgemeinen zu sehen, im Besonderen jedoch als Vertreter eines rationalistisch-positivistischen Weltmodells. Drei Adjektiv-Nomen-Konstruktionen verdeutlichen dies durch

⁶ Siehe Metzler *Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, „Unbewusstes, kollektives“. Die Jung’schen Theorien waren in den 50er bis 70er Jahren des vergangenen Jahrhunderts – somit zur Entstehungszeit von *Things of this World* – in den USA durch ihren Einfluss auf den „myth criticism“ bzw. den „archetypal criticism“ äußerst einflussreich.

⁷ Aufgrund der räumlichen Montagetechnik und der Häufung von Metonymien lässt die syntaktisch-semantische Struktur des Gedichts es sogar offen, ob Statue und Reiterstandbild identisch sind. Ebenso ist der „müde Wächter“ – v.a. wenn man ihn metaphorisch als ‚Hüter des Rationalen‘ sieht – möglicherweise mit Statue und Standbild gleichzusetzen.

⁸ Nicht nur die Auflösung der Grenzen zwischen Belebtem und Unbelebtem und die Umkehrung der Verhältnisse weisen auf Verfahren der Groteske und des Karnevals im Sinne Bachtins hin. Auch das unkontrollierte Herumfliegen der Zeitschriften und des Mülls erinnert an den „ungezügelt[e] Volkstanz“ im Karneval, in dem „animalische[...] Züge der Menschen“ hervortreten (Bachtin, 1979, S. 346).

Die Auflösung der Grenzen zwischen Belebtem und Unbelebtem, aber auch zwischen Mensch und Tier ist im Übrigen ein in Wilburs Lyrikband *Things of this World* häufiger verwendetes Verfahren. So beschreibt zum Beispiel das Gedicht „Beasts“ die zunehmende moralische Depravation und den Verlust einer ursprünglichen, natürlichen Unschuld vom Tier über die Zwischenform des Werwolfs zur eigentlichen „Bestie“, dem Homo sapiens, der dem städtischen Raum zugeordnet wird. Auch in „Beasts“ ist die Rationalität des Menschen, sein Intellekt negativ konnotiert, als Verlust der Ursprünglichkeit, der zunehmenden Entfernung von der Natur. Vgl. auch Anne Williams, „Wilbur’s *Beasts*“ (1979, S. 27f.).

⁹ Vgl. u.a. die animistische Metapher „Unruly flights“ (III,1) für die vom Winde durch die Stadt getriebenen Zeitschriften. R. Edgecombe (1995, S. 70) reduziert das Gedicht durch seine eindimensionale Freudianische Interpretation, wonach der ‚Tanz‘ der Zeitungen in den leeren Straßen der Stadt als „gambolings of the id, sleep-free of its censor“ – also wohl des Ich und des Über-Ich – anzusehen sei.

¹⁰ „[N]oyade“ bezeichnet laut *Webster’s Third New International Dictionary* (1993) „a mass execution by drowning : a mass drowning“.

die metonymische Bezugnahme auf ein Begriffs- und Wertesystem der Vergangenheit: auf Positivismus und Empirismus („positive eyes“; III,3), Rationalismus („stolid head“; III,4) und Ruhm und Adel („noble name“; IV,1). Mit dem Angriff auf die Statue, die im Übrigen wie die Gegenstände als belebt markiert ist,¹¹ wird das überkommene rationalistisch-positivistische Weltmodell mit seinem von den Ideen der Aufklärung getragenen Menschenbild – das gleich der Statue in die Gegenwart ‚hineinragt‘ – in Frage gestellt.

Mit der zeitlichen Bewegung zum Morgen (VI) erlangt das Bewusstsein wieder die Herrschaft über das Unbewusste,¹² das Chaos der Nacht wird von der Ordnung des Tages abgelöst. Die Zeitschriften, die des Nachts Subjekt der Handlung waren, sind jetzt deren Objekt,¹³ die Auflösung der Grenzen zwischen Belebtem und Unbelebtem ist aufgehoben, die Menschen erlangen wieder Kontrolle über die Dinge: Das nächtliche Chaos wird beseitigt, der Müll aufgesammelt und in Säcken verstaut. Das „oben“, die Oberwelt /das Bewusstsein, in die das lyrische Subjekt bei Tagesanbruch durch den „Mund der U-Bahn“ (VII,2) zurückkehrt, ist also eine kontrollierte Welt. Diese aber trägt im Raummodell des Textes, wie im Weiteren zu zeigen sein wird, nicht das semantische Merkmal „Leben“, sondern ist als Raum der Sterilität und damit letztlich des Todes verortet. Während im Weltmodell der meisten Mythen – auch im christlichen Weltmodell – das „unten“ der Raum des Todes ist, erfolgt im Raummodell von „After the Last Bulletins“ eine grundlegende Umkodierung: Wie die Genitiv-Metapher „the heart’s anarch and responsible town“ (VII,1) zeigt, ist dem „unten“ der Topos des Herzens als Sitz des Lebens zugeordnet. Dieses erhält damit die semantischen Merkmale „Leben“ und „Emotion“ und wird durch die oxymorale Struktur der Metapher, durch die Gleichzeitigkeit von Anarchie und Verantwortung, außerdem als Raum des Paradoxen und somit Irrationalen – aber Vital-Kreativen – charakterisiert.

Für Wilburs Gedicht ergibt sich demzufolge ein Raummodell, in dem die Oppositionen „unten“ und „oben“ in den sekundären semantischen Oppositionen Unterwelt/ Unbewusstes/ Irrationalität/ Leben versus Oberwelt/ Bewusstes/ Rationalität/ Tod konkretisiert sind. Der Übergang zwischen Leben und Tod ist somit identisch mit dem zwischen Bewusstem und Unbewusstem: Durch den Tod findet keine Grenzüberschreitung statt. Die Zeitstruktur, die Bewegung von der Nacht zum Tag, nimmt analog dieses Merkmal der Geschlossenheit an. Der Auf- und Abstieg zwischen Oberwelt und Unterwelt, Bewusstem und Unbewusstem wiederholt sich also ad infinitum, resultierend in einer Raumzeit-Struktur, die in ihrer End- und Ausweglosigkeit den zentralen Mythos des Existentialismus, den Sisyphe-Mythos aufruft.

Der im Gedicht modellierte Raum ist folglich lediglich eine Extension des Ich, sodass auch das Transzendente nur eine „Projektion“ der menschlichen Psyche ist.¹⁴ Sämtliche textuellen Verweise auf ein christliches Weltmodell werden durch die Raumzeit-Struktur des Gedichts negiert. Der Vergleich „the clear announcer’s voice// [will] Beat like a dove“ (VI,3f.) verweist vordergründig auf eine christliche Eschatologie, indem er das Paradigma der Verkündigungen

¹¹ Die Zeitungen greifen die Statue an, „taking [it] for dead“ (III,2) – die Statue wird „für tot gehalten“, wird somit als eigentlich *lebendig* impliziert.

¹² Die Tatsache, dass das Ich erst mit Tagesanbruch als explizites auftritt, verweist auf der Ebene der Oberflächenstruktur des Textes auf die Tiefenstruktur, d.h. auf den Wechsel vom Unbewussten zum Bewussten.

¹³ Sie werden vom lyrischen Subjekt und dem Du getragen („Bearing the morning papers“; VII,3). Besonders in der Kollokation mit dem vorangehenden Vers, in dem von der „Rückkehr ins Leben“ gesprochen wird, wird beim Verb to „bear“ auch die Bedeutung „ein Kind austragen“ hervorgehoben – und damit die Bedeutung der Zeitschriften als Frucht menschlicher Gedanken unterstrichen.

¹⁴ Der Begriff „Projektion“ wird hier im Sinne von L. Feuerbachs und S. Freuds Projektionstheorie gebraucht, die das Jenseits als reine Ausgeburt der menschlichen Psyche sieht, als Produkt von deren Wünschen. Vgl. Braun, 2000, S. 19.

der Apokalypse aufruft und somit das gesamte Gedicht für eine biblisch-apokalyptische Interpretation öffnet: Der Titel „After the Last Bulletins“ wird in dieser – die Raum-Zeit-Struktur ignorierenden – Lesart zur Prophezeiung des „Last Judgement“, des Jüngsten Gerichts. Der nächtliche Stadtraum der Traumsequenz ist – wie das Babylon der Apokalypse – dem Untergang geweiht und wird von Endzeitkatastrophen heimgesucht. Die „unruly flights“ (III,1) rufen die *geflügelten* Heuschrecken (Off., 9,9) der Apokalypse auf, wie sie auch an das „unreine und abscheuliche *Gefieder*“ in der gottlosen Stadt Babylon gemahnen.¹⁵ Die Rückkehr des Ich in die Oberwelt, das Bewusstsein, erschließt sich als Rückkehr der Auferstandenen in das „neue Jerusalem“ nach dem letzten Gericht.¹⁶ Durch die transzendente Geschlossenheit des Raummodells, die erläuterte Identität von Ich und Raum, ist die Rückkehr des Ich jedoch nicht im Sinne christlicher Auferstehung zu lesen: Die Stimme des Radiosprechers ist letztlich nur ein Produkt des Unbewussten, der menschlichen Psyche, die Worte affirmieren die Geschlossenheit der dargestellten Welt.¹⁷

Die Männer, die am Morgen die Ordnung wiederherstellen, werden durch die Epitheta „saint-like“ (VII,4) und „white and absorbed“ (VIII,1) charakterisiert. Zwar wird zunächst durch die Nebeneinanderstellung mit „saintlike“ die Farbe weiß als christliche Symbolfarbe des Lichts aufgerufen, im Raummodell des Textes werden jedoch die Merkmale „Sterilität“ und letztendlich „Tod“ aktualisiert. Die enge intertextuelle Verbindung, die „After the Last Bulletins“ mit T.S. Eliots *Prufrock*-Gedichten von 1917 eingeht – einem frühen Zyklus Eliots, der geradezu prototypisch die Sterilität des modernen zeitgenössischen Lebens beschreibt – unterstreicht dies.¹⁸

Das Gedicht schließt mit den „songbirds in the public boughs“ (VIII,4). Der Vogel ist in der christlichen Mythologie ein Mittler zwischen Himmel und Erde und Symbol für die Seele. Wie die Stimme des „Sprechers“ verweist der Gesang der Vögel jedoch auf den geschlossenen Charakter der Welt. „[B]ough“ als letztes Wort des Gedichts¹⁹ stellt zudem eine weitere, entscheidende intertextuelle Referenz her, die – zusammen mit den Verweisen auf Jung und Eliot – das Gedicht im Gesamtzusammenhang der Moderne platziert: zu Sir James Frazers *The Golden Bough* (1890-1915). Die Mythenzyklopädie des Kulturanthropologen Frazer hatte, wie auch Jungs Theorien der Archetypen und des kollektiven Unbewussten, tiefgreifenden Einfluss auf die angelsächsische Literatur, u.a. auf Eliot.²⁰ Durch

¹⁵ Vgl. Off., 18, 2: „Er rief mit mächtiger Stimme: ‚Sie ist gefallen, Babylon, die Große; sie wurde zur Behausung für Dämonen, zum Schlupfwinkel [...] für alles unreine und abscheuliche Gefieder‘.“

¹⁶ Die „boughs“ (VIII,4) verweisen metonymisch auf den Lebensbaum im Zentrum des „neuen Jerusalem“, ebenso wie die Rekurrenz der Farbe weiß (VI,2; VIII,1) und der Wechsel von der Nacht zum Tag (vgl. Off. 21,9-22,5).

¹⁷ Edgecombe (1995, S. 70) spricht von „a blasphemous version of the Archangel Gabriel’s [voice]“. Von Blasphemie könnte jedoch nur aus extratextueller Sicht die Rede sein. Intratextuell ist Blasphemie ebenso wie Heiligkeit nicht möglich. Der Vergleich der Stimme mit einer Taube („voice [...] like a dove“) legt darüber hinaus natürlich den Gedanken an die Taube als christliches Symbol für den Heiligen Geist nahe.

¹⁸ Besonders ausgeprägt sind – wie auch Edgecombe (1995, S. 70) anmerkt – die Bezüge zu Eliots „Preludes“. Zu erwähnen sind die deutlichen zeit-räumlichen Analogien – die zeitliche Bewegung vom Abend über die Nacht zum Morgen in einer nicht näher konkretisierten urbanen Landschaft – und auch eine Reihe von Motiven, die Wilbur aufgreift, wie u.a. die umhertreibenden Zeitungen.

¹⁹ Das Lexem „bough“ hat auch die (heute obsoletere) Bedeutung „Galgen“ (vgl. *Webster’s Third International Dictionary*), welche durch das Adjektiv „public“ ebenso wie durch die räumlichen Strukturen aktiviert wird. Wilbur ist bekannt für seine genaue Kenntnisse der Etymologien des von ihm verwendeten Lexikons, wie auch für das Rekurrenieren auf ältere Sprachschichten.

²⁰ Bei *The Golden Bough* handelt es sich um eine umfassende Studie primitiver Gesellschaften, die eine kritische Bewertung der rationalen Kultur der modernen Gesellschaft vorbereitete. Sie hatte einen ähnlich starken Einfluss auf den „myth criticism“ und „archetypal criticism“ wie C.G. Jungs Theorien (vgl. Anmerkung 6). Im Lichte der räumlichen Analyse von „After the Last Bulletins“ ist es bezeichnend, dass Frazer in seinem Buch „magic, religion,

diese Bezugnahme auf Frazer in einer semantischen Schlüsselposition wird das christliche Weltmodell nun endgültig in eine Reihe mit anderen Mythen gestellt, handelt es sich doch bei Frazers Buch um eine Sammlung von Mythen und Riten, die die „Gleichförmigkeit archetypischer Muster über zeitliche und kulturelle Grenzen hinweg demonstrierte“²¹.

„After the Last Bulletins“ ist also durch seine Raum-Zeit-Struktur und die Intertextualität zutiefst in die Tradition und Semantik angelsächsischer Literatur und Kultur der Moderne eingeschrieben. Durch die Identität von modelliertem Raum und Ich bildet das Gedicht gleichsam ikonisch das zentrale Paradigma der Moderne ab, das in der Problematisierung der Identität des Subjekts besteht.²² Richard Wilbur formulierte denn auch das zentrale Axiom moderner Dichtung und seiner Poetik folgendermaßen: „Poetry [cannot] be honest, [...], unless it beg[ins] by acknowledging the *full discordancy of modern life and consciousness*“.²³

2. „Posle poslednich izvestij“

2.1. Totalitarismus und Literatur – Die Ethik und Ästhetik von „Posle poslednich izvestij“

You cannot cover a ruin
with a page of Pravda.
Iosif Brodskij, „Less than One“

In dem Essay „Guide to a Renamed City“, der wie fast alle Essays Brodskijs auch ein Metatext über das Schreiben, über Poetik und Ästhetik im Allgemeinen ist, verwendet Brodskij eine Art Geburtsmetaphorik in Bezug auf zwei sehr gegensätzliche Phänomene: Er spricht von St. Petersburg als dem Geburtsort sowohl des russischen Totalitarismus als auch der russischen Literatur.²⁴ Beides gehe auf Peter den Großen zurück, den Herrscher, der durch einen totalitären Gewaltakt die Stadt aus dem Nichts schuf, die, so Brodskij, zum Ursprungsort *und* zum zentralen Thema der russischen Literatur werden sollte. So wie Brodskij in dem genannten Essay Peter den Großen und den „Ehernen Reiter“ aus A.S. Puškins gleichnamigem Poem (*Mednyj vsadnik*, 1833) – also die historische Gestalt und deren literarische Umsetzung – identisch setzt²⁵, schafft er mit seiner Übersetzung, wie zu zeigen sein wird, einen Text, in dem konkrete Topografie St. Petersburgs²⁶ und Historie mit dem literarischen Mythos verschmelzen. Die Übersetzung schreibt also den Mythos der Stadt fort als Verquickung von Literatur und Geschichte, Realem und Fiktionalem.²⁷ Der „Eherne

and science [... as] nothing but *theories of thought*“ bezeichnet, „which we dignify with the high-sounding names of the world and the universe“ (zitiert in Ruland /Bradbury, 1992, S. 428; Hervorhebung P.H.).

²¹ Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, S. 24.

²² Vgl. z.B. Zima, ²2001, S. 266f.

²³ Zitiert in: Salinger, 1983, S. 1 (Hervorhebung P.H.).

²⁴ „The universal coercion exercised by the future Bronze Horseman [i.e. Peter the Great] to get his project done united the nation for the first time and *gave birth to the Russian totalitarianism* whose fruits taste no better than did the seeds [i.e. the building of the city]“ (Brodskij, ¹⁰2000, S. 73); und: „[I]t is with the emergence of St. Petersburg that *Russian literature came into existence*“ (ibid., 76).

²⁵ Vgl. das Zitat in Anmerkung 24: „the coercion exercised by the *future Bronze horseman*“.

²⁶ Dass Brodskij bei seiner Übersetzung immer auch die konkrete Topografie St. Petersburgs vor Augen hat, wird durch folgende Änderung gegenüber Wilburs Text deutlich: Die Übersetzung fügt einen Teich („prud“; III,2) – und damit einen Verweis auf die die Stadt umgebenden ausgedehnten Parks – ein, der im Prätext Wilburs kein semantisches Äquivalent hat.

²⁷ Geschichte und Literatur, „Realität“ und „Fiktion“ sind für ihn also bezüglich St. Petersburgs nicht voneinander zu trennen: „[T]oday when you think of St. Petersburg you can't distinguish the fictional from the real“ (Brodskij,

Reiter“ als Symbol für die Ambivalenz Petersburgs als Ursprung der russischen Literatur und des russischen Totalitarismus ruft diese Themen auch in der Übersetzung in der für Brodskij typischen Verknüpfung von Ethik und Ästhetik auf. Darüber hinaus dringt Brodskij jedoch, wie es die räumlich-semantische Analyse der Übersetzung erweisen wird, über die petrinische Epoche hinaus zu den Wurzeln der russischen Literatur und Historie – und damit auch seiner eigenen Ethik und Ästhetik – vor, bis zur ursprünglichen Verbindung von Wort und Religion.

2.1. Intertextuelle Verfahren der Übersetzung: Der Dialog mit A.S. Puškins *Mednyj vsadnik*²⁸

Die Abweichungen, die bei der vergleichenden Lektüre von Wilburs Prätext und Brodskijs Übersetzung sogleich auffallen, ergeben sich durch die Hinzufügung bzw. Weglassung von Textelementen. Je für sich genommen scheinen sie semantisch und strukturell wenig signifikant, in ihrer Kombination lassen sie jedoch auf eine klare Intention des Übersetzers Brodskij schließen. Das Motiv des Reiterstandbilds soll hier als vielschichtiges und zentrales Beispiel für Brodskijs Verfahren detailliert analysiert werden.²⁹

Brodskij übersetzt Wilburs „Like all that fisted snow /That cried beside his long retreat// Damn you! damn you! to the emperor’s horse’s heels“ (V,3-VI,1) mit „Tak sneg kulakami trjas /Bronze kopyt, prevraščajas’ v grjaz’, // V zlobe bessil’noj metall kljanja“ („So rüttelte der Schnee mit den Fäusten /An der Bronze der Hufe, sich dabei in Schmutz verwandelnd, // Im machtlosen Zorn das Metall verfluchend“). Während im Prätext das Material des Standbildes keine Erwähnung findet, schließt Brodskij diese semantische Leerstelle, öffnet aber eine andere: Er spricht von „Bronze kopyt“ („Bronze der Hufe“), lässt aber die Angabe „emperor“ und den Verweis auf die Niederlage weg. Diese quantitativ recht geringfügigen semantischen Veränderungen haben jedoch umfangreiche Konsequenzen und lassen eine klare Intention des Übersetzers erkennen: Der implizite Leser, den Brodskij in sein Gedicht einschreibt, ist ein russisch akkultrierter, für den die Anspielung auf „Bronze“ und „Hufe“ sofort eines der zentralen Werke der russischen Literatur aufruft – A.S. Puškins Poem *Mednyj vsadnik* von 1833. Der Titel des Poems verweist auf das Reiterstandbild Peters I. in Petersburg, das seit Puškin wohl das zentrale Symbol des „literarischen Mythos“ St. Petersburg“ darstellt.³⁰ Indem er „heels“ mit „Hufe“ übersetzt, eliminiert Brodskij sozusagen en passant Wilburs Anthropomorphisierung des Pferdes, die im Rahmen der Auflösung der Grenzen zwischen Belebtem und Unbelebtem, Ding und Mensch, ein zentrales Verfahren Wilburs in der Traumsequenz ist, ruft dafür aber eine zentrale Stelle im *Mednyj vsadnik* auf, in welcher der

¹⁰2000, S. 80). Dies entspricht nahezu wortwörtlich Ju. Lotmans Aussage: „istorija Peterburga neotdelima ot peterburgskoj mifologii“ („Die Geschichte St. Petersburgs ist unauflöslich mit der Petersburger Mythologie verbunden“; Lotman, 1992, S. 36). Der Kultursemiotiker Lotman begründet die Verquickung von Mythos und Geschichte St. Petersburgs damit, dass die von Peter dem Großen auf dem Reißbrett entworfene (Stadt als Utopie) St. Petersburg der Fähigkeit entbehre, die eigene Vergangenheit zu bewältigen: Die Mythologie ‚wuchere‘, um die semantische Leere der fehlenden Historie zu bewältigen.

²⁸ Brodskijs intertextuelle Verfahren sind selbstverständlich bei der hohen Komplexität seiner Übersetzungen nicht immer von anderen translatorischen Verfahren zu trennen, die für die Übersetzung zentralen Bezüge auf den *Mednyj vsadnik* sollen hier aber dennoch aus Gründen der Übersichtlichkeit separat dargestellt werden.

²⁹ In einem Punkt muss hier den Ergebnissen der räumlich-semantischen Analyse (2.3.) bereits vorgegriffen werden: Auch Brodskijs Übersetzung lässt es, wie der Prätext, durch die räumliche Montagetechnik und die Häufung von Metonymien im Grunde offen, ob Statue und Reiterstandbild identisch sind. Hier wird – basierend auf den Ergebnissen der intertextuellen und räumlichen Analysen – von ihrer Nicht-Identität ausgegangen.

³⁰ Vgl. dazu J. Holthusen, „Petersburg als literarischer Mythos“ (1973). Dieser Aufsatz gibt einen Überblick über das Thema St. Petersburg in der russischen Literatur vom Klassizismus bis zu den Akmeisten.

Protagonist Evgenij gegen den Ehernen Reiter aufbegehrt. Evgenijs Drohung „Dobro, stroitel' čudotvornyj! – [...] – Užo tebe!“³¹ („Nun gut, du wundertätiger Baumeister! – [...] – Wart du nur!“), die er mit vor Zorn geballten Fäusten ausstößt, wird von Brodskij paraphrasiert und auf Wilburs Motiv des anthropomorphisierten Schnees übertragen. Zu diesem vielschichtigen intertextuellen Verweis auf Puškins Poem gesellen sich zahlreiche weitere, die, als seien sie Fährten für den russischen Leser, gezielt über den ganzen Text verteilt sind.

Ein weiteres Verfahren des Dialoges mit Puškin ist die semantische Verschiebung von Elementen des Prätextes, die mit diversen syntaktisch-grammatikalischen Verschiebungen einhergeht, auf eine intertextuelle Bezugnahme hin. Im Folgenden seien drei prägnante Beispiele genannt. In Strophe VI übersetzt Brodskij Wilburs „air white and dry“ (VI,2) mit „moroznuju plenu dnja“ („frostiges Häutchen des Tages“; VI,3). Er fasst die für Wilbur typische kopulative Verbindung von zwei Lexemen, hier durch die Inversion nachgestellten Adjektiven, zu einem zusammen, indem er eine Art metonymische Verschiebung vornimmt: Die Seme „Weiße“ und „Trockenheit“ werden im Adjektiv „frostig“ wieder aufgegriffen. Frost ist aber ein Motiv aus dem *Mednyj vsadnik* (vgl. die Einleitung, S. 275), das zum festen Bestandteil des Topos St. Petersburg gehört. Ein weiteres Beispiel für eine semantisch-syntaktische Verschiebung ist die Übersetzung von „batter and flap“ (III,4) – man beachte wiederum das für Wilbur typische Verfahren der kopulativen Verbindung von zwei Lexemen –³² mit dem Verb „chlestat“ („peitschen“). Auch bei Puškin wird „chlestat“ als Mittel der Anthropomorphisierung der Naturgewalten (des Regens, aber in direkter syntaktischer Analogie zum Wind; vgl. S. 280) verwendet – dies mag als Beweis dafür dienen, dass Brodskij auch einzelne Lexeme aus Puškins Prätext durchaus bewusst zitiert.³³ Bei der Übersetzung von „Unruly flights“ (III,1) geht Brodskij den umgekehrten Weg einer Aufspaltung der im Prätext gegebenen Lexeme (hier eine Adjektiv-Substantiv-Konstruktion als Subjekt des Satzes) in zwei grammatikalisch analoge, semantisch aber verschobene Elemente. Zum einen übersetzt er „Mjatežnyj sonm“ („rebellische Menge; III,1), wobei er hier nicht nur auf ein Lexem, das Adjektiv „mjatežnyj“, aus dem *Mednyj vsadnik* zurückgreift, sondern auch eine phonetische Äquivalenz herstellt – in Puškins Poem heißt es „mjatežnyj šum“ („rebellischer Lärm“; S. 284). Im gleichen Satz greift Brodskij das Sem des Fliegens („flights“) wieder auf und nimmt erneut eine metonymische Verschiebung vor, wiederum in Kombination mit einem zentralen Motiv aus Puškins Werk („zlo“, „zloj“ / „Böses“, „böse“) indem er „zlye kryl'ja“ („böse Flügel“; III,3) übersetzt.³⁴

Diese verschiedenen Arten der intertextuellen Bezugnahme auf Puškins *Mednyj vsadnik* auf syntaktisch-grammatikalischer, semantischer und sogar phonetischer Ebene – und v.a. in der Verschränkung aller dieser Ebenen – in Brodskijs Übersetzung führen dazu, dass die *gesamte* räumlich-semantische Struktur des Prätextes in den russischen kulturellen Kontext versetzt

³¹ A.S. Puškin, 1977, S. 286. Auch Holthusen (1973, S. 21) zitiert die Stelle als zentral für den Mythos St. Petersburg.

³² Insgesamt finden sich elf solcher kopulativer Verbindungen (verschiedener Wortarten) in „After the Last Bulletins“. Sie stehen in struktureller Analogie zu „you and I“ (VI,4) und spiegeln somit auf der Mikroebene das kollektive lyrische Subjekt wieder. In der Übersetzung finden sich ganze vier solcher Konstruktionen. Auch dies ist ein Beispiel dafür, wie Brodskij die Poetik Wilburs überschreibt.

³³ Ein weiteres Beispiel ist die Übersetzung von „railings“ mit „ograd[y]“ („Einfriedung“, „Gitter“; II,4). Diese Einzelbegriffe geben sich denn auch erst im Kontext der gesamten Intertextualität der Übersetzung als bewusste Zitate zu erkennen. Betrachtet man die Übersetzung als ganze und bedenkt Brodskijs profunde Kenntnis der russischen Literatur, muss wohl von einer bewussten Verwendung einzelner Lexeme durch den Übersetzer ausgegangen werden.

³⁴ Brodskijs Rekurrenzen auf den ethisch-moralischen Begriff des „Bösen“ wird bei der räumlich-semantischen Analyse der Übersetzung noch genauer erläutert werden.

wird, und zwar in dessen *Zentrum*. Brodskij schreibt in dem Essay „Guide to a Renamed City“ (1979):

The depiction of both the actual and mental interior of [St. Petersburg], of its impact on the people and their inner world, became the main subject of Russian literature almost from the very day of this city's founding (Brodskij, ¹⁰2000, S. 78; Hervorhebung P.H.).

Durch das enge Netz der Bezugnahme auf den – so Brodskij in dem Essay – richtungsweisenden Text wird der Dialog mit der gesamten Petersburger Literatur eröffnet, die immer eine Auseinandersetzung mit Puškin war.³⁵ Die im Prätext vorhandene Intertextualität, die auf die Verankerung von Wilburs Gedicht in der Tradition angelsächsischer Dichtung bzw. auf die geistesgeschichtliche Verankerung in der Moderne hinausläuft, eliminiert Brodskij hingegen völlig.³⁶

2.3. Räumlich-semantische Analyse

Die Dreigliederung von Wilburs Gedicht in Abstieg /Abend (I), Traumsequenz /Nacht (II-VI) und Oberwelt /Tag (VII-VIII) ist in Brodskijs Übersetzung unverändert. Analog bleibt auch die räumlich-semantische Grundstruktur der Dominanz der vertikalen Raumachse mit den Oppositionen „oben“ /Oberwelt /Bewusstsein – „unten“ /Unterwelt /Unbewusstes bestehen. Somit hat auch die Überlagerung von mythischer und psychoanalytischer Raumstruktur und die Identität von Ich und Raum auf den ersten Blick Bestand. Der in der Übersetzung modellierte Raum ist jedoch aufgrund der dargelegten intertextuellen Beziehungen und seiner topografischen Spezifika mit St. Petersburg gleichzusetzen, ist daher nicht mehr, wie bei Wilbur, allegorischer Stadtraum als Entstehungs- und Entfaltungsort der „discordancy of modern life and consciousness“. St. Petersburg ist nunmehr eigentlicher „Held“ des Textes,³⁷ das lyrische Subjekt und das Du sind Repräsentanten des kollektiven Subjekts der russischen Stadt. Es findet also eine kulturelle Konkretisierung statt auf den russischen literarischen und historischen Kontext hin.

Die detaillierte räumlich-semantische Analyse zeigt, wie sich in der Übersetzung die sekundären semantischen Oppositionen im Vergleich zum Prätext verändern. Besonders deutlich wird dies bereits in der ersten Strophe. Wilburs Bezug auf den Mythos Atlantis hat m. E. zwei Funktionen: Der auf Platon zurückgehende Mythos verankert das Gedicht in der griechischen Mythologie, konnotiert das „unten“ /Unbewusste positiv, indem er Assoziationen mit dem Goldenen Zeitalter der Menschheit aufruft. Gleichzeitig markiert das Oxymoron („thronged“ <-> „personal“) das „unten“ als Raum des Irrationalen, Paradoxalen. Brodskijs Übersetzung „v Atlantidu, polnuju častnych snov“ („nach Atlantis, das voll der pri-

³⁵ Rančín bietet einen Überblick über das Thema Brodskij und Puškin mit einer ausführlichen Darstellung der intertextuellen Bezugnahmen (2001, S. 200-284). Rančín (S. 201) fasst die Bedeutung Puškins für Brodskij folgendermaßen zusammen: „Tvorčestvo Puškina, kak kvintessencija ruskoj poëzii ne možet ne byt' orientirom dlja Brodskogo, ne možet ne byt' intertekstual'nym fonom ego poëzii“ („Brodskij kann gar nicht umhin, Puškins Schaffen, das die Quintessenz der russischen Literatur darstellt, als Orientierungspunkt, als intertextuellen Hintergrund für seine Dichtung zu nutzen“).

³⁶ Es kann zum Zeitpunkt der Übersetzung von Brodskijs Kenntnis der *Prufrock*-Gedichte T.S. Eliots ausgegangen werden. Hier mag auch die Frage nach Richard Wilburs Vertrautheit mit Puškins Werken auftauchen und einer bewussten Bezugnahme seinerseits auf den *Bronze Horseman*. Nach der genauen strukturellen und inhaltlichen Analyse von „After the Last Bulletins“ und der Betrachtung von Wilburs gesamtem lyrischem Œuvre ist m.E. nicht von einer bewussten intertextuellen Bezugnahme Wilburs auf Puškin auszugehen. Wilbur schreibt sich mit seinen Texten in eine *westliche*, vornehmlich angelsächsische literarische Tradition ein.

³⁷ Damit steht die Übersetzung in einer Reihe mit Gedichten wie Anna Achmatovas berühmtem *Poëma bez geroja* (*Poem ohne Helden*, 1941), in dem ebenfalls St. Petersburg „der einzige Held“ ist. Vgl. a. Holthusen, S. 32.

vaten Träume ist“; I,4) folgt nur auf den ersten Blick dem Prinzip semantischer Äquivalenz: Zum einen wird im Gesamtkontext der Übersetzung – v.a. durch die vielen intertextuellen Bezugnahmen – der Mythos Atlantis vom Mythos St. Petersburg überlagert, vom Topos Petersburgs als der dem Untergang geweihten Stadt,³⁸ das versunkene Atlantis der Antike wird durch das zu versinken drohende Petersburg ersetzt. Damit wird eine Konstante der russischen Kultur und Literatur aktiviert: In dieser überwiegt traditionell das eschatologische, apokalyptische Moment, der „Mythos des Endes“ wird gegenüber dem „Mythos des Anfangs“ dominant gesetzt.³⁹ Brodskij nutzt diese kulturelle Konstante für seine Verschiebung der Sinnachse des Gedichts, wie sich bei der weiteren räumlich-semantischen Analyse zeigen wird.

Zum anderen destruiert die Übersetzung den oxymoralen Charakter des „unten“, der sich bei Wilbur als Isotopie durch den ganzen Text zieht und in der Metapher „the heart’s anarch and responsible town“ kulminiert. Durch die Übersetzung mit „ot smuty serdečnoj i del pustych“ („von Herzenswirren und Vergeblichem“; VII,2) überschreibt Brodskij Wilburs wichtige Metapher, die das „unten“ als Bereich des Herzens und der irrationalen Gefühle festlegt. Durch das Attribut „pustoj“ („nichtig“) wird es bei ihm nun vielmehr zum Raum der Sinnentleertheit. Seine „smuta“ hingegen ruft einen überindividuellen, politisch-historischen Subtext auf als Anspielung auf die „smutnoe vremja“ („Zeit der Wirren“), jene schwierige Übergangsphase in der Geschichte Russlands am Ende des 16. Jahrhunderts. Brodskij missachtet also die zentrale Umkodierung der semantischen Oppositionen von Wilburs Raummodell, die das „unten“ (Emotionale, Unbewusste), als Raum des Lebens und das „oben“ (Rationale, Bewusste) als Raum des Todes festschreibt. Wilburs Bezug auf die Jung’sche Archetypentheorie – und damit die zentrale Problematik der Identität des Subjekts – geht somit verloren. Das „unten“ erhält bei Brodskij einen ganz anderen Stellenwert: Es wird in der ursprünglichen mythischen Bedeutung als Raum des Todes aufgerufen. Im Raummodell der Übersetzung erfolgt eine Verstärkung der vertikalen Achse, hier zunächst nach unten.

Diese Auflösung der oxymoralen Strukturen des Prätexts und die Verstärkung der vertikalen Achse wird durch die Rekurrenz des Sems „Durchdringen / Zum-Kern-Vordringen“ unterstrichen. Dieses Sem zieht sich als Isotopie durch die Übersetzung, so z.B. in der Atlantis-Metapher: Während Wilbur von einem „Hinuntergleiten“ in den oxymoralen Raum Atlantis spricht, handelt es sich bei Brodskij um ein „Eintauchen in die Kissen“ („nyrjaja v poduški“; I,3) und um ein „Auf-den-Grund-gehen“ im wörtlichen und im übertragenen Sinne („idet na dno“; ibid.), „nach Atlantis hinein“ („v Atlantidu“; I,4). Das Oxymorale wird somit zugunsten einer Semantik der – ethischen – Eindeutigkeit aufgelöst: Brodskij geht es um nichts weniger als um die Frage von Gut und Böse, Wahrheit und Lüge. In der Übersetzung erfolgt eine bewusste ethische Aufladung des Prätextes: Im Zentrum stehen dabei die Themen Totalitarismus und Dichtung, die Brodskij eng mit den Fragestellungen von Wahrheit und Lüge verknüpft.

So lassen sich beim Textsegment mit der Statue (III,3-IV,1) deutliche semantische Verschiebungen im Vergleich zum Prätext erkennen. Brodskij ersetzt Wilburs Adjektiv-Substantiv-Konstruktionen – und damit die Verweise auf ein überkommenes rationalistisch-positivistisches Weltbild –, durch grammatikalisch analoge, aber semantisch verschobene Konstruktionen: Lediglich „noble name“ übersetzt er nach dem Prinzip semantischer Äquivalenz mit „blagorodnoe imja“, aus „positive eyes“ wird hingegen „po čestnym ustam“

³⁸ Vgl. Brodskij, ¹⁰2000, S. 74f.; auch Holthusen, 1973, S. 20ff.

³⁹ Nikolaj Berdjaev, zitiert in Bethea, 1998, S. 165. Das eschatologische Moment spielt in der russischen – Petersburger – Literatur z.B. in Werken wie dem bereits erwähnten *Mednyj vsadnik* Puškins oder in A. Belyjs *Peterburg* eine große Rolle.

(„über die ehrlichen Lippen“) und aus „stolid head“ in metonymischer Verschiebung – weg vom „Kopf“ als Sitz der Ratio – „nemoj monument“ („das stumme Monument“).

Über das Sem der Stummheit wird dieses „Monument“ der Stadt St. Petersburg – und damit dem kollektiven Subjekt des Textes – semantisch äquivalent gesetzt (vgl. „gorod bez lišnych slov“/ „die Stadt ohne überflüssige Worte“; I,2). Durch diese Äquivalenz wird das Sem der „Ehrlichkeit“ auch auf die Menschen übertragen. Im Gegensatz dazu steht die Lüge, „vran’e“.⁴⁰ Diese „Lüge“ wird vom Subjekt „geschluckt“ („č’e vran’e // My poglotili“; IV,4f.), somit internalisiert, sie dringt zum Kern des Menschen vor. Was aber ist das für eine „Lüge“, die „geschluckt“ wurde? Es ist der „Pečatnyj vzdor“ („gedruckter Unsinn“; II,3), der „Schmutz“ („mraz“; V,2) der Zeitungen. Nicht die Zeitungen als fragwürdiges Erzeugnis menschlicher Ratio stellt Brodskij in Frage – wie im Übrigen auch an der Auflösung von Wilburs Polyptoton „thought to think“ deutlich wird –, sondern das schriftliche, vergängliche Wort als Produkt des totalitären Systems ist bei ihm ein Synonym für die „Lüge“. Brodskij schafft also eine im Prätext nicht vorhandene Isotopie der Lüge und verbalen Redundanz, die er in semantische Opposition zur Isotopie Wahrheit und Stummheit stellt. Die Wahrheit wird dabei dem Menschen, dem Individuum zugeordnet, die „Lüge“ hingegen dem totalitären System, das über das gedruckte Wort in das Innere der Menschen eindringt. Durch phonetische Überkreuzstellung (und Einschub eines Konsonanten) verbirgt sich hinter „pečatnyj vzdor“ wohl der „pečatnyj dvor“, also der „Druckhof“. Brodskij bringt erneut die historische Perspektive ein, indem er auf die Anfänge der Zensur in Russland verweist: Beim „Druckhof“ handelte es sich um eine staatliche Monopoleinrichtung in Moskau, die im 17. Jahrhundert die zentrale geistliche Literaturinstitution war und für strengste Zensur stand.

Brodskij schafft somit einen Bezug auf die Themen Totalitarismus und Dichtung in der Vergangenheit, aber auch in der Sowjetunion, also auf die aktuelle politische und gesellschaftliche Situation. Der *fremde, US-amerikanische Text* wird in die russische Literatur und Kultur assimiliert; Brodskij macht ihn zum *Träger seiner eigenen Kultur* und damit zu einem Instrument gegen die Zensur unter dem sowjetischen Regime. Die Übersetzung rückt in die Nähe eines erläuternden Metatextes, den sich der russisch akkulturierte Leser ‚entschlüsseln‘ kann! Diese Thematik der Opposition von Individuum und (anonymer) Staatsmacht wie auch der Dichtung im Totalitarismus, die in den Text eingeschrieben sind, wird Brodskij später auch in seinen Essays aufgreifen – dann allerdings für den westlichen, v.a. US-amerikanischen Leser (vgl. den folgenden Beitrag „Das Englische als Sprache der Freiheit“).⁴¹

Das totalitäre System ist zum einen im metonymischen Verweis auf das Reiterstandbild („Bronze kopyt“; IV,4) präsent, welches, wie erläutert, auf den Ursprung des russischen Totalitarismus verweist. Zum anderen tritt es im Pronomen „č’e“ auf. Durch das grammatikalische Geschlecht (Neutrum) und die Reduktion auf ein Pronomen, eine Wortart, die per definitionem immer für etwas anderes steht, bringt Brodskij die Anonymität, die Unpersönlichkeit – und damit die gleichzeitige Unangreifbarkeit und Omnipräsenz – der Macht zum Ausdruck. Über ihr Produkt, die Zeitungen, wird die totalitäre Macht mit dem

⁴⁰ Diese Opposition – und damit auch die Semantik der Eindeutigkeit – findet auf der Ebene der Tropen ihren Ausdruck u.a. in der Antithese „zlye kryl’ja po čestnym ustam“ („die bösen Flügel [peitschen] die ehrlichen Lippen“; III,3). Bei Wilbur finden sich bezeichnenderweise keine antithetischen Strukturen, hingegen aber die geschilderten oxymoralen.

⁴¹ So beschreibt Brodskij in seinem autobiografischen Essay „Less than One“ en détail die Mechanismen, über die das totalitäre System verfügt, um in die Köpfe der Menschen einzudringen und sie dadurch zu einem Teil des Systems zu machen, unter Zerstörung ihrer Individualität (Brodskij, ¹⁰2000, bes. S. 9ff.; vgl. auch Huber, 2003). Das Aufbegehren des Individuums gegen das übermächtige, unangreifbare System wird darüber hinaus auch durch die Intertextualität mit Puškins *Mednyj vsadnik* (vgl. 2.2.) aufgerufen.

„Bösen“ gleichgesetzt.⁴² Die „bösen Flügel“ („Zlye kryl’ja“; III,3), eine Metapher für die im Wind dahintreibenden Zeitungen, attackieren die Statue, die, wie bei Wilbur – allerdings mit den o.g. semantischen Verschiebungen im Vergleich zum Prätext –, in ihrer Anthropomorphie als Repräsentant der Menschen anzusehen ist.

Auch die Verweise auf die Apokalypse, wie die „bösen Flügel“, werden in der Übersetzung durch die Einbindung in den literarisch-historischen Kontext Petersburgs verstärkt und erhalten eine ganz andere Funktion. Während Wilbur den Ausbruch irrationaler, atavistischer Kräfte und das Chaos als Untergang der Ratio in eine apokalyptische Bildsprache kleidet, geht es Brodskij um den apokalyptischen Kampf zwischen Gut und Böse, Wahrheit und Lüge. Der dezidiert ethische Kontext wird bei ihm auf einen religiösen hin ausgeweitet. Dabei lassen sich in dem wilden, ja grausamen Treiben der Zeitungen nachgerade blasphemische Züge erkennen: In einer grotesken Verkehrung, ja Pervertierung des christlichen Auferstehungsmythos „schlägt sich der gedruckte Unsinn an den Gittern ans Kreuz, um sogleich aufzuerstehen“ („Pečatnyj vzdor/ Raspinaet sebja na ogradach, čtob // Totčas voskresnut“; II,3-III,1). Brodskij wählt mit „raspinat’ sebja“ (sich selbst ans Kreuz schlagen) und „voskresnut“ (auferstehen) ganz bewusst eine religiöse Lexik, allerdings wird diese durch ihre Anwendung auf die Gegenstände, den Müll, verfremdet und erniedrigt, was durch die ungewöhnliche Verwendung des Reflexivpronomens „sebja“ („sich *selbst* ans Kreuz schlagen“), noch verstärkt wird. Dadurch wird dieser zweite Teil des Gedichts, den ich bei Wilbur die „Traumsequenz“ genannt habe, dem dritten Teil antithetisch gegenübergestellt.

Von entscheidender Bedeutung ist dabei als Übergang vom zweiten zum dritten Teil die Metapher „Kogda ž, očnuvšis’ ot zabyt’ja, /vsporet moroznuju plenku dnja /Golos diktora, ty i ja – // My k žizni vernemsja skvoz’ past’ metro“ (VI,2-VII,1). Während Wilburs Vergleich „the clear announcer’s voice beats like a dove“ die ins Individuum hinein verlagerte und damit geschlossene Raum-Zeit-Struktur von „After the Last Bulletins“ letztlich affirmiert, hat die Metapher eine ganz zentrale Funktion im Raummodell von Brodskijs Übersetzung, wird zu ihrem semantischem Knotenpunkt. In ihr findet das genannte zentrale Sem „Eindringen/ Zum-Kern-Vordringen“ seine semantische ‚Erfüllung‘: Die Verlängerung der Vertikale führt zur Öffnung einer jenseitigen, transzendentalen Dimension. Die „Stummheit“ wird aufgebrochen: Die Stimme des Radiosprechers ist nun nicht mehr, wie bei Wilbur, lediglich ein Produkt der menschlichen Psyche, des Unbewussten, sondern ist außerhalb des Subjekts verortet – im Transzendenten und damit Ausdruck einer überindividuellen – mündlichen –, „Wahrheit“.

Während in Wilburs „After the Last Bulletins“ das Apokalyptische in die Psyche verlagert ist, öffnet sich „Posle poslednich izvestij“ – man beachte das Polyptoton – für die Lesart „Nach dem Jüngsten Gericht“: Die Zeitstruktur verliert ihren geschlossenen Charakter und öffnet sich auf eine christliche Eschatologie hin. Die Sinnentleertheit des „unten“, des Raums des Todes, wird abgelöst von der Aussicht auf Auferstehung und ewiges Leben im christlichen Sinne. Das lyrische Subjekt kehrt aus der Unterwelt, dem Reich des Todes und des Vergessens (vgl. „očnuvšis’ ot zabyt’ja“/ „vom Vergessen erwacht“; VI,2), durch das „past’ metro“ („Maul der U-Bahn; VII,1) ins Leben zurück. Die Intertextualität mit der Johannes-Offenbarung tritt durch die bewusste ethisch-religiöse Aufladung des Textes deutlicher als im Prätext zu Tage: In der Offenbarung kehren die Wahrhaftigen aus der Unterwelt zurück, die, „in deren Mund keine Lüge gefunden“ (Off., 14,5). Auch bei Brodskij hat die Lüge mit der ‚Auferstehung‘ ein Ende – und damit wohl auch ihr Urheber, das totalitäre Regime.

⁴² Dieser Topos des totalitären Regimes als Verkörperung des Bösen findet sich ebenfalls in vielen Essays und Interviews Brodskijs, vgl. z.B. „Bylo jasno, čto ona [vlast’] – voploščenie zla“/ „Es war klar, dass sie die Verkörperung des Bösen war“ (Brodskij, 2000, S. 648).

Die „sakrale Landschaft“ des „oben“ ist nicht mehr bloße Projektion der menschlichen Psyche, sondern wird im Raummodell der Übersetzung zu einer „Kontaktzone zwischen Gott und Mensch“⁴³. Brodskij verstärkt dies, indem er nochmals – wie schon bei „past’ metro“ – verbal auf die Ikonenmalerei verweist: Die Parkwächter tragen bei ihm „Lanzen“ („kop’ja; VIII,2) und beugen sich – dem Kanon der Ikonografie entsprechend – „nach unten“ („nic“; VIII,1). Die Wahl des v.a. durch religiöse Texte geprägten, altkirchenslavischen Wortes „nic“ unterstreicht im Übrigen diese Konnotation auf Ebene der Lexik. Der Schauplatz St. Petersburg wird von Bildern orthodoxer Spiritualität durchtränkt

Mit der Öffnung der Vertikale erfährt die „Stummheit“ wie gesagt eine *Transformation* (vgl. „prevračat’ sja“/ „sich wandeln“) *zum gesprochenen Wort*: Die „schlafenden Vögel“ (VIII,3f.) werden zum „Chor“, der Gesang kann im nach oben offenen Raummodell des Gedichts ungehindert aufsteigen. Damit dringt Brodskijs Übersetzung bis zu den Wurzeln der russischen Kultur vor, zur unauflöselichen Verbindung von Wort und Religion: Das mündliche, wahre Wort kann in einen Dialog mit dem Transzendenten treten.

Dabei überlagern sich religiöse Symbolik und Brodskijs persönliches Symbolsystem: In seinen Essays und auch in seiner Lyrik ist der Vogel Symbol für den Dichter,⁴⁴ der „Gesang“ („song“) steht bei ihm immer für die Lyrik als die Kunst der Vertikale.⁴⁵ Brodskijs impliziter Autor wird somit direkter Mittler zum Göttlichen, Übersetzer zwischen Diesseits und Jenseits, das Gedicht wird zum Kommunikat im Dialog mit dem Transzendenten.⁴⁶ Diese Tatsache wird dadurch verstärkt, dass Brodskij Wilburs Gedicht aus dem Gesamtzyklus von 32 Gedichten, *Things of This World*, herauslöst, – der bezeichnenderweise mit dem Titel „Zemnoe“ („Irdisches“) ins Russische übersetzt ist.⁴⁷ Brodskij, der später einmal Wilburs Mangel an „bienije sfer“, also „Pulsschlag der Sphären“ anmerkte,⁴⁸ hebt „After the Last Bulletins“ vom ‚Irdischen‘ auf eine für seine Poetik charakteristische Ebene des Metaphysischen, indem er die Raumstruktur für den Dialog mit dem Transzendenten öffnet.

2.4. Die formale Gestaltung

2.4.1. *Metrum und Lautlichkeit: Ästhetik als Ethik*

„[...] a man who has lived long enough in this city
is bound to associate virtue with proportion“
Iosif Brodskij, „Guide to a Renamed City“

⁴³ Zu „Heiligen Orten und mythischen Landschaften“ vgl. A. Assmann, S. 303ff.

⁴⁴ Vgl. die Essays Brodskijs, z.B. ¹⁰2000, S. 134. Zum Vogel als Symbol in der Lyrik Brodskijs vgl. Rančin, 2001, S. 42.

⁴⁵ Die Lyrik als Kunst der Vertikale ist in Brodskijs Essays – und auch Interviews – wohl der zentrale Topos. Ein Beispiel mag hier genügen: „On the plane of sound, [Cvetaeva’s poetry] was a matter of the voice striving in the only direction possible for it: upward. A striving similar to that of the soul toward its source“ (Brodskij, ¹⁰2000, S. 211).

⁴⁶ Man könnte auch sagen, dass das Gedicht selbst zur Ikone wird – vgl. auch die genannten Verweise auf die Ikonografie – und damit zu dem, was David Bethea unter Verweis auf Pavel Florenskij „iconic space“ nennt, also einen direkten Übergang zum Heiligen. Vgl. David Bethea, 2001, S. 164f.

⁴⁷ Leider war nicht festzustellen, ob dieser Titel auf Brodskij selbst zurückgeht.

⁴⁸ In einem Interview von 1981: „Ja ljublju masterstvo, dovedennoe do soveršenstva. Možet byt’, v ego stichach vy ne uslyšite bienija sfer [...] no velikolepnoe vladenie materialom okupaet vse“ („Ich liebe Meisterschaft, die bis zur Perfektion gereicht. Vielleicht hört man in seinen [Wilburs] Gedichten keinen Pulsschlag der Sphären, [...] aber die großartige Handhabung des Materials macht alles wett“; Brodskij, ²2000, S. 98).

Wie bereits eingangs erwähnt, wählt Brodskij mit Wilbur für die Übersetzung einen Dichter, der seiner eigenen Poetik in der Betonung formaler Vollendung sehr nahe steht. In Brodskijs Konzeption von Dichtung und Sprache hat das Metrum jedoch nicht nur eine ästhetische, sondern auch eine ethisch-moralische Funktion.⁴⁹ Dies sieht er insbesondere bei der Petersburger Dichtung verwirklicht, die beispielhaft für ihre „moralische Reinheit und Stärke“ sei –, über eine moralische ‚Widerstandskraft‘ verfüge, die sich in der ‚Wahrung der so genannten klassischen Formen‘ widerspiegele.⁵⁰

In seinem Essay über Wilbur⁵¹ greift Brodskij diesen Gedanken ebenfalls auf:

In my opinion a regular meter and exact rhymes shaping an uncomfortable thought are far more functional than any form of free verse. Because in the former case the reader gets a sense of chaos being organized, while in the latter a sense of dependence on and being determined by chaos. From what one could call a moral point of view, the former [i.e. the organization of chaos] is more important than the latter. (204; Hervorhebung P.H.)

Die formale Vollendung von Wilburs Gedichten sei, so fährt Brodskij fort, eine „Maske“, die die Diskrepanz zwischen dem „Gesagten“, dem Inhalt, und den „external features“, der Form, erhöhe und dadurch einen Maßstab schaffe, an dem man die wahre Relevanz von etwas Gegebenen ermessen könne (205). Diese Diskrepanz zwischen perfekter Form und ‚chaotischem‘ Inhalt benennt Brodskij nun aber in einem Essay als zentrales Verfahren der Petersburger Literatur, wobei er eine direkte Verbindung zwischen der vollendeten klassizistischen Architektur der Stadt und der formalen Perfektion der Verse zieht.⁵²

Eine Analyse von Metrum und lautlicher Modellierung von „Posle poslednich izvestij“ im Vergleich mit „After the Last Bulletins“ zeigt nun, dass Brodskij in seiner Übersetzung die formale Vollendung des Prätexts sogar verstärkt. „After the Last Bulletins“ ist in freien Rhythmen geschrieben. Die Zahl der Hebungen schwankt zwischen sechs und drei; am häufigsten ist die Abfolge 5 /5 /3 /4. Vor allem in den Strophen II-VI, der Traumsequenz unterstützt die Unregelmäßigkeit des Rhythmus die Semantik der Anarchie und des Chaos. Auch die lautliche Gestaltung des Gedichts wird semantisiert: Die Alliteration von Konsonanten(-abfolgen) wie „cr“ (z.B. „crash“, „cried“), „sc“ / „str“ / „str“ („scamper“, „strike“, „stolid“) illustriert ebenfalls die chaotische Bewegung der Gegenstände im Raum und somit die Ausbrüche des Unbewussten. Im ersten und zweiten Teil des Gedichts ist der Rhythmus regelmäßiger, was ebenfalls durch die lautliche Ebene herausgestrichen wird. Wilbur arbeitet hier verstärkt mit Assonanzen – am intensivsten wohl in den letzten zwei Versen, wo die Assonanzen (z.B. *rouse/sound*), in Verbindung mit der relativen rhythmischen Regelmäßigkeit, die Semantik des Todes unterlaufen.

Brodskij hingegen greift fast durchgehend zu einem vierhebigen Dol’nik mit anapästischer Tendenz, der in Kombination mit den zahlreichen Assonanzen den Eindruck einer geradezu

⁴⁹ Die Verknüpfung von „Ethik“ und „Ästhetik“ ist eines der zentralen Axiome von Brodskijs Dichtungskonzeption. Er wendet diese Konzeption immer auch als Prisma auf die Beurteilung der Poetik anderer Dichter an, wie hier auf Richard Wilbur.

⁵⁰ „Russian poetry has set an example of moral purity and firmness, which to no small degree has been reflected in the preservation of the so-called classical forms“ (Brodskij, ¹⁰2000, S. 142f.).

⁵¹ „On Richard Wilbur“, 1972, in der Übersetzung von Carl R. Proffer. Wie die meisten Essays von Brodskij ist dieser Text als Metatext über die eigene Poetik, bzw. über Ethik und Ästhetik im Allgemeinen zu lesen.

⁵² So z.B. in seinem Mandelštam-Essay „The Child of Civilization“: „In this giant-scale embodiment of perfect order, iambic beat is as natural as cobblestones. Petersburg is a cradle of Russian poetry and [...] of its prosody. The idea of a noble structure, regardless of the quality of the content (sometimes precisely *against* its quality, which creates a terrific sense of disparity [...]), is utterly local“ (Brodskij, ¹⁰2000, S. 132).

hypertrophierten Regelmäßigkeit hervorruft. Im Übrigen verwendet auch er zahlreiche Alliterationen bzw. Wiederholungen von Konsonanten, so z.B. die Zischlaute „š“ und „šč“ in der achten Strophe.

Auch bei den Reimen zeigt Brodskij's Übersetzung eine viel größere Regelmäßigkeit als der Prätext. Während Wilbur nur jeweils den zweiten und vierten Vers reimt (x a x a/ x b x b etc.) und die männlichen Versendungen nicht durchgehend einhält (I,1 und 3; VII,3), verwendet Brodskij ausnahmslos männliche Kreuzreime, bzw. in den Strophen V und VI identische Reime. Es handelt sich jedoch nicht durchgehend um reine Reime, sondern der Autor greift auch auf unreine Reime zurück („metro“/ „poutru“). Er zeichnet sich durch eine große Virtuosität aus, indem er die verschiedensten Wortarten in Reimstellung bringt und somit auch beim Reim eine große Komplexität erzielt, – so z.B. wenn er das altkirchenslavische „nic“ („nach unten“) mit „ptic“ (Genitiv Plural von „ptica“, „Vogel“) in Bezug setzt. Von großer semantischer Wirkung ist auch die Paronomasie „rvan'e“/ „vran'e“ in Reimstellung,⁵³ – wobei es sich, im Übrigen, um einen sehr ungewöhnlichen Reim handelt.

Indem Brodskij „Posle poslednich izvestij“ auf formaler Ebene eine geradezu klassische Perfektion verleiht, ruft er auch ganz bewusst die architektonische Symmetrie der Stadt St. Petersburg auf, Klang und Metrum werden gleichermaßen zu deren ikonischem Abbild. Somit setzt die metrische und lautliche Vollendung ein ethisch-moralisches Zeichen gegen die kulturelle, seelische und moralische Verarmung im totalitären Regime, ist, um es in den Worten des Essays über Wilbur auszudrücken, „a form of resistance to chaos“ (204). Die Diskrepanz von „Maske“, also perfekter Form, und ‚chaotischem‘ Inhalt vergrößert sich gegenüber dem Prätext, womit die Übersetzung zutiefst in der Tradition der Petersburger Literatur wie Brodskij sie sieht verankert ist. Brodskij integriert damit auf der formalen Ebene das Gedicht gleichzeitig in den Kern der russischen Literatur und in den Kernbereich seiner eigenen Poetik. Akkulturation und poetologische Assimilation sind gar nicht voneinander zu trennen.

2.4.2. Grammatik und Syntax

Brodskij verstärkt den kognitiven Charakter der Übersetzung deutlich durch verschiedene grammatikalische und syntaktische Abweichungen vom Prätext. Bei Wilbur herrscht eher ein Gleichgewicht der Wortarten, sieht man von der Traumsequenz ab, die sich, wie gesagt, durch die zahlreichen Verben auszeichnet. Brodskij hingegen zeigt eine Vorliebe für den Gebrauch von Substantiven, für den Nominalstil, ein Verfahren, das in der Traumsequenz besonders deutlich wird.⁵⁴ So übersetzt Brodskij Wilbur's „In empty lots /Our journals spiral in a fierce noyade/ Of all we thought to think, Or caught in corners cramp and wad // And twists our words“ (sieben Verben und fünf Substantive) mit „Na pustyryjach/ Smjatost', skručennost' v žgut, rvan'e/ Našich gazet predstavljaet krach/ Vsego, čto my dumali, č'e vran'e// My

⁵³ Brodskij gleicht durch diese Paronomasie das Wegfallen von Wilbur's Polyptoton „thought to think“ aus, ersetzt eine Wiederholungsfigur durch eine andere. Bei „rvan'e“/ „vran'e“ findet sich im Übrigen auch eine phonetische Überkreuzstellung (rv/vr), die religiöse Semantik der Kreuzigung wird also auch auf der phonetischen Ebene abgebildet.

⁵⁴ Insgesamt ergibt eine Zählung der Verwendung von Substantiven und Adjektiven im Vergleich von Prätext und Übersetzung folgendes Ergebnis: „After the Last Bulletins“ 25 % Substantive, 15 % Verben (allerdings starke Häufung in II-VI); „Posle poslednich izvestij“ 40 % Substantive, 14 % Verben.

Darüber hinaus nutzt Brodskij in der ersten Verszeile die Tatsache, dass es im Russischen keine gebräuchliche Präsensform des Verbs „sein“ gibt: Er übersetzt „the windows darken“ mit „temno v oknach“, also „[es ist] dunkel in den Fenstern“. Dies ist ein weiteres Beispiel dafür, wie Brodskij den statisch-abstrakten und damit kognitiven Charakter des Gedichts verstärkt.

poglotili“ (drei Verben und acht Substantive).⁵⁵ Gerade in dieser Passage bleibt die Semantik der Dynamik, des Chaos zwar erhalten, ist aber gleichsam in den Substantiven ‚kondensiert‘, auf eine abstrakte Ebene gehoben. Bei der Bevorzugung des Nominalstils handelt es sich um einen typischen Zug der Poetik Brodskijs – ein besonders prägnantes Beispiel ist die „Bol’saja èlegija Džonu Donnu“.⁵⁶ Wiederum assimiliert Brodskij also den fremden Text an seine eigene Poetik – ein Befund, der sich auch im Folgenden bestätigt.

Auch die häufige Verwendung reflexiver Formen (z.B. mečetsja, prevraščat’sja, raspinat’ sebja)⁵⁷ senkt den Wirklichkeitsbezug des Textes und erhöht den kognitiven, abstrakten Charakter im Vergleich zum Prätext. Eine ähnliche Funktion haben die vielen Partizipialkonstruktionen in der Übersetzung. Zwar verwendet auch Wilbur wiederholt das Partizip Präsens (vgl. I,3; III,2), aber die Häufung solcher Konstruktionen in „Posle poslednich izvestij“ ist auffällig, vgl. z.B. die Adverbialpartizipen „nyrjaja“ (I,3) und „očnuvšis“ (VI,2) oder die Partizip-Präsens-Formen „otživšij“ (VIII,2) und „spjaščich“ (VIII,4). Die Partizipien tragen obendrein zur Komplexität von Brodskijs Syntax bei, die er durch zahlreiche syntaktische Dislozierungen unter Ausnutzung der großen Flexibilität des russischen Satzbaus erreicht, während sich Wilbur an die strengen Grenzen der englischen Wortstellung halten muss.

Anhand des dritten Teils des Gedichts, der mit der Ankündigung des Radiosprechers einsetzt, wird dies besonders deutlich. Bei Wilbur wie bei Brodskij umfasst der hier beginnende letzte Satz des Gedichts knapp drei Strophen. Der amerikanische Dichter geht an die Grenzen der englischen Syntax durch verschiedene Inversionen, wie z.B. die Nachstellung der Attribute „White and absorbed“ (VIII,1). Brodskij erhöht jedoch durch die unpersönlichen Partizip-Präsens-Konstruktionen in Verbindung mit einer Verschachtelung der Satzteile die Komplexität des Textes in einem Maße, dass in der semantisch zentralen Stelle des Gedichts, der den Dialog mit dem Transzendenten eröffnenden Metapher (VI,1ff.), die grammatikalischen Bezüge nicht mehr eindeutig zu bestimmen sind: „očnuvšis’ ot zabyt’ja“, das den gerade erst mit „Kogda ž“ eingeleiteten Nebensatz unterbricht, könnte sich sowohl auf die „golos diktora“ als auch auf „ty i ja“ beziehen. Durch die Zweideutigkeit des Bezugs verschmelzen ‚Himmlisches‘ und ‚Irdisches‘ auch auf grammatikalischer Ebene, bzw. könnte man auch hier von einer Öffnung sprechen.

Ein Vergleich der Enjambements des Prätextes mit denen der Übersetzung zeigt, dass sich diese Tendenz zur größeren Komplexität der Übersetzung im Vergleich zum Original auch hier fortsetzt. Bei Wilbur ist das Enjambement – auch das strophenübergreifende, wie für einen angelsächsischen Dichter durchaus nicht ungewöhnlich – eher die Regel, denn die Ausnahme. Brodskij verstärkt dies, indem er an einigen Stellen, so z.B. gleich beim Übergang vom ersten zum zweiten Vers des Gedichts, zu einem absoluteren Enjambement tendiert; ein Verfahren, das wiederum für seine Poetik überaus charakteristisch ist. Auch hier bieten die letzten Strophen des Gedichts das beste Material zur Illustration, so z.B. der Übergang von Strophe VII zu VIII. Setzt Wilbur den Strophenübergang zwischen den „saintlike men“ und

⁵⁵ „Skručennost“ ist zudem eine recht ungewöhnliche Substantivbildung vom Verb „skručivat’ <skrutit’>“ (zusammendrehen). Durch den Suffix „-ost“, der ein einen Zustand bezeichnendes Substantiv indiziert, entsteht ein Quasi-Neologismus.

⁵⁶ Brodskij betonte immer wieder, er habe von seinem Dichterkollegen und Mentor Evgenij Rejn gelernt, dem Substantiv vor allen anderen Wortarten den Vorzug zu geben (vgl. u.a. Polukhinas Interview mit Ev. Rejn, (1992, S. 55). In der „Bol’saja èlegija“ finden sich in den ersten acht Verszeilen dreißig Substantive bei vier Verbformen (zudem handelt es sich dabei um die viermalige Wiederholung von „usnut“) – ein Verhältnis, das im Weiteren allerdings an Drastik verliert.

⁵⁷ Die ungewöhnliche Verwendung der reflexiven Form „raspinat’ sebja“, also „sich ans Kreuz schlagen“, überträgt ihren verfremdenden Charakter auf alle verwendeten Reflexiva.

den durch Komma abgetrennten, nachgestellten Attributen „white and absorbed“, steigert Brodskij den Bruch zwischen Syntax und strophischer Gliederung bis ins Extrem, indem er die Attributkonstruktion „pochožie na svjatyč“ vom Nomen „ljudi“ trennt. Dies hat den wichtigen Nebeneffekt, dass „svjatyč“ als Reimwort am Ende der Strophe in eine semantische Schlüsselposition gerückt wird – was wiederum den dezidiert ethisch-religiösen Kontext herausstreicht. Eine Ausnahme vom Prinzip der Verstärkung der (Strophen-) Enjambements bildet allerdings der Übergang von Strophe I zu II: Hier unterstützt Brodskij den abgeschlossenen Charakter der ersten Strophe als Einleitung, indem er – im Gegensatz zu Wilbur – Satzende und Strophenende zusammenfallen lässt.

Brodskij folgt dem Prätext wiederum keineswegs sklavisch, sondern stellt auch Syntax und Grammatik ganz in den Dienst der übersetzerischen Intention, die Komplexität und den kognitiv-abstrakten Charakter des Gedichts zu erhöhen, indem er es an seine eigene Poetik assimiliert. Brodskij nannte Dostevskij einst einen „metaphysischen“ Autor, eine Feststellung, die er an dessen Gebrauch der Syntax und der Grammatik des Russischen festmachte, die im Übrigen für einen *Dichter* charakteristisch sei: „for probing infinity [...] there [is] no tool more far-reaching than his [Dostoevskij’s] highly inflected mother tongue, with its convoluted syntax“ (Brodskij, ¹⁰2000, S. 278). Überträgt man diese Aussage auf Brodskijs Übersetzung von „After the Last Bulletins“, dann stimmen die Ergebnisse der räumlich-semantischen und der grammatikalisch-syntaktischen Analyse überein: Brodskij hebt Wilburs „After the Last Bulletins“ vom ‚Irdischen‘ durch Öffnung der Raumstruktur und durch Einsatz der o.g., für Brodskijs Poetik typischen grammatikalisch-syntaktischen Verfahren auf eine metaphysische Ebene. Damit ist die Komplexität der Syntax – also die „Ästhetik“ – wiederum in der für Brodskij typischen engen Verknüpfung mit der „Ethik“ zu sehen: Durch sie kann ein Zeichen gegen die kulturelle und geistige Nivellierung unter dem totalitären System gesetzt werden. Je komplexer die Syntax, ja die Grammatik im Allgemeinen – desto mehr Bedeutung kann sie aufnehmen und dadurch dem totalitären „Vergessen“ entgegenwirken.

2.5. Zusammenfassung

Brodskij überträgt das Gedicht des US-amerikanischen Dichters in die russische Kultur, indem er die Fremdheit von dessen Poetik und Ästhetik weitgehend verdeckt und überschreibt.⁵⁸ Brodskij, der nach seiner Emigration unnachlässig darüber wachte, dass seine eigenen Texte gerade unter *Bewahrung* ihrer Fremdheit ins Englische übersetzt wurden, adaptiert Wilburs „After the Last Bulletins“ als Ganzes für den Kontext der russischen Kultur und Literatur und verfährt damit seinen eigenen Normen der Übersetzung – wo er ein genaues Äquivalent jenseits der Sprachgrenze fordert – diametral entgegengesetzt. Brodskijs Aussage „[A] translation, by definition, always lags behind the original work“ (Brodskij, 2000, S. 507) trifft im Falle von „Posle poslednich izvestij“ allenfalls im Sinne der Chronologie, der Entstehungszeit zu. „After the Last Bulletins“ erweist sich als „Posle poslednich izvestij“ in der russischen Kultur, indem Brodskij es über die Intertextualität in die Petersburger Kultur und in die russische Kultur als Ganze einschreibt und dabei die vertikale Dimension erschließt, die Wilburs Text verschlossen bleibt. Durch die für seine Poetik typische Aufnahme des Dialogs mit dem Transzendenten, dem Jenseits verschiebt Brodskij die Betonung von der Preokkupation der Moderne mit dem Subjekt, die für Wilburs Gedicht zentral ist, zu dem

⁵⁸ Wie Ironie mag es im Lichte des hier Dargelegten klingen, dass Wilbur die „Genauigkeit und Brillanz“ der Übersetzungen Brodskijs lobt, ohne allerdings selbst über Kenntnisse des Russischen zu verfügen („točnye i blizatel’nye perevody“ in seinem Nachwort zu den Übersetzungen; Wilbur, 1990, S. 57). Von „Genauigkeit“ im Sinne von exakter Äquivalenz kann hier keineswegs die Rede sein. Das Epitheton „brillant“ scheint allerdings kaum zu hoch gegriffen für die Kunstfertigkeit, mit der Brodskij den Ausgangstext in seine russische Kultur einschreibt.

eigentlichen Thema seiner Dichtung: dem Metaphysischen. Die Sinnachse des Gedichts verschiebt sich grundlegend.

Dabei greift Brodskij nicht nur auf die Petersburger Kultur und Literatur zurück, sondern er dringt bis zur altrussischen Kultur und damit zu den Anfängen russischer Kultur vor: zur ursprünglichen Einheit von Wort und Religion. Dieser Rückgriff beinhaltet in erster Linie auch die große übersetzerische Freiheit, die sich Brodskij nimmt: In der altrussischen Literatur ist der moderne Autorenbegriff unbekannt; zwischen Schreibendem, also Urheber des Textes und Übersetzer /Nachschöpfer wird kein Unterschied gemacht; jeder Dichter versteht sich selbst als dienender Nachschöpfer. (vgl. Lichačev, 1996, S. 12f.) Die Sprache selbst ist es, die in den Vordergrund tritt als universales Prinzip und Verbindung zum Göttlichen. Brodskijs eigene Poetik und Sprachkonzeption erwächst aus dieser Vorstellung, die er weiterentwickelt. Mit dieser Übersetzung, dieser Nachschöpfung legt Brodskij die Wurzeln seiner eigenen Poetik bloß.

Bei Brodskijs Übersetzung aus dem Englischen wird also eine *doppelte Konzeption* deutlich. Zum einen *assimiliert* er Wilburs Poetik auf den verschiedensten Ebenen – thematisch, syntaktisch, grammatikalisch – an seine eigene Poetik. Zum anderen *akkulturiert* er das Gedicht an den russischen kulturellen und politischen Kontext. Dabei geht er an die Wurzeln der russischen Kultur, aber auch des russischen Totalitarismus (das Motiv Peter der Große). Die Übersetzung ist für Brodskij unter den Bedingungen der sowjetischen Zensur – es ist ihm unmöglich *eigene* Lyrik zu publizieren – die einzige Möglichkeit der Kritik am System: Er verleiht ihr die Funktion eines Metatextes über die vergangene und gegenwärtige sprachliche und politische Situation in Russland bzw. der Sowjetunion, aber auch über das Schreiben, die Literatur. Durch die späte Veröffentlichung 1990, *nach* dem Scheitern des Kommunismus, erreicht diese Kritik ihren Rezipienten allerdings nicht mehr. Nach Brodskijs Emigration, nach dem Wechsel der Kultur, übernimmt die Essayistik diese metatextuelle Funktion: Mit dem Wechsel der Sprache – Brodskij schreibt die Essays fast ausschließlich auf Englisch – wechselt auch der Rezipient – es ist nun ein ‚westlicher‘. Der Wunsch der Vermittlung als zentrales Axiom des Schaffens von Iosif Brodskij bleibt jedoch als Konstante bestehen.

Literatur

- Assmann, Aleida 1999: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München.
- Bachtin, Michail 1979: Die Ästhetik des Wortes, hrsg. v. Rainer Gröbel, Frankfurt/M. (=edition suhrkamp 967)
- Bethea, David M. 1998: „Literature“. In: Rzhevsky, Nicholas (Hg.): The Cambridge Companion to Modern Russian Culture. Cambridge, S. 161-204.
- Braun, Hans-Jürg 2000: Das Jenseits – Die Vorstellungen der Menschheit über das Leben nach dem Tod. Frankfurt a. M./Leipzig. (=it 2516)
- Brodskij, Iosif (=Brodsky, Joseph) 1972/1983: „On Richard Wilbur“. Übers. v. Carl R. Proffer. In: Salinger, Wendy: Richard Wilbur's Creation, Ann Arbor, S. 203-206. (=Under Discussion)
- Brodskij, Iosif 1998: Sočinenija Iosifa Brodskogo. Tom 1. Sankt-Peterburg 1998.
- Brodskij, Iosif (=Brodsky, Joseph) 2000: Collected Poems in English. Hrsg. v. Ann Kjellberg. New York.
- Brodskij, Iosif²2000: Bol'saja kniga interv'ju. Moskva.

- Brodskij, Iosif (=Brodsky, Joseph) ¹⁰2000: *Less than One. Selected Essays*. New York.
- Edgecombe, Rodney S. 1995: *A Reader's Guide to the Poetry of Richard Wilbur*. Tuscaloosa/London.
- Giani, Leo Maria 1997: *Die Welt des Heiligen. Die Wurzeln unserer Kultur*. München.
- Holthusen, Johannes 1973: „Petersburg als literarischer Mythos“. In: Holthusen, Johannes: *Russland in Vers und Prosa. Vorträge zur russischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*. München, S. 9-34.
- Huber, Petra 2003: „Iosif Brodskij: Zur Entstehung des autonomen Dichtersubjekts“. In: *Forum für osteuropäische Ideen- und Zeitgeschichte*, 1 (im Druck).
- Kullè, Viktor (Hg.) 1992: *Bog sochranjaet vse*. Moskva.
- Kullè, Viktor 1995: „Bibliografija perevodov Iosifa Brodskogo“. In: *Russian Literature*, Bd. 37, S. 427-440.
- Lichatschew, D.S./Wagner, G.K. u.a. 1996: *Russland. Seele – Kultur – Geschichte*. Augsburg.
- Lotman, Jurij M. 1992: „Simvolika Peterburga i problemy semiotiki goroda“. In: Lotman, Jurij M.: *Izbrannye stat'i v trech tomach, t. 2. Stat'i po istorii ruskoj literatury XVIII – pervoj poloviny XIX veka*. Tallinn, S. 9-21.
- Nünning, Ansgar (Hg.) ²2001: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart/ Weimar.
- Polukhina, Valentina 1986: „A Study of Metaphor in Progress. Poetry of Joseph Brodsky“. In: *Wiener Slawistischer Almanach*, Bd. 17, S. 149-185.
- Polukhina, Valentina 1992: „The Introduction of the Prosaic into Poetry. An Interview with Yevgeny Rein (24 April 1990, Moscow)“. In: Polukhina, Valentina: *Brodsky through the Eyes of his Contemporaries*, New York, S. 54-73.
- Puškin, A.S. 1977: *Polnoe sobranie sočinenij. Tom 4. Poëmy. Skazki*. Leningrad.
- Rančín, Andrej 2001: *Na piru Mnemoziny. Interteksty Iosifa Brodskogo*. Moskva.
- Ruland, Richard /Bradbury, Malcolm 1992: *From Puritanism to Postmodernism. A History of American Literature*. New York.
- Salinger, Wendy (Hg.) 1983: *Richard Wilbur's Creation*, Ann Arbor. (=Under Discussion)
- Volkov, Solomon 2000: *Dialogi s Iosifom Brodskim*, Moskva. (=Literaturnye biografii)
- Wilbur, Richard 1990: „O starych i novych perevodach“. In: *Inostrannaja literatura*, Bd. 10, S. 57.
- Williams, Anne 1979: „Wilbur's *Beasts*“. In: *The Explicator*, Bd. 37, H. 4, S. 27-28.
- Zima, Peter V. ²2001: *Moderne/ Postmoderne*. Tübingen/Basel. (=UTB 1967)

Das Englische als Sprache der individuellen Freiheit – Iosif Brodskijs autobiografischer Essay „In a Room and a Half“⁵⁹

Petra Huber

Im Jahre 1972 wird Iosif Brodskij – nach mehreren Verhaftungen, einer längeren Verbannung nach Sibirien und verschiedensten Repressalien – vom kommunistischen Regierung der Sowjetunion unter Brežnev zur Emigration gezwungen. Bald nach seiner Ankunft in den USA, wohin ihn sein Weg nach einer kurzen Zwischenstation in Europa führt, schreibt er als Joseph Brodsky seine ersten Essays.⁶⁰ Im ‚Westen‘ hat Brodskij durch die Publikation zweier Lyrikbände (*Stichotvorenija i poëmy*, 1965; *Ostanovka v pustyne*, 1970), v.a. aber durch die Geschichte seiner Konfrontation mit dem sowjetischen Regime, bereits einen hohen Bekanntheitsgrad; eine breite Rezeption ist den Essays sicher. Zunächst verfasst Brodskij diese auf Russisch und lässt sie ins Englische übersetzen. Bereits in den 70er Jahren, sobald er die neue Sprache ausreichend beherrscht, geht er aber zum Englischen über. Bei seiner Lyrik bleibt er weiterhin (bis auf ganz wenige Ausnahmen) beim Russischen; erst sehr viel später wird das Englische für ihn auch die Sprache der Lyrik. Im Westen basiert denn auch Brodskijs Reputation als Schriftsteller vorwiegend auf den Essays, die u.a. in verschiedenen amerikanischen Zeitschriften wie der *New York Review of Books* oder dem *Times Literary Supplement* erschienen. Das Spektrum der Themen, das Brodskij mit seinen Essays abdeckt, ist ein sehr breites: Es reicht vom „close reading“ einzelner Gedichte über politisch-gesellschaftliche Reflexionen zum allgemein Philosophischen. Brodskijs Essays sind thematisch, aber auch durch die verwendeten poetischen Verfahren auf das Engste mit der Lyrik verknüpft.⁶¹ Eine detailliertere Untersuchung dieser Interdependenz von Lyrik und Essayistik Brodskijs, die in engem Zusammenhang mit der Thematik des Sprach- und Kulturwechsels steht, ist noch zu leisten.

Hier soll am Beispiel des autobiografischen Essays „In a Room and a Half“ (1985)⁶² das Moment des Sprachwechsels, also der Wahl des Englischen, untersucht werden. Während der Großteil seiner Essays als Auftragsarbeiten entstand, somit dem reinen Broterwerb diente, schuf Brodskij den hier untersuchten Text „aus eigenem inneren Antrieb“⁶³ – eine Tatsache, die für die Sprachwahl, wie zu zeigen sein wird, nicht unerheblich ist. Die hier dargestellten Ergebnisse können also keinesfalls auf sämtliche Prosatexte des Autors übertragen werden.

⁵⁹ Dieser Text ist die Bearbeitung des Schlusskapitels eines Aufsatzes, der unter dem Titel „Iosif Brodskij – zur Entstehung des autonomen Dichtersubjekts“ im *Forum für osteuropäische Ideen- und Zeitgeschichte*, 1, 2003 publiziert wird.

⁶⁰ Der Umfang der Prosatexte Brodskijs übertrifft den seiner Lyrik. Von Brodskij stammen neben zwei umfangreichen Essaybänden – *Less than One* (1986) und *On Grief and Reason* (1995) – über 100 Rezensionen, Einleitungen u.Ä., aber auch zahlreiche Interviews (vgl. Polukhina, 1997a, S. 113-114). Der einleitende Absatz zu Brodskijs Essayistik basiert weitgehend auf V. Polukhinas Überblick.

⁶¹ V. Polukhina (1997b, S. 223-240) gibt einen Überblick über die poetischen Verfahren und die Themen, die Brodskijs Lyrik und Essayistik verbinden.

⁶² Zu Brodskijs umfangreichen essayistischen Werk zählen auch einige wenige überwiegend autobiografische Essays: „In a Room and a Half“ steht in engem thematischem und motivischem Bezug zu dem ebenfalls autobiografischen „Less than One“ (1976). Die beiden Essays werden von mir an anderer Stelle (vgl. Anmerkung 1) als ein Ganzes betrachtet. Alle Zitate und Seitenangaben basieren auf: Joseph Brodsky, *Less than One*, New York¹⁰2000.

⁶³ Waber, 2000, Anmerkung 4. Waber beruft sich dabei auf Brodskijs Aussagen in einem Interview mit Vitalij Amurskij von 1990.

Dennoch kann hier ein kleiner, aber bedeutsamer Aspekt der so umfangreichen Thematik des Sprach- und Kulturwechsels bei Iosif Brodskij beleuchtet werden.

Im Zentrum des Essays steht das Leben des Dichters und seiner Eltern in der Sowjetunion, konkret in Brodskijs Geburtsstadt Leningrad. Brodskij illustriert anhand zweier kontrastierender Raummodelle – des staatlichen Raums als Raum des Kollektivs und des kulturellen Raums als Raum individueller Autonomie – Herausbildung und Wahrung von Identität und Individualität im Totalitarismus.⁶⁴ Dabei zeigt er, dass Kultur und kulturelles Schaffen – in seinem Falle also das Schreiben – nur in Verbindung mit individueller Autonomie möglich sind. Als zentralen Ort der Entstehung dieser Autonomie und der Wahrung von Identität beschreibt Brodskij die „eineinhalb Zimmer“ („a room and a half“) in der Leningrader Kommunalwohnung, in der er bei seinen Eltern aufwuchs. In diese Räumlichkeiten sollte er nach seiner Emigration, nach dem kulturellen Wechsel, nie mehr zurückkehren. Auch die Eltern sah er nie wieder. In der Emigration rekonstruiert Brodskij nun – kurz nach dem Tode seiner Eltern – Kindheit und Jugend in der Leningrader Kommunalwohnung. Der fragmentarische Charakter des Inhalts – es handelt sich um „Bruchstücke“ (492) von Erinnerungen – spiegelt sich in der Form des Essays wieder: Er ist in 45 Abschnitte unterschiedlicher Länge eingeteilt. Die Vergangenheit muss in einem mühsamen Erinnerungsprozess, einem „Krieg gegen die Zeit“ (496), dem Vergessen abgerungen werden.⁶⁵ Dieses Vergessen ist zum einen dem Lauf der Dinge inhärent, wodurch jegliche Kontinuität im Leben per se unmöglich ist. Zum anderen arbeiten die „Naturgesetze“ jedoch dem totalitären Staat in die Hände, der die Vernichtung individuellen und kulturellen Gedächtnisses zur Methode erhoben hat (493f.).

Brodskij spricht zunächst von der „Unvereinbarkeit“ („incompatibility“) von Gegenwart und erinnerter Vergangenheit:

[...] I can't think of anything more drastic than where I am at. The difference is that between two hemispheres, between night and day, between a cityscape and a countryside, between the dead and the living. (478)

Alleiniges Bindeglied zwischen dem Damals und dem Jetzt ist das Individuum Iosif Brodskij, welches – einziger Überlebender der Familie – als „Verschmelzung“ (499) der elterlichen Gene ‚genetische Kontinuität‘ zur Vergangenheit herstellt und als Dichter eine weitere Kontinuitätsebene schaffen kann: den Essay als Gedächtnis- und Identitätsraum der Familie. Nur im von den Zeitläuften autonomen Raum der Kunst, im Gedächtnis- und Identitätsraum „In a Room and a Half“, kann der raum-zeitliche Abstand zwischen Brodskijs Exil in den USA und seinem Heimatland Russland – er nennt das auch „chasm“, also „Abgrund“ (448) – überwunden werden, und damit nichts weniger als die metaphysische Grenze zwischen Leben und Tod.

Aus den „eineinhalb“ Zimmern – ein Zimmer für die Eltern, ein halbes für den Sohn – wird der *eine* Gedächtnisraum des Essays,⁶⁶ Brodskij und seine Familie werden ebenfalls eins: „I am them, of course; I am now our family“ (500). Auch das Individuum Brodskij findet in der Ganzheitlichkeit des Essays zur Einheit: Die Trennung zwischen Gegenwart und Vergangenheit, zwischen erlebendem Ich in Russland und reflektierendem Ich in den USA –

⁶⁴ Diese Raummodelle werden in Huber (2003) ausführlich dargestellt.

⁶⁵ Der fragmentarische Charakter des Erinnerungstextes äußert sich auch darin, dass Brodskij ‚Lücken‘ – v.a. solche, die das Leben seiner Eltern betreffen – durch Vermutungen ‚auffüllt‘ (was durch den Gebrauch von Wendungen wie „I think“ u. Ä. zum Ausdruck kommt).

⁶⁶ Damit wird die „Barrikade“ (476) aus Literatur (Büchern), mit der Brodskij als Heranwachsender versucht hatte, sein „halbes“ Zimmer von dem „einen“ der Eltern abzutrennen, in der Literatur aufgehoben.

eine Dichotomie, die den ganzen autobiografischen Text prägt – wird gleichermaßen aufgehoben. Der Essay wird dem Autor, wie die Räumlichkeiten seiner Jugend, zum ‚Identitätsraum‘: Der Text besteht, wie bereits erwähnt, aus 45 Abschnitten, der Autor ist, worauf er im Essay konkret verweist, 45 Jahre alt, – so wie die Einzelteile des Essays im größeren Ganzen aufgehoben werden, findet der Autor selbst im Kunstwerk zur Ganzheitlichkeit. Die existenzielle Einsamkeit des Dichters, die aus der Autonomie des Subjekts rührt⁶⁷ und laut Brodskij Grundvoraussetzung für schöpferische Tätigkeit, für Literatur ist, kann *in* der Literatur überwunden werden.

Im Essay gelingt es Brodskij auch, den Eltern nach ihrem Tod die Autonomie und Freiheit zu verleihen, die ihnen zu Lebzeiten in der Realität des totalitären Regimes verweigert wurde. Die Vernichtung der Individualität im staatlichen Raum, deren Endpunkt Tod und Vergessen ist,⁶⁸ wird im autonomen Kunstwerk des Essays aufgehoben. Dabei spielt die bewusste Entscheidung des Autors für das Englische, der Aspekt des Sprachwechsels die entscheidende Rolle. Die – fremde – Sprache wird den Eltern zum ‚Gehäuse‘, und damit zum Identitätsraum und zum Ort ihrer Autonomie und Freiheit:

May English then house my dead. In Russian I am prepared to read, write verses or letters. For Maria Volpert and Alexander Brodsky, though, English offers a better semblance of afterlife, maybe the only one there is, save my very self. (461; Hervorhebung P.H.)

Das Russische hingegen ist als Sprache des totalitären Regimes die Sprache der ‚Gefangenschaft‘, in der sich die systematische Vernichtung der Eltern vollzogen hat. Die Wahl des Russischen für den Essay würde ihre ‚Vernichtung‘ nur ‚verstärken‘.⁶⁹ Der Autor Brodskij hat in der Emigration und durch diese die Freiheit, sich für das Englische zu entscheiden. Er wählt es bewusst, um diese Freiheit auf die Eltern zu übertragen: Es wird die Sprache ihrer Autonomie in der Kunst.

Die Grenzen, die das totalitäre System für das Kollektiv der Bürger gezogen hat, können durch das Englische durchbrochen werden. Ganz konkret können Brodskij und seine Eltern im Gedächtnis- und Begegnungsraum des Essays die Kommunikation aufnehmen, die ihnen der Staat nach der Emigration des Dichters erfolgreich verwehrt hatte: Briefe zu schreiben, war den Brodskijs ganz verboten; die Telefongespräche wurden überwacht, sodass die Gespräche ‚non-semantisch‘, inhaltsleer sein mussten.⁷⁰ Das Englische wird nun zur alle Grenzen – auch die des Todes – überschreitenden Metasprache.

Dies ist unbedingt in Zusammenhang mit der Rezeption zu sehen. Um seine eigenen Erfahrungen und die seiner Eltern – welche als stellvertretend für die gesamte Sowjetära gesehen werden können⁷¹ – mit dem totalitären System weiterzugeben, schreibt Brodskij den Essay in der Weltsprache Englisch: Je mehr Individuen durch die Rezeption der Essays zu

⁶⁷ „[w]e are all but strangers to one another. [...] our sense of autonomy is far stronger than that of unity, let alone of causality. [...] a child doesn't remember his parents because he is always outbound, poised for the future“ (493).

⁶⁸ Brodskij erwähnt, dass seine Eltern nach ihrem Tode in den „chimneys of the state crematorium“ (460) eingeäschert wurden. Damit wurde auch jede Spur ihrer physischen Existenz vernichtet, im wahrsten Sinne des Wortes in Luft aufgelöst. Der Staat hat somit, was die Vernichtung jeglicher Erinnerung an seine „Bürger“ angeht, auch in dieser Hinsicht ganze Arbeit geleistet.

⁶⁹ „To write about them in Russian would be only to further their captivity, their reduction to insignificance, resulting in mechanical annihilation“ (460).

⁷⁰ Selbst die Nachricht vom Tode der Mutter erhielt Brodskij von seinem Vater auf diese Weise (vgl. 495f.).

⁷¹ Brodskijs Eltern wurden *vor* der Oktoberrevolution geboren und starben unter kommunistischer Herrschaft, Brodskij selbst sollte noch den Zusammenbruch des totalitären Regimes erleben.

Trägern der von ihm geschilderten Erfahrungen werden, desto mehr wird das im Totalitarismus institutionalisierte kollektive Vergessen aufgebrochen, die Kommunikationskontrolle durch die staatliche Zensur durchbrochen. Der intendierte Leser ist denn auch ein eindeutig westlicher.⁷² Mit jedem Wort schreibt Brodskij also der staatlichen Macht *entgegen*, fügt er dem „System“ – wie er die Staatsmacht häufig nennt – eine weitere ‚Niederlage‘ zu:

I write this in English because I want to grant them [i.e. his parents] a margin of freedom: the margin whose width depends on the number of those who may be willing to read this. [...] if I had written all this in Russian, these words wouldn't see the light of day under the Russian sky. (460)

Wiederholt thematisiert der Essay die Schuldgefühle des Autors gegenüber den Eltern, hat er doch durch seine autonome Lebensweise nicht nur sich selbst, sondern auch diese in Konflikt mit der Staatsmacht gebracht: Ihre Pensionen wurden nach der Verhaftung ihres Sohnes im Jahre 1964 gestrichen (s. S. 487). Auch für Brodskij selbst ist das Englische die Sprache der ‚Befreiung‘: Es ermöglicht ihm, den „Ansturm der Erinnerungen“ („onslaught of memory“; 478), vor dem es kein Entrinnen zu geben scheint, zu objektivieren und folglich zu verarbeiten. Für ihn sei es „therapeutisch“, den Essay auf Englisch zu verfassen (vgl. S. 461): Die neue englische Sprache bekommt die Funktion einer ‚Brücke‘ über den nun nicht mehr unüberwindlichen „Abgrund“ zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Russland und den USA.

Der Sprachwechsel – vom Russischen zum Englischen – und der Gattungswechsel – von der Lyrik zum Essay – sind im Fall von „In a Room and a Half“ unauflöslich miteinander verbunden. Durch die bewusste Wahl des Englischen in Verbindung mit der Gattung Essay schreibt Brodskij die Erfahrungen des Totalitarismus in das demokratische System der USA, der westlichen Welt im Allgemeinen ein. Das Englische wird Brodskij zur Sprache der Überwindung von Grenzen, der Weitergabe und Verbreitung persönlicher Erfahrungen im Kampf gegen das totalitäre Vergessen. Gleichzeitig wird aber deutlich, wie eng Brodskij mit seinem Essay an „Posle poslednich izvestij“, seine Übersetzung von Wilburs „After the Last Bulletins“ anknüpft. Wie dort sind die Oppositionen anonyme staatliche Macht-Individualität, Freiheit-Gefangenschaft, Wahrheit-Lüge, Leben-Tod in die Texte eingeschrieben. Das Meta-physische und das Politische, das Ethische und das Ästhetische sind in den Essays wie auch in der Übersetzung aufs Engste verflochten. Während Brodskij der Übersetzung unter den Bedingungen der totalitären Zensur metatextuelle Funktionen verleiht, kann im demokratischen System der USA diese Aufgabe auf die Gattung des Essays übergehen. Das Englische als Sprache der „Analyse“, wie Brodskij es oftmals nennt, ist ihm dafür das adäquate Medium.

Brodskij ist sich der Vorteile bewusst, die die Zweisprachigkeit bzw. die Zugehörigkeit zu zwei Kulturen für ihn hat, da sie ihn in die Lage versetzt, mit dem Sprachwechsel die Perspektive – und damit die Gattung – zu wechseln:

Delo v tom, što éta prinadležnost' k dvum kul'turam, ili, prošče govorja, éto dvujazyčie [...] éto zamečatel'naja situacija psihičeski. Potomu što ty sidiš' na veršine gory i vidiš' oba ee sklona. [...] kogda ja čem-to zanimajus', to točka obzora u menja neplochaja. (Volkov, 2000, S. 198)

Es ist so, *diese Zugehörigkeit zu zwei Kulturen*, oder, einfacher gesagt, *diese Zweisprachigkeit* [...] das ist in psychischer Hinsicht eine bemerkenswerte Situation. Weil man da auf dem Gipfel eines Berges sitzt und beide Abhänge sieht. [...] wenn ich mich mit irgend etwas beschäftige, dann habe ich keinen schlechten Überblick.

⁷² Man betrachte z.B. Brodskijs Erklärungen zum Leben in sowjetischen Kommunalwohnungen (452ff.).

Literatur

- Brodskij, Iosif (=Brodsky, Joseph) ¹⁰2000: *Less than One. Selected Essays*. New York.
- Huber, Petra 2003: „Iosif Brodskij: Zur Entstehung des autonomen Dichtersubjekts“. In: *Forum für osteuropäische Ideen- und Zeitgeschichte*, 1 (im Druck).
- Polukhina, Valentina 1997a: „Brodsky, Joseph“. In: Chevalier, Tracy (Hg.), *Encyclopedia of the Essay*. Chicago, S. 113-114.
- Polukhina, Valentina 1997b: „The Prose of Joseph Brodsky: A Continuation of Poetry by Other Means“. In: *Russian Literature*, Bd. 41, 1997, S. 223-240.
- Volkov, Solomon 2000: *Dialogi s Iosifom Brodskim*, Moskva. (=Literaturnye biografii)
- Waber, Silke 2000: „Die ‚Reisebeschreibungen‘ Iosif Brodskijs. Topographie und Historiographie in ihrer Signifikanz für die Handlungs- und Denkräume dieser Prosa“. In: Herkelrath, Rolf (Hg.): *Erzählen in Russland*. Frankfurt/M., S. 119-130.



Jiří Gruša: „Die Kunst des Altwerdens“ zwischen Tschechien und Deutschland

Dalibor Dobiáš

Die Aufteilung der Welt in zwei Machtblöcke nach dem Zweiten Weltkrieg und die schnelle Entwicklung der Medien veränderten die *Kommunikation* (vgl. lat. communis = gemeinsam, gewöhnlich) in politischer und technischer Hinsicht. In den totalitären Staaten wurden die „Mythen des Alltags“ durch *Newspeak* benutzt und missbraucht. Newspeak, eine gewaltsame Vervielfältigung des unpersönlichen Machtsystems durch Sprache, ist bereits von V. Klemperer, G. Orwell u.a. beschrieben worden. Jegliche Kritik an Newspeak wird dadurch automatisch begrenzt, dass der Kritiker bereits in der Sprache des Systems verhaftet ist (vgl. Dobiáš 2002d). Französische und deutsche Philosophen, die an V. Klemperer oder G. Orwell hätten anknüpfen können, unterschätzten in ihren Untersuchungen zu Sprache und Macht jedoch oft diese Eigenschaft des Newspeak.⁷³

Der Bedarf nach Kommunikation, nach Anknüpfungspunkten in der Vergangenheit über die früher unüberwindlichen Grenzen hinweg stieg nach der Öffnung des Eisernen Vorhangs stark an. *Die postsozialistischen Gesellschaften Mittel- und Osteuropas tragen jedoch bis heute nicht nur schwer an ökonomischen Lasten, sondern auch an jener der totalitären Sprache.* Sie setzt sich über das Ende des totalitären politischen Systems hinaus fort und beeinflusst heute die Kommunikation mit westlichen Staaten. Ebenso kann man aber in den etablierten Demokratien der Europäischen Union einen besorgniserregenden *Populismus* beobachten, der Identität durch Abgrenzung sucht.

Im Weiteren geht es um Kommunikation am Beispiel der deutsch-tschechischen Literaturbeziehungen nach 1945, die bis heute nur wenig behandelt werden konnten. Die Periode nach 1945, bzw. 1938 ist in den literarischen Beziehungen der beiden Länder eine der bemerkenswertesten – und wird es wohl auch bleiben. Deutsche Leser – z.B. S. Kirsch, U. Hahn und J. Serke – äußerten sich zu Werken einzelner tschechischer Schriftsteller, zur Art, wie sie der „*Zeitlosigkeit*“ des Newspeak auf den gemeinsamen kulturellen Grundlagen von Tschechien und Deutschland trotzten (vgl. z.B. den Ausstellungskatalog „Kde domov můj“, 1999), indem sie auf *deutsch-tschechische Gemeinsamkeiten und Perspektiven ebenso Bezug nahmen wie auf gemeinsame europäische Wunden.*

Das Wort „*Zeitlosigkeit*“ impliziert die Abwesenheit des individuellen Todes und des Sinnes von Leben im totalitären Staat, eine sich in der Wiederholung durch die Machthaber veräußerlichende Transformation des inneren subjektiven Wortes (vgl. Klemperer 1946, Gruša 2000). Jedoch ist für jeden frei schreibenden Schriftsteller die Möglichkeit, in der Literatur *Zeit* auszudrücken, unabdingbar. In besonders *komplexen kommunikativen Beziehungen* (etwa im Dissens oder bei einem Schreiben zwischen Kulturen; vgl. die oben erwähnte Etymologie) kommt der schöpferischen Freiheit besondere Bedeutung zu, und durch ihre Strukturiertheit eignet sich die Zeit besonders für Vergleiche und literarische Kritik (vgl. Dobiáš 2002b).

⁷³ Vgl. hingegen: „Begrenzung und gezielte Streuung von Information ist das Spezifikum dieses Systems – man könnte sagen, seine eigentliche Basis. Es ist einfach lächerlich zu glauben, dass das Regime offen für irgendeine Debatte über dieses Thema sein wird. Es handelt sich für es um eine Frage von Leben und Tod“ (Gruša 1985).

1. „Die Kunst des Altwerdens“ auf Tschechisch

1.1. Eigene Distanz

Zur Zeit von Chruščevs Kritik am Persönlichkeitskult auf dem XX. Parteitag der KPdSU 1956 traten die tschechoslowakischen Literaten gegen die totalitären Beschränkungen der Kultur auf (vgl. Kaplan 1991). Kritiker und Philosophen sprachen von einer „Befreiung der Theorie aus der Gültigkeit der Propaganda“, über die Notwendigkeit, die gegenwärtige Krise zu lösen. Die Autorität der Schriftsteller – die sich bereits in den vorhergehenden Jahren herausgebildet hatte – wurde durch die antitotalitäre Analyse des Ausgangs des Zweiten Weltkriegs in den „Feiglingen“ J. Škvoreckýs („Zbabělci“, 1958) oder auch durch die Rückkehr zu den individuellen Werten des tschechischen Biedermeiers in Valentas Roman „Folge dem grünen Licht“ („Jdi za zeleným světlem“, 1956) noch gestärkt. Große Aufmerksamkeit erregten Literaturzeitschriften, Werkausgaben von bislang verbotenen Autoren oder auch Übersetzungen.

Die meisten Schriftsteller begegneten der totalitären Macht durch Reformvorschläge. Diese wiederum versuchte, v.a. im Jahr 1959, krampfhaft, die aufkeimende Diskussion einzudämmen.

Die Perspektive der Kinder von den „Erbauern des Sozialismus“ war hingegen eine andere. Diese Generation, geboren zu Beginn der 40er Jahre, war besser dazu in der Lage, Heuchelei von einer mutigen persönlichen Haltung zu unterscheiden. Von den jungen Leuten, die bereits durch das zentralisierte kommunistische Schulwesen manipuliert worden waren, erwartete die kommunistische Gesellschaft, dass sie ihre Kultur „läuterten“. Die Kulturträger unterstellten ihnen auf eine auffallende Weise zusammenhanglose, von der offiziellen Propaganda übernommene Ansichten:⁷⁴ Allmählich und aufgrund der damals in Tschechien herausgegebenen Schriftsteller⁷⁵ bildete sich im Gegensatz dazu eine breitere, in der tschechischen Literatur bis heute stark vertretene *Ästhetik* (J. Lopatka u.a.) heraus, die den totalitär beschränkten Zugang der Jugend zu den älteren Quellen der Kultur und deren Trivialisierung – im sich nach dem Zweiten Weltkrieg erholenden Europa – löste. Diese Ästhetik weist Parallelen zu zeitgenössischen und früheren Bestrebungen in Frankreich (Nouveau Roman), Deutschland und anderen Ländern auf.

J. Gruša (1938 in dem auch später noch relativ liberalen Pardubitz, Ostböhmen, geboren) hob in seinem Debüt „Die Tornister“ („Torna“, 1962), das von einer naiv-existenziellen Tradition der tschechischen Literatur beeinflusst wurde, die Innenwelt des jungen Menschen, die kindliche Unmittelbarkeit hervor. Der Verfasser spricht vom Leben vertrauensvoll und mit einer leicht naiven Trauer:

*zima je – kdo je zima?
bělostní koně ve stáji
zima jsou děti které jímá
žal ryb jež mlčky zpívají⁷⁶*

Die kindliche Perspektive zieht sich im Übrigen durch das ganze Werk Grušas (in den 60er Jahren schreibt der Autor auch Märchen). In „Die Tornister“ erscheint sie als *Garantie*, ja

⁷⁴ „Man hat uns gesagt: Wir haben so gedarbt, so geblutet; dann hat man uns aber in ein Wägelchen gesetzt und wir jagten die Kurven dieser Volksfest-Belustigung entlang – und hinter jeder Kurve befand sich eine Leiche“ (Gruša 1986: 22).

⁷⁵ J. Škvorecký, E. Valenta, E.L. Masters, J. Hanč u.a.

⁷⁶ „Winter ist – wer ist der Winter?/ lilienweiße Pferde im Stall/ der Winter, das sind Kinder, die die Trauer/ der schweigend singenden Fische erfasst“.

Trotzhaltung.⁷⁷ Diese Tatsache hängt mit dem Begriff der „Sauberen Hände“ zusammen, den Gruša von E. Valenta („Folge dem grünen Licht“) auch als theoretischen Begriff übernahm, mit dem Bestreben, sich diese sauberen Hände zu erhalten.

Gruša, der 1962 sein Studium der Philosophie und Geschichte mit einer Diplomarbeit über den zum Schweigen gebrachten Kritiker und Komparatisten V. Černý abgeschlossen hatte, war mit „Die Tornister“ nicht völlig zufrieden. Seine Dichtung entwickelte sich daher in Richtung der diese Sammlung abschließenden, rationalen Gedichte: Die dichterische Sprache Grušas wurde zum Bindeglied verschiedener menschlicher Kontexte, auch auf akustischer Ebene (Metrik). Distanzierte sich der Autor in „Die Tornister“ von den offiziellen, in der Politik sowie Literatur verbreiteten Bildern, kann ihre Dechiffrierung kurz danach nicht überraschen:

*a nestane se nic
co by přinutilo prach
aby [na rakev seržanta] neusedal*⁷⁸

Der lyrische Held der Sammlung „Die Helle Frist“ („Světlá lhůta“, 1964) nahm – im Unterschied zur naiven Distanz des Helden in „Die Tornister“ – diese *Distanz* durch sein Bemühen ein, das Naturgeschehen und die darauf beruhende menschliche Kultur wahrzunehmen.

*Přišel jsem a nevím
zda ti řeknu něco důležitého
Snad tolik
že sníh
až úmyslně zčistěl*⁷⁹

Dieses Bemühen um Distanz war von grundlegender Bedeutung für die Dichtung Grušas. Dennoch litt selbst „Die Helle Frist“ gelegentlich an einer Voreingenommenheit, an einer schablonenhaften Beschreibung des „Sauberen“ (auch Grušas Konzept der „sauberen Hände“ wurde zu derselben Zeit implizit diskutiert).

Gruša fand bedeutende Unterstützung um das Jahr 1963, das für die Tschechen insgesamt wichtig war: Er sprach beim III. Kongress des Verbands der tschechoslowakischen Schriftsteller und bereitete die Herausgabe der Zeitschrift „Gesicht“ („Tvář“, ab 1964) vor, die später als erstes nicht-kommunistisches Periodikum in Tschechien bezeichnet worden ist. Kurz vorher hatte er die Übersetzung von „Kybernetik und Gesellschaft“ N. Wieners (1963, orig. 1954) gelesen; er wurde – durch seine Übertragungen der ersten „Duineser Elegien“, des Gedichts „Orpheus. Eurydike. Hermes“ von Rilke und einiger Erzählungen Kafkas – zum Übersetzer: Gruša ließ sich *auch* durch die *unterdrückte deutschsprachige Geschichte Tschechiens* (vgl. „Kde domov můj“, 1999) inspirieren und bereicherte sein Werk dadurch dauerhaft.

Kafka, dessen Texte schon vor der Liblicer Konferenz 1963 Verbreitung gefunden hatten, und der in Tschechien bis dahin nur der älteren Generation bekannte R.M. Rilke waren für Gruša Symbole der unterdrückten Vergangenheit und gleichzeitig Lehrmeister einer einfachen, auf nicht machtpolitisch unterbrochenen Traditionen basierenden Sprache.

⁷⁷ So lautet die Widmung in der Ausgabe von „Die Tornister“ eines seiner Freunde: „Damit wir es aushalten, bis die Luft frischer wird! 2.4.1962“.

⁷⁸ „und es passiert nichts/ was den Staub zwingen würde/ nicht [auf den Sarg des Sergeanten] zu fallen“.

⁷⁹ „Ich kam und weiß nicht/ ob ich dir etwas Wichtiges sage // Vielleicht nur das/ dass der Schnee/ fast bewusst rein wurde“.

Die Gedichte Rilkes bilden den Ausgangspunkt für das Bemühen der „Ruinengeneration“ (Gruša 1999), den ursprünglichen Reichtum der Dinge wieder zu entdecken. Das Universum wird, so Gruša später, zugänglich nur durch „individuelle Mitteilung“ über die Dinge. Eine Möglichkeit der Mitteilung wird – im Geiste der „Duineser Elegien“ – nahezu explizit mit dem Aufbegehren des jungen Helden gegen die unpersönliche Sprache des Totalitarismus verbunden,⁸⁰ die Gruša – in einer sentimentalistischen (sowie biedermeierischen) Tradition – „totes Leben“ nennt.

J. Gruša erfasste Rilke aufgrund der Begriffe N. Wieners („Kybernetik und Gesellschaft“). Der Begründer der Kybernetik Wiener setzt den Gedanken der Koexistenz mehrerer Welten gegen das eine Newton'sche Weltall, in dem alles von der Vergangenheit abhängt. Er beschäftigt sich mit der Gesamtheit aller Erkenntnisse und strebt nach ihrer effektiven Verbindung.⁸¹ Die *Entropie* hat nach Wiener eine Tendenz zu den wahrscheinlichsten Konfigurationen im alt werdenden Weltall. Der energetische Untergang unseres Weltalls sei unvermeidlich: „Früher oder später sterben wir und es ist höchst wahrscheinlich, dass das ganze Weltall um uns durch den Wärmetod untergeht. [...] Es bleibt hier nichts als einförmige Uniformität, von der nichts anderes als kleinere und unbedeutende lokale Konfigurationen zu erwarten sind“ (Wiener 1963). Ein würdevoller Tod ist nötig, u.a. die Aufnahme von Beziehungen zu intelligenten Maschinen, die – ähnlich dem Menschen – das Leben anti-entropisch bewahren sollen und damit den Fortbestand der Welt erhalten.

Für Wiener spielt Kommunikation eine wesentliche Rolle: Sprache kann nämlich ausgesprochen entropisch wirken und den Untergang des Menschen beschleunigen; allein der verantwortungsbewusste, zuhörende Mensch kann dem entgegenwirken.

Durch die Art des Aufbegehrens gegen den (entropischen) Newspeak – sowie durch die damalige Projektion des Lesers – wurde Grušas dichterische Zeit (vgl. o.) beeinflusst (ähnlich wie im Falle Brodskijs, vgl. Dobiáš 2002b; Huff 1990).

Kafka, Rilke und Wiener – Letzterer wurde in Tschechien als Kritiker des Westens herausgegeben, obwohl er v.a. das System des Ostens dechiffrierte – erregten im Tschechien der 60er Jahre, neben den anderen „Entdeckungen“, große Aufmerksamkeit: V. Havel schreibt seinen „Brief an G. Husák“ (1972) noch in Wieners Begrifflichkeiten („entropische“ und „antientropische“ Möglichkeiten der tschechischen Gesellschaft). Der Einfluss Wieners auf J. Gruša war grundlegend und dauerhaft und verband sich mit Grušas früheren Gedanken und früherer Dichtung.⁸²

1.2. „Ich bin nicht sein und so bin ich“

Die dichterische Sprache der „Hellen Frist“ suchte eine Verbindung der Sprachkontexte zu schaffen. In der kurzen, intensiven Phase des Jahres 1963 prüfte J. Gruša seine ästhetischen Ausgangspositionen (seine Dichtung näherte sich in dieser Zeit der Prosa und dem Essay

⁸⁰ Charakteristisch ist in dieser Hinsicht Grušas Übersetzung des Anfangs von „Orpheus. Eurydike. Hermes“: „jinak nic z rudé“ – „sonst nichts Rotes“. Das Synonym „rudý“ für das eigentlich gebräuchliche „červený“ wurde im Tschechischen mit der kommunistischen Sprache assoziiert.

⁸¹ Vgl. hingegen den totalitären Umgang mit den Erkenntnissen, beschrieben von V. Klemperer und in der Tschechoslowakei verbreitet (Dobiáš 2002d).

⁸² J. Gruša bezeichnete seinen damaligen Eintritt in die offene Diskussion als „auch nicht ganz neu, denn es [das Verhalten] war ganz normal in den Gesellschaften, wo es einen offenen Raum gab. In der Situation des ersterbenden – und gar nicht toten – Stalinismus bedeutete es jedoch ein ganz normales Verhalten im offenen Raum. Man musste viel zäher sein, musste bereit sein, einige Sachen mutig zu machen“ (Gruša/Dobiáš 2002).

an)⁸³. Die Gedichte waren, ähnlich wie in der „Hellen Frist“, Versuche, die Weltordnung zu erfassen. Die früheren Natur- und Kulturbilder wurden jedoch dramatisch und drastisch den Metaphern von Tod/ Leben und Schweigen/ Sprechen untergeordnet. Neue Einflüsse auf Grušas Poetik zeigten sich.⁸⁴

Gruša beschrieb im Zyklus „Ankunft der schönen Verrücktheit“ („Příchod krásného šílenství“, 1963) und in der Gedichtsammlung „Folterrecht“ („Právo útrpné“, 1963) – die aus Zensurgründen nur teilweise veröffentlicht wurden – die totalitäre Umgebung des lyrischen Subjekts und seine potenzielle Abhängigkeit von der totalitären Sprache, seine Schwäche und Einsamkeit. Die jugendliche Kraft und feine Nostalgie des lyrischen Helden aus der frühen Phase wurden zu einem Erschrecken vor der Welt. Die neuen Gedichte wandten sich – bisher innerhalb des typisch tschechischen Kollektivismus (vgl. Poslední 2001) – der ganzen Gesellschaft zu („Ó čehý Čechy/ čehý mé“)⁸⁵. Wichtig ist dabei, dass *die Rettung nur in der verwendeten Sprache liegen kann. Nur dort ist die Befreiung vom (entropischen) Klischee des Newspeak in einem totalitären Staat möglich.*⁸⁶

Gruša fand die Konstante seines Schreibens im Schweigen (das mit jedem individuellen Tod einschließlich des eigenen verbunden wird). Die nicht begrenzte, offene Vergangenheit tritt in den Gedichten nur in Fragmenten auf (häufig in Form der Gruša vertrautesten Motive, z.B. Vogel, Wasser, Feuer u.a.), durch sorgfältiger als früher gewählte eigene Benennungen („kromě té vody/ jménem [!] krev/ nic nás už/ neomývá“)⁸⁷ und durch Bezeichnungen, die von den Autoren der Vergangenheit übernommen wurden (vgl. die Zitate aus den tschechischen Klassikern sowie aus R.M. Rilke; vgl. Huff 1990). Diese rufen nach besseren Verbindungen.

Wie V. Klemperer am deutlichen Beispiel zeigt, geht der Newspeak den Massen in Fleisch und Blut über, indem die Beziehungen zwischen den Wörtern zerstört und Sprachschablonen unablässig wiederholt werden, was der Zerstörung der (individuellen) zeitlichen Perspektive gleichkommt (vgl. Grušas ironisch rhythmisierte öffentliche Sprache: „maršálek zpíval/ velikou mši/ aby nás pánbů/ uchovat ráčil“⁸⁸). Newspeak kann aber durch persönliche Zeitwahrnehmung zerstört werden. Grušas Gedichte wurden, besonders in „Folterrecht“, knapper, er zitierte diverse – nicht nur kommunistische – Wiederholungen und ironisierte diese, indem er sie in neue Zusammenhänge brachte und auf Tod und Schweigen bezog. Die Gedichte strebten danach, das lyrische Subjekt in die offene Geschichte einzugliedern.⁸⁹

*Sličná sličná
chtěl bych tě vidět
kterak rodiš
a vidím jenom onu tvář
již lijem slavně do sádry: takový byl
příklady táhnou
– ano komíny*

⁸³ Zum Beispiel in den damals populären „Apokryphen“.

⁸⁴ 1963 wurde auch V. Holan in die offizielle Literatur eingeführt.

⁸⁵ „o, brr, Böhmen/ mein Br“ (hier handelt es sich um ein pseudoetymologisches Wortspiel).

⁸⁶ Einen besonderen Fall stellen u.a. die späteren französischsprachigen, in der Tschechoslowakei geschriebenen Werke V. Jameks dar.

⁸⁷ „außer dem Wasser/ mit dem Namen [!] Blut/ wäscht uns/ schon nichts mehr“.

⁸⁸ „der Marschall sang/ eine große Messe/ damit uns Gott/ zu behalten beliebt“.

⁸⁹ Der lyrische Held von „Folterrecht“ ist ein Gerichtsschreiber, der sich bei einem Inquisitionsprozess gegen die personifizierte „Poesie“ mühsam eine Weltanschauung erkämpft.

zvlášť o kremačních středách

Ne

doopravdy vím to dost?
ze příklad je jen lovčí dar
neboť my všichni mýlíme se na dostizích
pádíce vlastně
za tou uzeninou
zatímco na nás kdosi sází⁹⁰

J. Gruša formulierte seine Poetik explizit im Manifest „Realismus als Sittlichkeit“ („Realismus jako mravnost“, 1964). Er verband darin die Ideen von N. Wieners Schrift „Kybernetik und Gesellschaft“ mit seinem Konzept der „Sauberen Hände“ und der Vorstellung von seinem künftigen Werk. Er ordnete so die vom Autor erfasste Realität – als dessen (schöpferische) „*sittliche Auswahl*“ – der begrenzten „*objektiven Realität*“ des Totalitarismus über. Jegliches Werk sei nach N. Wiener nur als eine persönliche „Anlage“ des Autors in einem Kommunikationsraum zu betrachten. Einige Fragen, die in „Realismus als Sittlichkeit“ noch nicht angesprochen wurden (so z.B. *das Problem der sittlichen Auswahl in der Zeit*), beantworteten Grušas spätere Texte.

Grušas Kritik an der Lyrik V. Nezvals löste eine weitere Destalinisierungsdiskussion aus;⁹¹ sie wurde jedoch von den Medien und einigen Mitläufern scharf abgelehnt.

Der Höhepunkt von Grušas Werk bis 1968, ja vielleicht sogar seines Gesamtwerks, ist die Gedichtssammlung „Üben – Leiden“ („Cvičení mučení“, 1969).

Die Gedichte drücken – im Rahmen der in „Folterrecht“ bereits eingeführten Poetik und in einer knappen, lebhaften Sprache, voller Spiel und Selbstironie – das Aufbegehren gegen die unpersönliche Sprache als *Lebensgeschichte* des lyrischen Helden aus: Dieser, der in die Kommunikation des Newspeak hineinwächst, bemüht sich, sich bis zu seinem natürlichen Tod die Sprache, in der er mit seiner früh verstorbenen Jugendliebe Janinka kommuniziert hatte, zu bewahren. (Im Gegensatz dazu steht das „tote Leben“ in totalitären Konzeptionen.) Die Bewahrung der Sprache ist die einzige Möglichkeit, den Nachkommen eine Nachricht über die Welt zukommen zu lassen (vgl. das Motiv des Sohns). Der Schlüsselvers, das Incipit der Sammlung, „nebudu a tak jsem“,⁹² verweist deutlich auf Rilke („selbst der Untergang war ihm/ nur ein Vorwand, zu sein“; vgl. die gestorbene Geliebte und die Mädchen „aus Klagen“ in den „Elegien“ bzw. auch Eurydike) und sein Inhalt wird – anknüpfend an „Folterrecht“ und „Ankunft der schönen Verrücktheit“ – zum Grundgedanken von Grušas *Zeit* (vgl. o., Dobiáš 2002b).

„Üben - Leiden“ ist eine geschlossene Komposition. Die einzelnen Gedichte, die sich ironisch gegen autoritäre Klischees zur Wehr setzen, überraschen den Leser stets. Sie verweisen ganz offen auf den Autor (z.B. durch Beschreibung psychischer Vorgänge; auch in dieser Sammlung finden sich vertraute Motive Grušas), fordern den Leser zu einer echten Kommunikation auf, machen ihn ironisch und dabei lebenswürdig auf die Gefahr des oberflächlichen Lesens aufmerksam.⁹³ Der lyrische Held selbst ist sich der Gefahr des

⁹⁰ „Schöne Schöne/ ich möchte dich sehen/ wie du entbindest/ und ich sehe nur das Gesicht/ das wir glorreich in Gips gießen: so war er/ Beispiele ziehen an/ – ja, durch Schornsteine/ besonders kremationsmittwochs // Nein/ weiß ich es wirklich genug?/ dass ein Beispiel nur ein Geschenk des Jägers ist/ denn wir alle irren uns bei den Rennen/ wenn wir eigentlich/ der Wurst nachstürzen/ während jemand auf uns wettet“.

⁹¹ Zum Beispiel M. Kundera bewertete in dieser Phase sein Werk neu.

⁹² „ich werde nicht sein und so bin ich“.

⁹³ Vgl.: „das Wort „sdělení“ [Mitteilung] beinhaltet meiner Meinung nach auch die Bedeutung „sdílení“ [etwas mit jemandem teilen], was alles in allem recht präzise ist. Eine solche Mitteilung betont jedoch die Position des

Newspeak bewusst: Er wehrt sich in den zwölf Gedichten, die jeweils den Titel „Üben“ oder „Leiden“ tragen, aktiv („Üben“) wie passiv („Leiden“), denn wenn auch Schweigen eine Garantie bleibt, Kommunikation ist wichtiger.

Cvičení
ach udělám něco veselého jestli mají [diktátoři?] sestru
udělám to s ní
budou mi muset odpustit
aby se mi pomstili
budou na mě muset kývnout
abych přišel
budu muset přijít
vždyť jsem zbabělý
a až mě začnou vyhrabávat
rozcupují si zahradu⁹⁴

„Das Gebet an Janinka“ („Modlitba k Janince“, 1974) knüpfte an „Üben - Leiden“ an. Gruša schrieb es jedoch zu der Zeit, als er sich mit der sowjetischen Okkupation der Tschechoslowakei 1968 und der damit zusammenhängenden *Erneuerung des Newspeak* auseinandersetzte. Gruša, wie auch andere Dissidenten, strich mehrfach den Unterschied heraus, was den existenziellen Druck auf die Eliten in den 50er im Vergleich zu jenem der 70er Jahre betraf. Die sog. „Normalisierung“ der 70er Jahre korrumpierte in erster Linie, sie setzte ihre beschränkte, durch und durch lokale Art der Kommunikation durch Verbote und gewisse soziale Begünstigungen durch. J. Gruša arbeitete allmählich eine narrative Welt mit all ihren zeitlichen Möglichkeiten aus, nahm Einflüsse des Theaters u.a. auf;⁹⁵ seine psychologische Erudition verhalf seinen Personen dazu, ihre ursprüngliche Sprache wiederzufinden. Zu „Üben - Leiden“ kehrte Gruša am deutlichsten nach einer zweimonatigen Gefängnishaft im Jahre 1978 zurück, im Roman „Dr. Kokeš“.

1.3. Der „Normalisierung“ entgegen

J. Gruša glaubte 1968 nicht an eine Reformierbarkeit des Kommunismus. Schon 1967 hatte er in einer anderen Zeitschrift – in den „Heften“ („Sešity“) –, gewarnt, dass eine Auseinandersetzung mit der „absichtlich erschaffenen Ruine“⁹⁶ auch die Kritiker beeinflusse. (In Russland schrieb I. Brodskij zur selben Zeit: „nicht sowjetisch, nicht antisowjetisch, einfach asowjetisch.“) Grušas Hoffnung lag eher außerhalb der Reformdebatten, die mit der totalitären Idee vom Fortschritt allzu verbunden waren, sie lag in der *Erneuerung der historischen Kommunikation mit und in Europa* (vgl. Gruša 1968).

J. Gruša reagierte auf die Okkupation mit couragierter publizistischer Tätigkeit, bis es zur Liquidation der Zeitschriften im Jahr 1969 kam: Er kehrte zur Idee der sittlichen subjektiven Realität zurück, bemühte sich, diese – direkt oder in Form biblischer Parabeln – darzustellen

Mitteilenden, sie muss sie betonen, denn wir gehen von der Voraussetzung aus, dass wir Poesie nicht verbreiten [...], sondern [...] durch unseren Selbstaussdruck ausweiten, durch Ausdruck unserer (der eigenen) Auslegung der Welt“ (Gruša 1966).

⁹⁴ „Üben // o, ich mache etwas lustiges wenn sie [die Diktatoren?] eine schwester haben // ich mach's mit ihr // sie werden es mir verzeihen müssen/ um sich an mir zu rächen // sie werden mir zunicken müssen/ damit ich komme // ich werde kommen müssen/ ich bin ja feig // und wenn sie anfangen, mich auszugraben/ zerfransen sie ihren garten“.

⁹⁵ Er arbeitete kurze Zeit beim „Theater hinter dem Tor“ („Divadlo za branou“), wirkte mit an der Übersetzung von Sophokles, Nestroy, Hacks u.a.

⁹⁶ Vgl. die auch aus dem Nationalsozialismus bekannte Spaltung des Menschen durch die Begriffe „Partei“ und „Volk“.

als eine Garantie, die sicherer ist als jeder Kompromiss mit der totalitären Macht. Er beschrieb die beginnende Destruktion des Lebens durch den Totalitarismus.

Die Antiutopie „Mimner“ (bzw. „Briefe aus Kalpadotien“/ „Listy z Kalpadocie“, 1969, 1973) hing eng mit dieser publizistischen Tätigkeit zusammen. Der Prosatext beginnt im schlagfertigen Stil eines Roman-Feuilletons. Der Protagonist kommt als Ausländer in ein einfaches, nahezu kommunikationsloses Land,⁹⁷ das stellenweise die UdSSR erkennen lässt. Der Protagonist lässt sich auf ein riskantes Spiel ein: Er schützt sich durch eine ironische Übernahme der dortigen Rituale (Gruša schuf für diese Zwecke eine eigene – äußerst totalitäre – Sprache: „Bylo to víc nežli sdělení, ‚anui iladahen‘ je formule. Vzdává se práva a zároveň: právem se vzdává a: vzdává se ho právo“⁹⁸) und er geht durch seine eigenen Phantasmen zugrunde.

Die Antiutopie „Mimner“ *stellte* durch ihre neue Position *die frühere Distanz des Autors in Frage*. In jedem Fall handelt es sich bei diesem Werk um eine Parabel: Der Mensch ist ohne seine ursprüngliche Sprache verloren. „Mimner“ zeichnet sich durch den Konflikt der alten und neuen – totalitären – Welt ihres Protagonisten und Zeitsprünge aus und dadurch, dass Gruša seine Reflexionen über die Sprache in diesem Werk einbezieht. Das Werk spiegelt bezeichnenderweise verschiedene Einflüsse wider.

„Das Gebet an Janinka“, mit dem Gruša die Grundidee von „Üben - Leiden“ fortsetzt, entstand in einer Zeit, von der V. Havel sagte: „Ich hatte in meinen früheren Theaterstücken über die Wechsel von Positionen der ‚Wiedererwecker‘ [obroditel] und Liquidatoren genug gesagt, somit schien ich auf diese neue Wende gut vorbereitet zu sein. Und dennoch war ich es nicht: Es war alles plötzlich allzu [...] dramatisch und tragisch und ich durchlebte alles viel zu sehr als Beteiligter“ (1977: 306).

Der lyrische Held wendet sich an seine früh verstorbene Jugendliebe, er strebt danach, seine Sprache und die Kenntnis des Guten differenziert festzuhalten – als Nachricht für seinen Sohn über die Welt. An „Mimner“ anknüpfend, tauchen Motive des Ringes und des hellen Ausgangs auf. Die Welt des Werks wird *intimer* (so nutzt Gruša z.B. auch den Rhythmus; Sexualität und Tod bzw. das „tote Leben“⁹⁹ gehen in ihm eine enge Verbindung ein), *ja fast abgekapselt*.¹⁰⁰ Gruša schildert die totalitäre Umgebung und seinen Weg aus ihr in derben Barockbildern (Newspeak wird u.a. mit Schorf verglichen, den man ständig abkratzen muss), in einer Art von großem Gesang – dabei nutzt er auch die anderen Einflüsse der 60er Jahre. Bezeichnenderweise weist Janinka auf den möglichen Untergang des Tschechischen hin:

(V Čechách)
Janinka:
a toto tu?
to je co?
já:
zrakvit strom
se tomu říká
ona:
tak tedy mluv

⁹⁷ Gruša: Das Erlebnis 1968 bedeutete, „das Böse so natürlich zu sehen“ (Gruša/ Dobiáš 2002).

⁹⁸ „Es war mehr als eine Mitteilung, ‚anui iladahen‘ ist eine Formel. Er verzichtet auf das Recht und gleichzeitig: er ergibt sich und: das Recht verzichtet auf ihn“.

⁹⁹ „Tod“ ist im Tschechischen ein Femininum.

¹⁰⁰ Vgl. auch Brodskij's Charakteristika der sowjetischen Gesellschaft (Brodskij/ Michnik 2003).

– *dokud je čeština*
jazykem
...dokud
tvá tvář
tkaná slzama
mým klenutím

přes noc hnízda zkamení
 mrtví ožijou
 a my budem
 umrlcové

(Version 1975)¹⁰¹

In den 70er Jahren tendierte J. Gruša mehr zur Prosa als zur Lyrik: Bereits in „Ankunft der schönen Verrücktheit“ erprobte er u.a. die ästhetischen Möglichkeiten, die Personen und eine Geschichte einem Schriftsteller bieten. Prosa bot im machtpolitisch beschränkten Leben der Dissidenten der 70er und 80er Jahre Raum für autobiografische wie auch für historische und gesellschaftliche Reflexionen.

In der Novelle „Das Damengambit“ („Dámský gambit“, 1973) konvergierten die Veränderungen in Grušas Poesie und Prosa nach dem August 1968. Dieser neue Text sollte die ältere Weltanschauung gleichsam schützen und eine Möglichkeit des Widerstandes in der Sprache aufzeigen. Er war experimentell und kompliziert in der Struktur – damit steht er dem sog. „Nouveau Roman“ nahe – und nutzte souverän und spielerisch alle Ebenen des Tschechischen. Seinen Stoff bildet eine Dreiecksbeziehung: Der Protagonist, ein Architekt, verliert nach 1968 seine Frau an einen „Dipl. Techniker“ – einen „Normalisator“, der in der totalitären Zeitlosigkeit lebt. Eine ironische und gleichzeitig wirksame Auseinandersetzung mit dem Rivalen¹⁰² wird entweder durch den ethischen Wertekanon des Architekten (vgl. das Motiv des Sohns) oder durch die starre totalitäre Macht verhindert.

Die Gegenwart erscheint im Text als hoffnungslose Zeit des Schweigens, eine Konstante der Kommunikation findet sich in fremden Sprachen, besonders im benachbarten Deutschen, aber auch in der Sprache der Tiere.

Das kurze „Damengambit“ stellte für J. Gruša nur eingeschränkt eine Lösung dar. Mit dem „Gebet an Janinka“ schloss der Schriftsteller seine erste Periode als Lyriker ab. Die Grundlage von „Der Fragebogen“ („Dotazník aneb Modlitba za jedno město a přitele“, 1975) bildete ein weiteres Aufbegehren gegen den Newspeak – dieser tritt hier in Gestalt eines Fragebogens auf, der die totalitäre Verwertbarkeit des Menschen vom Gesichtspunkt seiner Herkunft aus fest- oder vielmehr sicherstellen sollte – durch eine ironische Rückkehr zur Perspektive des Kindes (vgl. „Die Tornister“), zur kindlichen Kenntnis der Beziehungen in der Welt. Der Protagonist des Werks trägt in den Fragebogen seine eigene Geschichte und seine Fragen ein, instinktiv marginalisiert er so jegliche totalitäre Manipulation.¹⁰³

¹⁰¹ „(In Böhmen) Janinka/ und das da?/ das ist was? // ich:/ den Baum versargen/ nennt man es // sie:/ – so rede/ solange das Tschechische/ die Sprache/ ...solang/ dein Gesicht/ von Tränen gewebt/ von meinem Gewölbe // über Nacht werden Nester zu Stein/ die Toten wach/ und wir // zu Leichen“.

¹⁰² Vgl. z.B. das oben zitierte Gedicht „Cvičení“, das aber in der Affäre mit Dita im „Damengambit“ seine ursprüngliche Leichtigkeit verliert.

¹⁰³ Diese Idee war nicht ganz neu, bereits 1951 hatte E. v. Salomon in „Der Fragebogen“ auf ähnliche Weise die Alliiertenfragebögen in Frage gestellt: Indem er diesen Fragebogen, in dem „English prevails, if discrepancies [sic!] exist“, auf Deutsch ausfüllte, hob Salomon seine eigene deutsche Aussage auf. Man mag sich auch an Werke wie „Die Blechtrommel“ G. Grass', „Die Appellation“ J. Andrzejewskis u.a. erinnern fühlen. J. Gruša konzentrierte sich jedoch v.a. auf seine eigene Sprache, das Tschechische.

„Der Fragebogen“ ist ein in der tschechischen Literatur einzigartiges Werk, eine Erzählung, die trotz all ihrer Grausamkeit voll kindlichem Witz und Freundlichkeit ist, voll prägnant sprechender Menschen, voll von Tieren und verschiedensten Orten. Ähnlich wie in früheren Werken integriert Gruša verschiedenste Einflüsse – so z.B. J. Hašek, L. Sterne, auch J.W. Goethes bzw. H. v. Hofmannsthals Erzählung „Bassompierre“ (S.R. Huff beschrieb die zuletzt genannte intertextuelle Beziehung als Bestreben, die Verbindung mit einer zu dieser Zeit komplexeren Kultur aufrechtzuerhalten, 1990).

Die Verwendung des Formulars hingegen wirkt widersprüchlich, eben publizistisch. Zwischen der Sprache des jungen Helden und der jenes Helden, der in den 70er Jahren voll Ironie, durch den ausgefüllten Fragebogen mit seinem Personalreferenten spricht und dabei auch Parallelen zum „Fragebogen-Schicksal der tschechischen Nation“ zieht, tut sich eine Lücke auf. Das wirkliche Subjekt, das sich von der totalitären Diktion des Formulars befreit hat und – wie im „Damengambit“, anders als dort jedoch mit christlicher Demut – die totalitäre Macht als Hindernis bezeichnet, spricht eher aus einer Position *hinter* dem Text.¹⁰⁴

[...] co činím, je zatajení ve smyslu Dotazníku a falešný údaj ve smyslu Erklárung. Měl bych totiž psát s. Pavlendovi, a já se mu místo toho chystám mlčet alespon v tomto bodě, chystám se mlčet si něco zvlášť, ne s ním, ačkoli on chce vědět všecko, i to, co je určeno Pánubohu, vlastně chce vědet, že Pánubohu v sobě už nic neurčuju. Item se ocitám tam, kde procitám? V místě, kde moje slova ještě nesměřují k tomu Pavlendovi, i když jsem jimi poctivě k němu mířil. [...] Mám hřích na sobě. Plul jsem proti času. [...] Ach, mám duši, toho motejla obvinutého Chlumcem. Odtud se rozlétnu, jestli mě vybidne váš rozhřešující kříž, vzlétnu jako imago. [...]

V tom ještě nebyl můj největší hřích, že jsem tak zhřešivým způsobem nahlédl do božích věcí (tj. ze jsem spatřil, že jsou, i když ne jak a z čeho), zhřešil jsem až pýchou. Zdálo se mi, že je to dar mně zvlášť učiněný – to odkud se koukám – a že všem, které jsem předběhl, se mohu posmívat, protože škobrtnou tam, kde já to o nich už napřed vím.

Možná, že ještě teď jsem pyšný, neboť se na vás obracím jako na svého zpovědníka, a přistihuji se, že s vámi mluvím jako s dějepiscem, který to má zaznamenat [...].¹⁰⁵

Die Erzählung „Onkel Antons Mantel“ („Kabát strýce Antona“, 1977) scheint zu beweisen, dass Gruša für seine Prosa nach „Der Fragebogen“ eine Sprache wählte, die nahe an der

¹⁰⁴ „Der Fragebogen“ hatte in diesem Sinne eine komplizierte tschechische Rezeptionsgeschichte.

¹⁰⁵ „was ich tue, [ist] eine Verheimlichung im Sinne des Fragebogens und eine falsche Angabe im Sinne einer Erklärung. Ich sollte nämlich an Gen. Pavlenda schreiben, und stattdessen schicke ich mich an, zumindest in diesem Punkt ihm gegenüber zu schweigen, allein, nicht mit ihm, auch wenn er alles wissen möchte, selbst das, was nur für Gott bestimmt ist, eigentlich möchte er wissen, dass in mir nichts mehr für den Herrgott bestimmt ist. Item gerate ich dort hin, wo ich erwache. An eine Stelle, wo meine Worte noch nicht auf diesen Pavlenda zielen, selbst wenn ich mit ihnen ehrlich auf ihn hinzielte. [...] Ich trage eine Sünde in mir. Ich bin gegen die Zeit geschwommen. [...] Ach, ich habe eine Seele, diesen von Chlumec umsponnenen Schmetterling. Von dort werde ich auffliegen, sollte mich Ihr sündenerlassendes Kreuz dazu auffordern, ich werde wie eine imago auffliegen. [...].“

Darin, dass ich in so sündhafter Weise in Gottes Dinge hineinschaute (d.h., dass ich ihr Vorhandensein einblickte, wenn auch nicht das Wie und Woraus), lag noch nicht meine größte Sünde, erst durch Hochmut sündigte ich. Mir schien, es sei ein Geschenk, mir namentlich bestimmt – das, von wo aus ich schaue – und ich könne alle, die ich überholte, verhöhnen, da sie an der Stelle stolpern, die ich schon von vornherein kenne.

Möglich, dass ich jetzt noch hochmütig bin, da ich mich an Sie wie an meinen Beichtvater wende und mich dabei ertappe, dass ich mit Ihnen wie mit einem Geschichtsschreiber rede, der das aufzeichnen soll [...]“ (218-20, Dt. von M. Pasetti-Swoboda).

gesprochenen, „natürlichen“ Sprache ist und dass es ihm weiterhin um das Verbinden der Zeitebenen ging.

Das Erlebnis der zweimonatigen Haft wegen des „Fragebogens“ und seine Auffassung, dass sich die tschechische Gesellschaft in der totalitären „Zeitlosigkeit“ niedergelassen habe (Gruša/Dobiáš 2002), brachten den Schriftsteller, in Verbindung mit den Erfahrungen der 70er Jahre, zur Poetik von „Üben - Leiden“ zurück (1979 gibt Gruša privat, auf Schreibmaschine getippt, auch seine Übersetzung der „Duineser Elegien“ heraus). Als Gruša seinen wichtigsten Roman „Dr. Kokeš – Meister der Jungfrau“ („Dr. Kokeš – Mistr Panny“, 1980) schrieb, war er den unablässigen Repressionen der Staatssicherheit ausgesetzt und konnte deshalb sein ursprüngliches schöpferisches Vorhaben nur teilweise realisieren. Grušas Titelheld streitet sich in dieser Schrift, die durch das Werk eines deutschsprachigen Autors aus dem Mittelalter inspiriert wurde,¹⁰⁶ mit dem Tod um seine verstorbene Jugendliebe und somit auch um sich selbst.

Dr. Kokeš, ein Advokat, verhilft Ende der 70er Jahre einem kommunistischen Funktionär durch Betrug zum Gewinn einer alten Villa, die bisher von einer Greisin – einem symbolischen Opfer des tschechischen Totalitarismus in seinen verschiedenen Ausprägungen – bewohnt wurde. Mit dem Untergang konfrontiert, beginnt der Protagonist, sich mit dem Tod (dieser wird ähnlich wie in „Das Gebet an Janinka“ sehr direkt mit der Sexualität verbunden und ist am meisten durch das „tote Leben“ bedroht) zu beschäftigen. Wie der Protagonist von „Der Fragebogen“ sucht er seine *eigene Sprache*, die ihn *durch das Leben als Konstante begleitet* und einen Weg zu den schützenden Kontexten bietet; er beschäftigt sich auch mit den *Wurzeln seiner Sprache in der Zeit vor seiner Geburt* und vor dem Ersten Weltkrieg. Ein Engel-Torso, von irgend jemand weggeworfen, seiner Jugendliebe Janinka ähnelnd, hilft dem Protagonisten Dr. Kokeš, sich von dem Funktionär zu *befreien*, der sich bemüht, diesen in seine eigene „Zeitlosigkeit“ einzugliedern (so haben die Geliebte des Kommunisten und der Protagonist einen fast identischen Vornamen; der Funktionär ist als lebendes Wesen eine menschlichere Analogie des Formulars in „Der Fragebogen“). Auch das Gespräch mit Janinka findet fragmentarisch statt, in der Atmosphäre des Verfalls der 70er Jahre, die sich von der hoffnungsvollen, ein wenig künstlichen Stimmung von „Der Fragebogen“ unterscheidet.

Podíval se na ni a viděl ji odřenou, a jestli krásnou, tedy krásou torz. Tím, co chybí, a podíval se na sebe a viděl se zase nést tou zahradou č. 666 stroj zn. Erika, z válce lezly seznamy nemovitostí, návrhy trojmo a s kolkem, řinulo se to ven, orazítkováno, podpisováno v jazyce blem, a přece by na dně měl někde bejt ten Mistr Panny, začátek aspon, pár vět o malíři, který káci čas, o těch očích, co zůstanou svítící pod krákorci Chvoru.¹⁰⁷

Die sprachliche Gestaltung des Werkes verdient Aufmerksamkeit: „Dr. Kokeš“ knüpft an die attraktive gesprochene Sprache der früheren Prosa Grušas an, das Werk nutzt verschiedene Ebenen des Tschechischen, ja auch andere Sprachen (z.B. spricht der Protagonist, der durch seinen natürlichen Tod vor der totalitären Auslöschung gerettet wurde, kurzzeitig in einer universalen, harmonischen Über-Sprache). Von großer Relevanz sind wiederum Konflikte der Sprachebenen und Wortspiele. Die Sprache des Werkes ist radikal in das erzählende Subjekt

¹⁰⁶ Vgl. den Untertitel „Ackermann aus Beheim“.

¹⁰⁷ „Er blickte sie an und sah sie abgeschürft, und wenn schön, dann mit der Schönheit der Torsi. Mit dem, was fehlt. Und er blickte sich selbst an und sah, wie er die Schreibmaschine der Marke Erika wieder durch den Garten Nr. 666 trägt, Listen von Immobilien kamen aus der Walze, Anträge dreimal und mit Gebührenmarke, es ging hinaus, gestempelt, in der Sprache Blah unterschrieben. Und doch sollte es irgendwo auf dem Grund den Meister der Jungfrau geben, wenigstens den Anfang, ein paar Sätze über den Maler, der die Zeit fällt, über die Augen, die unter den Pfeilern Chvors weiterhin leuchten“.

einbezogen: Die Grenzen zwischen den Sätzen lösen sich auf, wörtliche Rede fließt mit der Autorenrede zusammen, die Perspektiven der Personen sind nicht immer voneinander abgrenzbar („kdežto já (on, dr. Kokeš)“¹⁰⁸), ein andermal sprechen sie hingegen selbstständig, usw.

Die Intention des „Dr. Kokeš“ war es, eine durchgehende Konfiguration der verinnerlichten, „gelebten“ Sprache zu schaffen und den monologischen „Newspeak“ auf diese Weise zu isolieren. So wird letztendlich die Poetik Grušas durch die Prosa der 70er Jahre bereichert.¹⁰⁹

2. Auto-Übersetzer

2.1. Impulse für das Tschechische

Gegen Ende des Jahres 1980 reiste der in der Tschechoslowakei verfolgte J. Gruša auf Einladung einer Stiftung in die USA. Er besuchte auf dem Rückweg die Schweiz und die BRD, woraufhin er 1981 die tschechoslowakische Staatsbürgerschaft aufgeben musste. Die tschechischen kommunistischen „Normalisatoren“ wollten sich damit von ihren Kritikern, der tschechischen intellektuellen Elite befreien.¹¹⁰ J. Gruša bekam in der BRD Asyl und erlangte kurz darauf auch die Staatsbürgerschaft. Entgegen aller ideologischen Stereotypen hatte er die BRD schon in den 60er Jahren als einen wichtigen, eng mit der tschechischen Kultur verbundenen Kommunikationspartner wahrgenommen. Sie imponierte ihm als entwickelte Demokratie.

Der Kern der tschechischsprachigen Sammlung „Grušas Wacht am Rhein“ (2001) entstand in den ersten Jahren von Grušas Exil. Ihr Titel bezieht sich auf den Aufenthaltsort des Schriftstellers, er drückt selbstironisch die *Schwierigkeiten einer Übersetzung tschechischer patriotischer Bestrebungen ins Deutsche* aus.

„Grušas Wacht am Rhein“ beginnt mit einer Anzahl von Texten, die die Zersetzung, das Ersticken der Diskussion im Tschechien der 70er Jahre thematisieren („bílý kal/ já se bál“¹¹¹). Eine wirkliche Konfrontation der beiden Welten offenbart sich schon in den ersten Texten aus den USA. Allgemeinere *Konfrontationen dieser Welten* werden auf unterschiedliche Art und Weise, humorvoll und aphoristisch – die Sammlung ist letztendlich das Tagebuch eines reisenden Dichters, ein Komplex quasi-provisorischer Notizen – *mit den* tatsächlich verwendeten *Sprachen* (Tschechisch, Deutsch, Englisch) *verbunden*:

V poštovně balik knih od Škvoreckých. Mé texty. S nimi v podpaží jsem se belhal zpátky parkem plným sněhu. Mně vstříc Mirra B., se kterou jsem včera zkoušel kalifornské víno. Nujorčanka, ale hezká à la Halič. „What’s this?“ chtěla vědět o mém břemenu.

Já: „Only my Czech books!“¹¹²

Mirra - admired: „Baby, you’re richman...“

¹⁰⁸ „(während ich (er, Dr. Kokeš))“.

¹⁰⁹ Zu Grušas Werk der „Normalisierungs“-Phase ist zu ergänzen, dass bis heute nur wenig dazu geforscht wurde, wie man der Macht im Inneren widerstehen kann (vgl. Ringel 1987).

¹¹⁰ All das geschah kurz nach der Charta 77, zu deren ersten Unterzeichnern Gruša gehört hatte; schon Lederers Interview mit J. Gruša 1975 wurde als „direkteste Feindposition“ bezeichnet (Gruša/ Dobiáš 2002).

¹¹¹ „weißer Schlamm/ ich hatte Angst“.

¹¹² „Im Postraum ein Paket mit Büchern der Skvoreckýs. Meine Texte. Ich bin mit ihnen durch den verschneiten Park zurückgestolpert. Mir entgegen Mirra B, mit der ich gestern kalifornischen Wein gekostet hatte. Eine New-Yorkerin, aber hübsch, à la Galizien. „What’s this?“ wollte sie bezüglich meiner Last wissen. Ich: „Only my Czech books!““.

*Oh, yes, I'm richman
printing my chequebooks
by myself
checked out by Czechs
from Shake & Cloakia*

Die Sprache wird zum Stützpunkt des lyrischen Helden, der sich von seinem ursprünglichen Kollektiv getrennt hat und dort auf Gleichgültigkeit stößt: Die offene Welt bedroht auch eine andere Konstante Grušas – seine Person Janinka. Die Sprache bedeutet aber kein „reines“ Tschechisch, Englisch oder Deutsch, sondern eher eine *Verbindung*, durch die der Dichter versucht – an den „Realismus als Sittlichkeit“ und seine Zeitkonzeption anknüpfend –, *seine Erfahrung kommunikativ auszudrücken* („když zadržím moč/ ist Ruh/ auf der Rheinaue/ frißt Kuh/ die politischste/ die kluge // poponášející/ Muttermilch/ und mír/ to me uklidňuje/ (vielleicht schmeckt's auch Dir)¹¹³). Hier ergeben sich Verbindungen zu den Wiener'schen Gedanken über die gefährliche Entropie der einzelnen Sprachen und das Bedauern über den Niedergang der Kommunikation im Lateinischen. Dabei kehrt Gruša zu seinen älteren Universalien, u.a. der Sexualität, zurück.

Der Charakter dieser Zweisprachigkeit wird klarer im zweiten Teil des Werkes, der ab Ende 1982 entstand. Die Zweisprachigkeit spiegelt *je nach Sprache divergierende Perspektiven* wider. Das *Tschechische* überwiegt hier deutlich: Die Gedichte werden ruhiger, sie bilanzieren. Der lyrische Held weist aus der Distanz, dabei sehr persönlich, auf die Last des tschechischen Schicksals hin, er spricht erstaunt von den guten Seiten der dortigen Existenz. Gruša ist sich bewusst, dass er die Möglichkeit hat, sein Leben in der nicht-totalitären Welt verbringen zu können, er findet sich mit der neuen Last der Einsamkeit ab: Anknüpfend an Shakespeare, I. Bachmann u.a. wählt er das Bild des idealen „Böhmen am Meer“ und drückt durch vertraute, oft natur-universale Motive aus, was die natürliche Welt Tschechien und Deutschland gleichermaßen garantiert („K stáru jsem přišel/ do Čech u moře/ odkud se nevyhání/ kde voda voní/ a koná svou práci [...]“¹¹⁴). In den wenigen deutschsprachigen Gedichten der Sammlung vermittelt er dies auch dem deutschsprachigen Leser (s.u.).

Die Konstanten, aber auch die Unruhe von „Grušas Wacht am Rhein“ finden sich ebenfalls in Grušas Publizistik der 80er Jahre: Anknüpfend an seine Prosa-Porträts der 70er Jahre schreibt der Schriftsteller mehrere Essays zur deutsch-tschechischen Geschichte (F. Kafka, M. Jesenská); sprachlich unterstreicht er die deutsche Direktheit und die tschechische „Kontextualität“. Die Erfahrung des Totalitarismus im Zweiten Weltkrieg und der Aussiedlung der Deutschen aus Tschechien sollte, so ein anderer Essay Grušas („Poráženi společně“), beide Nationen verbinden. Der Schriftsteller zieht in diesen Zusammenhängen eine Bilanz seiner Generation, weist auf die Positiva seiner einsamen, „exprophetischen“ Position hin und tritt scharf gegen die westlichen Intellektuellen auf, die *die Gefahr des Totalitarismus nicht wahrnehmen, dessen Ausbreitung auch durch Literaten und ihre sinnlosen Geschichten verantwortet wurde*. Ausreichende Informationen und besonders Sittlichkeit würden – laut Gruša – hingegen dazu verhelfen, die von ihm geforderte „Komplexität“ (im Gegensatz zur bloßen Identität) zu fördern (vgl. Gruša 2003).

¹¹³ „wenn ich Ham anhalte/ ist Ruh/ auf der Rheinaue/ frißt Kuh/ die politischste/ die kluge // tragend/ Muttermilch/ und einen Frieden/ das beruhigt mich/ (vielleicht schmeckt's auch Dir)“.

¹¹⁴ „Alt kam ich/ nach Böhmen am Meer/ woraus man nicht vertreibt/ wo Wasser riecht/ und seine Arbeit tut“.

2.2. Romanübersetzungen

Obwohl er das Deutsche noch nicht befriedigend beherrschte und international – v.a. in den USA – nur durch „Der Fragebogen“ bekannt war, wählte J. Gruša in der BRD die Laufbahn eines freien Schriftstellers. In der ersten Hälfte der 80er Jahre schrieb er seine Texte zuerst auf Tschechisch und übersetzte sie anschließend. Gruša charakterisierte später mehrfach beide Sprachen: Das Tschechische könne nur schwer die begriffliche Klarheit des Deutschen erreichen, seine Vorteile lägen hingegen in einer genauen Unterscheidung von Bedeutungen.¹¹⁵

Mehrere Essays und Erzählungen Grušas bieten sich zum zweisprachigen Vergleich an. Hier soll es v.a. um zwei Romane gehen, die mit Hilfe einer Lektorin ins Deutsche übertragen wurden.

„Janinka“ (1984) ist eine Übersetzung von „Dr. Kokeš“ und basiert auf der zweiten Version dieses Textes (1984). Grundlegend, obwohl noch eingeschränkt durch die sprachlichen Möglichkeiten Grušas, ist der *Austausch der impliziten Leser* (s.o.): Die Parallelen zwischen der deutschen Übersetzung und der zweiten tschechischen Version des komplizierten Textes zeigen diesen Wechsel aus der Position des Autors als einen *sukzessiven* (dies war wohl auch später bei der deutschsprachigen Lyrik Grušas der Fall, s.u.). Vom Deutschen wird eher punktuell Gebrauch gemacht. Es ist für Gruša eine Sprache der Literatur und Philosophie, die ihn seit dem Studium fasziniert hatte und ihm Garantie für eine komplexere, nicht-totalitäre Kommunikation war.

„Janinka“ ist übersichtlicher, ein wenig knapper als „Dr. Kokeš“, der Text büßt jedoch – trotz der Bemühungen des Übersetzers Gruša – mehrere, im Tschechischen sinnstiftende Elemente ein.¹¹⁶ Stilistisch kommt es – umso mehr, als der Text von tschechischen Realien ausgeht – insgesamt zu einer Nivellierung.

To na Josefském, v městě Praha, Marian Kokeš s otcem Karlem stáli v šnůře aut a měli červenou. Otec zrovna plakal, oči od slz jak od nějaké šminky, avšak slavnostních, co mu pokapaly stehno jeho vždy nekonfekčních kalhot.

Es geschah am Josefsplatz, in der Stadt Prag. Marian Kokeš und sein Vater Karel standen in einer Autoschlange, die Ampel zeigte Rot. Der Vater weinte, pathetische Tränen, die wie Schminke wirkten; sie tropften auf die Oberschenkel, um die sich seine stets maßgeschneiderten Hosen spannten.

Der Roman „Janinka“ wendet sich durch seinen Titel, der die Orientierung im Text vereinfacht, an den deutschsprachigen Leser. Die Hauptfigur wird von einigen *egozentrisch-ironischen Charakteristika befreit* (u.a. tritt die ironische Sexualität zurück: das „K.“ für „Kokeš“ sowie für „kunda“/ „Vagina“ verschwindet), Gruša passt seinen Protagonisten – einen Anwalt – dem offiziellen Sprachgebrauch an.¹¹⁷ Er ist genauer, auch wenn es um die früher euphemistisch dargestellten totalitären Realien geht.¹¹⁸ Das Werk wird – vorwiegend durch Details – klarer in Tschechien verortet, seine ohnehin wenig aussagekräftigen

¹¹⁵ „Andere Sprachen wehren sich ganz gesund gegen einige tschechische Wörter. Besonders Englisch, das erträgt unseren biedermeierischen Romantismus der Begriffe am wenigsten. Deutsch dechiffriert ihn hingegen oft als sein uneheliches Kind“ (Gruša/Hvízd'ala 1998). Vgl. Levý 1963.

¹¹⁶ Unter anderem die umgangssprachlichen, „veralteten“ deutschen Wörter, die einst phonetisch ins Tschechische übernommen worden waren.

¹¹⁷ „Herr Kollege“ statt „Kokeši“.

¹¹⁸ Rozkoš war „auf dem Weg der Enteignung“ statt „přestávala patřit Kokešům“ („hat aufgehört Kokeš zu gehören“).

antisowjetischen Elemente treten zurück, das Thema des Zweiten Weltkriegs wird detaillierter erfasst und auch ein Goethe-Zitat kontextuell einbezogen.

Der einfachere sprachliche Bau des tschechischen Roman-Feuilletons „Mimner“, seine indirekte Beziehung zu den tschechischen Realien und Grušas Fortschritte im Deutschen einschließlich seiner stabilen Lebenssituation (vgl. „Grušas Wacht am Rhein“) ermöglichten dem Schriftsteller eine freiere, insgesamt adäquate Übersetzung dieses Textes („Mimner oder Das Tier der Trauer“, 1986). Der ursprüngliche Text war eineinhalb Jahrzehnte vorher entstanden, und der Autor, der v.a. im letzten Drittel der Übersetzung sehr frei mit dem Original umgeht, tendiert dazu, sein Werk zu ergänzen und *durch seine neuen Erfahrungen zu bereichern*. Gruša hatte schon in den 60er und 70er Jahren in die Texte seiner Werke eingegriffen; „Mimner“ ist, mehr noch als „Janinka“, eine echte Überarbeitung, die mit Rücksicht auf den neuen, deutschsprachigen Leser angefertigt wurde.

Gruša beherrschte das Deutsche nun viel souveräner, und er war in der Lage, die Möglichkeiten dieser Sprache durch Ausnutzung ihrer Elemente, wie Akustik oder Kompositabildung, voll und neu auszuschöpfen („Zu- oder Angehörigkeit, gleichzeitig aber das Gehörige“). Er verdichtet den ursprünglichen Text, wie schon in „Janinka“, befreit ihn von autobiografischen Lasten: So verzichtet Gruša auf einige nicht homogene Elemente des Romans (so z.B. die nicht ins Werk integrierte Ethnografie, sexuelle Ironie; s. o.). Straffheit der Mitteilung dominiert so in der Übersetzung im Gegensatz zur ironischen Bequemlichkeit des tschechischen „Mimner“.

J. Gruša wandte sich durch Beschreibung einiger Realien direkt an seinen neuen Leser („weil ich nicht weiß, was geschehen würde, wenn ich dennoch irgendwo da draußen meine Meldung mache“ statt „protože neví, co ho čeká, až odejdu“).¹¹⁹ Die totalitäre Welt wird illusionslos und *im Geiste von Grušas Grundmetapher über die Kunst des Altwerdens dargestellt* (der Protagonist befindet sich in dieser Welt weniger als Ausländer, sondern eher als Heranwachsender und potenzieller „Lebender Toter“; vgl. das „Baummädchen“¹²⁰ im Vergleich zum pornografischen „Stempelmädchen“). Gruša reflektiert außerdem kritisch die begrenzte Möglichkeit, diesem Leser das Grundprinzip der totalitären Welt zu erklären.¹²¹ Er geht oft von seinen eigenen Erfahrungen der 70er und 80er Jahre aus (so z.B. bei seiner Idee der *heilenden Sprache*).

Die Poetik des „Realismus als Sittlichkeit“ und von „Üben - Leiden“ – im tschechischen Kontext bei Rilke und Wiener angelegt, und in den 70er Jahren durch die komplizierte Beziehung zur totalitären Sprache gestört – *erneuert die ursprüngliche auktoriale Ironie durch die neue Beziehung von Autor und implizitem Leser*.

Ich präludivere, was mir gerade einfällt, doch bald gehe ich zur asune über, und wenn da draußen ein Brumendo erklingt, wenn ich mir also sicher bin, die mchans sozusagen gut eingestimmt zu haben, schiebe ich ein paar unserer Wörter ein (vorsichtig, damit sie es nicht merken) und wechsele den Rhythmus, doch wenn sie einmal in Fahrt sind, folgen sie mir willig, ja, sie wiederholen langsam die schwierigen Fremdwörter, bis sie schließlich mit mir die tollsten Reime schaffen. Obwohl sie sich an unserer Sprache die Zunge zerbrechen, sind sie diesmal tapfer, versuchen sie, solange wie möglich durchzuhalten, bis

¹¹⁹ Gruša übernimmt wie in „Janinka“ aus dem Tschechischen das feminine Geschlecht für einige wichtige Substantiva (vgl. Kliems 2000).

¹²⁰ Eo ipso Janinka; „Baum“ ist, wie schon für Rilke, ein Schlüsselwort, das in die Sprache des totalitären Landes in „Mimner“ nicht übersetzt werden kann.

¹²¹ „Ich muss wiederholen (zum wievielten Mal?), dass ein nicht herbeigeführter Tod hier verachtet wird“.

ich doch etwas Unaussprechbares finde und sie verstummen. Langsam kommen sie wieder zu sich und schicken Memset her, um mir zuzureden.

„Atzilein, du bis doch einer von uns, quäle uns nicht.“

zas začnu, jak mě napadne, ale hned přecházím k azuné, a když se venku ozve brumendo, vím, že jsou mhani správně naladěni... inu, tak je cvičím, dokud nepošlou uli, aby mi domluvila, aby mi řekla „vždyť patříš k nám, Saikaku, slyšíš,“ atd. atp.¹²²

Die deutschsprachige Lyrik Grušas knüpft – kurz nach einer schweren Krankheit des Schriftstellers und seiner zeitweiligen Erblindung, die von den Belastungen durch den Sprachwechsel verursacht wurde – an diesen Ausgangspunkten an.

2.3. Sprache der Freiheit

Grušas Leserbild verändert sich in „Grušas Wacht am Rhein“ und in den beiden Romanübersetzungen ins Deutsche allmählich. In den Jahren 1985-86 schwankt der Schriftsteller und erprobt in seiner Lyrik neue Möglichkeiten: In seiner bis dahin tschechischsprachigen Lyrik scheint eine feine Nostalgie durch (vgl. z.B. „Böhmen am Meer“), die jedoch z.T. schon in den früheren Werken Grušas zu erkennen war. Gleichzeitig zeigt sich ein Bestreben, natürlich zu leben und sprachlich im Geiste der ursprünglichen Poetik zu reagieren.¹²³

Eines der tschechischsprachigen Gedichte Grušas wird durch eine deutsche Formel gerahmt („Ich war der Zauberer/ ich war der Fakir“), das Gedicht über den Tod des Vaters beginnt mit einer Erklärung auf Deutsch, um dann sogleich ins Tschechische überzugehen („da er starb v zemi Boemi 1984“¹²⁴). Im Jahre 1986, während der Krankheit und seiner zeitweiligen Erblindung, arbeitete der Schriftsteller an der Entwicklung einer Sprache aus Ideogrammen, aus der man übersetzen könnte (Gruša 2000). Ein Gedichtzyklus in „Grušas Wacht am Rhein“ erkundet die Möglichkeiten dieser Position:

Thamyrisovy texty

Thamyris, wie man hört, hat sich erköhnt, die Musen herauszufordern, verlor nicht nur den Wettstreit, aber auch das Augenlicht. Er war ein Sänger.

Thamyris (ten pěvec) se prej osmělil a vyzval Múzy na veliký souboj, ztratil [sic!] ale nejen spor, taky oči. Tak ho vidíš, vola!¹²⁵

Geschehen

*Türenschnag
herbstreif die sterne zu entlauben
augenäpfel als fallobst
all das liegt hinter dir
vor dir*

¹²² „ich beginne wieder, wie es mir einfällt, aber gleich gehe ich zur asune über, und wenn da draußen ein Brumendo erklingt, weiß ich, dass die mhans gut eingestimmt sind...“, nun, so übe ich sie, bis sie die *ulir* schicken, um mir zuzureden, um mir zu sagen: ‚du gehörst ja zu uns, Saikak, hörst du,‘ usw. usf.“

¹²³ Vgl.: „bis heute verstehe ich es als Sünde – von meiner Sprache befreit zu sein“ (Gruša/ Trávníček/ Balaščík 2000).

¹²⁴ „(da er 1984 im Lande Boemi [d.h. wohl Böhmen] starb)“.

¹²⁵ „[...] So siehst du ihn, den Trottel!“.

*der garten
du darin
mitten im übersetzen*

Stalo se
*Prásknutí dveří
uzrálé s podzimem
schopné však očesat hvězdy
zahrada plná kosmických bulv
to leží za tebou
před tebou sad
který máš*

přeložit jinam¹²⁶

(doch der Witz des „Übersetzens“ ist weg...
Venusberg bei Bonn, als ich blind wurde)

Grušas Bedürfnis auf Deutsch zu schreiben kann nicht überraschen. Vor allem die frühere Zweisprachigkeit Böhmens und Mährens¹²⁷ und die kulturelle Orientierung des Schriftstellers, die Entdeckung des Deutschen als „Raum der Freiheit“ (Gruša 2000) sind in dieser Hinsicht anzusprechen. Die Resonanz bei den deutschsprachigen Lesern war für J. Gruša wichtig (v.a. S. Kirsch, deren Poetik er auch schätzt).

Die Sammlung „Der Babylonwald“ (1991), geschrieben 1987-88, knüpft eng an den zweiten Teil von „Grušas Wacht am Rhein“ an, sie zeigt weitere Veränderungen beim impliziten Leser Grušas wie auch bei der Perspektive des Autors. Deutsch wurde für Gruša zu einem vertrauten stilistischen Mittel.¹²⁸ Es gab ihm die Möglichkeit der deutlichen Distanz zum tschechischsprachigen Alltag und der kommunikativen Selbstironie. Die meisten Gedichte der Sammlung wurden direkt auf Deutsch geschrieben, einige waren Übersetzungen bzw. Umarbeitungen von Gedichten aus „Grušas Wacht am Rhein“ in der Art der Romanübertragungen. Das Deutsche interessierte den Dichter als Sprache, es bot ihm Knappheit und Genauigkeit sowie Wortspiele und wirkte überdies heilend auf seine Beziehung zum tschechischen Kollektivismus, durch den der Schriftsteller gebunden war, auch wenn er gegen ihn aufbegehrte (vgl. z.B.: „vergaß ich das land“ statt „zapomínal jsem/ zoufalství Čech“¹²⁹, „du“ statt „my“/ „wir“).

Der implizite Leser von „Der Babylonwald“ ist ein *komplexer Gesprächspartner*: Die Sammlung besteht aus diversen, oft scheinbar flüchtig skizzierten Texten. Es überwiegen Gedichte, in denen J. Gruša seine tschechische Erfahrung und Vergangenheit in einem universelleren Schlüssel vermittelt („Es ist nicht wahr/ sie töteten die kinder nicht // sie ließen sie/ bei uns // befahlen bloß/ die kleinen körper/ huckepack zu tragen/ und schauten zu/ dem altwerden“ statt „Nebo si posílali pro nejzdatnější z nás, ale neplodili s námi, nýbrž mezi sebou. Nám jenom poručili vláčet nemluvnata na zádech a nechat je tam stárnout“¹³⁰).

¹²⁶ „[...] den du/ anderswo übersetzen sollst“.

¹²⁷ Insbesondere die Parallelen zwischen österreichischer und tschechischer Literatur sind bis heute deutlich.

¹²⁸ Vgl. z.B.: „die bö hebt sich/ der böhmische wind/ er bringt das teichmoos zum sprechen“; „du tödlich erstaunt/ über das deutschwort/ zeitmesser“.

¹²⁹ „vergaß ich/ die Verzweiflung Böhmens“.

¹³⁰ „Oder sie schickten nach den Rüstigsten unter uns, aber sie zeugten nicht mit uns, sondern nur untereinander. Sie befahlen uns bloß, die Babys auf dem Rücken zu tragen und sie dort altern zu lassen“.

Gruša wirft seinem Leser gelegentlich freundschaftlich vor, wie man es auch an diesem Beispiel sehen kann, er nehme nur die sensationelle Geschichte (als eine „aus dem Osten“) wahr und ihm entgehe das Essenzielle: der übertragbare Untergang des Altwerdens im Totalitarismus (vgl. „Duineser Elegien“ und „Üben - Leiden“). J. Gruša wird v.a. *durch seine Sprache zu einem deutschen Schriftsteller*, jedoch mit *überwiegend in Tschechien erworbenen Erfahrungen*.¹³¹ Die Schlüsselstelle in „Der Babylonwald“ (das in seiner Komposition „Üben - Leiden“ ähnelt) ist die Nachricht eines tschechischen Freundes (d.h. in einem freien Tschechisch). Auch schrieb der Schriftsteller noch 1989, nach dem Tod seines Sohns, ein (letztes) Gedicht auf Tschechisch.

Martine

*kterýs mě vrátil
do češtiny
jako se dává
rána z milosti*¹³²

Die Tschechien und Deutschland bzw. Österreich verbindenden Natur- und Dorfmotive (die Sammlung wurde von G. Trakl beeinflusst) werden in „Der Babylonwald“ zur Basis der Kommunikation. Der lyrische Held von Grušas Sammlung wendet sich voll Schmerz an seinen Leser, er blickt auf die natürliche Ordnung, den offenen Raum (vgl. z.B. die Vogelmotive) und das Schwache, Bedrohte, „Unpoetische“ als Garantie des Höheren. Im Klang der Kirchenglocken nimmt er die alte Humanität wahr. Er findet auf diese Weise einen Raum, von dem aus er gegen jede gefährliche Einseitigkeit auftreten kann („*Ča ira/* solange das holzbein/ doch noch aufblüht/ nach fünfjahresplan“). Er bemüht sich, um seines Lesers Willen, die einzigartigen „anti-entropischen“ Elemente Tschechiens, die Freunde, die der Konfrontation mit dem totalitären Nichts direkt ausgesetzt sind, nicht zu vergessen: Die Namen der Freunde sind ins Deutsche leicht übersetzbar.

*Und ob ich sie suchte
den Pischtor
Peter zu Kabesch
Ivan von Wernisch
tollkühne künstler
auf dünnem gerüst
einer zu tschechischen
mondfähre*

3. Der neue Anfang: „Die Kunst des Altwerdens“ zwischen Tschechien und Deutschland

3.1. „Heimwörter“

Im Jahr 1989 durfte J. Gruša erstmals in die Tschechoslowakei zurückkehren: zuerst¹³³ nur kurz zum Begräbnis seines Sohns; im Dezember dann erneut nach dem Ende des kommunistischen Regimes. Der kurz vorher von ihm gelöste *Widerspruch seiner tschechischen und deutschen Perspektiven* wurde wieder aktuell.

¹³¹ So wiederholte der Dichter öfter: „Im Deutschen kann ich nur Gruša“ (z.B. Gruša/ Trávníček, Balaščík 2000).

¹³² „Martin/ der du mich ins Tschechische/ zurückbrachtest/ so wie man/ den Gnadenstoß gibt“.

¹³³ Dank einer Intervention H.-D. Genschers.

Gruša wollte in Tschechien an seine Tätigkeit in der BRD als Redakteur und Kulturvermittler anknüpfen und die Erfahrungen nutzen, die er dort gemacht hatte und einen autobiografischen Roman – auf Tschechisch – schreiben. Von Anfang an wurde er in Tschechien mit den totalitären Mechanismen der postsozialistischen Gesellschaft, u.a. deren begrenzter Zeitwahrnehmung, konfrontiert (man rezipierte und diskutierte dort nur seine älteren Texte und zeigte kein Interesse für die neueren, deutschen). Er setzte sich besonders intensiv mit der tschechischen Sprache auseinander, die von der „Normalisierung“ stark betroffen war: Schon zur Zeit seiner Exilierung stand ihm Havels älterer „Brief an G. Husák“ terminologisch – nicht inhaltlich – näher als Havels „Die Macht der Machtlosen“ (vgl. Diamant 1995). Grušas Ernennung zum tschechoslowakischen Botschafter in Bonn veränderte seine Lebenssituation; der Schriftsteller Gruša wählte nun – *für die deutschen Leser und v.a. für sich selbst – das Deutsche*.

Die Sammlung „Wandersteine“ (1994) umfasste Grušas neueste Gedichte und einige Texte, die nicht in „Der Babylonwald“ aufgenommen worden waren (u.a. ältere Übersetzungen aus dem Tschechischen). Die für ihn problematische Rückkehr nach Tschechien spitzte einige persönliche Fragen zu und beeinflusste Grušas Dialog mit dem Leser.

Die erste deutsche Sammlung Grušas, „Der Babylonwald“, vereinte relativ heterogene Texte. Mit der zweiten Sammlung wird die Verbindung der Texte durch den Autor noch schwerer greifbar, sie sprechen als Fragmente. Der Dichter, der dem Deutschen vertraut, fragmentarisiert seine älteren gefälligen Schilderungen noch mehr, er arbeitet bewusst Disharmonien und Brüche in die Texte ein (den Gedichten fehlt fast der Zusammenhalt), die *gegen das Vergessen* wirken und zu *differenzieren* lehren sollen („weil ihr so/ dünn/ hinter den/ dünen“).¹³⁴ Tschechien als Raum, mit dem J. Gruša schicksalhaft verbunden ist, befindet sich in einem Zustand der Zersetzung: Die Menschen finden Geschmack am „muffigen Frost“, das Schmelzen des Eises im Frühling bringt lediglich neuen Hass, bringt die „toten Lebenden“ hervor. Der Autor bemüht sich, an die lebenserhaltende Kraft des Schweigens, an das nicht selbstverständliche Gute zu erinnern, das es dort gab und bis heute noch gibt (man denke an seine Gedichte für Verstorbene oder an das Motiv der dunklen Gassen Prags).

Der lyrische Held der „Wandersteine“ sucht, an den Leser gewandt, sein eigenes Gesicht: Autobiografische Momente, gesellschaftliche Überlegungen,¹³⁵ Schmerz aufgrund von Missverständnissen,¹³⁶ Besorgnis um die Welt klingen an. In Anknüpfung an seine Ausgangssituation in den 60er Jahren und an Rilke unterstreicht J. Gruša die Endlichkeit der menschlichen Existenz: Man kann sich mit ihr nur durch die Annahme der eigenen, persönlichen Vergangenheit („Wandersteine“ stellen die Gruša vertrauten Gegenstände in hochkomplexen Zusammenhängen dar) und des eigenen kommunikativen Weges „zu den Sternen“ versöhnen (das „Böhmen am Meer“ ist nicht mehr länger überpersönliches Symbol). Die Natur ist hier – wenn auch eine grausame – Konstante und Inspiration.

Anfänge I

Das heimweh
nach fremdländern
eine spinne im herbst
band bäume zusammen
beschuhete bäume

¹³⁴ In dieser Hinsicht ähnelt Gruša jedoch v.a. einigen tschechischsprachigen Dichtern der 90er Jahre.

¹³⁵ „Der klirrende tag/ hatte ketten // waren wir einmal/ auch hunde? // in einer landschaft/ mit schnee?“

¹³⁶ „Ich heiße Hagel [Gruša, etymologisch]/ ich trommle mich wund/ auf euren dächern“.

die ich mag
weil sie länger verweilen
als ihre barfüßigen brüder

„Wandersteine“ erinnert durch seine direkte Beziehung zur Sprache an die Höhepunkte von Grušas Schaffen, „Üben - Leiden“ und „Dr. Kokeš“. Durch „heimwörter, die keinen körper hatten“ – also verinnerlichte Wörter – schafft der Schriftsteller einen Ausgangspunkt für seine beiden Sprachen. „Heimwörter“ sind *Wörter, die dem totalitären Missbrauch trotzen und auf diese Weise ins Weltall einbezogen werden.*¹³⁷ Die heilende Ironie, die dieser Poetik inhärent ist, hat im Vergleich zu „Üben - Leiden“ eine feinere, direktere und dadurch überzeugendere Beziehung zu den Motiven, die Gruša am vertrautesten sind.

Die Böse
*mit hunden
hat netze getan
ins dickicht
der amseln

und sie lauert
sie lauert
im gras

doch wir sind weise

üben
vielerlei
flüchten
sorgsam
ändern wir
flugart
und stimme*

3.2. Übersetzungen ins Tschechische

Nach „Wandersteine“ schrieb J. Gruša noch mehrere Gedichte in deutscher Sprache, die er bislang noch nicht veröffentlicht hat. Seit er die Funktion als Botschafter der Tschechoslowakischen bzw. Tschechischen Republik (seit 1998 in Österreich) ausübt, widmet er sich verstärkt Essays, Vorlesungen und Vorwörtern: Gruša verteidigt die Menschenrechte, betont die *europäische Fähigkeit zur Komplexität* gegen die bloße Suche nach einer „europäischen Identität“, wobei er an seinen „Realismus als Sittlichkeit“ anknüpft. Er schätzt die Fähigkeit zur Komplexität besonders in Deutschland.

Gruša beschäftigt sich mit den Möglichkeiten der Kommunikation zwischen Tschechien, Deutschland und Österreich, aber auch mit seiner eigenen dichterischen Kommunikation: Im Essay „Wahrheit des Lebens und Wahrheit der Politik“ („Pravda života a pravda politiky“, 1993) erläutert er das Leben in einer Metapher: „die Möglichkeit der immer feineren Nuancen innerhalb der gegebenen Hyperbel sich zu bewahren, bedeutet in einer guten Gewohnheit, einer besser übersetzten Welt zu leben“, und charakterisiert damit sein Deutsch, sein Tschechisch und auch die Grundbeziehung zwischen der Sprache der Politik und der Sprache

¹³⁷ Vgl.: „Die Sprache als Gespräch zu erfassen. [...] Das Absolute verhindern, die Namen ohne Halt – ich kenne keine, die nicht morden möchten“ (Gruša 2000).

der Literatur (vgl. auch Gruša 2000). In seiner „Gebrauchsanweisung für Tschechien“ (1999) stellt J. Gruša auf humorvolle und vertrauliche Weise Tschechien dar, er betont dabei die tschechische „Kontextualität“ (vgl. seine Essays aus den 80er Jahren, die z.T. in die „Gebrauchsanweisung“ integriert wurden); er ist bestrebt – ausgehend von beiden Sprachen –, die Vorurteile der deutschsprachigen Leser schöpferisch aufzubrechen (vgl. Dobiáš 2002c).

J. Gruša wirft Tschechien die durch den Totalitarismus verbreiteten Kommunikationsstörungen vor,¹³⁸ zugleich schätzt er die dortigen anti-entropischen Zentren sehr. Mit seiner Heimat kommunizierte der Schriftsteller über seine Übersetzungen. Gruša übersetzte Rilkes „Duineser Elegien“ neu und mit großer Resonanz (1999), freier übersetzte er anschließend Schillers „Wallensteins Tod“ (1999) für das „Theater auf den Weinbergen“ („Divadlo na Vinohradech“).

Der Schriftsteller schrieb schon in der Zeit seines „Realismus als Sittlichkeit“, dass „die Nachkommen nur deshalb Dante und Th. Morus nebeneinander stellen können – auch wenn ihre Suche nach Kontinuität in entgegengesetzten Richtungen verlief“ –, weil ihre Werke nicht nur den Ansprüchen ihrer Zeit entsprochen hätten; er öffnete sich einer Reihe von Einflüssen. Schiller wird also von Gruša nicht durch die Brille einer „historischen Objektivität“ betrachtet, er ist für ihn ein gleichwertiger *Partner, dessen Wallenstein-Thema durch die Kenntnisse und Fähigkeiten des Übersetzers aktualisiert werden kann*. Gruša hob den Titelhelden Wallenstein als einen Menschen hervor, der während des von Fanatismus geprägten Dreißigjährigen Kriegs die Diversität der Wahrheit erkannt hatte:

*Gräfin: Denn recht hat jeder eigene Charakter,
der übereinstimmt mit sich selbst, es gibt
kein andres Unrecht als den Widerspruch*

*Hraběnka: Videň nezná vděk, tedy už se netrap,
prostě nevěř jim. Když říkají pravda,
myslí na tu svoji. Pravda totiž nemá
jenom jednu tvář, žije z protikladu,
líbí se jí síla. Bezprávi je právo.
Ale naruby, záleží jen na tom,
odkud věci vidíš.¹³⁹*

Gruša kritisiert das Umfeld der Fanatiker und ihrer Mithelfer, die Wallenstein ermorden ließen. Er sucht Parallelen zwischen dem Tschechien nach der Schlacht auf dem Weißen Berg (1620) und dem gegenwärtigen Tschechien, das immer noch mit dem Trauma des Dreißigjährigen Krieges zu kämpfen hat. Er tut dies trotz der Stereotypen mit einer klaren, persönlichen Botschaft in seiner Sprache (vgl. die Verbindungen der „unverbindlichen“ Wörter wie „bavorský šéf“, „velký nebožtík“; in manchem – u.a. der Metrik – handelt es sich eigentlich um eine *Rückkehr zu den Ergebnissen der Literatur der tschechischen Wiedergeburt im 19. Jahrhundert*, bei der es sich hauptsächlich um Übersetzungen handelte, und *um deren* – im Vergleich zum Westen verspätetes – *Infragestellen*; vgl. Dobiáš 2002a).

*Wallenstein: Und dieses böhm'sche Land, um das wir fechten,
das hat kein Herz für seinen Herrn, den ihm*

¹³⁸ Er selbst wurde 1996 als Kandidat für den Senat durch eine Affäre diskreditiert, bei der seine Staatsbürgerschaft in Frage gestellt wurde.

¹³⁹ „Wien kennt keine Dankbarkeit, quäle dich nicht mehr/ glaub ihnen einfach nicht. Wenn sie Wahrheit sagen/ denken sie an die eigene. Wahrheit hat nämlich/ nicht nur ein Gesicht/ sie lebt aus dem Widerspruch./ sie liebt die Kraft. Unrecht ist Recht./ Oder auch umgekehrt, es kommt nur darauf an/ woher du auf die Sachen schaust“.

*der Waffen Glück, nicht eigne Wahl gegeben.
Mit Murren trägt's des Glaubens Tyrannei,
die Macht hat's eingeschreckt, beruhigt nicht.*

*Valdštejn: A ta česká země,
o kterou je svár? Ta si přece dávno
nevolí své pány. A tak taky nectí
jejich zdar a štěstí, natož aby sama
sáhla ke zbrani. Zato ale pány
stíhá nenávisť, která má svůj zdejší
neproměnný ráz: mručet, ale mlčet.
Tyranie víry to tak chce a chtěla...¹⁴⁰*

Auf dieselbe Weise übersetzte J. Gruša auch seine „Gebrauchsanweisung für Tschechien“ (vgl. Dobiáš 2002c) und entwarf ein Drama – das bisher allerdings nur als Manuskript existiert – auf der Grundlage von J.N. Nestroy. Er nannte es „Es lebe die Freiheit!“ („Ať žije svoboda“, 2000).

Literatur

- Brodskij, Iosif/ Michnik, Adam 2003: „Na dvou stranách oceánu“. In: Host. (Im Druck, übersetzt von D. Dobiáš)
- Diamant, Jiří 1995: Psychologické problémy emigrace. Olomouc.
- Dobiáš, Dalibor 2002a: „Valdštejn a německo-český dialog“. Konferenz „Interfaces“ Prag. (Im Druck)
- Dobiáš, Dalibor 2002b: „Gruša i Brodskij: Objazannost' pisatelja – chorošo pisat'“. „Konferenz der jungen Philologen“ Tartu. (Im Druck)
- Dobiáš, Dalibor 2002c: „Jak dać sobie radę w Czechach – według Jiřígo Gruši“. „Konferenz zu den polnisch-tschechisch-deutschen Kulturbeziehungen“ Posen. (Im Druck)
- Dobiáš, Dalibor 2002d: „Charakter und Perspektiven einer Sprache im Totalitarismus“. Konferenz „Kultur und Sprache in den Transformationsländern Ost- und Südosteuropas“ München. (Im Druck)
- Gruša, Jiří 1966: „To, co se v básni mlčí“. In: Just, V. (Hg.): Slyšet se navzájem. Praha, S. 76-78.
- Gruša, Jiří 1968: [Beitrag.] Odkud, s kým a kam. In: Literární listy, Bd. 1, H. 1, S. 6.
- Gruša, Jiří 1986: „Lišili jsme se depresí“. In: Hvižďala, K. (Hg.): Generace 35-45. München, S. 21-25.
- Gruša, Jiří 2000: Das Gesicht – der Schriftsteller – der Fall. Dresden.
- Gruša, Jiří 2003: Umění stárnout, hrsg. von D. Dobiáš. Praha. (Im Druck)
- Gruša, Jiří/ Dobiáš, Dalibor 2002: Interview. (Vorbereitet zum Druck)
- Gruša, Jiří/ Hvižďala, Karel 1988: „Jiří Gruša odpovídá na otázky Obsahu“. In: Světlá lhůta, Maschinenschrift.

¹⁴⁰ „Und das böhmische Land,/ um das sich man streitet? Das wählt ja seit langem nicht/ seine Herren. Es schätzt also auch nicht/ ihren Erfolg und ihr Glück, keinesfalls/ wird es die Waffen ergreifen. Es verfolgt aber hingegen/ die Herren durch seinen Hass/ der einen hiesigen, unwandelbaren Charakter hat: Murren, aber schweigen./ Des Glaubens Tyrannei will es so und wollte es so...“.

- Gruša, Jiří/ Trávníček, Jiří/ Balaščík, Miroslav 2000: „Německé slovo bída – Elend znamená žít v cizí zemi“. In: Host, Bd. 16, Nr. 5, S. 5-8.
- Hahn, Ulla 1992: „Jiří Gruša“. In: Reden über Deutschland, Bd 3. München, S. 77-80.
- Havel, Václav 1977: „Dovětek autora“. In: Hry 1970-1976. Toronto, S. 301-311.
- Huff, Steven, R. 1990: „Bassompierre Pays Another Visit“. Germano-Slavica (Winnipeg), Bd. 6, Nr. 6, S. 285-298.
- Kaplan, Karel 1991: Československo v letech 1953-1956. Praha.
- Kde domov můj.../ Wo ist meine Heimat... 1999. Dresden.
- Klemperer, Victor 1946: LTI. Berlin.
- Kliems, Alfrun 2000: Jiří Gruša oder die ‚weibliche anima‘. In: Im Stummland. Berlin. (Im Druck)
- Levý, Jiří 1963: Umění překladu. Praha.
- Poslední, Petr 2001: Měřítka souvislostí. Praha.
- Ringel, Erwin 1987: Zur Gesundung der österreichischen Seele. Wien.



„Globalisierung“ als kulturelles Phänomen (am Beispiel der Sorben)

Walter Koschmal

1. Auf dem Weg zur Transkulturalität

Wo entsteht im 21. Jahrhundert das Neue? Welche neuen Räume sind uns noch zu entdecken geblieben? Viele Antworten, die auf diese Fragen gegeben werden, lassen sich auf einen gemeinsamen Nenner bringen: Die Innovation vollzieht sich – so der Soziologe Ulrich Beck (SZ 22.5.2000) – nicht länger in nationalen Kulturen, sondern in „transnationalen Erfahrungsräumen“, „Lebens- und Handlungsräumen“. Die alten Vorstellungen von Nationalismus werden deshalb umso gefährlicher. Die Zusammenhänge zwischen dem Lokalen und dem Globalen, auch zwischen lokaler Sprache bzw. Kultur und globaler Kultur sind neu zu definieren. Auf diesem schwierigen Weg leisten transnationale Modelle wichtige Dienste.

Modelle der Erkenntnis finden sich in den verschiedensten gesellschaftlichen und kulturellen Bereichen. Unterschiedlichste Diskurse mögen zum besseren Verständnis dieser komplexen Prozesse dienen. Es dürfte aber in die Irre führen, wenn immer der direkte Weg gewählt wird, etwa bei der Analyse der vielfältigen Veränderungsprozesse im östlichen Europa. Auf diesem direkten Weg werden häufig die zuerst sichtbaren und für viele sogleich spürbar werdenden gesellschaftlichen Phänomene untersucht, also zum Beispiel konkrete politische, wirtschaftliche oder rechtliche Veränderungen, etwa Parteienbildung, Demokratisierung oder Verfassungsdiskussionen. Diese schaffen meist grundlegende Voraussetzungen für das Leben und Überleben.

Diese Prozesse des Wandels und der vielfältigen Transformationen sind aber aufgrund des existenziellen Drucks nicht selten eher oberflächlich und instabil. Man denke nur an das Phänomen der Parteienbildung im postsowjetischen Russland. Parteien und ihre Bildung rücken zum Beispiel in Russland meist dann in den Mittelpunkt, wenn konkrete politische Entscheidungen wie Wahlen anstehen. Die Einführung rechtlicher Normen westlicher Staaten, etwa in der Ukraine, ist sicher von grundlegender Bedeutung. Zweifellos kann dieser Wandel aber nur dann dauerhafte Ergebnisse zeitigen, wenn die Kulturwissenschaften das historisch gewachsene Rechtsempfinden in der Ukraine in seiner Besonderheit und Wirkung reflektieren. Denn Rechtsnormen haben – auch oder gerade, wenn sie aus dem Westen kommen – keine Chance, wenn sie dem nationalkulturellen, historisch gewachsenen Rechtsempfinden zuwider laufen.

Jene Bereiche des gesellschaftlichen Lebens, die diesem Transformationsdruck, ob er von außen oder von innen ausgeübt wird, dieser existenziellen Abhängigkeit nicht ausgesetzt sind, dürften oft verlässlichere und stabilere Einsichten in Wandlungsprozesse und in die Dauerhaftigkeit von Transformationen in diesen Bereichen erlauben. Dazu gehören u.a. auch Kultur und Literatur. Eine gewisse Transformationsferne dürfte in dieser Hinsicht von Vorteil sein.

Ein weiterer Aspekt ist zu berücksichtigen: Disziplinen wie Rechts-, Wirtschafts- oder Politikwissenschaften untersuchen die konkreten Phänomene gesellschaftlichen Wandels im jeweils relevanten gesellschaftlichen Umfeld. Die Literatur- und Kulturwissenschaften analysieren aber nicht diese primären Phänomene und ihre unmittelbaren Auswirkungen auf das gesellschaftliche Leben. Vielmehr analysieren die Kulturwissenschaften die

Reflexion dieser primären Phänomene innerhalb der Gesellschaft. Das aber heißt, dass der Gegenstand literaturwissenschaftlicher Analyse ein anderer ist. Es sind nicht – nur – die primären gesellschaftlichen Veränderungen, sondern es sind bereits Interpretationen dieser Transformationen, Erklärungen, die ihnen in einem größeren kulturellen Zusammenhang zugeschrieben werden. Die grundsätzlich veränderten Vorstellungen von einer neuen Realität fließen hier bereits ein. Damit bewegt sich die kulturwissenschaftliche Forschung auf einer anderen Reflexions- und Analyseebene als die genannten Wissenschaftsdisziplinen. Diese Distanz dürfte ihr durchaus zum Vorteil gereichen.

Dieser Befund mag manchen als paradox erscheinen: Geht man gemeinhin davon aus, dass sich die Prozesse der gesellschaftlichen „Transformation“ am ehesten in Bereichen wie Politik, Wirtschaft oder Recht beobachten und untersuchen lassen, so weist die hier aufgestellte Hypothese in eine ganz andere Richtung. Demnach sind diese Diskurse aufgrund ihrer existenziellen Rolle eher wenig dazu geeignet, die Verankerung und Dauerhaftigkeit von Wandlungsprozessen aufzuzeigen. Die Analyse von Kultur und Literatur dürfte dies in höherem Maße leisten, weil sie nicht durch vielfältige existenzielle Notwendigkeiten und Abhängigkeiten fremdbestimmt wird und weil sie bereits die reflektierende Wertung der Veränderungsprozesse einbezieht.

Dies gilt auch für die Entstehung des Neuen und Dritten im Kontext transnationaler Kommunikations- und Erfahrungsräume. Damit dieses Neue im Weiteren deutlich erkennbar wird, werden zwei literarisch-kulturelle Modelle einander gegenüber gestellt. Beide Modelle sind konstitutive Bestandteile der sorbischen Kultur bzw. Literatur.

Sorben leben heute in Deutschland etwa noch zwischen 30 000 bis 40 000. Sie sprechen in zwei verschiedenen Sprachen, v.a. Ober-, aber auch noch Niedersorbisch. Ihre Sprache ist eine westslavische. Zwei Dichterinnen der Gegenwart, die in vielerlei Hinsicht entgegengesetzte Modelle des Umgangs mit der eigenen Kultur, der sorbischen und der anderen, der deutschen, verkörpern, werden einander gegenüber gestellt: Marja Krawcec und Róža Domašcyna, beide haben ihr 50. Lebensjahr überschritten. Beide schreiben v.a. Gedichte in Obersorbisch.

Marja Krawcec dichtet nur in sorbischer Sprache und verschließt sich jeglicher sprachlichen und kulturellen Öffnung. Róža Domašcyna öffnet sich hingegen im literarischen Leben und Werk in einer alle nationalkulturellen Grenzen sprengenden Weise. Wir haben es also mit zwei antithetisch aufeinander bezogenen Modellen zu tun, mit einem spezifischen Rückzug in die eigene Kultur und einer transnationalen und transkulturellen Symbiose von sorbischer und deutscher Kultur.

2. Biografisches und Literarisches

Róža Domašcyna zelebriert und inszeniert in ihrem literarischen Leben Öffentlichkeit. Sie sucht in einer weiteren, nicht nur sorbischen Öffentlichkeit möglichst präsent zu sein. Sie strebt nach Kommunikation und Offenheit gegenüber der Gesellschaft auf den unterschiedlichsten Wegen. Sie sucht das direkte Gespräch mit den Rezipienten in Lesungen. Aber auch auf elektronischem Weg sind ihre Person und ihr Werk in vielen Facetten in einem Umfang und in einer Vielfalt zugänglich, dass sie damit jeden anderen sorbischen Dichter, ja fast die sorbische Dichtung insgesamt, in den Schatten stellt. Sie äußert sich in einem literarischen Metadialog auch selbst wiederholt zu ihren Gedichten. Sie wird zudem als Übersetzerin ihrer Gedichte tätig, zumindest übersetzt sie aus dem Sorbischen ins Deutsche. Sie übersetzt aber auch zahlreiche Werke anderer Autoren, vergangener wie gegenwärtiger, aus dem Sorbischen ins Deutsche oder aus anderen Sprachen ins Sorbische. Durch fremde Literaturen möchte sie die sorbische bereichern.

Ihr literarisch-kulturelles Modell ist ein offenes, das den beständigen Transfer anstrebt und auch selbst herstellt. Dieses Modell lässt sich wohl – in größerer Verallgemeinerung – auf weitere kleinere Kulturen und Staaten anwenden (Ben-David 1977; Eisenstadt 1976/77). Staaten, aber auch Kulturen, in denen bestimmte Bereiche weniger differenziert elaboriert sind, können dies durch Kommunikation und Kulturimport ausgleichen und damit sogar zusätzliche Flexibilität erreichen.

Marja Krawcec ist ebenfalls Vertreterin der „kleinen“ sorbischen Kultur. Ihr Weg ist jedoch der entgegengesetzte. Fast unwillkürlich wird sie als Person und in ihrem Werk zum Gegenmodell zu R. Domašcyna. Sie meidet es, aus ihren Werken öffentlich vorzutragen oder über diese zu sprechen. Sie flieht die Kommunikation und übersetzt weder eigene noch fremde Texte aus dem Sorbischen bzw. Texte anderer Literaturen in das Sorbische. Damit verfolgt sie eine Strategie der Exklusion auf den verschiedensten Ebenen. Diese ist gegen jegliche Transkulturalität gerichtet.¹⁴¹ Ihre Kommunikationsverweigerung hat aber nicht nur eine transnationale, sondern auch eine nationale kulturelle Dimension: Die Rückkehr zur sorbischen Vergangenheit in ihren Gedichten verweigert den Bezug auf die sorbische Gegenwart, die ihre sprachliche und kulturelle „Reinheit“ zunehmend einbüßt.

3. Das fremd gewordene Eigene und das fremde Andere

Sprache stiftet Gemeinschaft. Im Unterschied zur Religion und anderen Paradigmen, etwa einem Staatswesen, die Gemeinschaft stiften können, kommt in den slavischen Kulturen der Sprache in dieser Funktion eine herausragende Bedeutung zu. Dies gilt ganz besonders für die Sorben, die nie über einen eigenen Staat verfügten. Damit wird aber der drohende Sprachverlust, der Sprachtod zu Recht als umso gravierender bewertet. Mit der Sprache geht das wesentliche Gemeinschaft stiftende Merkmal verloren. Literatur übernimmt deshalb – bei den Sorben – in der Gegenwart in besonderem Maße die Funktion, Sprache zu bewahren. Literatur muss heute aber auch die Sprache in erster Linie erneuern, werden doch andere Medien wie der Film meist nicht in der Muttersprache rezipiert.

Das Andere, das die eigene, die sorbische Kultur, Sprache und Literatur bedrohte, identifizierte man über lange Zeit – unangemessen einseitig – nur mit dem Deutschen. Das bedrohliche Andere wird in der Gegenwart vielfältiger, es ist nicht mehr in einem Außen zu situieren und lässt sich auch nicht mehr an Personen festmachen. Fernsehen, Internet werden zum „kulturellen Nervengas“ (Michael Krauss), besonders für kleine Sprachen und Literaturen wie die sorbische. Dies wirkt weitaus zerstörender als jenes „Solingen. Solingen. Krupp“, das der Dichter Jurij Chěžka so bedrohlich aus dem zweiten Weltkrieg herüberklingen lässt. Das Andere hat heute einen anderen Charakter angenommen.

Für die beiden Dichterinnen Krawcec und Domašcyna erscheint das Andere v.a. in zwei Hypostasen: Während Domašcyna es v.a. als das Fremde, als die anderen Sprachen und Kulturen wahrnimmt, und zwar bewusst in diesem Plural, auch wenn dem Deutschen dabei eine prominente Bedeutung zukommt, findet M. Krawcec das Andere in der eigenen Kultur. Die fremden Sprachen und Kulturen schließt sie aus ihrem Denken und Schreiben aus, indem sie diese einfach ignoriert.

Doch das Eigene erscheint in den Gedichten von Krawcec ebenfalls als das fremde Andere. Die eigene, v.a. religiös und folkloristisch geprägte sorbische Kultur ist ihr fremd geworden. Sie gestaltet sie primär im Erstarrungszustand des Todes: Der Tod der eigenen Kultur ist bei M. Krawcec das fremde Andere.

¹⁴¹ Jiří Gruša (2000:52) hingegen ist ein Verfechter der „Inklusion“ und schreibt: „Die Götter der Exklusion mögen keine Mehrzahl von Sprachen“: Diese Götter sieht er v.a. in der sozialistischen Tschechoslowakei. Ihre Sprache sei der Monolog, nicht der Dialog.

Damit aber wird deutlich, dass die beiden anithetischen Modelle von Krawcec und Domašcyna gleichsam die beiden Seiten einer Medaille bilden: Die Medaille heißt „Ende traditioneller sorbischer Kultur“. Auf der einen Seite (Krawcec) findet die sorbische Kultur ihr Ende in der Darstellung ihres Todes, auf der anderen Seite (Domašcyna) in der Hinwendung zu anderen, zu fremden und fremdsprachigen Kulturen.

Dennoch haben wir es mit zwei völlig unterschiedlichen ästhetischen Modellen zu tun. Mit dem Ausschluss des Deutschen aus der sorbischen Kultur setzt Marja Krawcec eine alte Tradition fort. Dennoch gewinnt ihre Exklusion eine neue Qualität, der Grad des Ausschlusses war wohl nie so radikal. Zweifellos wären die unterschiedlichen Formen und Intensitäten der Exklusion differenziert darzustellen. Doch dies soll nicht hier geschehen.¹⁴²

Bei Krawcec – und dies ist wichtig – bekommt das Andere einen doppelten Charakter: Die Exklusion hat eine doppelte Richtung. Sie wendet sich zum einen gegen die deutsche Sprache und Kultur, zum anderen aber gegen das Kollektiv der sorbischen Rezipienten. Der Ausschluss erfolgt auf verschiedenen Ebenen: Der Ausschluss der deutschen Rezipienten wird auf der Ebene der natürlichen Sprache realisiert. Traditionell dient dies primär der Sicherung der eigenen Sprache, des Sorbischen. Der Ausschluss sorbischer Rezipienten erfolgt auf der kunstsprachlich-ästhetischen Ebene. Von sorbischer Seite wird die Unverständlichkeit von Krawcec' Texten beklagt.

Vielleicht bildet aber den wahren Grund dieser Klage die Ausgrenzung der sorbischen Kultur als einer anderen, einer durch ihren Tod letztlich fremd gewordenen. Marja Krawcec hypertrophiert die Ab- und Ausgrenzung alles tradierten Sorbischen. Sie thematisiert v.a. den Zeitpunkt „danach“, den „Abend aller Tage“, das Ende aller Wunder („ab jetzt bleiben alle wunder/ hinter uns“), den „letzten Weg“ der Großmutter, die sorbische Puppe als „eine Gestalt jenseits des Todes“ (Krawcec 1993:51). Krawcec betreibt eine Musealisierung der eigenen Kultur. Durch die Einbindung in ein Museum erkennt man einerseits an, dass etwas tot ist, andererseits wird dieses Zugeständnis verweigert.

Der Tod manifestiert sich bei Krawcec wesentlich als Bewegungslosigkeit. In dieser toten Bewegungslosigkeit erscheint das fremd gewordene Eigene als alt. Der Tod ist aber auch jener Zustand, in dem alle Kommunikation für immer ein Ende gefunden hat. Krawcec' Lyrik erstarrt im Monolog. In ihrer Lyrik hypertrophiert sie die Selbstausgrenzung. Sie tritt in keinen Dialog mit fremden Literaturen ein, sie zitiert keine fremden Autoren, auch keine sorbischen. Das lyrische Ich ihrer Gedichte ist unfähig und unwillig zur Kommunikation. Es entspricht in vielem der realen Dichterin Krawcec, die öffentliche Auftritte, Lesungen und dergleichen eher meidet. Sie zieht die innere Emigration vor.

Werden Sprache und Literatur bei Krawcec zu Räumen des Todes, so werden sie bei R. Domašcyna zu Räumen des Lebens. Gedichte sind ihr „Wohnorte“, Wohnräume sind Sprachräume. Schon Kito Lorenc dichtet in „Ausflug ins Land der Dichter“: „Wir wollen in Gedichten wohnen“. In einem Interview von 1993 fasst R. Domašcyna (1993) die Grenze oder die „Provinz“ nicht als räumliche Kategorie, sondern als kognitive auf (1993:71). Gegen die „geistige Provinz“ will sie anschreiben.

Dazu dient ihr v.a. die räumliche und kulturelle Öffnung und die Integration fremdsprachiger und fremder Kulturen. So erst – etwa durch Übersetzungen – könne man die Welt begreifen (Domašcyna: Wuhladko, 2000:7). Damit trägt ihre Dichtung zur Universalisierung sorbischer Kultur bei. Erst diese Öffnung schafft die Basis dafür, dass Literaturen und Kulturen eine

¹⁴² Vgl. dazu: Koschmal, Walter: „Začišć doskónčnje dokónčeneho“/ ‚Ein Eindruck von Letztendlichkeit‘. Zum subjektivistischen Minimalismus der Marja Krawcec“. Lětopis. Budyšin, 2003.

transnationale Dimension gewinnen. Transnationale Kulturen können sich aber nicht mehr als „essenzialistisch“ verstehen. Sie können nicht mehr partikularen Nationalismen verfallen.

Die sorbische Literatur und Kultur ist somit durch die Spannung zwischen zwei Modellen geprägt: dem lokal- bzw. regional-individuellen von M. Krawcec und dem transkulturell-globalisierenden der R. Domašcyna. Krawcec' konservierende Tendenz mag dabei durchaus als – höchst verständliche – Reaktion auf einen zunehmenden Druck der Modernisierung verstanden werden, den Domašcynas Lyrik letztlich verkörpert und ästhetisiert (vgl. Lübbe 1989 und 1990).

4. Transformation und Phänomene des Dritten

Die 90er Jahre des 20. Jahrhunderts und des ersten Jahrzehnts des 21. Jahrhunderts kennzeichnet gleichermaßen ein Modernisierungs- wie ein Transformationsdruck. Vor allem von den Staaten des östlichen Europa wird erwartet, dass sie sich politisch, wirtschaftlich und gesellschaftlich in einer Weise wandeln, die sie den westlichen Strukturen annähert.

Wenn aber in der Öffentlichkeit, aber auch in der Wissenschaft, von Transformation und von jenem Neuen die Rede ist, das sich v.a. im Dritten, im Transnationalen manifestiert, so sind ganze andere Prozesse des Wandels gemeint. Diese Vermischung zweier höchst unterschiedlicher Begriffe und Vorgänge gilt es besonders in einem Rahmen zu meiden, der sich mit der Erforschung des östlichen Europa befasst. Handelt es sich bei der einen Transformation um eine regional und historisch begrenzte, so geht es im anderen Fall um Räume der fortgesetzten Transformation, um Räume des Übergangs, die im Unterschied zu statischen Räumen, etwa nationalen, als Räume des Dritten figurieren. Transnationale Räume des Dritten und Räume des Übergangs, Räume der Transformation haben heute eine ganz besondere Bedeutung erlangt.

Die Räume des Dritten sind nicht länger und nicht primär als geografische bzw. topologische zu verstehen. Es sind auch Sprachräume, zum Beispiel Gedichte, in denen man „wohnen“ kann. Diese semantischen Räume des Übergangs umfassen auch Figuren des Dritten, etwa Übersetzer, oder Übergangsphänomene zwischen Kunst und Leben (z.B. „Lebenschaffen“, im Russischen „žiznetvorčestvo“, wobei nicht ein Text, sondern das Leben Objekt künstlerischer Modellierung wird), und somit gänzlich heterogene Bereiche.

In verschiedenen slavischen Sprachen wird das lateinische Präfix „trans-“ („hinüber-“) meist durch das Präfix „pere-/ pre-“ oder „pře-“ zum Ausdruck gebracht. Zum Beispiel wird die Umsetzung eines Charakters durch einen Schauspieler auf Russisch als „Umverkörperung“ (perevoploščenie) bezeichnet. Im Tschechischen wird zwar der Begriff „transformace“ benutzt, doch lautet ein entsprechendes tschechisches Wort „přeměna“: Dies wäre wörtlich als „Umänderung“ zu übersetzen. All diesen Begriffen ist die Akzentuierung des Prozesses und des Unabgeschlossenen eigen. Die Unabgeschlossenheit meint dabei das Schwanken, das Oszillieren zwischen zwei Polen, sodass für diese Räume verschiedenste Varianten der Ambivalenz kennzeichnend sind, von nationalen bis hin zu geschlechtlichen, etwa im Phänomen der Androgynie.

Die Phänomene des Übergangs, die Räume des Dritten sind zum einen vorhanden und werden in den Räumen zwischen den Kulturen lediglich neu entdeckt. Zum anderen aber entstehen sie neu und werden – so etwa in Gedichten – neu geschaffen. Dabei mag es durchaus eine Besonderheit der sorbischen Literatur und Kultur sein, dass man ihr den Raum eines Dritten schon lange zugeschrieben hat, bzw. sie sich diesen Raum selbst zuschreibt. Jedoch kann allgemein für die Literatur die Aussage von Gilles Deleuze gelten, wonach die schönen Bücher in einer Art Fremdsprache geschrieben seien („Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère“, Oustinoff 2001:21). Die Lage der Literatur „dazwischen“, in

unserem Beispiel zwischen deutscher und slavischer Sprachen und Kulturen, prädestiniert sie für den Raum des Dritten. Insofern überrascht die Entdeckung der sorbischen Kultur als transkulturellen Raums des Dritten in der Gegenwart nicht. Heute werden schließlich zunehmend transnationale Räume geschaffen, entdeckt oder nur thematisiert. Deshalb verlangt die sorbische Kultur des dritten Raums zweifellos erhöhte Aufmerksamkeit. Wenn man sich schon mit ihr selbst nicht befasst, so ist zumindest ihre Erforschung als Modell unabdingbar.

Die Literatur, insbesondere die sorbische, versteht sich insofern als dritter Raum, als etwa das lyrische Ich des zeitgenössischen Dichters Benedikt Dyrlich imstande ist, mit dem „dritten Auge“ zu sehen. Das dritte Auge ist für Dyrlich – der auch eine seiner Gedichtsammlungen so titulierte – zum einen das der Sorben, zum anderen aber auch das der Literatur, die sich zwischen den Diskursen von Politik, Religion u.a. wiederfindet.

Auch andere sorbische Dichter benutzen bevorzugt dreigliedrige Strukturen, um ihre Literatur und Kultur adäquat zu beschreiben. Kito Lorenc dichtet vom „glücklichen Dreieck“ seiner Kindheit. Er sieht den Code der sorbischen Literatur im Triplet von Meer, Insel, Schiff (Lorenc 1999). Darin liegt für ihn der „genetische Code“ der sorbischen Literatur und damit das kreative Zentrum. Die Zahl „drei“ ist dabei auch sakral zu konnotieren, erscheint das Dritte des Heiligen Geistes doch auch als das im Vergleich zum Vater und zum Sohn Andere.

R. Domašcyna nennt eine Gedichtsammlung von 1995 „Zwischen gangbein und springbein“, eine spätere bezeichnet sie mit dem Triplet „selbstredend selbstweit selbdritt“ (1998). „Zwischen“ „gangbein“ und „springbein“ liegt das kreative Zentrum des Dritten. Der Begriff „selbdritt“ verweist hingegen erneut auf die religiöse Sphäre. Er knüpft an die etwa seit dem 13. Jahrhundert überlieferten Darstellungen in der bildenden Kunst wie „Anna selbdritt“ an: In diesen Darstellungen wird häufig Maria, die Muttergottes, ihrer – meist größer dargestellten – Mutter Anna auf den Schoß gesetzt, wobei sie selbst – als dritte Figur – das Jesuskind, das Neugeborene hält.

Die Literatursprache gilt – besonders den Sorben – insofern als Drittsprache, als sie über zwei natürliche Sprachen, das Sorbische – mit den eigenständigen Sprachen Ober- und Niedersorbisch – und das Deutsche verfügt. Die meisten sorbischen Dichter schreiben auch in beiden Sprachen Literatur. Dabei sehen sie ihren Ort „dazwischen“ in einer ästhetisierten Kunstsprache. Diese dritte „Sprache“ ist somit auf einer Metaebene angesiedelt. Diese dritte Ebene ist als Kunstsprache beiden natürlichen Sprachen gleich fremd, verfremdet beide aber auch durch die Berücksichtigung und ästhetische Funktionalisierung der jeweils anderen.¹⁴³ Die Verfremdung ist also eine doppelte, jene der Kunstsprache gegenüber den natürlichen Sprachen und jene der Infiltrierung der jeweils anderen natürlichen Sprache.

Der dritte semantische Raum muss nicht in jedem Fall außerhalb der Landesgrenzen gesucht werden, aber in der Regel außerhalb der Sprach- und Kulturgrenzen. Gruša findet ihn allerdings bereits innerhalb der tschechischen Sprache und Kultur, R. Domašcyna in einem Raum, in dem sich zwei Sprachen und Kulturen überlagern. Natürlich aktivieren auch Migrationsbewegungen hybride Zwischenräume und verankern Diskurse, die nicht länger in nationalen oder kulturellen Zentren, sondern an deren Peripherie angesiedelt sind. Doch muss sich der Wechsel nicht von der einen in die andere Kultur vollziehen. Es kann sich auch um den Versuch handeln, die synthetische, gemeinsame Basis zweier Kulturen, den transkulturellen künstlerischen Raum zu finden. Literatur wird auf diesem Wege zum dritten Ort, der sich allen stabilen Dichotomien entzieht, auch dem spannungsvollen Konflikt oder

¹⁴³ J. Gruša (2000) weist darauf hin, dass er seine Gedichte beim Kulturwechsel „komprimierte“ und „außersprachlich“ machte. Das aber heißt, auch bei ihm stand weniger der Wechsel von Tschechisch zu Deutsch im Vordergrund als eine Ebene jenseits der Sprachen. Dalibor Dobiáš führt dies in seinem Beitrag zu diesem Band aus.

gar Kampf der Kulturen. Róža Domašcyna kleidet diese Entwicklung in das Bild von der Neugeburt eines Wesens, das man nur als Mischwesen, als Drittwesen bezeichnen kann und das sich als bikultural, bilingual oder bisweilen auch als androgyn manifestiert.

An einem Beispiel soll deutlich werden, welche konkreten sprachlichen und literarischen Formen dieses Dritte annehmen kann. Der bedeutendste sorbische Lyriker der letzten Jahrzehnte Kito Lorenc (1971) übersetzt den Titel des bekanntesten und markantesten Gedichts eines „Klassikers“ der sorbischen Avantgarde, Jurij Chěžka, „Zelene Zet“ vom 2.3.1937 semantisch äquivalent mit „Das grüne Zet“. Im Gedichttext selbst jedoch, in dessen dritter Strophe überträgt er es als „singgrünes Zet“. Er wählt also bei gleich bleibendem sorbischem Ausdruck im Deutschen zwei verschiedene Varianten. Die Titelübersetzung versieht Lorenc zudem mit der Fußnote, dass der Buchstabe „z“ in „zelene“ und „zet“ jeweils wie das „s“ in „sehr“, also stimmhaft auszusprechen sei. Die Assonanz stellt Lorenc im Text dadurch her, dass er statt „grün“ „singrün“ übersetzt. Er gibt die semantische Äquivalenz zugunsten der lautlichen auf. Denn „singrün“, das durch seine althochdeutsche Herkunft aus „singruoni“ das Adjektiv „sin“ mit der Bedeutung „dauernd“ zitiert, bezeichnet eigentlich die Pflanzengattung „Immergrün“. Wesentlich ist aber, dass Lorenc für das sorbische Original dichterisch kreativ ein deutsches Äquivalent sucht. Dem dichterischen Ausdruck in der einen natürlichen Sprache soll ein Äquivalent in der anderen natürlichen Sprache gegenüber stehen.

Róža Domašcyna übersetzt dasselbe Gedicht (1998). Sie übersetzt jedoch „Zelene Zet“ in der Weise ins „Deutsche“, dass die resultierende Übersetzung eine Verfremdung des Deutschen bedeutet. Im Deutschen gibt es „Das grüne Gej“ – so Domašcynas Übersetzung – nicht. „Gej“ erscheint im Deutschen ebenso fremd wie ein ähnlich klingendes sorbisches Wort erscheinen würde oder zum Beispiel das slavische Wort „gaj“ (Hain), das in „Gej“ anklingen könnte. Das Adjektiv „grün“ gehört umso unzweifelhafter der natürlichen Sprache, dem Deutschen an, tritt aber über die Attributrelation in eine spannungsvolle Mischbeziehung zum Kunstwort „Gej“ ein, das u.a. durch die Assonanz zum Adjektiv „grün“, wie sie in der sorbischen Assonanz von „z“ vorgegeben ist, motiviert erscheint. Der entscheidende Unterschied in der Übersetzung von R. Domašcyna liegt darin, dass sie – anders als Lorenc – den Wechsel nicht zwischen zwei natürlichen Sprachen gestaltet. Sie besetzt vielmehr den Zwischenraum zwischen zwei Sprachen, den dritten Raum der Kreativität und der Innovation neu.

5. Tod und Wiedergeburt von Sprache und Literatur

Von Sprachtod ist viel die Rede, in unserer Gegenwart immer häufiger. Sprachgeburt tritt als Gegenbegriff, als Gegenkonzept jedoch kaum in Erscheinung. Marja Krawcec und R. Domašcyna verkörpern in ihrem Schaffen im Grunde zwei Seiten derselben Medaille, die als Verdrängung von sorbischer Sprache und Kultur bezeichnet werden kann. Beide schlagen daraus – in gutem Sinne – ästhetisches Kapital. Doch beide beschreiten völlig unterschiedliche Wege. Erwächst das ästhetische Kapital im einen Fall aus der Ästhetisierung des Endes und des Todes, so im anderen aus einem Neubeginn, aus der Symbiose mit anderen Sprachen und Kulturen.

„Jede Sprache ist eine besondere, einmalige Ausprägung der menschlichen Sprachfähigkeit, eine originale Kreation menschlichen Geistes, über lange Zeiträume von Generation zu Generation weitergegeben, die unwiederbringlich verloren geht, wenn eine Sprache ausstirbt“ (Sasse 2001:71). Marja Krawcec wendet sich – implizit – gegen das Aussterben des Sorbischen, indem sie Sorbisch dichtet. Doch schreibt sie in der Spannung zwischen Vermeidung des Todes der natürlichen Sprache und Thematisierung des Todes sorbischer Kultur. Es sind nicht nur todesnahe Personen, die Krawcec schafft, Leichenwäscher, alte Menschen, die toten Eltern usw., sondern auch kulturelle Paradigmen, die dem Verfall, dem

Tod nahe sind. Ihre Literatur konserviert in durchaus musealer Absicht Paradigmen einer sorbischen Kultur, die Krawcec als vergangen, als tot ansieht. Insofern erwächst ihre thematische Kreativität aus dem Tod der Kultur. Sprachlich bleibt Krawcec jedoch ganz in der tradierten natürlichen Sprache des Sorbischen befangen. Ihre programmatische Exklusion alles Fremden, auch fremder Sprachen, verrät bereits eine deutliche Affinität zu jener endgültigen und dauerhaften Exklusion, die der Tod selbst darstellt, indem er aus dem Leben ausschließt.

Róža Domašcyna verfolgt ein gänzlich anderes Konzept. Nicht der Tod der Sprache oder der traditionellen sorbischen Kultur und deren Ästhetisierung sind ihr Thema, sondern die kreative Erneuerung und die Wiedergeburt sorbischer Sprache und Literatur. Ihre Grundlage bildet dabei die aktuelle Entwicklung der natürlichen Sprache. Heute interagieren auch im sorbischen Alltag immer zwei Sprachen: Sorbische und deutsche Wörter mischen sich im Alltag ebenso selbstverständlich wie ganze Sätze.

Damit weist die Sprachentwicklung selbst der Literatur neue, kreative Wege, die R. Domašcyna bei ihrem spezifischen Kulturwechsel beschreitet. Auf diesem kreativen Weg entwickelt sich Sprache weiter, wird sie etwa in Neologismen produktiv, und schafft neue Energie für das Überleben. Dort wo Sprachen sterben, kommt der sprachlichen Kreativität der Literatur eine zusätzliche pragmatisch-praktische Bedeutung zu. Literatur übernimmt damit Funktionen, die in Kulturen mit ungefährdeter natürlicher Sprache unbedeutend sind.

Róža Domašcyna setzt damit dem Sprachtod und der Ästhetisierung der sterbenden Kultur (Krawcec) die kreative sprachlich-literarische Wiedergeburt entgegen. Diese lässt sich zum Beispiel mit der pränationalen Wiedergeburt zahlreicher slavischer Kulturen im späten 18. und im 19. Jahrhundert vergleichen. Domašcynas Wiedergeburt vollzieht sich aber jenseits nationalen Denkens und ließe sich deshalb eher als postnationale Wiedergeburt bezeichnen.

Die Unterschiede zwischen der pränationalen und der postnationalen Wiedergeburt sind zahlreich. Ein wesentlicher und neuer Aspekt der postnationalen Wiedergeburt liegt in ihrer konkret körperlichen Konzeption. In Domašcynas Konzeption wird der Begriff der Wiedergeburt nicht nur ernst, er wird v.a. wörtlich genommen. Domašcyna entdeckt als Lyrikerin die metaphorischen Potenziale dieses Begriffs und realisiert diese Metapher in der konkret-physiologischen Auffassung der aktuellen Prozesse als Vorgänge des Zeugens und Gebärens. Das Zeugen und Gebären der neuen Sprache umfasst alle Implikationen und Phasen dieses Vorgangs.

Die erste Phase schildert das Ineinander der Sprachen und Kulturen, das „Penetrieren“. Der sprachliche Akt wird zum sexuellen, lustvoll erotischen sprachlichen Interagieren. Dieses sprachliche Interagieren ist ein vielfältiges und vielgestaltiges. Es erstreckt sich auf alle Ebenen sprachlicher Modellierung, auf die semantische der Motive und Themen nicht weniger als auf die lautliche der Phonetik und Phonologie. Oder auf die grammatikalische der Genusmarkierung: Als Beispiel für Letztere erscheint der im Deutschen immer maskuline „Tod“ durch die Interaktion mit dem im Sorbischen femininen „Tod“ (smjercé) in Domašcynas deutschsprachigen Gedichten als „tödin“. Gerade die Lyrik hält ein großes Potenzial von Mischungen bereit.

Die Erotik ist ein wesentlicher Aspekt der konkreten Konzeptualisierung des sprachlichen Ineinanders. Möglich wird diese Entdeckung der Spracherotik in der sorbischen Kultur auch deshalb, weil die über so lange Phasen der kulturellen Entwicklung dominante religiöse Funktion von Literatur in den Hintergrund tritt und sich damit neue Gestaltungsmöglichkeiten eröffnen. Erst dadurch lässt sich die Sprachlust entdecken, die Lust am Interagieren zweier Sprachpartner, die Lust am Sprach- und Wortspiel, v.a. am Sprachgrenzen überschreitenden Wortspiel. Sprachlust geht diesem sprachlich-literarischen Zeugungsakt voraus und begleitet

ihn. Das Resultat ist das neugeborene Dritte, die Mischung aus beiden natürlichen Sprachen, die ästhetische Kunstsprache.

Zur Wiedergeburt kommt es somit nicht in einer der natürlichen Sprachen, sondern auf einer – nationalistisch nicht mehr vereinnahmbaren – Metaebene. Róža Domšcyna (1998:185) antwortet in der „Rede und Lesung anlässlich der Verleihung des Anna-Seghers-Preises“ im Jahre 1998 auf die Frage, ob sie eine sorbische oder eine deutsche Autorin sei: „Mit solcherart Zuordnung halte ich mich nicht auf. Die Schriftsteller, die ich schätze, sind nicht nur auf eine Sprache, eine Nation festzulegen.“ Erstmals wird das die Sprachen und Kulturen übergreifende Dritte zum Zentrum von Kultur. Dabei lässt sich nicht mehr eindeutig bestimmen, um welche Kultur es geht. Statt dessen werden gerade jene transnationalen Zusammenhänge betont, die sich nationalen kulturellen Zuweisungen programmatisch verweigern.

Die dichterische Kreativität schafft ein neues sprachliches und kulturelles Leben. Dieser Aspekt ist zwar auch bei Krawcec erkennbar, doch dient ihr der Tod der kollektiven, der tradierten Kultur dazu, eine individuelle dichterische Kreativität zu entwickeln: Krawcec baut damit nur am Leben des eigenen Ich. Die umfassendere gesellschaftliche und kulturelle Utopie, jene für das Kollektiv, bleibt außerhalb ihres künstlerischen Gestaltens. Domašcynas Bauen von Leben, Literatur und Kultur ist zwar gleichfalls ein hochgradig individuelles, doch gewinnt dies eine kollektive Dimension, die das Leben aller einzubeziehen sucht und Utopien möglicher künftiger Entwicklungen entwirft.

Dabei müssen aber zwei unterschiedliche Auffassungen von „Kollektiv“ unterschieden werden. Krawcec deformiert die tradierte Kultur des Kollektivs und schließt sich aus diesem in mehrfacher Hinsicht selbst aus. Das gilt für das Museum als einen todesnahen Ort ebenso wie für den konkreten Tod und das Sterben, etwa der Eltern, des Künstlers (des Fiedlers) oder anderer Träger traditioneller sorbischer Kultur. Ihr Kollektiv ist damit auch das der überkommenen sorbischen Folklore, die bei ihr zu einem Paradigma der Vergangenheit wird. Krawcec' Lyrik ist deshalb in vielfacher Hinsicht vom Pathos des Ausschließens, der Exklusion bis hin zum endgültigen Ausschluss im Tod geprägt.

Domašcynas Gegen-Pathos ist jenes der Inklusion.¹⁴⁴ Diese Inklusion ist zunächst jene des wechselseitigen Eindringens, des Eindringens in die jeweils andere Sprache und Kultur. Domašcynas Lyrik, ihre Sprache und ihre ästhetische Funktionalisierung der Sprache basieren auf der in der aktuellen Gegenwart üblichen Verwendung des Sorbischen: Redewendungen des täglichen Lebens wie „Waschmaschine kaputt“ – Domašcyna nennt dieses Beispiel in einem Interview – vereinen deutsche Lexik und sorbische feminine Nominalendung („-ka“). Domašcynas literarische Inklusionen werden also von jenen der täglichen Umgangssprache angeregt. Dieses Sprecherkollektiv ist aber nicht mehr ein folkloristisches. Es handelt sich vielmehr um die realen Sprecher zweier Sprachen, des Sorbischen und des Deutschen.

In ästhetisch-kreativer Hinsicht erscheint ein auf die Folklorefunktion beschränktes Kollektiv bei Domašcyna ebenso tot wie bei Krawcec. Der Unterschied zwischen beiden liegt aber zum einen darin, dass dieser Tod bei Domašcyna nur mehr impliziert ist. Bei Krawcec wird er jedoch zur wesentlichen Grundlage ihrer Dichtung. Der zweite Unterschied ist jener, dass Krawcec' Lyrik damit notwendig eine rückwärtsgewandte Perspektive einnimmt, Domašcynas Lyrik sich aber in utopischen Entwürfen der Kreativität auf Gegenwart und Zukunft hin öffnet. Ihre Poetik ist nicht durch Statik, durch Musealität wie bei Krawcec, sondern durch Prozessualität und Dynamik als unabgeschlossene, sich entwickelnde gekennzeichnet.

¹⁴⁴ Der tschechische Lyriker J. Gruša sucht jenseits der nationalen Kulturen den „gemeinsamen Ursprung“ (2000:52) der Kulturen. Um dieses Ziel zu erreichen, verehrt er – wie seine sorbische Kollegin – „die Götter der Inklusion“.

Ein konkretes Beispiel mag dies verdeutlichen: In dem Gedicht „Die Spreewaldpuppen“ (Lorenc/ Tammen 1992:20) erweckt R. Domašcyna die – für die sorbische Folklore, aber auch für deren todbringende Vermarktung repräsentative – Spreewaldpuppe zum Leben. Dies geschieht dadurch, dass sich das lyrische Ich mit dieser Puppe identifiziert und damit einem toten Sorbentum zur Wiedergeburt verhilft. In Krawcecs poetischer Kurzerzählung „Der Fiedler unterm Dach oder Zu Besuch bei dem Maler H.B.“ (Lorenc/ Tammen 1992:50-53; Originaltext „Husličkar pod třěchu“, Krawcec 1992:45-54) wird die Puppe hingegen zur folkloristischen Inkarnation des Todes: Unter dem Kleidchen der Puppe verbirgt sich „eine kalte, eine Gestalt jenseits des Todes“. Der Fiedler selbst aber ist ebenfalls tot. Der Fiedler wird als Künstler zum Äquivalent der Dichterin und ihrem – postmodern anmutenden – Tod. Die Puppe befindet sich damit aber bereits jenseits des Todes. Für sie – wie für die „jenseitigen dörfer“ der Sorben – liegt der Tod bereits „hinter uns“ und wir blicken – erneut postmodern – auf ihn zurück, nicht länger in der traditionellen sorbisch-religiösen Welt. Doch aus welcher Gegenwart blicken wir zurück?

Auch zwischen Thanatos und Eros spannt sich der Bogen zwischen diesen beiden so verschiedenen Dichterinnen der sorbischen Gegenwartslyrik: Thanatos – das Symbol des Todes im griechischen Mythos, Eros – der aus dem Chaos geborene Gott der Liebe. Die Antike kennt bereits die Darstellung von Thanatos als Eros. Krawcecs Lyrik neigt zur Gänze der Thematisierung von Thanatos zu. Ihr lyrisches Ich kennt keine erotische Thematik. Alle erotisch motiviert scheinenden Kontaktversuche des lyrischen Ich scheitern, es sieht sich immer wieder auf seine Einsamkeit zurückgeworfen (Krawcec 1981:14), etwa in dem Gedicht „L.“. Das Ich streut noch – wie im Märchen von „Hänsel und Gretel“ – Körner, doch die Meisen und Raben picken sie auf. Vor jeglicher Zuneigung schreckt das Ich zurück (1981:38): „ich werde/ wieder einmal/ mein Herz in den Kühlschranks/ legen müssen“. Das Thema Erotik bleibt Krawcecs Lyrik fremd.

Domašcynas Gedichte bilden insofern einen spannungsvollen Gegensatz, als sie gerade die Erotik in das Zentrum jener Kreativität rücken, die das Dritte, das Neue schafft. Doch spannt sich der Gegensatz von Eros und Thanatos nicht erst zwischen den beiden Dichterinnen. Den Gedichten Domašcynas ist er seit frühester Zeit eigen, d.h. seit ihrer ersten, sorbischsprachigen Gedichtsammlung „Wróćo ja doprědka du“ (Zurück gehe ich vorwärts). Dafür stehen besonders Gedichte wie „Barokerija“ (1990:90), in dem der meist als geflügelt dargestellte Jüngling Eros fragmentarisch als „fiktion eines flügels“ (fikcija křidła) erscheint.

Eros herrscht aber in den Gedichten Domašcynas, in den späteren v.a., als sprachlicher Eros. Vorgegeben ist diese sprachliche Liebe als nicht-erotische in dem von Lorenc und Domašcyna übertragenen Chěžka-Text „Zelene Zet“. Dieser beginnt in der Übersetzung von Lorenc mit der Zeile „Sonder erotische Regung [...] leise liebte ich dich./ Buchstabe Zet, dein Geheimnis“. Die Übersetzung Domašcynas lautet: „Bar erotischer Ansinnen, [...] liebe ich ganz für mich, dich“. Obgleich die letztere Übersetzung – frei – dem Original folgt, schafft sie dennoch – spracherotisch – aus den gegebenen „Spracheltern“, Sorbisch und Deutsch, mit dem – bereits erwähnten – „Grünen Gej“, das an die Stelle des „Zelene Zet“ tritt, etwas Drittes, das symbiotische Ergebnis eines Interagierens.

Sprachen fusionieren bei Domašcyna lustvoll wie Körper. Sprachen schieben sich ineinander und befruchten sich. Es besteht gleichsam eine Lust, es herrscht eine Begierde (désir) der einen Sprache nach der anderen, um zu einer neuen Kunstsprache zu gelangen. Zwischen Bein und Bein, „zwischen“ „gangbein“ und „springbein“ liegt – das körperliche und das literarische – lustvolle und kreative, tabuisierend unbenannte Zentrum.

Die Sprachzeichen sind dabei nicht nur Zeichenträger, sondern konkrete Körper, insbesondere Lautkörper. Deshalb lässt sich auch dieser Akt des Sprachenzugens und -gebärens als konkret physiologischer auffassen. Der Schmerz des Gebärens wird ebenso impliziert wie die

Freude über das neugeborene Dritte, dieses bilingual-bipoetische Mischwesen. Die Dichotomie von Leben und Tod löst sich bei Domašcyna in dem neuen Drittwesen auf. Die Grenzen zwischen „tot“ und „lebendig“ werden dabei ebenso irrelevant, die Merkmale ebenso austauschbar wie zwischen „männlich“ und „weiblich“. Die Entgrenzung erfasst die Sprachen selbst, nicht nur die tradierten Grenzen zwischen ihnen, wenn in den deutschen Gedichten neben „der tödin“, „der hure“ auch „die Freierin“ steht.

Diese entgrenzte Kreativität hat aber nicht nur eine sprachliche Dimension, sondern auch eine darüber hinausgehende, etwa eine sprachlich-musikalische. Im Jahre 1996 nimmt R. Domašcyna im Auftrag des Deutschland Radios zusammen mit dem Komponisten Harald Muenz „parkfiguren“ auf. Dabei wird das Ineinander von Sorbisch und Deutsch in einer neuen Weise realisiert. Die beiden Textfassungen werden „zu einem neuen Idiom amalgamiert“. Man höre – so heißt es dazu (Internet) – „eine neugeschaffene Mischung [sic!], welche die lautlichen Eigenschaften b e i d e r Sprachen konserviert“. Aus dieser Amalgamierung erwächst ein neues Kreativitätspotenzial, eine nicht mehr nur literarische, sondern intermediale dritte Kunstsprache.

Mit dieser Erotisierung, ja Sexualisierung von Sprachmischung greift R. Domašcyna implizit auf einen alten europäischen Mythos zurück: Denn es war der Trieb, der erotische Drang des obersten Gottes, des in einen Stier verwandelten Zeus, der letztlich die Europa nach Kreta entführte: Europa erotisch – im Mythos und bei R. Domašcyna. Das verweist gleichermaßen auf die Vergangenheit und die utopische Zukunft.

Der ungarische Schriftsteller György Konrád (2001) vergleicht unter dem Titel „Vereinigung heißt nicht Verschmelzung“ die europäischen Länder mit einem Ehepaar, das sich nicht mehr scheiden lässt. Die an Europa Beteiligten „transzendieren“ demnach das „Nationale“, „indem sie es gewissermaßen in erotischer, in kultureller Sphäre ausleben. Vorlieben, Sehenswürdigkeiten und vielleicht auch Kunstwerke können mithelfen, eine sinnliche Kommunikation zwischen den Europäern zu etablieren“.¹⁴⁵ Der polnische Europäer Zbigniew Herbert hätte diese Zeilen ebenso schreiben können. Er hat sie in seinen Reise-Essays vorweggenommen. Europa erotisch, Sprachmischung und Kulturwechsel als lustvolles Interagieren – das lässt R. Domašcyna wie wenige andere in ihren Gedichten poetische Wirklichkeit werden.

6. Literatur als Diskurs der Identifikation?

In kleinen Literaturen übernimmt Literatur oft in hohem Maße die Funktion der Identifikation. In der Literatur bestätigt man sich dann – v.a. dank der eigenen Sprache – als eigenständige Kultur. Was geschieht aber in den Fällen, in denen Literatur überwiegend den Transitraum, den Zwischenraum zwischen nationalen Sprachen und Kulturen besetzt und diesen als den eigentlichen Raum des Kreativen in den Mittelpunkt alles Ästhetischen rückt? Geht nicht dadurch die identifikatorische Rolle von Literatur verloren? Diese Funktion von Literatur erweist sich für kleinere Literaturen wichtiger als für jene, die über eine Vielzahl von Wegen der Identifikation verfügen.

Dennoch: Der von Helmut Zwahr in seinem weit ausholenden Vortrag „Die Sorben: ihre neuere Geschichte vergleichend betrachtet“ (2001:9) erneut beschrittene Weg, sorbische Bedürfnisse nach Identifikation dadurch zu befriedigen, dass man den sorbischen Dichter Jakob Bart bei einem europaweiten Vergleich von „Minderheiten ohne Staat“ in eine

¹⁴⁵ Gerhard Wolf (1999:196) meint, R. Domašcyna habe sich „die sinnliche Naivität, das uns auf den ersten Blick Fremde, Bizarre, Eigentümliche, eben das Poetische“ erhalten. Wenn damit nicht das Stereotyp vom naiven „Wilden“ zu konnotieren ist, kann Wolf zugestimmt werden.

„europäische Spitzenposition“ aufrücken lässt, ist ein zweifelhafter Weg, der an alte Irrwege erinnern könnte. Dabei ist die von Zwahr gewählte Methode des Vergleichs zweifellos die angemessene. Eine „Spitzenposition“ in Geschichte oder Literatur müsste jedoch zunächst qualitativ definiert werden – ein höchst diffiziles Unterfangen. Es führt wohl auch kein Weg daran vorbei, die sich in der Gegenwart wandelnde identifikatorische Rolle von Literatur kritisch zu hinterfragen, insbesondere in einer Phase der literarischen Entwicklung, in der sich Dichterinnen und Dichter selbst verweigern. Liest man Literatur heute nicht überwiegend gegen den Strich ihres eigenen Anliegens und gegen den der Dichter, wenn man sie traditionell identifikatorisch versteht?

Es dürfte keine Frage sein, dass in der postnationalen Wiedergeburt die Rolle von Literatur in diesem Kontext gänzlich anders zu bestimmen ist als in der pränationalen slavischen Wiedergeburt des späten 18. und des 19. Jahrhunderts. Damals war die Zielvorgabe noch die nationale Funktionalisierung von Literatur.

Ein zunächst ungewöhnlich erscheinender Vergleich des Publizisten und Geschichtsschreibers der deutschen Aufklärung Justus Möser (1720-1794) mit der Sorbin R. Domašcyna mag dies verdeutlichen. Justus Möser aus Osnabrück, ein transnational orientierter Europäer der Mitte des 18. Jahrhunderts, kann in vielfacher Hinsicht als „prä-nationaler“ Aufklärer gesehen werden (Hinrichs 1990).¹⁴⁶ Mit der postnationalen sorbischen Dichterin dürfte ihn so manches verbinden.

Beide nehmen den regionalen Raum als den kleinen Raum in besonderer Weise ernst und wollen ihn unter keinen Umständen zugunsten eines universalen (globalen) Raums gering schätzen oder gar aufgeben. Der Grund für diese Standhaftigkeit dürfte u.a. darin liegen, dass beide den kleinen Raum als Modellraum begreifen. Als partikularer Raum hat er zum Verständnis des ganzen Raums, ob des deutschen oder des europäischen, viel beizutragen. Die Kategorie des Raums verstehen beide nicht als topologisch oder ethnisch abgrenzbare, sondern als noetische Kategorie kulturell-geistiger Erkenntnis.

Diese Konzeptualisierung von Raum als noetische Kategorie wird bei Möser und Domašcyna in dreierlei Zusammenhängen wirksam: im partikularen Kontext (Osnabrück bzw. Lausitz), im nationalen (Deutschland) und im transnationalen (Europa). Dabei ist es von grundlegender Bedeutung, dass diese drei Kontexte mit ihrer topologischen Dimension auch jenen quantitativen Charakter einbüßen, der sie in eine hierarchische Beziehung zueinander setzen könnte. Alle drei Kontexte sind gleichwertig, von similärer Bedeutung, und sie koexistieren in enger Verflechtung miteinander.

Die Rolle des Aufklärers und der Dichterin dürfte ebenfalls ähnlich sein. Beide übernehmen die Funktion von Mittlern. Möser vermittelt der deutschen Kultur englische und französische, Domašcyna der sorbischen Kultur verschiedenste fremdsprachige Literaturen. Domašcyna wird aber – anders als Möser – im doppelten Sinne und in zweifacher Hinsicht zum Medium zwischen den drei Bereichen der Erkenntnis, vermittelt sie doch auch die eigene sorbische Kultur den anderen, zuallererst den Trägern der deutschsprachigen Kultur.

Der Kritiker Justus Möser musste schließlich das Scheitern seiner Ideen und Bemühungen feststellen, kam es – trotz seiner Bemühungen – doch zur Vorherrschaft eines engen, deutsch-nationalen Kulturbegriffs. Viele Slaven erlebten die Geburt bzw. „Wiedergeburt“ nationaler Literatur und Kultur. Róža Domašcyna dürfte als Dichterin Symbiosen des Dritten vorwegnehmen, die in Politik und Gesellschaft erst noch zur Verwirklichung anstehen. Aus Domašcynas Vorreiterrolle und der Modellfunktion der Literatur ergeben sich Konsequenzen für die identifikatorische Rolle von Literatur oder Kultur.

¹⁴⁶ Die weiteren Ausführungen zu Justus Möser sind wesentlich der Arbeit von Ernst Hinrichs (1990) verpflichtet.

Dies zeigt sich insgesamt in der sorbischen Literatur. Im Besonderen gilt dies aber für R. Domašcynas Übertragen von Literatur von der einen in die andere Sprache. Diesem kommunikativen Kulturwechsel, der überhaupt erst Transnationalität begründen und einen kulturellen Transitraum schaffen kann, steht Marja Krawcec nicht nur fremd gegenüber, sie schließt ihn für sich selbst zur Gänze aus.

Auch in dieser Hinsicht verwirklicht R. Domašcyna eine diametral entgegengesetzte Position zu M. Krawcec. Das Übersetzen und Übertragen von Literatur begreift sie sogar als zentrale Aufgabe. Sie übersetzt nicht nur sorbische Literatur ins Deutsche, so etwa den Gedichtband Jurij Chěžkas, sondern auch eigene Gedichte. Einen besonderen Stellenwert haben aber ihre Übersetzungen („přebasnjenja“) von polnischer, tschechischer, russischer, belarussischer oder französischer Literatur ins Sorbische. Christian Prunisch, der Herausgeber der kleinen Werkauswahl „Róža Domašcyna“ in der Reihe „Serbska poezija“ („Sorbische Poesie“, 2001) hat dies durch den hohen Anteil von Übersetzungen zurecht deutlich gemacht. Domašcyna trifft mit ihren Übersetzungen eine sehr persönliche Auswahl aus der europäischen Lyrik, die ihre eigene Literatur wie die sorbische insgesamt in einen erneut fruchtbaren Dialog einbringt.¹⁴⁷ Damit setzt sie für die weitere Entwicklung des Sorbischen und der sorbischen Literatur wesentliche Impulse.

Helmut Keipert (2001:252) weist in seiner Besprechung der Studie von Helmut Jentsch zur Entwicklung der Lexik in der sorbischen Schriftsprache darauf hin, dass Jentsch damit die „Schrittmacherrolle der Übersetzungsliteratur“ beim Ausbau des sorbischen Wortschatzes belegen könne. Doch bei R. Domašcyna lassen sich „Übersetzungsliteratur“ und eigene literarische Produktion nicht so klar trennen, wie dies aus einer sprachwissenschaftlichen Perspektive der Fall sein mag.

Am deutlichsten zeigt dies ein Phänomen, das in der sorbischen Literatur so verbreitet ist, wie wohl nur in wenigen anderen Literaturen – das Phänomen der Autoübersetzung (Selbstübersetzung). Diese „Anomalie“ (Genette; vgl. Oustinoff 2001:271) wird in der sorbischen Literatur der letzten Jahrzehnte fast zur Norm. Selbstübersetzung bedeutet im Grunde Übersetzen und Dichten in einem. Die Autoübersetzung schafft somit erneut ein kreatives Drittes zwischen Übersetzen und Dichten.

Die Selbstübersetzung macht auch deutlich, warum sich R. Domašcyna in so hohem Maße dem Übersetzen widmet. Wenn originäres Dichten und Übersetzen nicht mehr voneinander zu trennen sind, dann schreibt man beim Übersetzen auch an der eigenen Poetik, an der Poetik der sorbischen Literatur weiter. Die Selbstübersetzung ist ein spezifisches Grenzgängertum, das herausragende Beispiele von Dichtern des 20. Jahrhunderts kennt, wie z.B. Julien Green, Samuel Beckett oder Vladimir Nabokov. Nur in wenigen europäischen Literaturen dürfte es aber so verbreitet sein wie in der sorbischen. Die Selbstübersetzung ist ein doppelter Akt des Öffnens: Sie öffnet das Dichten auf das Übersetzen und das Übersetzen auf das Dichten hin. Im Selbstübersetzen dichtet und übersetzt man gleichermaßen.

Wie sehen aber dann verschiedene Textfassungen von Literatur aus? Wie gestaltet sich das Verhältnis von Original und Übersetzung? Wenn in der Selbstübersetzung die Kreativität des Dichtens und des Übersetzens erneut – gleichsam lustvoll – ineinander dringen, dann wird es schwierig, eine Trennlinie zwischen Original und Übersetzung zu ziehen. Diese scheinbar so stabilen, ursprünglich klar getrennten Formen öffnen sich wechselseitig.

Aber auch die Grenzen der natürlichen Sprachen werden durchlässig. Wie soll man sorbisch-deutsche Mischworte wie „die tödin“ in eine andere Sprache übersetzen? Man übersetzte dann

¹⁴⁷ Seit dem Jahr 2000 bringt R. Domašcyna als Herausgeberin den „Literaturalmanach“ „wuhladko“ (wörtlich: Fensterchen) heraus, einen Almanach mit Übersetzungen aus einer großen Zahl von Sprachen ins Sorbische, mit dem sie bewusst die fremde Perspektive in der sorbischen Literatur stärken will.

nicht mehr aus der einen in eine andere Sprache, sondern aus zwei Sprachen gleichzeitig in eine dritte. Lassen sich überhaupt Übersetzungsäquivalente für sprachlich-poetische Mischformen in dritten Sprachen finden, müssen dies nicht wiederum Mischformen zwischen dritten oder gar vierten Sprachen sein? Die nationalen Sprachen und Literaturen, die Identifikation über eine Literatur wird schwierig, vielleicht sogar unmöglich, wenn sich diese Literatur nicht mehr klar definieren lässt. Ebenso wenig lassen sich in unseren Beispielen Original und Übersetzung klar unterscheiden. Damit aber haben wir es mit Varianten von Originalen zu tun, nicht mehr mit einem Original. Statt Übersetzungen liegen uns – mit dem Begriff von Walter Benjamin, der dem sorbischen Wort damit sehr nahe kommt – „Umdichtungen“ vor.

In der Umdichtung wird keine Äquivalenz von Original und Umdichtung angestrebt. Vladimir Nabokov hätte seine englischen Romanfassungen nie – als Übersetzungen – neben die ursprünglichen, zum Teil erheblich abweichenden russischen stellen wollen. Nabokov geht aber von einer deutlichen Hierarchie der Texte aus, die mit seiner literarischen Biografie zu tun hat: Die spätere Umdichtung ist ihm die einzig autoritative Fassung, den früheren russischen Text verwirft er. Leider folgt ihm die Wissenschaft darin allzu oft und schnell. Sie verzichtet damit darauf, die Evolution von Nabokovs literarischem Schaffen sachgerecht darzustellen. Aber auch das Phänomen des Kulturwechsels kann am Beispiel Nabokovs so nicht adäquat dargestellt werden. Für Nabokov herrscht eine deutliche Hierarchie der Sprachen und der Literaturen, in der alles Russische dem Englischen untergeordnet bleibt.

So wie Nabokov will auch Beckett die Textfassung in der jeweils anderen Sprache kontrollieren, sie auch in der neuen Kultur adaptieren. Bei Beckett ist es aber – im Unterschied zu Nabokov – wichtig, über zwei möglichst gleichwertige Versionen eines ursprünglichen Textes in zwei Sprachen, in Englisch und Französisch, verfügen zu können (Oustinoff 2001:262f.). Beckett gibt die hierarchische Zuordnung weitgehend auf. Damit steht er der bikulturellen Poetik R. Domašcynas zweifellos näher als Nabokov. Eine mögliche hierarchische Wertung der natürlichen Sprachen Sorbisch und Deutsch muss im Mischtext des dritten Raums zurücktreten, ja irrelevant werden. Die gilt auch dann, wenn der Transitraum der Erkenntnis primär vom Deutschen geprägt wird. Bei Beckett bleiben aber – anders als bei R. Domašcyna – die beiden natürlichen Sprachen immer getrennt.

Die Selbstübersetzung in diesem Verständnis zwischen originärem und nachahmendem kreativem Schreiben lässt sich auch im Kontext von Inter- bzw. Hypertextualität verstehen und kennt viele Abstufungen. Domašcynas Prosasammlung „Der Hase im Ärmel“ von 1997 ist nur auf Deutsch erschienen. Den Märchentexten der Sammlung liegen aber die von Pawoł Nedo 1957 unter dem Titel „Wopyt pola bajkarki“ herausgegebenen Märchen der Großmutter R. Domašcynas, Hana Chěžcyna, zugrunde. Das aber bedeutet, dass das Sorbische und die sorbische Erzähltradition Ausgangspunkt dieser Umdichtung in das Deutsche sind und vom deutschen Text integriert werden. Die Volksliteratur kennt keinen Originaltext, sondern immer nur Textvarianten. R. Domašcyna knüpft an diese Poetik an und schreibt neue Varianten von Märchen im kulturellen Transitraum. Damit entwickelt sie auch die Folklorepoetik ästhetisch kreativ weiter.

Die Mischung, die Ambivalenz solcher und vergleichbarer Texte verändert, ja erhöht die Anforderungen an die Rezipienten. Darin zeigt sich ein fundamentaler Unterschied zu Beckett. Während Beckett in zwei Weltsprachen dichtet, die beide einem breiten Publikum verständlich sind, ist die Ausgangssituation für R. Domašcyna eine grundlegend verschiedene: In der Regel werden ihre Werke – wie bei Beckett – zwar auch nur in einer Sprache, entweder Sorbisch oder Deutsch, rezipiert. Doch sorbischsprachige Rezipienten sind des Deutschen heute als zweiter Muttersprache mächtig und können damit die spezifische Mischung realisieren. Da deutschsprachige Rezipienten das Sorbische nur in ganz wenigen

Fällen beherrschen, bleiben ihnen die ambivalenten Strukturen in aller Regel verschlossen. Dennoch gibt es ein dezidiertes, allerdings kleines muttersprachliches Publikum für die zweisprachige Rezeption. Bei Beckett ist für viele die Rezeption in zwei Sprachen möglich, wobei im günstigeren Fall nur eine Sprache die Muttersprache sein wird.

Die eigentlich intendierte Rezeption ist bei R. Domašcyna aber jene im ambivalenten Transitraum der dritten Sprache. Wie aber kann diese gewährleistet werden? Zum einen ist es für eine adäquate Rezeption der Gedichte sicher nicht erforderlich, alle Merkmale der anderen Sprache zu identifizieren. Ästhetisch wirksam wird dagegen die verfremdende Funktion der anderen Sprache oder Literatur. Zum anderen verlangt die Ausgangssituation Domašcynas – im Unterschied zu jener Becketts –, dass Rezeptionshilfen ein höherer Stellenwert zukommt. Domašcyna muss im Text Erläuterungsstrukturen integrieren, die übersetzend-erklärenden Charakter haben. Erneut wird damit die Übersetzung zum integrativen Teil der Dichtung.

In den mit dem Komponisten Harald Muenz aufgenommenen „parkfiguren“ werden nicht nur Sorbisch und Deutsch zu einem „neuen Idiom amalgamiert“. Man hört außerdem die lautlichen Eigenschaften beider Sprachen. Die Singstimme – so die Beschreibung – halte beide Sprachen stets getrennt und „dolmetscht“ gleichsam. Die Trennung der Sprachen ist somit auch hier Voraussetzung für das „Dolmetschen“, die Übersetzungsstruktur ist aber auch in diesem Fall konstitutiver Bestandteil des Kunstwerks selbst.

Neben der Hierarchie der Sprachen haben sich damit auch jene von Original und Übersetzung aufgelöst, wonach das Original immer das in der Nachahmung zu erreichende Ideal bildet, die Übersetzung aber als defektiv dahinter zurückbleiben muss. Der Ausgleich zwischen beiden erfolgt durch ihre Integration in einem Text, wobei – wie Oustinoff (2001:21) deutlich macht – dafür nicht entscheidend ist, dass Original und Übersetzung ein und denselben Autor haben, sondern dass er Original und Übersetzung mit „derselben Autorität“ (la même autorité) ausgestattet hat.

6.1. „Die tödin kommt“ – ein Beispiel

An einem konkreten Gedicht lassen sich Prozesse der Mischung von Sprachen und kulturellen Paradigmen exemplarisch veranschaulichen. Eine abstrahierende oder umfassende Darstellung möglicher Verfahren der Mischung zu geben, dürfte derzeit noch nicht möglich sein.

Die tödin kommt

*die sprache verröchelt
ich benenne noch einmal die dinge
im bilderbuch wie am anfang: swontschko
die sonne gelegt in die wasser der flüssin nebenher
die fuchsin die zugleich fuchs ist
und starka die gänsin
zischelt mir zu
hutschko soj
das macht gänsehaut meiner köpfin
daß meine mündin
nur noch das geräusch des gähmens weiß

frag nicht warum und wieso
endet eine sprache*

Dieser Beginn des Gedichts von R. Domašcyna („selbstredend selbzeit selbdritt“, 1998:9) vermag die verschiedenen Grade und Ebenen der Mischung von Sprachen und Kulturen

anschaulich vor Augen zu führen. Ein reiner Codewechsel findet sich an keiner Stelle. In allen Fällen handelt es sich um unterschiedlich verankerte partielle Codewechsel. Als weitgehender Codewechsel lässt sich das sorbische Lexem „swontschko“ bezeichnen. Doch wird der eigentliche sorbische Diminutiv „słónčko“ (Sonne) aus dem grafischen System, aus dem sorbischen Alphabet in das Deutsche übertragen. Dasselbe scheint für den Lockruf „hutschko soj“ zu gelten. Doch der von der Autorin den Gedichten beigefügte Kommentar entlarvt dies als falsche Fährte: Diese „Beschwörungsformel“, die junge Gänse gähnen mache, sei „weder deutsch noch sorbisch“. Damit ist der Ausdruck als Teil einer Drittsprache gedacht.

Das Gedicht schafft sich auch eine eigene Übersetzungsebene bzw. eine kommentierende Vermittlungsebene. Das sorbische Nomen „słónčko“ wird durch die Nachbarschaft von „sonne“ – anders als „hutschko soj“ – unmittelbar übersetzt. Dennoch wird ein semantisches Merkmal in der deutschen Fassung nicht wiedergegeben, nämlich der Diminutiv des Nomens („-ko“), der auf eine Herkunft in der sorbischen Folklore verweisen könnte. Damit entsteht nur über dieses eine Nomen ein relativ komplexes sprachliches und kulturelles Spannungsgewebe, das zwei Sprachen und Kulturen erfasst und verschiedene linguistische Ebenen einbezieht. Dieses Spannungsgewebe hat eine ästhetisierende Wirkung, die sich erst durch die Grenzüberschreitungen ergibt. Auf diesem Wege wird ein dritter, ein ästhetischer Raum geschaffen.

Am häufigsten kommt es in dem Gedicht „Die tödin kommt“ zu einem Genuswechsel zwischen den Sprachen. Meist wechselt ein Femininum des sorbischen Originalwortes, das sich aber nicht im Gedicht finden muss, in das Deutsche und ersetzt dort ein Maskulinum. Beispiele dafür sind „flüssin“, „gänsin“, „köpfín“, „mündin“. Das sorbische Wort für Fluss „rěka“ ist ebenso feminin wie jenes für Gans („starka“), Kopf („głowa“) oder Mund („huba“).

Andere Nomina werden von diesem Wechsel nicht erfasst, z.B. „geräusch“ oder „sprache“, wobei „ropot“ bzw. „šum“ im Sorbischen Maskulinum sind, „rěč“ jedoch Femininum ist. Die transformierten deutschen Nomina sind bis auf „gans“ allerdings alle maskulin. Der Sprachwechsel bedeutet somit eine Feminisierung des Deutschen. Das lässt sich mit Domašcynas (1993) Überzeugung in Einklang bringen, wonach das Sorbische die weichere, klingendere Sprache sei. Die Unregelmäßigkeit des Wechsels schafft aber erneut Spannungen zwischen veränderten und nicht veränderten Lexemen.

Mit dem Genus der Sprache verschiebt sich aber auch die kulturelle Spezifik, in diesem Gedicht die Mythopoetik. Im Deutschen wird der männliche Fluss in der Regel mit einem Mann – man denke an „Vater Rhein“ – gleichgesetzt, in den slavischen Sprachen in der Regel mit einer Frau, so im Russischen in „Mütterchen Wolga“ („matuška Wolga“). Im Falle der „Füchsin“, sorbisch „liška“, wird sogar explizit dargelegt, dass dieses Nomen im Sorbischen sowohl die „Füchsin“ als auch den „Fuchs“ bezeichnet – eine weitere spannungssteigernde Abweichung, denkt man an die Mythopoetik, etwa des „Meisters Reineke“.

Durch den Wechsel in der poetischen Drittsprache kommt aber nun der Sprachtod zu den Sorben als Frau, als „tödin“ („smjerć“). Indem der Tod im deutschsprachigen Gedicht der Sorbin Domašcyna als „tödin“ figuriert, wird aber bereits mit dem Tod und im Tod – ästhetisch – etwas Neues geboren. Es entsteht eine Ästhetik und Poetik zwischen den Sprachen. Der Tod erscheint noch auf der semantischen Ebene als Tod, doch durch den Wechsel auf der grammatikalischen Ebene des Genus hat er sich in der Drittsprache schon in Leben verwandelt. Dies ist auch Teil eines Spiels, eines ästhetisch spannungsvollen bikulturellen Wortspiels, bei dem uns die Autorin durchaus ironisch zublinzeln mag. Während die natürliche Sprache, das Sorbische „verröchelt“, tritt fast unbemerkt die neue, die dritte Sprache auf den Plan. Diese ästhetische Geburt ist dem sprachlichen Tod entgegengesetzt. Den Rezipienten kommt ein gleichsam schwangerer, antithetischer Tod entgegen, der neue Mythen zwischen den Kulturen schafft.

R. Domašcyna macht damit deutlich, dass eine ästhetisch instrumentalisierte Zweisprachigkeit das Potenzial dichterischer Gestaltung erheblich auszuweiten vermag. Sprachliche Monokultur, ob es eine deutsche oder sorbische sei, sprachlicher Purismus erscheinen im Vergleich dazu als ärmer. Der Sprachwechsel bringt danach eine wechselseitige Befruchtung, die eine beiderseitige Bereicherung bedeutet. Aus sorbischem Blickwinkel wird hiermit etwas Drittes entdeckt, das als ästhetische Innovation zu werten ist. Mit der einen Sprache geht in die andere auch die jeweilige Mythopoetik ein. Doch wird auch zwischen den Sprachen eine neue Mythopoetik geschaffen. Hierarchien von natürlichen Sprachen aufgrund quantitativer Unterschiede, also etwa jene von Majorität und Minorität, werden in der kreativen Drittsprache irrelevant und auf der ästhetischen Ebene neutralisiert. Das Verhältnis der beiden Sprachen gestaltet sich damit so, dass Kategorien wie die der Hierarchie irrelevant werden.

Damit muss aber auch die Frage nach der jeweiligen kulturellen Identität anders beantwortet werden. Eine abgrenzende und ausschließende Identität im Sinne einer nationalkulturellen Selbstfindung – wie bei Krawcec – ist in diesem neuen Kontext nicht mehr möglich. Identität ist in den Texten von Róža Domašcyna nur mehr als integrative, als offene Identität denkbar. Sie oszilliert zwischen nationalen Paradigmen. In den Gedichten Domašcynas stiften nicht Paradigmen der Exklusion, sondern der Inklusion Identität. Zuallererst ist es das Übersetzen, das Umdichten selbst, das zum eigentlichen Ort einer neuen flexiblen, einer offenen Identität wird.

7. Die andere Art der Globalisierung: vom „Wortland“ zum „Wortall“

7.1. Trennung vs. Symbiose

Ehemals getrennte semantische Räume verwandeln sich bei R. Domašcyna zusehends in symbiotische Räume. Auf Nationen trifft das nicht weniger zu als auf kulturelle Praktiken wie Dichten oder Übersetzen. Das Konzept der Nationalsprache begünstigt eine nationale Identitätsfindung, bei der sich Sprachen von Minderheiten wie jene der Sorben immer schwer behaupten konnten (Sasse 2001:76). Die Koexistenz kultureller Vielfalt wird aber in der Gegenwart zunehmend durch Prozesse gefährdet und aufgelöst, die meist auf ganz anderen Diskursebenen als jener der Sprache, nämlich auf jener von Wirtschaft oder Technik internationale Verflechtungen vorantreiben. Das bedeutet, dass insgesamt Symbiose und Inklusion gegenüber Trennung und Exklusion die Oberhand gewinnen.

Dies gilt auch für das Dichten und Übersetzen, das originäre kreative Schaffen und das kreative Nachschaffen: In der Umdichtung lassen sich beide nicht mehr trennen. Der Modus der Symbiose dominiert. Wenn aber im kulturellen Zwischenraum, im Bereich des Dritten zwei ursprünglich getrennte Kulturen interagieren, kann es dann noch eine Interaktion nach der Symbiose geben? Wie sollte diese aussehen?

Die identifikatorische Abgrenzung bezieht sich auf die ursprüngliche Gegebenheit von Kulturen. Die sorbische Kultur gehört zu jenen, die sich primär und wesentlich über die Literatur definieren. Identifikationen über Malerei, Musik oder gar Architektur finden kaum statt, da eindeutig als sorbisch identifizierbare Stile schwer erkennbar sind. Das bedeutet, dass der Literatur als sprachlicher Kunstform eine im Vergleich zur englischen oder russischen Kultur erheblich größere Bedeutung zukommt.

Deshalb hat es auch gravierendere Konsequenzen für die gesamte sorbische Kultur, wenn sich die Sprache und Literatur zunehmend von jener Räumlichkeit und räumlichen Dimension entfernen, die ihre kulturelle Grundlage darstellt. In der jüngeren und jüngsten Gegenwart wird eine Konzeption sorbischer Kultur favorisiert, die von einem semantisch geprägten Land

ausgeht, das sich seit den 60er Jahren nur mehr metaphorisch konstituiert. Kito Lorenc hat dafür den Begriff „Wortland“ geprägt. Das sorbische Wortland ist in dem Moment gefährdet, in dem die semantischen und metaphorischen Grenzen verschwinden und unter einen starken internationalisierenden Symbiosedruck geraten, wie dies in der Gegenwart der Fall ist. Das frühere Zuhause im „Wortland“ kann sich damit schnell in eine Sprach- und Heimatlosigkeit verkehren.

Das Fremde erhält vielfältige neue Dimensionen. Man öffnet sich in der Gegenwart auch deshalb verstärkt gegenüber diesem Fremden, weil man ein vergangenes Geschädigtsein durch Isolation, ob sprachlich, kulturell oder politisch zu überwinden trachtet. R. Domašcyna veröffentlicht in „Zaungucker“ (1991:17) das in dieser Hinsicht aussagekräftige Gedicht „Isolationsgeschädigt“:

Die heimat ist, wo wüste bleibt: na und?!
Der weltmensch reiht sich ein zum schulterluß
und ähnelt mehr und mehr sich schon im gruß.

Damit werden räumliche Trennungslinien, politische wie kulturelle, aber auch zeitliche zunehmend aufgehoben: Die „Grenzen“, an denen sich R. Domašcyna bewusst „reibt“ (1993:69), sind räumliche und zeitliche. Gedichte – so meint sie – müssten „bißfest“ gegenüber der Zeit sein (1993:75). Das aber heißt, dass die Symbioseprozesse eine räumliche und zeitliche Dimension haben und zu kulturellen Werten führen, die über Zeit und Raum hinweg gültig bleiben. Alles Nationale und Nationalkulturelle bedeutet demgegenüber nur eine nicht hinnehmbare Einschränkung.

Bei einer Gefährdung von Sprache, Literatur und Kultur gewinnt eine ökologische Sichtweise besondere Relevanz.¹⁴⁸ Die neue Humanökologie erfasst zunehmend auch geisteswissenschaftliche Aspekte, wobei jene der Sprache immer noch zu wenig berücksichtigt werden. Sprachökologie¹⁴⁹, wie sie sich in Jurij Kochs dokumentarischem Werk „Jubel und Schmerz der Mandelkrähe“ erneut metaphorisch niederschlägt, ist von einer wachsenden Bedeutung. Sie bildet die Grundlage für eine künftig zu bedenkende Literatur- und Kulturökologie.

Für die gelernte Bergbauingenieurin und Sorbin R. Domašcyna haben Fragen der Ökologie, von denen sie sich gleich mehrfach betroffen sieht, eine besondere Relevanz. Denn es ist der Bergbau, der die ökologische Situation des sorbischen Siedlungsgebiets katastrophal verschlechtert hat. Er hat das sorbische Wohnland, den realen Siedlungsraum weitgehend zerstört. Damit hat er aber dazu beigetragen, dass sich im literarisch-metaphorischen sorbischen Wortland – heute – unter dem Druck vielfältiger Internationalisierung zahlreiche Fragen der Sprach- und Literaturökologie stellen. Der Braunkohleabbau hat die Landschaft der Lausitz hochgradig entstellt und in eine Mondlandschaft verwandelt. Damit wurde bei den Sorben, nicht bei den in dieser Region gleichfalls lebenden Deutschen, ein in seiner Gründlichkeit kaum zu überbietendes Werk der Zerstörung angerichtet.

¹⁴⁸ Die Ökologie meint im wörtlichen Sinne die „Lehre vom Haus“. Als „Synökologie“ befasst sie sich mit Wechselbeziehungen zwischen verschiedenen Populationen (Organismen). In der Gegenwart werden frühere Unterschiede von Pflanzen- und Tierökologie in der Systemökologie irrelevant.

¹⁴⁹ Hans-Jürgen Sasse (2001:71) macht deutlich, dass kulturelle Vielfalt grundlegend für jegliche menschliche Kreativität ist, sich unterschiedlich sprechende - und denkende - Menschen auch weiterhin befruchten müssen. Die Bedrohung der (Arten-)Vielfalt gelte für Natur und Sprachen gleichermaßen: „In beiden Fällen haben wir es mit biotopischen Systemen zu tun, und kleine Sprachen wirken wie ökologische Nischen in einem Kulturbiotop. Biotope sind Systeme, in denen alle Teile aufeinander bezogen sind; nimmt man ein Teil weg, so wird das ganze System beeinträchtigt“.

Die Auflösung topologischer Strukturen in der sorbischen Gegenwartsliteratur und -kultur können und müssen deshalb wohl auch als Resultat umfassender, v.a. wirtschaftlich motivierter Zerstörungsarbeit gesehen werden. Das Internationale kann nach der Zerstörung nationaler Kultur allzu schnell als neuer Raum der Transzendenz, als falsches erstrebenswertes Jenseits erscheinen, als eine trügerische Ersatzreligion. Eine anhaltende kritische Reflexion des Wechsels vom „Wortland“ über das reale Weltall der Mondlandschaften zum „Wortall“ bleibt zweifellos unabdingbar.

7.2. Spiegelungen: Das „Kleine“ im „Großen“

Öffnung ist R. Domašcyna ein zentrales Anliegen. Öffnung hat für sie vielfältige Dimensionen. Die Öffnung soll v.a. jegliche Isolation aufbrechen. Zuerst geht es ihr dabei um ein neues Bewusstsein, um die Reflexion des eigenen, veränderten Standorts. Das Kleine, das Regionale, die Provinz versteht sie ebenso wie das Große, das Internationale, als geistig-kognitive Parameter. Darin gleichen sich beide. Deshalb steckt für sie auch im „ländlichen Flecken“ „die ganze Welt“ (1993:70), wenn der Dichter dort etwa Wahres über Leben und Sterben sagt. Der Begriff „Heimat“ werde – so R. Domašcyna im Interview (1993:71) – in dem Gedicht „Isolationsgeschädigt“ „auf die Welt“ hin geweitet. Indem man sich dem Nächsten öffnet, öffnet man sich der ganzen Welt.

In der Kleinheit selbst spiegelt sich das Große wider, ist es ebenso präsent wie umgekehrt im Großen die Kleinheit. Kulturen und Literaturen sind in diesem Verständnis keine statischen Gefängnisse (Lackner/ Werner 1999:17). Kulturen und Literaturen sind vielmehr in einem „Netz von Austausch-, Transfer- und Übersetzungsprozessen“ einem fortgesetzten Wandel unterworfen. Sie sind damit grundsätzlich offen für Universalisierung. Diese universalisierenden Weiterungen wirken einem Selbstverständnis von Kultur entgegen, das in sich selbst alles Wesentliche zu finden glaubt. Übersetzungs- und Umdichtungsprozesse sind wesentlicher Teil dieses Wandels. Diese Prozesse sind aber den entgegengesetzten Tendenzen von Öffnung und Universalisierung einerseits sowie Regionalisierung und Lokalisierung andererseits ausgesetzt.

In ihrem Gedicht „Wortall“, dem letzten der Sammlung „selbstredend selbstweit selbdritt“ (1998:92-93), erhebt R. Domašcyna die literarisch-kulturelle Universalisierung zum Programm und gibt das sorbische „Wortland“ endgültig als nur monopolare Struktur auf:

*atest a avenue
bomy die bäume im baumeln
der blätter w bubnjowanju bebend
die bettelmannslaus schele bidens tripartitus
das bandoneon der beutel die dublierte dublone
und chmel der hopfen humulus lupulus
der humpen aus holz das drjewo [...]*

Zwar knüpft sie an Lorenc' Deterritorialisierung sorbischer Kultur an, doch betont sie – im Unterschied zu ihm – die Bipolarität des neuen Wortalls. Im Begriff „Wortall“ steckt auch das Allumfassende, das totalisierend Ganze, der grenzenlose Sprachraum, der keine inneren Grenzen mehr kennt, weil sich Teil und Ganzes ständig weiter spiegeln.

Der lautmalerische Titel des sorbischsprachigen Gedichtbändchens „Pobate bobate“ (1999) greift erstmals wieder verstärkt auf sorbische Regionalsprache, auf Dialekte zurück. Damit nutzt R. Domašcyna ein kreatives Sprachpotenzial der Region, das bis dahin nicht in ihre Lyrik eingeflossen ist. Der Dialekt konstituiert auch jene regionale Heimat, die in der beschriebenen Dialektik, in der Polarität zum großen Welt- und Wortall, als Gegengewicht

gesehen werden kann. Dies bedeutet deshalb auch keinen Rückzug ins Regionale, sondern das Einbringen des noch Kleineren, des sorbischen Dialekts in das noch Globalere, in das alle nationalen Grenzen überschreitende Wortall. Die sprachliche und ästhetische Spannung dürfte damit einen Höhepunkt erreichen.

7.3. Medialität

Öffnung ist der Lyrik R. Domašcynas in einem Maße und in einer Vielfalt eigen, wie dies für nur wenige Dichter gelten mag. Öffnung meint aber nicht nur das sehr persönliche und menschliche „Sich-Öffnen zum Nächsten hin“ (1993:71), sondern Öffnung in einem weiteren Sinne. Dichtung und literarisches Leben verschmelzen bei R. Domašcyna zu einer unauflösbaren Einheit.

Ihre Öffnung ist zunächst eine nur äußerlich scheinende, hochgradig zeitgemäße. Kein anderer sorbischer Dichter, keine Schriftstellerin ist etwa im Internet so präsent wie R. Domašcyna.¹⁵⁰ Das Berliner „LiteraturWERKstatt“-Tonarchiv erfasst von keinem sorbischen Dichter so viele Tonaufnahmen wie von ihr. R. Domašcyna ist nicht nur bei den verschiedensten Literaturtreffen (von Rauris in der Schweiz bis Salzburg) und Lesungen (im In- und Ausland) präsent, sondern auch in überregionalen Zeitschriften.¹⁵¹

Die internationale und intermediale Dimension ist aber nicht nur eine des literarischen Lebens. Ihre Offenheit ist v.a. jene der Dichtung gegenüber anderen künstlerischen Medien. R. Domašcyna hat selbst mehrere Hörspiele und Features verfasst. Jede ihrer Gedichtsammlungen tritt in einen intensiven Dialog mit den dort neben der Lyrik publizierten Werken der bildenden Kunst ein: Die Gedichte des ersten sorbischen Gedichtbandes „Wróco ja doprědka du“ (1990) illustrieren die Fotos von Jürgen Maćij; in „Zaungucker“ (1991) sind vier Grafiken von Karla Woisnitzer veröffentlicht; in „Pře wše płoty“ (1994) sind es erneut Fotografien, jetzt von Kerstin Młynkiec, durch die der Gedichtband bereichert wird. In „Zwischen gangbein und springbein“ (1995) begleiten die Zeichnungen von Maja Nagel die Gedichte, in „selbstredend selbstweit selbdrift“ (1998) Zeichnungen von Birgit Schöne und in „Pobate bobate“ (1999) Zeichnungen von Angela Hampel. Im Jahr 2000 ist schließlich ein einzelnes Gedicht, „Zielwasser“, in der „edition bergelmühle“ mit einer Grafik von Bettina Haller erschienen. Die in der Edition Thanhäuser als „RanitzDrucke“ publizierten beiden Bände mit Holzschnitten von Christian Thanhäuser gehören ebenfalls in diese Reihe. Gemeint sind der Auswahlband zu Jurij Chěžka „Zelene zet“ (1999) sowie R. Domašcynas Gedichtband „Kunstgriff am netzwerk“ (1999), dessen Original-Holzschnitte Thanhäuser nach Fotografien Lausitzer Bergbaulandschaften von Jürgen Matschie (J. Maćij) hergestellt hat.

Die intermediale Verbindung mit Musik spielte bis zur Komposition „parkfiguren“ (1996) nach der Musik von Harald Muenz keine wesentliche Rolle. Dennoch ist diese Form der Intermedialität von besonderer Bedeutung. Sie akzentuiert die für R. Domašcyna besonders wichtige phonetische Textdimension in ganz besonderer Weise. Schon das linguistische Minimalpaar „pobate bobate“ lässt ahnen, welche prominente Rolle Lautspielereien in diesem sorbischsprachigen Gedichtband zukommt. Die mündliche Grundlage der sprachlich-dichterischen Kreativität und Innovation Domašcynas unterstreicht auch den hohen Stellenwert dieser Dimension von Intermedialität.

Nicht nur im Vergleich zur M. Krawcec steht Domašcynas Lyrik für den Wechsel von einer vorwiegend schriftlich zu einer mündlich markierten Sprache. Das Ineinander der Sprachen,

¹⁵⁰ Unter „www.lyrik.de“ findet man keine Gedichte oder Texte von M. Krawcec, K. Lorenc, B. Dyrlich oder J. Brězan, sehr wohl aber von R. Domašcyna.

¹⁵¹ Vgl. u.a. „Sinn und Form“, 1995 H. 2; 1998, H. 1.; „Literatur und Kritik“ 1999 (März).

das auch das Ineinander der Medien evoziert, entdeckt R. Domašcyna v.a. in der aktuellen mündlichen Sprache, in Ausdrücken wie „Waschmaschine kaputt“. Sie öffnet so das Sorbische dem Deutschen und anderen Sprachen und kultiviert innovative und kreative Sprachfelder in zwischensprachlichen Transiträumen. Dazu gehört auch der Raum zwischen Schriftlichkeit und Mündlichkeit. Der verschriftlichte mündliche Raum, etwa in deutsch-sorbischen Lexemen wie „shtunda“, ist Teil des innovativen Potenzials. Domašcynas besondere Betonung der Mündlichkeit von Literatur, die sie auch in zahlreichen Lesungen umsetzt, bricht bisherige schriftsprachliche Abgrenzungen auf.

7.4. Modus der Hypertrophierung

Die Öffnung auf verschiedenen Ebenen und in mehrere Richtungen führt – zusammen mit der Deterritorialisierung von Literatur und Kultur – zur Gestaltung von Domašcynas „Wortall“ im gleichnamigen Gedicht. Die grenzenlose Größe und Weite tritt der fast punktförmigen Enge der Lyrik M. Krawcec’ gegenüber.

In den Monologen der Gedichte Krawcec’ herrscht ein extremer sprachlicher Minimalismus. Dieser Reduktionismus spiegelt auf der Seite der Sprache, insbesondere der Signifikanten, den vorwiegend thematisierten Tod der Menschen und den Tod der traditionellen sorbischen Kultur wider. Sorbische Kleinheit als jene des Dorfes, des Grabes, der „kleinen Kammer“, kommt auch darin zum Ausdruck, dass es nur mehr ein einziges Dorf, einen einzigen Apfelbaum, einen Zaun und eine Truhe gibt. Die Reduktion des Motiv-Inventars geht mit der geringen Zahl der thematisierten Gegenstände einher. Der sprachliche Asketismus suggeriert Todesnähe.

Deshalb wird auch Amerika nicht mehr in einem Außenraum, nicht mehr auf der Horizontalen gefunden. Amerika entdeckt man bei Krawcec, indem das Grab der Großmutter nach unten weiter gegraben wird. Auch Amerika ist damit nicht auf einer syntagmatischen Horizontale, sondern auf einer paradigmatisch strukturierten Vertikale angesiedelt. Die völlige Isolation dieser vertikalen sorbischen Weltachse schlägt sich in der Auflösung der Ganzheit von Sätzen, in der Isolation der Lexikoneinheiten und Wortparadigmen nieder. Die zentripetale Verengung dieses Weltmodells konzentriert und verdichtet alles Sorbische in einer Weise, dass es unsichtbar wird und verschwindet.

Dieser hypertrophierten Kleinheit setzt R. Domašcyna nicht nur in ihrem „wortall“-Gedicht mit der extremen Ausweitung einen semantisch konstituierten Gegenraum gegenüber. Diese semantische Opposition, die fast unbegrenzte Ausweitung ist nur ein Aspekt dieser spannungsvollen Dialektik. Der Modus von Domašcynas Schreiben stimmt jedoch völlig mit jenem von M. Krawcec überein. Auch R. Domašcyna hypertrophiert und verabsolutiert ihr Wortall in ähnlich extremer Weise wie M. Krawcec ihre Welt. Der Modus der Hypertrophierung verbindet beide trotz aller Kontraste.

Die hypertrophierende Ausweitung, die Globalisierung Domašcynas hat auch eine ökonomische Dimension. M. Krawcec greift diese an einer Stelle auf, wenn sie schreibt (1981:71):

*Auf dem Gedankengroßmarkt
verkaufte ich meine
Vorstellungen
über das unendliche Weltall“ (wo bjezkónčnym swětnišću)*

*Damit
fand auch dieses
sein*

Ende.

Tausch und Austausch, sie bilden eine ökonomische Dimension der Kommunikation und werden abgelehnt. Der Rückzug in die – reduktionistische – Kleinheit erfolgt bewusst, auch als Gegenbewegung zu einer „unendlichen“ räumlichen Ausweitung und als Ablehnung der in der globalen Welt herrschenden ökonomischen Gesetze.

Dennoch gibt Krawcec das Webschiffchen sorbischer Literatur auf, jenen von K. Lorenc so treffend formulierten Code von Schiff, Meer und Insel, weil sie das Hin und Her, die Bewegung des Webschiffchens in der Ruhestellung – u.a. in der Ruhe des Musealen – beendet. Domaścyna weitet zwar das horizontale Modell aus. Auf der Horizontalen kann sich das Webschiffchen weiter bewegen. Es erhebt sich jedoch die Frage, ob dies noch das Webschiffchen sorbischer Literatur ist. Das von R. Domaścyna entdeckte Wortall, dieser neue Transitraum einer bislang nicht gekannten Totalität ist als dritter Raum von anderer Qualität als der monokulturell sorbische. Das Weltall befindet sich außerhalb der Welt. Das Wortall lässt sich analog zu dieser Vorstellung als – transzendenter – Außen- und Metaraum sorbischer Literatur und Kultur verstehen. Vielleicht ist der Metaraum des Wortalls auch der einzige Raum, in dem sich sorbische Literatur kreativ und innovativ zu entwickeln vermag.

Die symbolische Funktion der Sprache, die über die Sprache ein Kollektiv konstituierte, das sich seiner Identität bewusst war und sich dementsprechend von anderen abgrenzte, hat in der sorbischen Kultur zwei verschiedene Modifikationen erfahren. Beide sind mit dem Ende der Kultur in Verbindung zu bringen. Der eine Weg führt die allzu traditionsverhaftete Kultur zu einer Tod bringenden Verengung und Reduktion, der andere zu einer kreativen Ausweitung in globalem Maßstab. Beide Wege, jener von M. Krawcec und jener von R. Domaścyna, sind Wege einer Ästhetisierung. Beide bereichern die sorbische Gegenwartslyrik.

Letztlich ist es aber nicht die modifizierte Rolle der symbolischen Sprachfunktion, sondern jene horizontale der kommunikativen Sprachfunktion bei R. Domaścyna, die eine neue, kreative Symbiose mit anderen Sprachen und Kulturen erlaubt. Im neuen, im dritten semantischen Raum werden sorbische Identität, sorbische Literatur und Kultur zum unverzichtbaren Bestandteil einer offenen Identität. Diese beruht auf Grenzüberschreitungen, nicht auf Grenzziehungen. Ob sie garantieren, dass sorbische Sprache und Kultur dadurch bewahrt und kreativ weiter entwickelt werden können, muss aber wohl offen bleiben.

Kulturwechsel und Kulturaustausch sind somit keineswegs nur Phänomene jener Staaten, die in der Gegenwart einer politischen Transformation unterliegen. Das sorbische Beispiel macht auch deutlich, dass der Wechsel der Staaten wie im Falle des Russen Iosif Brodskij oder des Tschechen Jiří Gruša keineswegs eine Bedingung für Prozesse des Kulturwechsels ist. Das aber lässt annehmen, dass kulturelle Wechsel als viel grundlegendere Prozesse kulturellen Wandels zu begreifen sind, als gemeinhin angenommen wird. Das Verlassen der einen Gesellschaft und die Integration in eine neue, oder auch der Wechsel der Sprachen dürften gar nicht die wirklich entscheidenden Veränderungsprozesse darstellen. Auch das Beispiel von J. Gruša macht dies deutlich. Wir haben es ganz offensichtlich mit grundlegenden Prozessen der Transformation gerade auch innerhalb von Kulturen zu tun. Landes- und Sprachwechsel scheinen uns ebenso nur den Blick auf deren Oberfläche zu eröffnen wie Prozesse der Parteienbildung oder veränderte Verfassungen und Gesetze. Das Wesen dieser Veränderungen liegt tiefer. Das sorbische Modell vermag uns dies gerade im Vergleich mit dem russisch-amerikanischen I. Brodskijs und dem tschechisch-deutschen J. Grušas deutlich vor Augen zu führen.

Literatur

- Beck, Ulrich 2000: „Rede zum 175. Geburtstag des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels“. Süddeutsche Zeitung, 22.5.2000.
- Ben-David, Joseph 1977: *Centers of Learning. Britain, France, Germany and United States.* New York.
- Bhaba, Homi 1990: „Dissemination. Time, Narrative and the Margins of the Modern Nation“. In: Bhaba, Homi (Hg.): *Nation and Narration.* London, New York, S. 291-323.
- Domašcyna, Róža 1990: *wróćo ja doprědka du.* Budyšin.
- Domašcyna, Róža 1991: *Zaungucker.* Berlin.
- Domašcyna, Róža 1993: „den rückzug vor uns alle wege offen“. Fragen von Walter Koschmal.“ In: Koschmal, W. (Hg.): *Perspektiven sorbischer Literatur.* Köln, Weimar, Wien, S. 69-78.
- Domašcyna, Róža 1997: *Der Hase im Ärmel. Märchen aus Spreewald und Lausitz.* Berlin.
- Domašcyna, Róža 1998: *Jurij Khěžka. Zelene zet. Das grüne Gej.* Ottensheim an der Donau.
- Domašcyna, Róža 1998: *selbstredend selbzweit selbdritt.* Berlin.
- Domašcyna, Róža 1999: „Rede und Lesung anlässlich der Verleihung des Anna-Seghers-Preises 1998“. In: *Argonautenschiff. Jahrbuch der Anna-Seghers-Gesellschaft Berlin und Mainz e.V., Bd. 8, S. 185-193.*
- Domašcyna, Róža (Hg.) 2000: *Wuhladko. Literarny almanach.* Budyšin.
- Domašcyna, Róža 2001: *Serbska poezija/ Sorbische Poesie, Bd. 46,* hrsg. von Ch. Prunitsch.
- Eisenstadt, Shmuel N. 1976/77: „Sociological Characteristics and Problems of Small States. A Research Note.“ In: *The Jerusalem Journal of International Relations, 2, S. 35-50.*
- Fludernik, Monika 1995: „The Linguistic Illusion of Alterity“. In: *Diacritics. A Review of Contemporary Criticism, Bd. 25, H. 4, S. 89-115.*
- Gruša, Jiří 2000: *Das Gesicht – der Schriftsteller – der Fall. Vorlesungen über die Präntention der Dichter, die Kompetenz und das Präsens als die Zeitform der Lyrik.* Dresden.
- Hinrichs, Ernst 1990: „Region – Nation – Europa. Justus Möser aus Osnabrück“. In: Ernst Hinrichs (Hg.): Regionalität. Der „kleine Raum“ als Problem der internationalen Schulbuchforschung. Frankfurt/ M., S. 204-215.*
- Keipert, Helmut 2001: „Rezension zu: Jentsch, H.: Die Entwicklung der Lexik der obersorbischen Schriftsprache vom 18. Jahrhundert bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. Bautzen 1999“. In: *Zeitschrift für Slavische Philologie, Bd. 60, H. 1, S. 249-253.*
- Koch, Jurij 1992: *Jubel und Schmerz der Mandelkrähe.* Bautzen.
- Konrád, György 2001: „Vereinigung heißt nicht Verschmelzung“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 121, 1; 26.5.2001.*
- Koschmal, Walter 1999: „Aufbruch ins (neue) sorbische Wortall“. In: *Literatur und Kritik. März, S. 46-52.*
- Koschmal, Walter 2003: „Začišć doskónčnje dokónčeneho/ ‚Ein Eindruck von Letztendlichkeit‘. Zum lyrischen Minimalismus der Marja Krawcec“. In: *Lětopis. Budyšin/ Bautzen.*

- Krawcec, Marja 1981: Kraj před špihelom. Budyšin.*
- Krawcec, Marja 1992: sudžeńca wosrjedź dwora. Budyšin.
- Krawcec, Marja 1993: Ralbitzer Sonntag. Gedichte. Düsseldorf.
- Lackner, Michael/ Werner, Michael 1999: Der cultural turn in den Humanwissenschaften. Area Studies im Auf- oder Abwind des Kulturalismus? Hrsg. vom Programmbeirat der Werner Reimers Konferenzen. Bad Homburg. (=Werner Reimers Stiftung. Schriftenreihe. Suchprozesse für innovative Fragestellungen in der Wissenschaft)
- Lorenc, Kito 1971: Jurij Chěžka: Poezija małej komorki. Poesie der kleinen Kammer. Budyšin/ Bautzen.
- Lorenc, Kito/ Tammen, Johann P. (Hg.) 1992: Aus jenseitigen Dörfern. Zeitgenössische sorbische Literatur. Bremerhaven.
- Lorenc, Kito 1999: „Die Insel schluckt das Meer“. In: Zeitschrift für Slavische Philologie, Bd. 58, H. 2, S. 409-422.
- Lübbe, H. 1989: „Der Fortschritt und das Museum“. In: Lübbe, H.: Die Aufdringlichkeit der Geschichte. Graz, Wien, Köln.
- Lübbe, H. 1990: „Zeit-Verhältnisse“. In: Zacharias, W. (Hg.): Zeitphänomen Musealisierung. Essen.
- Nedo, Pawoł 1957: Wopyt pola bajkarki. Leipzig.
- Oustinoff, Michaël 2001: Bilinguisme d'écriture et auto-translation. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov. Paris u.a.
- Sasse, Hans-Jürgen 2001: „Das weltweite Sprachensterben – ein unaufhaltsamer Prozess?“. In: Lětopis, Bd. 48, H. 2, S. 68-80.
- Wolf, Gerhard 1999: „Ein Wort wie eine Nuss. Zum Anna-Seghers-Preis 1998 für Róža Domašcyna“. In: Argonautenschiff. Jahrbuch der Anna-Seghers-Gesellschaft Berlin und Mainz e.V., Bd. 8, S. 194-199.
- Zwahr, Helmut 2001: „Die Sorben: ihre neuere Geschichte vergleichend betrachtet“. In: Lětopis, Bd. 48, H. 2, S. 3-28.

Forschungsverbund Ost- und Südosteuropa (*forost*): Orientierung auf dem Weg in die Osterweiterung

Mit der Osterweiterung kommen auf die Beitrittsländer, auf Europa, Deutschland und Bayern vielfältige Herausforderungen zu. Die EU-Regularien geben dafür einen Rahmen vor, aber das Projekt der Integration Europas leisten Menschen. Viel unterschiedliches Know-How ist dafür notwendig: ökonomisches, juristisches, kulturelles, politologisches und soziologisches Wissen ist ebenso notwendig, wie Regional- und Sprachkenntnisse.

Auf beiden Seiten bestehen Ängste und Vorurteile, die nur durch gegenseitiges Vertrauen und Verständigungsbereitschaft abgebaut werden können.

- *forost* bietet Wissen und Orientierung auf dem Weg in die Integration.
- *forost* knüpft und festigt vielfältige Kontakte zu Institutionen und Wissenschaftlern im Inland und in den osteuropäischen Partnerländern.
- *forost* regt interdisziplinäre Diskussionen und neue Kooperationsformen an
- *forost* fördert den Austausch und die Kommunikation zwischen Wissenschaftlern und Praktiker
- *forost* sucht Wege Forschungsergebnisse in konkrete Zusammenarbeit mit Unternehmen umzusetzen.

Wissenschaftler aus den Universitäten Bayreuth, Eichstätt, München und Regensburg erstellen zusammen mit den außeruniversitären Forschungsinstituten "Institut für Ostrecht", "Osteuropa-Institut", "Südost-Institut" und "Ungarisches Institut" (alle in München) Analysen und erarbeiten Handlungsempfehlungen.

Gemeinsame Treffen und Kolloquien, Austausch von Daten, methodische Erfahrungen und die Organisation interdisziplinärer und internationaler Veranstaltungen, garantieren die fach- und projektübergreifende Kommunikation und Kooperation.

In drei thematischen Schwerpunkten werden sowohl Zahlen und Fakten, wie auch Fragen der Wahrnehmung und Verhaltensregeln analysiert und kombiniert, um auch komplexen Problemstellungen gerecht werden zu können.

1. **Transformation:** Die erfolgreiche Einführung von Demokratie und Marktwirtschaft in den Ländern Ost- und Südosteuropas erfordert in vielen konkreten Details Veränderungen: in Banken und Gerichten, Schulen und Ausbildungsplätzen muss das bisherige (sozialistische) Regelwerk in gesamteuropäische Normen und Werte umgewandelt werden.
2. **Kulturen:** Auch in den Gefühlen und Köpfen der Menschen vollzieht sich der Identitätswechsel: das Individuum in der Zivilgesellschaft, Konfliktpotenziale und Vorurteile – Veränderungen und Probleme der Anpassung müssen erkannt und abgebaut werden, in Ost- wie in Westeuropa, wenn ein integriertes Europa entstehen soll.
3. **Nationale Identität:** Nur eine differenzierte Kenntnis der rechtlichen Lage und sozialen Situation von Minderheiten und Mehrheiten, von Sprachgewohnheiten und geschichtlichem Hintergrund, ermöglicht konstruktive Beziehungen zwischen den ehemals getrennten Teilen Europas. Handbücher, CD-ROMs und Datenbanken stellen das hierfür notwendige Wissen bereits.



Seit April 2001 sind bei *forost* folgende Arbeitspapiere erschienen:

- Arbeitspapier Nr. 1 **Wandel und Kontinuität in den Transformationsländern Ost- und Südosteuropas:**
Übersicht über laufende Projekte
September 2001
- Arbeitspapier Nr. 2 Barbara Dietz, Richard Frensch
Aspekte der EU-Erweiterung: Migration und Währungsbeziehungen.
März 2002
- Arbeitspapier Nr. 3 **Jahresbericht 2001**
Mai 2002
- Arbeitspapier Nr. 4 Edvin Pezo
Südosteuropa – Minderheiten im Internet
Kategorisierte Datenbank der Websites von Minderheitenorganisationen und –institutionen
Juli 2002
- Arbeitspapier Nr. 5 Richard Frensch / Christa Hainz
Transition Economies: Cyclical Behaviour, Tariffs and Project Financing
August 2002
- Arbeitspapier Nr. 6 Petr Bohata / Andrea Gyulai-Schmidt / Peter Leonhardt / Tomislav Pintaric / Niels v. Redecker / Stefanie Solotych
**Justiz in Osteuropa:
Ein aktueller Überblick**
September 2002
- Arbeitspapier Nr. 7 Albrecht Greule / Nina Janich
Sprachkulturen im Vergleich: Konsequenzen für Sprachpolitik und internationale Wirtschaftskommunikation
Oktober 2002

- Arbeitspapier Nr. 8 R. Ch. Fürst / R. Marti / B. Neusius /
A. Schmidt-Schweitzer / G. Seewann /
E. Winkler
**Minderheiten: Brücke oder Konfliktpotential im
östlichen Europa**
Oktober 2002
- Arbeitspapier Nr. 9 Kathrin Boeckh / Aleksandr Ivanov /
Christian Seidl
Die Ukraine im Aufbruch
Historiographische und kirchenpolitische Aspekte
der postsozialistischen Transformation
November 2002
- Arbeitspapier Nr. 10 Friedrich-Christian Schroeder
**Die neue russische Strafprozessordnung –
Durchbruch zum fairen Strafverfahren?**
Dezember 2002