

SIRENEN DES KRIEGES

LiteraturForschung Bd. 38
Herausgegeben vom Leibniz-Zentrum für
Literatur- und Kulturforschung

Roman Dubasevych, Matthias Schwartz (Hg.)

Sirenen des Krieges

Diskursive und affektive
Dimensionen des Ukraine-Konflikts

Mit Beiträgen von

Tarik Cyril Amar, Roman Dubasevych, Michael Fehr,
Susi K. Frank, Tatjana Hofmann, Sabine von Löwis,
Oksana Mikheieva, Kateryna Mishchenko, Matthias Schwartz,
Igor Sid, Nina Weller und Jan Zofka

Kulturverlag Kadmos Berlin

Das dieser Publikation zugrunde liegende Forschungsvorhaben wurde vom Bundesministerium für Bildung und Forschung unter dem Förderkennzeichen 01UG1412 gefördert.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 2020, 2023

Kulturverlag Kadmos Berlin. Wolfram Burckhardt

Alle Rechte vorbehalten

Internet: www.kulturverlag-kadmos.de

Umschlaggestaltung: kaleidogramm, Berlin.

Umschlagabbildung: Davyd Čyčkan: *Der Krieg eröffnet Möglichkeiten für Neonazis und Faschisten auf beiden Seiten* (Vijna vidkryvaje možlyvosti dlja neo-nacystiv i fašystiv po obydvj storony, 2017).

Gestaltung und Satz: kaleidogramm, Berlin

Druck: MCP

Printed in EU

ISBN 978-3-86599-552-0

Abgründe und Beweggründe. Zu den affektiven Implikationen eines identitätspolitischen Konflikts

TATJANA HOFMANN

Dieser Beitrag geht punktuell drei Aspekten emotionaler Aufladung des konfliktbehafteten Diskurses in und über Literatur nach, der die unabhängige Ukraine begleitet – der rhetorischen Ironie als einer anti- bzw. postkolonialen Strategie, die bis zum Verlachen reicht, ferner der emotionalen Färbung, die den Literaturbetrieb mitbestimmt, und darüber hinaus jener Gefühlsebene, auf der wir uns als Untersuchende wiederfinden, selbst wenn wir uns nicht von unseren Gegenständen ›anstecken‹ lassen möchten.

Dafür gehe ich zunächst exemplarisch und stellvertretend für die ukrainische postsowjetische Literatur auf das frühe Werk von Jurij Andruchovyč, vor allem auf seinen Roman *Moscoviada*, ein (Abschnitt I).¹ Anschließend erfolgt ein Blick auf die Dynamik von Publikationen und Aktionen im Anschluss an die Ereignisse auf dem Kiewer Platz der Unabhängigkeit zu Beginn des Jahres 2014. Ein Gedicht von Elena Zaslavskaja verdeutlicht die Emotionalisierung des Literaturbetriebs infolge des Maidan (Abschnitt II). Drittens möchte ich die Frage aufwerfen, inwiefern Emotionen als sinnstiftende Ressource für kulturwissenschaftliche Analysen genutzt werden könnten. Wir finden sie auf mehreren Ebenen vor: Gemeinhin stellen sie die Kategorie dar, mit der die Wirkung von Literatur beschrieben wird, darüber hinaus fließen Emotionen des Verfassers bzw. der Verfasserin in den Text ein, und schließlich enthalten die Texte selbst emotionale Kodierungen (Abschnitt III).² Erst aber, wenn wir auch unsere biographische Gegebenheit mit bedenken, bekommen wir die Abgründe und Beweggründe postsowjetischer Alltagserfahrungen in den Blick, gegenüber denen sich die besprochenen Texte positionieren (Abschnitt IV). Erst wenn wir die eigenen wissenschaftlichen Instrumentarien auf ihre impliziten Prämissen hin befragen, können wir die emotionalen und ideologischen Verstrickungen benennen und künstle-

¹ Juri Andruchovytsch: *Moscoviada*, aus d. Ukr. von Sabine Stöhr, Frankfurt a. M. 2006; Jurij Andruchovyč: *Moskoviada. Roman žachiv* (1992), Ivano-Frankivs'k 2000.

² Vgl. Jürgen Schlaeger / Gesa Stedmann (Hg.): *Representations of Emotions*, Tübingen 1999, insb. S. 9–18.

rische Identitätskonstruktionen offenlegen, die in Konflikten münden und mit *kultureller Gewalt* einhergehen: keine Kriegsmaschinerie ohne Ideologie, ohne eine Sprache der Emotionen – und ohne karnevalesken Humor (Abschnitt V).

Vitaly Chernetsky entdeckt das Karnevaleske der ukrainischen Postmoderne in den gemeinschaftsstiftenden Performances der Lyrik- und Performancegruppe *BuBaBu* (die namensgebende Abkürzung steht für ›бурлеск – балаган – буфонада‹, deutsch so viel wie ›Burleske – Farce – Posse‹), aber auch im Aufkommen literarischer Vereinigungen wie *LuHoSad*³ und *Propala Hramota*⁴ sowie in der Rezeption Michail Bachtins und Julia Kristevas.⁵ Diese Ereignisse hätten zudem die Orange Revolution vorweggenommen und unterstützt, weshalb er meint, die karnevalesken Gemeinschaften Ende der 1980er und Anfang der 1990er Jahre sollten als ein wichtiger Teil »of the paradigm of a certain ›globalization of resistance‹« betrachtet werden.⁶

Im Widerspruch zur gängigen Einschätzung und zur Selbstauffassung von Jurij Andruchovyč, dem ukrainischen Nationalschriftsteller und einem Verfechter von Bachtins Ideen, meine ich, dass wir es eher mit einer gesetzten Pose zu tun haben, die zwar darauf abzielt, dass Hierarchien umgekehrt werden, jedoch nicht darauf, dass sie in einen ausbalancierenden Dialog miteinander treten können. Was aus Sicht der Nationswerdung zu Beginn der 1990er Jahre ein emanzipatorischer Akt gewesen sein mag, wirkt rückblickend wie ein von Schadenfreude und Gewaltwiederholung durchdrungenes Lachen.

Literatur emotionalisiert und politisiert, zu ihrer Entstehungszeit und nachträglich – auch diejenige Literatur, die vor dem Ukraine-Konflikt entstanden und als postmodern begrüßt worden ist. Ihr identitäres und affektives Konfliktpotential kommt besonders im Nachhinein zum Vorschein. Andererseits: Angesichts des akuten innen- wie außenpolitischen Konflikts mit Russland stehen wir vor der Herausforderung, emotionale Reaktionen auf den Konflikt nicht unweigerlich auf literarische Texte zu projizieren.

³ Der Name dieser 1989 gegründeten Dichtergruppe setzt sich aus den ersten Silben der Nachnamen ihrer Mitglieder zusammen: Ivan LUčuk, Nazar HONčar und Roman SADlovs'kyj.

⁴ Diese Dichtergruppe hat sich nach einer gleichnamigen Erzählung von Nikolaj V. Gogol' benannt. Sie hat sich Ende der 1980er / Anfang der 1990er Jahre zusammengeschlossen und besteht aus den Kiewer Dichtern Jurko Pozajak, Semen Lybon' und Viktor Nedostup.

⁵ Vgl. Vitaly Chernetsky: *Mapping Postcommunist Cultures. Russia and Ukraine in the Context of Globalization*, Montréal u. a. 2007, S. 208.

⁶ Ebd., S. 210.

I. Affekteffekte in der Literatur: Monologisches Lachen

Jurij Andruchovyč, geboren 1960 in Iwano-Frankiwsk, wird in der Forschung meist mit subversiven Konzepten in Zusammenhang gebracht, die durch den russischen Philosophen und Literaturwissenschaftler Michail Bachtin prominent geworden sind, allen voran mit dem Karnevalesken.⁷ Andruchovyčs Schaffensblüte fiel mit der Unabhängigwerdung der Ukraine zusammen: Sein erster Gedichtband *Himmel und Plätze* (*Nebo i plošči*) erschien 1985, im selben Jahr gründete er zusammen mit Oleksandr Irvanec' und Viktor Neborak *BuBaBu*. Der Karneval war zu Beginn der 1990er Jahre programmatisch für *BuBaBu* und findet sich zudem in den meisten von Andruchovyčs Romanen – ob als Künstlerfest, Konferenz oder revanchistische Maskerade. Andruchovyč, der wie die anderen Mitglieder von *BuBaBu* auf eine literaturwissenschaftliche Ausbildung zurückgreifen kann, hat damit eine solche Rezeption seines Werkes selbst wesentlich vorbereitet.

Den Hintergrund dieser nunmehr allgemein akzeptierten Lesart bildet Bachtins Buch über Rabelais.⁸ Resümierend handelt es sich um Folgendes:

Der närrische *mundus inversus* der karnevalesken Manifestationen löst anarchisch Grenzen auf zwischen Oben und Unten, Kunst und Leben, Innen und Außen, Ernst und Spaß, Lachendem und Verlachtem. Eine ›Lachkultur‹ breitet sich aus, in der groteske Kreatürlichkeit und unerhörte Phantastik in die Alltagswelt hineinbrechen. Es entsteht sogar momentan die utopische Vision einer egalitären Gesellschaft. – Die nach der Renaissance im Zuge der Triebreduktion und gesellschaftlichen Ausdifferenzierung einsetzende ›Entkarnevalisierung‹ hat nach Bachtin der Literatur, vor allem dem polyphonen Roman, die Funktion des Refugiums und Horts einer inversen, parodistischen, enthierarchisierenden und utopische Züge aufweisenden Karnevalskultur zugewiesen.⁹

Der Karneval als Performance, als Motiv und als eine eigene Sprache soll das egalitäre, ›horizontal‹ organisierte Nichtdogmatische und Antitotali-

⁷ Vgl. z. B. Marko Pavlyshin: »Choosing a Europe: Andrukhovych, Izdryk and the New Ukrainian Literature«, in: *New Zealand Slavonic Journal* 35 (2001), S. 37–48; Tamara Hundorova: *Kič i literatura: travestii*, Kyiv 2008, S. 239–241; dies.: »The Canon Reversed: New Ukrainian Literature of the 1990s«, in: *Journal of Ukrainian Studies* 26.1–2 (2001), S. 249–270, hier S. 262; dies.: *Pisljačornobyl's'ka biblioteka: ukrains'kyj literaturnyj postmodern*, Kyiv 2005, S. 77–96 und S. 193–216; Michael M. Naydan: »Ukrainian Avant-Garde Poetry Today. Bu-Ba-Bu and Others«, in: Larissa M. L. Zaleska Onyshkevych / Maria G. Rewakowicz (Hg.): *Contemporary Ukraine on the Cultural Map of Europe*, Armonk / New York 2009, S. 186–202; Mark Andryczyk: »Bu-Ba-Bu: Poetry and Performance«, in: *Journal of Ukrainian Studies* 27.1–2 (2002), S. 257–272.

⁸ Michail M. Bachtin: *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura Srednevekov'ja i Rennanssa*, Moskva 1965.

⁹ Laurenz Volkmann: »Karnevalismus«, in: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Stuttgart / Weimar 2004, S. 315.

täre der unabhängigen Kultur suggerieren. Er steht für eine postkoloniale Ukraine, die das ›vertikal‹ aufoktroyierte Joch sowjetischer Ideologie ablegt. Gleichzeitig kalkuliert eine solche Lesart einen Rezeptionseffekt ein, nach dem Literatur zur Karnevalisierung der Gesellschaft beiträgt. Doch die Vision einer egalitären Gesellschaft bleibt eine Vision.

Das poetische Programm von *BuBaBu* stand mit einem politischen im Einklang: Die Gruppe versuchte, sich als regionales Vorbild im neuen nationalen Diskurs zu etablieren, der eine proeuropäische Haltung mit einer antirussischen bzw. antisowjetischen verband. Ihre Auftritte boten wohl so etwas wie Katharsis im Sinne der Befreiung von einer einengenden Gesellschaftsform an, deren Abstreifen nach einem ganzheitlichen Vollzug, ja Ritual verlangte. Die zu einem Fest der Unterdrückten erklärte Populärkultur des Karnevals kehrt sich hier in eine – mit Anklängen von Selbstironie inszenierte, letztlich nie realisierte und dennoch als Anspruch proklamierte – Leitkultur um, und zwar zunächst in den Gattungen der Lyrik und der Performancekunst, bis sie schließlich zu einem narrativen Baustein neuerer ukrainischer Literatur und Lwiwer Stadtgeschichte wird.¹⁰

Andruchovyč hat in seinem Schaffen das Anliegen von *BuBaBu* fortgesetzt: Er beschwor die Atmosphäre eines früheren, multikulturellen Lembergs und ignorierte die kulturelle Durchmischung der Stadt in der (post-)sowjetischen Zeit dann, wenn es sich um Spuren des Russischsprachigen handelte. Diese sind, zusammen mit *suržyk* (der verbreiteten ukrainisch-russischen Umgangssprache), negativ markiert, ein Auslöser für Spott und Herablassung.¹¹ Während das Russische – sprachlich und kulturell – für Andruchovyč einen identitätspolitischen Hintergrund darstellt, von dem es sich abzustoßen gilt, bildet in Bachtins Untersuchung zur Lachkultur gerade die Sprachenvielfalt die Voraussetzung für »die Freiheit von jeglichen sprachlichen Normen und Bedingtheiten und von jeglichen herkömmlichen sprachlichen Werten sowie von jeglicher Bedeutungshierarchie«.¹²

Was später in Andruchovyčs Essays deutlich wird, war in den Gedichten von *BuBaBu* bereits angelegt: die Wiederentdeckung der

¹⁰ Vgl. Viktor Neborak: *Vvedennja u Bu-Ba-Bu*, L'viv 2003; ders.: *Povernennja v Leopolis*, L'viv 1998.

¹¹ Uilleam Blacker: *Representations of Space in Contemporary Ukrainian Literature* (PhD-Thesis, unveröff. Manuskript), University of London 2011, S. 45: »In *Bu-Ba-Bu's* poetry the use of Russian language and *suržyk*, meaning a mixture of Ukrainian and Russian, is often »a signal for derision and condescension.«

¹² Michail M. Bachtin: »Thesen zur Dissertation von Michail M. Bachtin«, in: *Das Lachen ist ein großer Revolutionär. Michail M. Bachtins Dissertationsverteidigung im Jahr 1946*, hg. von Sylvia Sasse, aus d. Russ. von Anne Krier, Zürich 2015, S. 29–43, hier S. 43.

Mitteleuropa-Idee aus den frühen 1980er Jahren und die Anknüpfung an die Habsburger Vergangenheit als Beweis für eine – tatsächlich erst nachträglich konstruierte – Kontinuität der europäischen Prägung der Westukraine. In den geopoetischen Essays des Autors überträgt sich die vertikale Machtachse auf die horizontale Raumordnung einer demokratisch und zur Europäischen Union hin orientierten Westukraine neben einer noch-sowjetischen Ost- und Südukraine.¹³

Während Bachtin Literatur als Ersatzort für karnevaleske Affekte begreift, verwendet Andruchovyč den Karneval in seinen Texten, um eine ›Subversion‹ des Sowjetisch-Imperialen zu demonstrieren und das Ankommen der Westukraine in Europa zu feiern. Als dessen – und sei es in gebrochener, ambivalenter Form – integralen Bestandteil gelte es sie willkommen zu heißen, auch und gerade von uns Literaturwissenschaftlerinnen und Literaturwissenschaftlern. Ich spreche von der Westukraine, da ich in seinem Schaffen keinen Versuch erkenne, die gesamte Ukraine in dieses Vorhaben einzubeziehen. Andruchovyčs Leseauftritte haben zur regionalen Identitätsbildung mit nationalem Vorbildcharakter beigesteuert.¹⁴

Die Infragestellung der Moskauer Zentralmacht taucht in formaler Hinsicht auch in Gestalt der Erzähler-Protagonisten auf, die der Schriftsteller als Demiurgen und Regisseure ihrer Allmächtsphantasien auftreten lässt, so auch in *Moscoviada*. In diesen zweiten Roman sind die Erfahrungen des Autors eingeflossen, die er von 1989 bis 1991 in Moskau gesammelt hat, als er Literaturkurse am dortigen Maxim-Gorki-Literaturinstitut belegte. Der Roman sei, so Chernetsky, antikolonial, übe Kritik am russischen Chauvinismus und erinnere mit seinem Bewusstseinsstrom an *Ulysses* von James Joyce und an Viktor Erofeevs *Moskva–Petuški*.¹⁵ Doch während diese möglichen Referenztexte ihre Schauplätze emotional positiv belegen, besteht ein hervorstechendes Merkmal von *Moscoviada* – sowohl in Bezug auf die Erzählführung als auch auf den Erzählton – in der abrechnenden

¹³ Vgl. Tatjana Hofmann: *Literarische Ethnografien der Ukraine. Prosa nach 1991*, Basel 2014, S. 206–218.

¹⁴ Vgl. Jurij Andruchovyč: »Apolohia blazenady«, in: Jurij Andruchovyč / Vasyľ Gabor / Oleksandr Irvanec' u. a.: *Bu-Ba-Bu: vybrani tvory*, L'viv 2007, S. 24: »Wir sind urbanistisch. Ich denke, dass die Ukraine ihre eigenen Städte erobern muss. Irgendeinem Kaff begegnet man mit Reservierung. Stadt jedoch wird im weitesten Sinne verstanden. Die Stadt ist ein Komplex, eine historisch-kulturelle Dichte, eine ›andere Natur‹, das sind die Legenden und Mythen, die Geschichten von Heldentaten, Trennungen und Getränken. Eine solche Stadt – das ist Lwiw.« (»Ми урбаністичні. Вважаємо, що Україна мусить завойовувати власні міста. Будь-яке хуторянство пахне резервацією. Місто, однак, розуміємо якнайширше. Місто – це комплекс, історико-культурна товща, це ›друга природа‹, це легенди і міфи, це сюжети з подвигами, розлуками, п'ятыками. Місто – це Львів.«)

¹⁵ Vgl. Chernetsky: *Mapping Postcommunist Cultures* (Anm. 5), S. 223.

Abstoßung vom Moskauer Zentrum, das zum Untergang verurteilt ist. Andere Möglichkeiten lassen das Schlusszenario und die Erzählerhaltung kaum zu, wie man der Erzählerstimme zum Beispiel hier anmerkt:

Stadt der Verluste. Es wäre gut, sie dem Erdboden gleichzumachen. Wieder die dichten finnischen Wälder zu pflanzen, die es hier früher gab, Bären, Rehe anzusiedeln – auf daß sie bei den moosüberwachsenen Kreml-Ruinen äsen, auf daß Barsche in den zu neuem Leben erwachten Wassern der Moskwa schwimmen, wilde Bienen in den tiefen duftenden Höhlungen emsig Honig sammeln. Man muß diesem Land Ruhe gönnen vor seiner verbrecherischen Hauptstadt. Vielleicht wird es dann zu etwas Schönerem fähig sein. Denn es kann doch die Welt nicht ewig mit dem Bazillus des Bösen, der Unterdrückung und dumpfen Zerstörung vergiften!¹⁶

Handelt es sich um ironische Übertreibung? Oder auch um eine Ökonomie des Hasses, wie sie in der Rede des ukrainischen Protagonisten Otto von F. gegenüber seiner russischen Geliebten Galja als grundlegende Emotion durchklingt, die seine vom Frust, in der Sowjetunion gefangen zu sein, geprägte Welt(sicht) bestimmt: »Meine Suche nach Harmonie endete jedes Mal damit, daß man mich davonjagte. Ich machte die Erfahrung, daß Haß die Welt regiert. Er ist ihre einzige treibende Kraft.«¹⁷ Davon können seine Abenteuer, Tricks und die ausgestellten Verfremdungseffekte nicht ablenken – der Grundton des Erzählers bleibt zynisch, kontrollierend, selbstherrlich-herrschend. Die Brücke ist weit geschlagen, aber nachträglich zeichnet sich eine Trajektorie ab: Wie nah Gewalt und Humor in der emotional hochgeschaukelten Rede über den Ukraine-Konflikt nebeneinander liegen, macht der Autor in einem Interview aus dem Jahr 2015 deutlich, das den bezeichnenden Titel »In der Ukraine sind Probleme mit dem Hass aufgetaucht« trägt und in dem er zum Verlachen aufruft, da dieses eine symbolische Tötung bedeute, keine reale.¹⁸

¹⁶ Andruchowytsh: *Moscoviada* (Anm. 1), S. 90; Andruchovyč: *Moscoviada*, S. 57: »Це місто втрат. Добре б його зрівняти з землею. Насадити знову дрімучі фінські ліси, які тут були раніше, розвести ведмедів, лосів, косуль – хай пасуться довкола порослих мохами кремлівських уламків, хай плавають окуні в ожилних московських водах, дикі бджоли хай зосереджено накопичують мед у глибочезних пахучих дуплах. Треба цій землі дати спочинок від її злочинної столиці. Може, потім вона спроможеться на щось гарне. Бо не вічно ж їй отруювати світ бацилами зла, припнічення її агресивного тупого руйнування!«

¹⁷ Andruchowytsh: *Moscoviada* (Anm. 1), S. 164; Andruchovyč: *Moscoviada*, S. 104 f.: »Тому будь-яка моя спроба віднайти гармонію завершувалася тим, що мене гнали. Більше того, я побачив, що цей світ тримається на ненависті. Вона його єдина рушійна сила.«

¹⁸ Vgl. Interview von Ol'ga Duchnič mit Jurij Andruchovyč: »V Ukraine pojavilis' problemy s nenavist'ju. Monolog Jurija Andruchovyča«, *Novoe Vremja* 16, 01.05.2015, <http://nv.ua/publications/v-ukraine-poyavilis-problemy-s-nenavisty-monolog-yuriya-andruhoviča-46978.html> (02.10.2019): »In der Ukraine hat sich ein Problem des Hasses entwickelt. Die Alltagssprache ist sehr brutal geworden. In sozialen Netzwerken versprechen sich

Löst diese Art von symbolisch tötendem Humor den real tötenden Hass ab? Oder verstärkt sie ihn, bewahrt ihn in der Wiederholbarkeit erzählbarer Witze und hält ihn so für den nächsten Einsatz bereit? Das Lachen in der Literatur scheint wie jedes andere medial vermittelte Lachen ein symbolischer Akt zu sein, der Affekte sowohl ausdrückt als auch mitteilt, überträgt, und der zum Teilen und Übertragen dieser Affekte einlädt. Trivilliteratur und Literatur, die die Geste des Kitschs, die formale Mimikry zur postmodernen Geste erklären, könnten dafür besonders anfällig sein. Das Spiel mit dem Leser, dem in letzter Instanz die Entscheidung über das Mitmachen beim Auslachen obliegt, scheint mir in *Moscoviada* kein literarischer Kunstgriff zu sein, der von der Leserschaft offen zu diskutieren wäre, sondern, wenn man so möchte, eine geschlossene Veranstaltung. Sicherlich ist das Anliegen rhetorisch verpackt, aber durchspielen ließe sich auch folgender Gedanke: dass hier das Programm einer als Clownerie maskierten, für literaturwissenschaftliche Augen servierten Nationalromantik und Europagläubigkeit die Ideenhaftigkeit (*idejnost'*) und Parteilichkeit (*partij'nost'*) des Sozialistischen Realismus ablöst. Ebenso unterstützt die Teleologie des neuen ›positiven Helden‹, der sich vom Schriftsteller und Bürger der Ukrainischen Sozialistischen Sowjetrepublik (USSR) zum ukrainischen (und Unpassendes ausschließenden) Schriftsteller und Bürger entwickelt, das neue Narrativ einer sich emanzipatorisch begreifenden Ästhetik, mag dieser ›Held‹ auch alkoholisiert, moralisch nicht integer und sonst wie ›zeitgenössisch‹ sein.

Die Literaturwissenschaftlerin Tamara Hundorova sieht die ukrainische Postmoderne von der Ästhetik des Kitsches gekennzeichnet und bestimmt Kitsch als ein Mikromodell der Massenkultur, deren semiotisches Programm das Imitieren, Kopieren und Umgestalten der Kunst in Ware sei.¹⁹ Auch Olga Tokarczucs Roman *Letzte Geschichten* (*Ostatnie historie*, 2004) liefert eine ähnliche Definition, mit moralischer Wertung:

Ukrainer, ›die Gedärme der Separatisten an Panzerketten aufzuspannen‹, ›Alle Moskaleen [abwertend für Russen] rauszuhauen‹ und so weiter. Das könnte nach dem Krieg zu einem großen Problem werden. Gerade deshalb ist ein Spritzer Humor in sozialen Netzwerken so wichtig: All diese Ausdrücke wie #četamuchochlov? [Jargon, etwa: ›Was ist da los bei den Ukrainern?‹, T. H.] setzen der Gewalt etwas Humor entgegen. So entschärfen wir die gefährlichsten Äußerungen des Hasses in der Gesellschaft. Denn jemanden auslachen – das bedeutet ihn symbolisch, nicht aber in der Realität umzubringen.« (»В Україні появились свої проблеми с ненавистю. Язык повсякденного общения стал очень брутальным. В социальных сетях украинцы обещают друг другу ›наматывать кишки сепаров на гусеницы танков‹, ›выбить всех москалей‹ и так далее. Это может стать большой проблемой после войны. Потому так важен всплеск юмора в социальных сетях: все эти сетевые выражения вроде #четамухохлов? – это противопоставление юмора насилию. Так мы снимаем самые опасные проявления ненависти в обществе. Ведь высмеять кого-то – это убить символически, а не реально.«)

¹⁹ Vgl. Hundorova: *Kič i literatura* (Anm. 7), S. 5.

Kitsch ist die leere, unreflektierte Nachäffung von etwas wirklich Erlebtem, einer einmaligen, originalen, unwiederholbaren Entdeckung. Kitsch ist Verdoppelung, Vervielfältigung, Mimikry, die von einer bereits geschaffenen Form zu profitieren sucht. Kitsch ist die Imitation von Rührung, ein Wühlen im grundlegenden, ursprünglichen Affekt, dem dann ein zu enger Inhalt übergestülpt wird. Jede Sache, die vorgibt, etwas anderes zu sein, um bestimmte Gefühle hervorzurufen, ist Kitsch.

Jede Imitation ist moralisch schlecht – deshalb ist Kitsch gefährlich. Nichts ist so gefährlich für den Menschen wie der Kitsch, nicht einmal der Tod.²⁰

›Wirklich erlebt‹ ist die während der Sowjetzeit begangene Gewalt, die unter anderem auf dem Gebiet der heutigen Ukraine vor allem an Bürgern und Bürgerinnen der Sowjetunion verübt worden ist und von der heutigen Ukraine als eine allein von der russischen Seite zu verantwortende Schuld abgespalten wird. Medial verkitschter Hass ist imitiertes, relativierter Hass und bleibt doch Hass, potenziert im quasirational begründeten, auch wissenschaftlich verbürgten Ressentiment und einer affektiv ansprechenden, involvierenden bzw. ausgrenzenden Ironie.

Wie ist mit Texten umzugehen, die sich als analytische Kommentare präsentieren, doch wie Symptome emotionaler Verstrickungen wirken? Schriftstellerinnen und Schriftsteller verwenden ihren Bekanntheitsgrad für Texte, die zum oben erwähnten symbolischen Verlassen des Feindes und des historisch Feindlichen einladen, posten auf ihren Facebook-Seiten Geschichtskitsch, der eine historische Kontinuität antiukrainischer Kolonialgewalt behauptet – in einem Narrativ, das Vielfalt von Geschichtsinterpretationen ignoriert.

Das nachfolgende Zitat der Schriftstellerin Tanja Maljarčuk maskiert sich als Ablehnung des zitierten Diskurses. Es handelt sich dabei um eine verwirrende Strategie, die vorgibt, sich von der Pauschalablehnung abzugrenzen, sie zu verzeihen und loszulassen, während der Text im kollektiven Wir der Grundformel ›wir / Opfer gegen sie / Täter‹ historische Unverzeihlichkeiten auflistet. Diese Liste stellt erst recht eine unüberwindbare Grenze zur russischen Geschichtsauffassung samt der damit verbundenen Identitätsfrage auf:

Wir hassen Russland so, wie es Ukrainer aller früheren Zeiten nicht gehasst haben, denn unsere Erfahrung und unsere Gründe umfassen auch ihre Tragödie. Unser Hass ist deswegen so groß, weil er alle seine früheren Ebenen in sich vereint. Wegen Stus und Alla Gors'ka, wegen der UPA, wegen der Keller voller Leichen im annektierten Galizien 1941, wegen Sandarmoch, wegen Chvyľ'ovyj, wegen des Holodomors, wegen der UdSSR, wegen Murav'ëv und Kruty, wegen des Valujevskij-Zirkulars, wegen Ševčenko, wegen der Zaporoz'ka Sič 1775, wegen Mazeпа und des Gemetzels in Baturin, wegen des gestohlenen ukrainischen

²⁰ Olga Tokarczuk: *Letzte Geschichten*, aus d. Poln. von Esther Kinsky, München 2006, S. 64 f.

Barocks und der Professoren der Kiewer Mohyla-Akademie im Dienste von Peter I. / Diese Liste könnte man bis Andrij Boholjub's'kyj ausweiten, der Kiew im Jahr 1169 angezündet hat, und mit Familiengeschichten, mit jenen, die am meisten schmerzen; aber auch das alles reicht aus, um die Mehrschichtigkeit dessen zu verstehen, was wir fühlen. Unser Hass sucht nach Gerechtigkeit und Blut, nicht nur für uns, vielleicht für uns am wenigsten. Alle Gespräche über Versöhnung und Verständnis begreifen wir als bewussten Verrat oder als gefährliche Feigheit. Wir hören Russen, die über die blutige Junta und ihre Vollstrecker schreien, und wollen den Krieg. Wir wollen den Krieg, weil unser Feind Frieden möchte.²¹

Mit dem daran anschließenden letzten Satz »Ich erlaube mir, Frieden zu wollen«²² sichert sich Maljarčuk beinahe bescheiden ab. Ist sie aus dem Schneider? Der vorletzte Satz lautet: »Unser Frieden – das ist, den Krieg zu führen, ohne den Frieden abzulehnen, und für ihn bereit sein, wenn die Zeit so weit ist.«²³

Wie auch in ihren anderen Artikeln und wie bei ihren Kollegen und Kolleginnen zu beobachten, betet Maljarčuk auf diese Weise das ukrainisch-postkoloniale Opfernarrativ vor, hier in manipulativer Form einer Scheinablehnung, frei nach dem Motto »wir haben Gründe zu hassen, aber wir sagen mal, dass wir so edel sind, es nicht zu tun«. Manipulativ, weil sie einen emotionalen Rahmen setzt, in dem sie quasirationale, vermeintlich objektive Argumente (Namen, Zahlen, Ereignisse) für nichts anderes als Nationalhass auflistet. Maljarčuk imitiert und intensiviert die nachträgliche Trennung von gemeinsamen alltagskulturellen, dramatischen und traumatischen Erfahrungen als einen Clash von Kulturen und Emotionen, als eine Geschichte von versöhnlichen Opfern und hassenden Tätern. Das zieht affektive Differenz und historische Kriegslegitimation

²¹ Tanja Maljarčuk: »Myr i myr«, *Deutsche Welle*, 05.05.2015, <http://www.dw.com/uk/таня-малярчук-мир-і-мир/a-18429506> (2.10.2019): »Ми ненавидимо Росію так, як українці всіх попередніх часів її не ненавиділи, бо наш досвід і наші причини плюсують і їхню трагедію. Наша ненависть тому така грандіозна, що увібрала в себе всі її попередні рівні. За Стуса і Алду Горську, за УПА, за повні трупами підвали в анексованій Галичині 1941-го, за Сандармох, за Хвильового, за Голодомор, за УСРР, за Муравйова і Крути, за Валуєвські циркуляри, за Шевченка, за Запорозьку Січ 1775-го, за Мазепу і вирізаний Батурич, за вкрадене українське бароко і професорів Києво-Могилянської академії на службі Петра I. / Цей список можна було би поглибити аж до спаленого Андрієм Боголюбським Києва у 1169-му і розширити родинними історіями, тими, які найбільше болять, але і його вистачає, щоб усвідомити всю багаторівневість того, що ми відчуваємо. Наша ненависть прагне справедливості і крові не лише за нас, може, найменше за нас. Будь-які розмови про примирення і порозуміння ми сприймаємо як свідому зраду чи небезпечну легкодухість. Ми чуємо росіян, які кричать про криваву хунту і її карателів, і хочемо війни. Ми хочемо війни, бо наш ворог хоче миру.«

²² Ebd.: »Я дозволяю собі хотіти миру.«

²³ Ebd.: »Наш мир – це воювати, не заперечуючи можливості миру, і бути готовими до нього, коли настане час.«

(Russisches Reich = Sowjetunion = Russische Föderation = Feind), nicht etwa Hybridität, Dialogizität oder Relationalität nach sich.

Wenn der ukrainische Frieden à la Maljarčuk Krieg bedeutet, erlaubt es sich die Autorin also, Krieg zu wollen. Dann erlaube ich es mir als Leserin, einzelne Sätze nicht wohlwollend zu übersehen, sie nicht mit ironischen Anführungszeichen zu versehen, überhaupt kein Nachsehen für solch einen Text aufzubringen. Wieder einmal, wie in den Essays von Andruchovyč, klärt hier eine Insiderin auf, der man zu glauben bereit ist. Sie laviert taktisch zwischen rhetorischen Übertreibungen und arhetorischen Statements. Der Text wurde online von der Deutschen Welle publiziert und in kürzester Zeit mit zahlreichen Likes auf der Facebook-Seite der Autorin begrüßt. Bleibt es den Leserinnen, den Lesern überlassen, welche Message sie hinter einer solchen Definition ›unseres Friedens‹ heraushören? Ich höre einen – mich schmerzenden – Schmerz über historische Wunden, der unstillbar nach Kompensation ruft, und das nicht nur gegenüber Russland, sondern genauso gegenüber Polen. Soll man nun in der Sprache solcher Vorwürfe eine Liste ukrainischer Verbrechen an Russen, Polen und Juden als Kommentar anfügen?

Wenden wir uns der *Moscoviada* zu – dem prominenten Werk, mit dem die postkoloniale Ablehnungsrhetorik ihren Lauf genommen hat. Im Zentrum der verschiedenen Stilebenen des Romans, seiner verschlungenen Dialoge, Spiegelungen und ironischen Brechungen bewegt sich Otto von F., ein Westukrainer und Stipendiat am Maxim-Gorki-Literaturinstitut, durch Moskau. An einem Frühlingstag geht er los, um sich an der Gründung einer unabhängigen ukrainischen Zeitung zu beteiligen und Geschenke für die Kinder seiner Freunde zu kaufen. Das ursprüngliche Ziel verliert sich im Laufe des Geschehens. Nach Exkursen zu seinen Beziehungen zu Frauen, zum Anwerbungsversuch des KGB und zu inneren Dialogen mit dem imaginierten ukrainischen König Oleŕko II. gerät der Protagonist bei der Verfolgung eines Taschendiebs in die Unterwelt der Metro, den symbolischen Ausgangspunkt ukrainischer Emanzipation.

Natürlich, Freunde. Das Imperium vermochte alles. Hier herrscht eine geheimnisvolle, verbotene Aura. Hier sind Millionen Verbrecher begraben. All diese verwahrlosten Korridore sind von großer strategischer Bedeutung. In ihnen wurden die größten Siege geschmiedet. Das sind die Katakomben, aus denen das Imperium hervorging und in die es zurückkehrt, wenn seine Dämmerung anbricht.²⁴

²⁴ Andruchowytš: *Moscoviada* (Anm. 1), S. 138; Andruchovyč: *Moscoviada*, S. 87: »Усе було, друзі. Імперія могла все. Тут панує аура чогось секретного, забороненого. Тут поховано мільйони злочинів. Усі ці занедбані коридори мають велике стратегічне значення. У них викувувались найгучніші перемоги. Це катакомби, з яких імперія вийшла і в які вона повернеться, коли стемніє.«

Otto von F. wird verhaftet, kann sich befreien und gerät am Höhepunkt des Romans auf ein phantastisches Symposium über die Sicherung imperialer Machtstrukturen, getarnt als Kongress patriotischer Kräfte. Diese Szene in einem höllenartigen, von hell strahlenden Lüstern erleuchteten Unterweltsaal in der Größe des Roten Platzes²⁵ nimmt am deutlichsten Bezug auf das Prinzip des Karnevals.²⁶

Im Gegensatz zum statischen und in die Tiefe gesenkten, vertikal agierenden Zentrum zeigt sich der Protagonist horizontal beweglich – die Topographie repräsentiert die Machtverhältnisse. Otto von F. steht für die Umkehrbarkeit von Zentrum und Peripherie, behauptet von sich, er sei »ganz oben und ganz unten« gewesen, habe »alles gesehen, alles erlebt« und möchte nun nach Hause.²⁷ Die Teilnehmer sinnieren über das Unglück, die slawische Einigkeit verloren zu haben und halten an der Macht als ihrem eigentlichen Zuhause fest. Auf seinen Fluchtwunsch hin hört Otto: »Hier ist unser Haus. Hier ist unser unterirdisches Herz. Hier ist jetzt Rußland – einig und unteilbar.«²⁸ Der Erzähler verkitscht dies zusätzlich mit malerischen Details wie Balalaikaspielern, freizügigen Sängern und üppigen Fleischgerichten.

Bevor Otto die Clownsmaske abwirft, nimmt er undercover am Fest teil: Er entlarvt es als heimlicher Beobachter, Spion gar, und präsentiert es seinen Leserinnen und Lesern als erbärmlich, eben lächerlich, um sie im gemeinsamen Lachen zu Verbündeten zu machen. Die Versammlung maskierter russischer Geschichtsfiguren im Moskauer Untergrund sei, so Myroslav Shkandrij, »an indication that imperial behaviour has been assimilated and is being mimicked by the present generation for whom it still serves as the mainspring of thought and action«.²⁹ Die Szene

²⁵ Vgl. Andruchowytch: *Moscoviada* (Anm. 1), S. 172.

²⁶ Vgl. ebd., S. 176.

²⁷ Ebd., S. 180: »Ich war ganz oben und ganz unten, ich habe alles gesehen, alles erlebt... Unter dem totalitären Regime war ich Korrektor, unter dem posttotalitären nahmen meine Erektionen zu. Mich wundert nichts mehr, nervt nichts mehr... Aber solche ausgemachten Arschlöcher wie euch, Freunde, habe ich noch nie gesehen! Ich bin einfach baff, ihr macht mich fertig! Leckt mich doch alle! Jeschewikin, ich hab genug von eurer Gesellschaft! Wie komm ich hier raus, hm?« / »Wohin?« fragt Jeschewikin blöde. / »Nach Hause. Na, ich meine ins Wohnheim.« / »Nach Haus?« Jeschewikin zerreißt es fast vor Lachen.«; Andruchowytch: *Moscoviada*, S. 115: »Я був на вершинах і на дні, я все спізнав і все пережив... За тоталітарного режиму був коректором, за посттоталітарного мої ерекції почастишали. Мене вже нічим не здивуєш, нічим не дістанеш... Але я ще не бачив таких рідкісних мудаків, як ви, друзі! Я вам просто дивуюся, ви мене дістали! Повний привіт! Єжевкін, я маю досить вашого товариства! Як би оце звідси вийти, га? / – Куди? – тупо спитав Єжевкін. / – Додому. Ну, я маю на увазі, в туртожиток. / – Додому? – Єжевкін аж затрясся від реготу.«

²⁸ Ebd.: »Тут наш дім. Тут наше підземне серце. Тут тепер Росія – єдина й неділима.«

²⁹ Myroslav Shkandrij: *Russia and Ukraine: Literature and the Discourse of Empire from Napoleonic to Postcolonial Times*, Montréal 2002, S. 263.

unter der Lubjanka und dem Kinderkaufhaus greife eine Ideologie auf, die Terror und Infantilisierung ausnutze: »[I]ts exponents in the underground chamber describe how they have manipulated the psychology and conduct of imperial citizens over generations.«³⁰

Hier kippen die Machtverhältnisse, Otto von F. ernennt sich zum Narrenkönig und läuft Amok. Er erschießt Pappfiguren, die imperialistische Persönlichkeiten Russlands und der UdSSR darstellen, und vernichtet damit die sich hinter den Masken von Lenin, Dzeržinskij, Katharina II., Suworov und anderen verbergenden Großmachtphantasien des wankenden Imperiums. In einem Vortrag – ein parodistisches bis belehrendes Subgenre, das in den meisten Romanen Andruchovyčs vorkommt – räsonieren diese Figuren über das (Nicht-)Sein als Großmacht, worin sich die schlimmsten ukrainischen Ängste ablesen lassen, denn die Republiken sollen in eine Scheinunabhängigkeit gebracht und Polen in einen Truppenübungsplatz verwandelt werden.³¹ Nachdem Otto alle erschossen hat, erstattet er dem künftigen ukrainischen König Bericht:

Der Platz vor dem ›Kiewer Bahnhof‹, Euer Königliche Gnaden, stand unter Wasser. Der Regen hatte den ganzen Tag nicht einen Moment lang nachgelassen. Die bis obenhin mit Sand, Asche, Rosen, Papieren, Taubenfedern, Masken, toten Ratten und anderem Unrat gefüllten Abwasserkanäle nahmen nichts mehr auf. Es wurde immer offensichtlicher: eine Sintflut brach herein. Moskau hörte auf zu existieren.³²

Das Gelage hat nicht zufällig unterirdisch stattgefunden. Aus dem – nunmehr ehemaligen – Unten erfolgt die Umkehrung der festgefahrenen Verhältnisse. Ursprung und Ziel des Imperiums und des nicht mehr sowjetischen Protagonisten verlaufen antagonistisch: Während Moskau versinkt und die Sowjetunion in den Keller verbannt wird, bricht Otto aus dem Keller hinaus wie neugeboren in die Ukraine auf, die sich ihrerseits im Aufbruch in ihre Unabhängigkeit befindet. Dem karnevalistischen Weltempfinden, der Ambivalenz des Wechsels, der Zerstörung und der Schöpfung entsprechen die Auslöschung Moskaus und die Verlagerung des Aufenthalts in die Ukraine. Diese erreicht der Protagonist vom Kiewer Bahnhof aus als seinen und als den narrativen Zielpunkt, denn mit dem Ankommen daheim, in der neu-alten und alles

³⁰ Ebd.

³¹ Vgl. Andruchowytš: *Moscoviada* (Anm. 1), S. 198, 200.

³² Ebd., S. 213; Andruchovyč: *Moscoviada*, S. 136: »Площа Київського вокзалу, Ваша Королівська Милосте, була затоплена. Цілоденний дощ, який не вшухав ні на хвилину, спричинився до великого виверження вод. Ущент забиті піском, попелом, трояндами, паперами, голубиним пір'ям, масками, мертвими щурами та іншим непотребом каналізаційні стоки не приймали вже нічого. Всесвітній потоп робився дедалі очевиднішим. Москва переставала існувати.«

andere als postmodern gebrochenen Heimat, endet der Roman. Dieser Abschied vom alten Leben ist zugleich ein Begrüßungsbrief an die neue (Un)Abhängigkeit, wie wir aus Ottos Brief an den König erfahren: »Es gibt ein Land, wo Eure Untertanen wohnen. [...] Manchmal träumen wir von Europa. [...] Ich fliehe nicht, sondern kehre heim.«³³

Die alte Ordnung kann karnevalesk durch eine neue ersetzt werden, was aber nicht zwangsläufig bedeutet, dass die neue Ordnung eine hierarchiefreie sein wird – das ist sie weder beim Maskeradenmassaker im Konferenzsaal noch in der Ergebnisheit des Protagonisten gegenüber dem wiederbelebten altruthenischen König. Der ukrainische Autor hat sich imaginativ am Imperium gerächt, hat die Vision des Abschüttelns einer kolonialen Hegemonie durchgespielt. Wohin er nun zurückzukehren scheint, ist eine nicht nur revanchistische, sondern restaurative, kleinbürgerliche Ordnung daheim. Und die kann er in seinem humoristisch abgesicherten Pendant als Patriarch von *BuBaBu* bestimmen. Wie Roman Dubasevych in Reaktion auf diese Ausführungen unterstreicht, rührt Andruchovyčs Ressentiment von einem »konservativen Europäismus« her, was für seine innerukrainische Standortbestimmung von eminenter Bedeutung sei.³⁴

Das karnevalistische Lachen ist, auch schon bei Bachtin, kein Lachen aller heterogenen Gruppen miteinander, sondern das – kontrollierte – Auslachen einer Gruppe durch eine andere. Ohne einen Kontrasthintergrund, in diesem Fall das Sowjetische bzw. Imperiale, wäre es kaum möglich, in der Dialektik der Karnevalsmetapher und deren subversiver Wirkung zu bleiben, sofern man diesen zeitlich und räumlich beschränkten, von der herrschenden Ordnung zugelassenen und kontrollierten Ausnahmezustand des Feierns als subversiv sehen möchte. Der historische Karneval ist auch bei Bachtin als ein Spiel innerhalb der geltenden Ordnung gedacht und hatte kaum je die revolutionäre Absicht, Autoritäten zu stürzen.³⁵

Mir scheint, dass das Lachen im Zusammenhang mit dem Karneval und der Lust an Wortspielereien, Obszönitäten und Provokation als ein Mittel der Etablierung von Zugehörigkeit qua Exklusion dient. Bachtins Modell des mittelalterlichen Lachens verwendet Jurij Andruchovyč für die Botschaft: Die Ukrainer sind die Unterdrückten, die chauvinistischen

³³ Andruchowytsh: *Moscoviada* (Anm. 1), S. 214 f.; Andruchovyč: *Moscoviada*, S. 137 f.: »Ваша Гідносте. Існує така країна, де живуть Ваші піддані. [...] Іноді нам сниться Європа. [...] Бо я сьогодні не втікаю, а повертаюся.«

³⁴ Ich bedanke mich an dieser Stelle bei Roman Dubasevych für seine Kommentare vom Januar 2016.

³⁵ Vgl. Peter L. Berger: *Erlösendes Lachen: das Komische in der menschlichen Erfahrung*, Berlin/Boston 2014, S. 100.

Russen sind die Unterdrücker und die Texte des Autors ein Karneval, dem sich die Leserschaft anschließen möge – und zwar über die Lektüre hinaus. In diesem Sinne könnte man von einem *monologischen Lachen* sprechen. Es ist zerstörerisch in seiner Abwertung des Anderen und konstruktiv in der Aufwertung des Eigenen. Andruchovyč schafft kein konkurrierendes Nebeneinander verschiedener Sprachen, Geschmäcker und Geschichtsbilder, sondern eine Zusammengehörigkeit kultureller Zeichen, die das Sowjetische mit dem Russisch(sprachig)en gleichsetzt und zum Anderen erklärt, das es zu erniedrigen gilt, und zwar durch rhetorische Strategien der Distanznahme wie Humor, Sarkasmus oder Ironie. Intendiert wird ebenso eine gezielte Vereinnahmung und Herstellung von Nähe zu gleichgesinnten Leserinnen und Lesern. Wenn das Machtprinzip der Erniedrigung und im weiteren Sinne der symbolischen Gewalt beibehalten wird, verliert sich in einer solchen Auffassung des Karnevalesken die Fröhlichkeit des Ambivalenten, Mehrdeutigen und Freien. Das kalkulierte Lachen an den richtigen Stellen löst dann nicht, wie laut Bachtin, die Angst, Macht und Gewalt auf,³⁶ sondern baut sie emotional auf und verfestigt sie.

Auch abseits des Karnevals und Jahrmarkts trägt die Sprache der Parodie nicht zwangsläufig zur Schaffung eines befreienden Diskussionsraums bei: Andruchovyčs Sprache ist oft, aber nicht kohärent ironisch, sie wechselt zwischen verläSSLicher und unzuverlässiger Ironie. Die Leserin, der Leser ist aufgefordert, sich von den Vorzeichen des Unernstes verführen zu lassen. Das uneigentliche Sprechen öffnet die Tür zum Aussprechen des Eigentlichen, unter dem Etikett der Narrenfreiheit lässt sich alles sagen. Dass dabei ideologisch grundierte Überzeugungsarbeit geleistet wird, soll man offenbar nicht ernst nehmen. Aber was, wenn doch? Und was, wenn einem das Lachen angesichts des (Informations-)Krieges vergeht?

Ironie funktioniert als Ironie, wenn sie als solche von mehreren identifiziert wird. Sie wirkt identitätsstiftend, geteilte Freude vereint. Daher funktioniert sie zugleich als ein Ausschlussmechanismus: Wer nicht lacht, hat den Witz nicht verstanden und gehört nicht dazu. Die Leserin wird

³⁶ Bachtin: »Thesen zur Dissertation« (Anm. 12), S. 36: »Das Lachen hingegen versprach den gänzlichen Sieg über die Angst: Weder hat noch macht es Angst, es schafft keine Gesetze und baut keine Scheiterhaufen; deshalb sprechen Macht und Gewalt nie in der Sprache des Lachens. [...] Das deutliche Gefühl des Sieges über die Angst ist ein wesentlicher Bestandteil des mittelalterlichen Lachens. Dieses Gefühl findet seinen Ausdruck in den Spezifika der Lachmotive: In ihnen ist die besiegte Angst stets in der Form des Monströs-Lustigen vorhanden, in der Form der von oben nach unten verkehrten Symbole von Macht und Gewalt, in den komischen Motiven des Todes, der fröhlichen Zerfleischung, der karnevalesken ›Hölle‹ (ein unvermeidliches Requisite des Karnevals) und in den fröhlichen Ungetümen des Karnevals. [...] Die Sprache des Lachens war auch die Sprache der freien und angstlosen volkstümlichen Wahrheit.«

auf diese Art in *eine* Richtung gelenkt, und wenn sie sich ihr verweigert, gilt sie als Spielverderberin und ist selbst schuld, nicht dazuzugehören, zeigt sie doch damit, dass sie keinen Humor hat.

Möglicherweise könnte man in diesem Kontext zwei Arten des karnevalistischen Lachens unterscheiden: Zum einen ein Lachen, das kulturelle Differenzen zementiert und sie gegeneinander ausspielt, strategisch ein- und ausschließend; vom Revanchismus legitimiert, nimmt es eine Sicht ›vom Westen aus‹ vorweg, um sie gleichsam als eine in Erfüllung gehende Vision zu vollziehen, selbst wenn sie mit Elementen des Otherings einhergeht. Eine solche *Andruchovščyna* wäre von der Traditionslinie der *Kotljarevščyna*³⁷ abzugrenzen: Ivan P. Kotljarevs'kyjs *Eneïda* (1798) stellt eine offenere Parodie dar, war aber auch nie mit dem Problem eines Konflikts konfrontiert, wie es ihn heute gibt. Dieser vielleicht auch für die künftige literarische Auseinandersetzung richtungsweisende burleske Versroman übertreibt kulturelle Stereotype und bringt Werte durcheinander, ohne dass er eine neue feste Ordnung aufstellt, vermischt Stilebenen und Sprachen und richtet sich an eine breite Leserschaft. Bei Kotljarevs'kyj und seinen Epigonen geht es nicht darum, dass die *Eneïda* im Rahmen der imperialen Ordnung verbleiben möge (wo sollte sie auch sonst zu jener Zeit verbleiben), sondern um das Moment einer versöhnlichen Parodie, die retrospektiv-historistisch in Bezug auf das Römische Reich als auch für sich genommen ähnlich wie das poetische Phänomen des *st'ob / stëb* funktioniert, jener spezifischen spätsowjetischen Form des Humors, die das Objekt der Ironie durch Überidentifikation ins Lächerliche zieht. Statt endgültiger Antworten dominiert in der *Eneïda* Selbstironie, ein zum Uneindeutigen neigender Witz über das Eigene, so zum Beispiel in Gestalt von Göttern, die sich wie Kosaken gebärden. In dieser Tradition wäre auch Nikolaj V. Gogoľ' zu sehen, den Bachtin als Intertext zu Rabelais anführt.³⁸

Generell stellen literarisch indizierte emotionale Kodierungen die Frage nach den axiologischen Dispositiven von Kultur und nach der Rolle oder sogar Indienstnahme sich postmodern gerierender Konzepte

³⁷ Vgl. George G. Grabowicz: »Between Subversion and Self-Assertion: The Role of *Kotljarevshchyna* in Russian-Ukrainian Literary Relations«, in: Andreas Kappeler / Zenon E. Kohut / Frank E. Sysyn u. a. (Hg.): *Culture, Nation, and Identity: The Ukrainian-Russian Encounter (1600–1945)*, Toronto 2003, S. 215–228, hier S. 221. *Kotljarevščyna* sei ein Merkmal der postsowjetischen ukrainischen Literatur – bei *Bu-Ba-Bu* und insbesondere in karnevalesken Tendenzen bei Jurij Andruchovyč. Vgl. Nila Zborovs'ka: »Zaveršennja epochy, abo ukrains'ka literaturna sytuacija kincja 1980–90 rr.«, in: *Kur'jer Kryvasu* 9/10 (1996), S. 76–83, hier S. 78 f.

³⁸ Vgl. Bachtin: »Thesen zur Dissertation« (Anm. 12), S. 43.

in der ›postkolonialen‹ ukrainischen Literatur.³⁹ Letztere trägt, und darauf will diese Skizze hinweisen, gerade durch emotionale Färbungen eine Verantwortung für die Art und Weise der Rezeption eines nationalen Projekts. Diese Einschätzung widerspricht jener von Alexander Kratochvil, der von einer Entideologisierung und genuinen Postmodernität der ukrainischen Literatur ausgeht.⁴⁰ Mögen Andruchovyč und *BuBaBu* das Standardukrainische durch Einschluss von Soziolekten, Dialektismen und pejorativen Ausdrücken bereichert haben, gegenüber dem Russischen als Sprache und kulturellem Marker haben sie die Differenz intensiviert.

II. Emotionale Färbung des Literaturbetriebs nach 2014

Der Konflikt in der Ukraine hat die Kultur extrem politisiert, was auch vor Augen führt, wie politisierbar jegliche Form von Identitäts(re)produktion ist. Petro Porošenko, ukrainischer Präsident bis 2019, misst der Kulturpolitik großen Stellenwert bei: In der zeitgenössischen Kultur werde nun eine »Hundertschaft der Kunst« gebildet, diese Entwicklung müsse zusammen mit der erhöhten Aktivität in sozialen Netzwerken unterstützt werden.⁴¹ Kurze Zeit zuvor hatte Russlands Präsident das Jahr 2014 zum ›Jahr der Kultur‹ erklärt. Es sollte die Aufmerksamkeit der Bevölkerung auf die Bewahrung des kulturhistorischen Erbes und auf die Rolle der russischen Kultur in der gesamten Welt lenken. Handelt es

³⁹ Zur Instrumentalisierung postkolonialer Konzepte bei ukrainischen Autorinnen und Autoren vgl. Roman Dubasevyč: »Dity rozpaču«, *Zaxid.net*, 20.12.2010, https://zaxid.net/dity_rozpachu_n1118908 (2.10.2019).

⁴⁰ Vgl. Alexander Kratochvil: *Aufbruch und Rückkehr. Ukrainische und tschechische Prosa im Zeichen der Postmoderne*, Berlin 2013, S. 251: »Die Spurensuche nach individuellen und über-individuellen Identität(en) in Geschichten und kulturellen Topographien präsentiert sich polyphon, öffnet damit die Monologe, die großen Geschichten der Vergangenheit für eine erneute Kommunikation, ist im besten Sinne indifferent (gleich-gültig) und befreit sich somit von der modernen Verantwortungsästhetik – wie sie insbesondere in den slawischen Literaturen seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert ausgeprägt ist – für Staat, Volk und Kultur.« Ebd., S. 274: »Bei der Entideologisierung spielt – wie die Texte von *BuBaBu*, die Prosa von Jurij Andruchovyč, Oksana Zabužko, Vasyľ Koželjanko, Serhij Žadan u. a. sinnfällig machen – die ›Karnevalisierung‹ der offiziellen Sprachnormen und der traditionell puristischen Positionen eine Rolle.«

⁴¹ Vgl. Petro Porošenko: »Zbrojeju u borot'bi vorohom polityka *Ukrajins'ka pravda*, 09.03.2015, <http://www.pravda.com.ua/news/2015/03/9/7060925/> (2.10.2019). ›Himmlische Hundertschaft‹ hat sich als Bezeichnung für die auf dem Maidan im Februar 2014 Getöteten etabliert. Das Gedenken an diese über 100 Personen stilisiert sie zu Helden, oft im Zusammenhang mit der Charakterisierung, sie seien für die Zukunft der Ukraine gestorben. *Sotnja* (*The 100*) ist zudem der Name einer in Osteuropa beliebten US-amerikanischen Fantasy-Fernsehserie, die das apokalyptische Zukunftsszenario durchspielt, dass in 100 Jahren niemand mehr auf der Erde lebt und die einzigen, die sich gerettet haben, eine Raumfahrtstation namens Noah bewohnen.

sich demnach bei Porošenkos Forderung um ukrainischen Selbstschutz gegen russischen Chauvinismus?

Die polarisierenden, gemeinschaftsstiftenden Emotionen, die in Literatur und Kunst (re)produziert werden, gewannen nach den Ereignissen auf dem Maidan im Jahr 2014 zunehmend an Bedeutung. Zahlreiche Publikationen und Projekte zeigten ein breites Spektrum der Reaktionen von Kunstschaffenden zwischen Rückzug, Opposition und aktivem Engagement, zwischen kriegsmotivierender Feindschaft und lähmender Trauer auf. Der Informationskrieg zwischen beiden Ländern (und dem ›Westen‹) vertiefte und vertieft die Gräben zwischen Menschen mit sowjetischer Vergangenheit, die abseits von offizieller politischer Rhetorik dank biographischen Entwicklungen und oftmals gemischten Familien, aber auch aufgrund der übernationalen sowjetischen Prägung miteinander verbunden waren. Diese Verbundenheit ist nunmehr in ihr Gegenteil verkehrt worden – weniger durch Karneval als durch militärische und mediale Gewalt. Von außen gesehen stützt den medialen Krieg eine staatlich geförderte und freiwillig vollzogene Indienstnahme der Kultur in beiden Staaten. Einen Dialog auf Augenhöhe gibt es nicht, aber dafür Ähnlichkeiten: ein Ringen um innere Stabilisierung durch Beeinflussung der öffentlichen Meinung, nicht zuletzt mit künstlerischen Mitteln. Dass die ukrainischen Massenmedien sich hysterisch gebärden, sei nicht zu leugnen, sagt der ukrainisch-jüdische Dichter Boris Chersonskij, dessen seit 2008 entstandene Gedichte Vorahnungen einer militärischen Auseinandersetzung enthalten. Aber das sei nichts anderes als der Versuch, es den russischen Kollegen mit gleicher Münze heimzuzahlen.⁴² Einen propagandafreien Raum Ukraine scheint es nicht mehr zu geben.

Die Kulturbegriffe beider Seiten sind von Stolz, Schuld und selektiver Wahrnehmung durchdrungen, mit zum Teil unvereinbaren Inhalten in Hinblick auf Geschichtsbilder und Geopolitik. Das russische Narrativ arbeitet an einer Rekonfiguration dessen, was Russischsein bedeutet und an der Bestimmung dessen, was Russischsprachige in der Föderation und außerhalb von ihr vereint. Die offizielle ukrainische Identitätsarbeit blendet die wechselhafte ukrainisch-russische Geschichte wie die gemeinsame sowjetische Geschichte in wesentlichen Punkten aus bzw. schreibt sie um, grenzt sich von nicht mehr ukrainischen Gebieten im Osten und Süden des Landes ab und solidarisiert sich umso mehr mit den Maidan-Unterstützern aus diesen Territorien. Der Petersburger Kultur- und Geschichtswissenschaftler Il'ja Kalinin wirft der russischen Kulturpolitik vor,

⁴² Vgl. »Ukrainer über ihr Land. Was bleibt nach dem Majdan?«, *faz.net*, 20.02.2015, <http://www.faz.net/aktuell/politik/ausland/europa/ukraine-krise-was-bleibt-nach-den-majdan-protesten-13437657.html> (2.10.2019).

sie begreife Kultur nicht als die Gesamtheit sinnstiftender Mechanismen, Werte und Praktiken, sondern als Methode, eine historische mentale Matrix zu konservieren und zu reproduzieren.⁴³ Im ukrainischen Fall scheint es hingegen eine Matrix zu sein, die die jüngsten Ereignisse zum Gipfelpunkt einer jahrhundertelangen Befreiungsgeschichte verklärt – zum identifikatorischen Bezugs- und emotionalisierten Entscheidungspunkt für die affektiv gesteuerte Zugehörigkeit zur territorial verkleinerten, aber national gewachsenen Ukraine. Schuldvorwürfe, Bindungen und der Wunsch nach Stabilisierung bestimmen die Situation in beiden Ländern.

Das Kulturgeschehen reagiert vehement und die Stimmen, die man am meisten hört, sind zugleich Stimmen der leitenden Meinungsbildung. Mykola Rjabčuk, der Schriftsteller und Publizist, der bereits vor zehn Jahren die These von den ›zwei Ukrainen‹ erläutert und eine Orientierung an der Westukraine vorgeschlagen hat, bekennt sich im Gespräch mit dem Historiker Andrii Portnov dazu, dass ihm die Ukraine ohne Donbass und die Krim ohnehin besser gefalle.⁴⁴

Zahlreiche junge ukrainische Schriftsteller, die früher apolitisch waren, haben sich nun politisieren lassen: Sie schreiben vorrangig Essayistik, oft für virtuelle Medien. Alle Gattungen und alle Medien sind von dem emotionalisierten Dauerthema betroffen, darunter die von Elena Fanajlova moderierte Videosendung *Gedichte über den hybriden Krieg* (Stichi o gibridnoj vojne) mit Gedichten von Serhij Žadan, Aleksandr Kabanov, Boris Chersonskij, Marija Stepanova, Ljubov' Jakymčuk, Anastasija Afanas'eva, Konstantin Šavlovskij und Pavel Gol'din.⁴⁵

Das Internet bietet eine virtuelle Kampfarena an, auf der sich Agitation und Analysen, Drohungen und Spott, Spendenaufrufe und Verleumdungen zuhauf finden lassen, zum Teil auch in künstlerischen Arbeiten. Die Verschmelzung von künstlerischer mit öffentlicher Meinungsäußerung hat generell zugenommen; besonderen Stellenwert nimmt die Bewahrung einer kollektiven Erinnerung an den Maidan ein. Mit Beginn des Kriegs im Donbass ist eine Unmenge patriotischer, ukrainisch- wie auch russischsprachiger Lyrik entstanden. Für eine der interessantesten Publikationen der letzten Zeit hält Andrej Kurkov den zuerst als Facebook-Roman erschienenen,⁴⁶ 2014 und 2015 in Kiew gedruckten

⁴³ Vgl. Il'ja Kalinin: »Kul'turnaja politika kak instrument demodernizacii«, *polit.ru*, 15.02.2015, http://polit.ru/article/2015/02/15/cultural_policy (13.11.2017).

⁴⁴ Vgl. Mykola Rjabčuk: »Skažu česno – nova Ukraïna, bez Donbasu i Krymu, podobajet' sja meni bil'se«, *Historians*, 10.03.2015, <http://www.historians.in.ua/index.php/en/intervyu/1458-mykola-riabchuk-skazhu-chesno-nova-ukraina-bez-donbasu-i-krymu-podobaietsia-meni-bilshe> (13.11.2017).

⁴⁵ Sendung vom 23.08.2015, <http://www.svoboda.org/media/video/27201272.html> (13.11.2017).

⁴⁶ Vgl. <https://www.facebook.com/kaharlyk> (13.11.2017).

Roman *Kagarlyk* von Oleh Šynkarenko: Diese Antiutopie verwendet das Ukrainische und das Russische und beschreibt ein postapokalyptisches Szenario über die Ukraine der 2050er Jahre nach dem Krieg mit Russland. Besonders gut verkaufen sich sogenannte Euromaidan-Chroniken, die lyrische Texte zu einer Dokumentation zusammenstellen und eine dichte emotionale Atmosphäre vermitteln, sowie das ›Requiem‹-Buch *Himmliche Hundertschaft* (Nebesna sotnja) – das den zu Helden erklärten Opfern des Maidan gewidmet ist.⁴⁷

Ivan Ampilogov, ein Autor von der Krim, der nach Kiew übersiedelt ist, sieht in der aufkommenden ›Kriegsliteratur‹ eine Befreiung von der russischen Kultur, die er bereits in einer Typologie voraussagt: Frontprosa, Verbannungsprosa der Krim- und Donbassflüchtlinge sowie Okkupationsprosa; die gleiche Einteilung gelte auch für die Poesie, hätten wir es doch mit einer neuen Kulturära zu tun.⁴⁸

Diese reicht über die Ukraine hinaus und schließt einen unterstützenden westeuropäischen Diskurs mit ein. Ein Blick auf die deutschsprachigen Publikationen kann dies verdeutlichen: Jurij Andruchovyč hat, wie zu erwarten gewesen ist, reagiert und 2014 den Band *Euromaidan. Was in der Ukraine auf dem Spiel steht* herausgegeben. Ebenfalls bei Suhrkamp ist 2015 der Sammelband *Testfall Ukraine. Europa und seine Werte* mit weiteren Essays, teilweise von denselben Autoren und Autorinnen, erschienen. Ein weiteres Kaleidoskop – konsensfähiger proukrainischer Stimmen – findet sich in der 2014 erschienenen Anthologie *Majdan! Ukraine, Europa*.⁴⁹

Reaktionen gibt es auch in der Ostukraine. Die russisch- und ukrainischsprachige Dichterin Elena Zaslavskaja versucht, ihren Protest in Gedichten, aber auch in anderen, affektiv besonders expliziten Genres wie im Opernlibretto und dem Märchen auszudrücken. Zaslavskaja, die ich in Berlin in der Literaturwerkstatt im Winter 2008 kennengelernt habe, ist in Lugansk geblieben und hat auf ihrer Website einige Kriegsgedichte veröffentlicht, die in den Band *Jahr des Krieges* (God vojny, 2015) eingegangen sind. Zugleich ist sie mittlerweile Objekt massiven Hohns, angesichts dessen sich die Fragen aufdrängen, ob ihre Gedichte ästhetisch minderwertig sind, nur weil die Autorin keine prowestliche Haltung einnimmt? Sind sie weniger gut als die Kriegsgedichte und

⁴⁷ Lesja Voronjuk (Hg.): *Nebesna sotnja: antolohija majdaniv'skych viršiv*, Černivci 2014.

⁴⁸ Vgl. Ivan Ampilogov: »K voprosu o nacionalizme i Central'no-Černomorskoj Evrope«, *Krym.Realii*, 29.01.2015, <http://ru.krymr.com/content/article/26819299.html> (2.10.2019).

⁴⁹ Juri Andruchowytš (Hg.): *Euromaidan. Was in der Ukraine auf dem Spiel steht*, Berlin 2014; Katharina Raabe / Manfred Sapper (Hg.): *Testfall Ukraine. Europa und seine Werte*, Berlin 2015; Claudia Dathe / Andreas Rostek (Hg.): *Majdan! Ukraine, Europa*, Berlin 2014.

Kommentare proukrainischer Autorinnen und Autoren? Darüber mögen Literaturkritikerinnen und Verleger urteilen.

Auch Zaslavskajas Kriegsliteratur ist Teil der Emotionalisierung der Ukraine-Krise. Eines ihrer Gedichte heißt *Schwarzbrot* (Čěrnj chleb). Durch die Milch- und die Schwarz-Weiß-Metaphorik sowie durch die beschwörenden Alliterationen erinnert es an Paul Celans *Todesfuge* mit dem Anfangsakkord »Schwarze Milch der Frühe«. Das Gedicht greift die emotionale Rhetorik um den Zweiten Weltkrieg auf (dies implizieren die Bezugnahme auf Enkel und Kinder sowie die Signale der Wiederholung »Lang ist [...] her« (»dolgo ne bylo«), »Und wieder« (»I snova«), »Und [...] ist geworden« (»I stala«)), die im russischen Kontext besonders im Zuge der Feierlichkeiten des 70-jährigen Jubiläums des Kriegsendes im Jahr 2015 höchst aktuell wurde. Mich interessiert hierbei weniger der Aspekt der Politisierung als jener der Emotionalisierung, die das Gedicht transportiert, gerade auch, weil es mit einer »volkstümlichen«, für die in der ehemaligen Sowjetunion Aufgewachsenen eingängigen Bildsprache operiert – mit basalen Symbolen des kollektiven Kriegstraumas.

Schwarzbrot

Lang ist das Unglück her, lang.
 Lang ist der Krieg her, lang.
 Derweil sind die Kinder gewachsen.
 Derweil sind die Enkel gewachsen.
 Aber die Urenkel sind noch nicht groß.
 Und der Sohn hat gesagt: »Ich gehe. Verzeih.«
 Und der Enkel hat gesagt: »Ich auch. Lass mich.«
 Und die Urenkel sind merklich erwachsener geworden.
 Und wieder ist heißes Blut geflossen.
 Und die Heimat wurde zugeschnitten und gerissen.
 Und Bruder ging auf Bruder los, Freund auf Freund.
 Und die Milch ist schwarz in der Brust geworden.
 Und das Blut ist schwarz in den Menschenherzen geworden.
 Wie Anthrazit, unsere Kohle aus Krasnodon.
 Die letzte Schicht. Aus unzugänglicher Tiefe.
 Hinauf. Aus der untersten Unterwelt.
 Die Geschichte wünscht Veränderungen
 Und dreht, dreht, dreht das schwarze Mühlrad.
 Wir sind Schwarzbrot im Krieg geworden,
 Wo früher ... goldene Körner gewesen sind.

03.05.2014⁵⁰

⁵⁰ Elena Zaslavskaja: »Čěrnj chleb«, in: dies.: *God vojny*, Luhans'k 2015, S. 5: »Чёрный хлеб // Долго не было беды. Долго. / Долго не было войны. Долго. / Успели дети подрасти. / Успели внуки подрасти. / А правнуки пока что не успели. / И сын сказал: »Я ухожу. Прости.« / И внук сказал: »Я тоже. Отпусти.« / И правнуки заметно повзрослели. / И снова кровь горячая лилась. / И Родина кроилась и рвалась. / И брат

Die Perspektive des weiblichen lyrischen Ichs lässt an einen Nekrolog denken, vollzieht es doch im Grunde den eigenen Tod und den seiner Gemeinschaft nach: Statt des Schöpfungsaktes, den Zaslavskaja in ihren anderen Gedichten in den Vordergrund gesetzt hat, gestaltet das Gedicht den Prozess der Dehumanisierung, der auch das Sprechen der Frau bzw. der Mutter Erde⁵¹ zum Verstummen bringt. Es nimmt das zentrale Thema der Autorin, die Körperlichkeit, auf. Allerdings funktioniert der Körper nicht mehr als Lebensträger und -spender, sondern nur noch in der Gegenüberstellung von Objekten im Bruder- und Freundeskrieg. Der Nicht-Körper des Krieges löscht das Geschlecht aus: Die Söhne und Enkelsöhne gehen fort, die Frau hört auf, ›nährend‹ zu sein. Der weibliche Körper gibt in Form schwarzer Milch den Tod weiter.

Die Heimat wird zum Körper – und zwar zu einem verletzten, dysfunktional zerschnittenen: »die Heimat wurde zugeschnitten und gerissen«. Die Heimat als buchstäbliche, materielle und hier personifizierte Erde verschlingt das Subjekt, das auf diese Weise zur Natur zurückkehrt. Das ›Zurück‹ bedeutet Einswerden mit der Erde, mit der Kohle und den Ähren, und in der Folge die Verarbeitung zu Brot, das Zermahlenwerden zu Mehl. Hat die Dichterin früher den Körper als *das* aktive, kreative, selbstbestimmte Kommunikationsmedium des (weiblichen) lyrischen Ichs gefeiert, so finden wir hier keine 1. Person Singular mehr vor; sie ist zur Pluralform, zum ›Wir‹, zu einer generationenübergreifenden und scheidenden, sterbenden Großfamilie geworden. Der Körper symbolisiert den Resonanzraum einer überindividuellen Trauer: »das Blut ist schwarz in den Menschenherzen geworden.«

Das schwarze Mühlrad scheint weiter im Kreis zu laufen – über die Erde als materielles Medium, die selbst aus Toten noch Roggenähren hervorzubringen vermag. Die Ähren sind kein leuchtender Weizen, Symbol für die Ukraine als ›Kornkammer‹, aber sie bleiben im selben semantischen Umfeld, dunkel verfärbt. Die Trauer als Grundgefühl manifestiert sich auch im Grundnahrungsmittel Brot, das trotz allem für die Aufrechterhaltung von Energie und damit Leben gelesen werden könnte, wäre da nicht die klare Bildlichkeit am Ende: Die Geschichte ist die Mühle, die die Ähren »dreht, dreht, dreht« und nach Veränderungen verlangt. Die Metamorphose findet im letzten Vers statt, wenn es heißt: »Wir sind

на брата шел, а друг на друга. / И стало черным молоко в сосцах. / И стала чёрной кровь в людских сердцах, / Как антрацит, наш краснодонский уголь. / Последний пласт. / Из недоступных недр. / Наверх. Из самой преисподней. / История желает перемен / И крутит, крутит, крутит чёрный жёрнов. / Мы стали чёрным хлебом на войне, / А были... были золотые зерна. / 03.05.2014.« [Übers. von Verf.]

⁵¹ Das russische folkloristisch-heidnische Ideal der Mutter-Erde symbolisiert selbstlose Hingabe und unerschöpfliche Kraft.

Schwarzbrot im Krieg geworden.« Der Text hat die Entmenschlichung, die Verdinglichung durch die Geschichte vollzogen, und das schwarze Leichenbrot nährt perfiderweise den Krieg.

In einem zu Zaslavskajas Gedicht gedrehten Video,⁵² das Menschen verschiedenen Alters vor zerstörten Gebäuden zeigt, wird ein Laib Schwarzbrot auseinandergerissen. Darauf fallen Weizenähren. Der lange Abspann mit schwarzem Hintergrund – eine Trauerminute – legt nahe, dass der Laib die Ukraine versinnbildlicht, das Schwarzbrot nunmehr die Schwarzerde ersetzt. Wenn beide, die Ukraine und das Brot, unter den Weizenähren beerdigt werden, verschiebt sich die Bedeutung des Weizens: Statt für Fruchtbarkeit und Lebensenergie zu stehen, wird der Weizen zur Begräbnisblume, zur Pflanze der Trauer.

Wenn es möglich wäre, die Lyrik, die im Zuge der Ukraine-Krise entstanden ist, unabhängig von der politischen Position der Autorinnen und Autoren zu betrachten, so würden die Konfliktgedichte, egal welcher Seite sie entspringen und wie naiv, pathetisch und kitschig sie zum Teil wirken mögen, Überschneidungen in emotionaler, rhetorischer und symbolischer Hinsicht aufweisen – genauso wie postkoloniale Literatur über einzelne Nationalgrenzen hinaus vergleichbare Grundkonflikte, Protagonistentypen und Erzählhaltungen hervorbringt.

Ein Problem bleibt: Wenn ich einen Roman von Andruchovyč genauer lese und ein Gedicht von Zaslavskaja, wenn ich per Korrespondenz in den direkten Austausch mit Autorinnen und Autoren trete, wähle ich aus, berühre Wespennester und Netzwerke, spanne unweigerlich Aussagenfelder auf. Ich kann nicht umhin, mich zu positionieren – im emotionalisierten (Minen-)Feld von Namen, die gar nicht mehr ohne das politische Credo der jeweiligen Autorin, des jeweiligen Autors genannt werden können. Dies führt zum dritten Abschnitt dieses Beitrags über den Umgang mit Emotionen bei der Kommentierung des Konflikts.

III. Emotionalisierung der Wissensproduktion

Während ich das Moment der Politisierung der Leserinnen und Leser auf einer appellativen, zur Handlung aufrufenden Ebene verorten würde, ruft das der Emotionalisierung nicht zwingend zur Tat auf. Im Gegensatz zur Politik sind Gefühle Privatsache. Sie können, müssen aber nicht Beweggründe fürs Handeln sein. Andersherum entsteht oft eine

⁵² Gedicht »Schwarzbrot« von Elena Zaslavskaja, Video von Alevtina Legešič, gelesen von Julija Rjabko, <http://zaslavskaja.com/2015/04/27/> (2.10.2019).

affektive Bindung an das, was großen Energieaufwand erfordert und zur Bewegung, Veränderung geführt hat.

Zu den grundlegenden Emotionen zählen Freude, Angst, Wut, Trauer, Scham und Schuld, Interesse und Neugier, Überraschung, Ekel und Ärger. ›Emotion‹ ist nicht zufällig mit ›Motivation‹ verwandt – Affekte, Gefühle, Stimmungen bewegen uns, bewegen etwas in uns, treiben an oder hemmen. Gefühle begleiten den Wissenschaftsprozess von der Findung der Themen, die auch ein Teil ihrer Er-Finderin, ihres Er-Finders sind, über das Anordnen und Auswerten des Materials bis zur Rezeption der Forschungsergebnisse, insbesondere in den Geisteswissenschaften.

Ein Beispiel, eigentlich unbedeutend, da kein Teil der öffentlichen Kommunikation, und auf seine Art doch aussagekräftig: Ein Seminar zur ukrainischen Literatur wird von einer Studentin mit ukrainischem und einer mit russisch-ukrainisch-weißrussischem Hintergrund besucht. Die erste blüht im Verlauf des Semesters auf, die zweite zieht sich zurück und nimmt immer weniger am Geschehen teil. Die Grundgefühle, die Letztere durchleben könnte: Angst, Wut, Trauer. Andererseits ist es etwas anderes, Texte zu lesen, als Gesichter und Körperhaltungen, sind die durch sie ausgedrückten Gefühle doch nie präzise zu bestimmen. Nun, die beiden jungen Frauen reden kaum miteinander, wenn sie aber etwas sagen, so geraten ihre Aussagen in Bezug zueinander, ob sie es wollen oder nicht. Es scheint einfacher und erfreulicher, proukrainisch zu sein. Daraus lässt sich eine Identitätsressource schöpfen, man befindet sich auf der sicheren Seite des ›Westens‹. Das ist bequemer als eine uneindeutige Identität und Position, bequemer, als zwiespältige Gefühle abzuwägen, auch scheinbar obsolete und peinliche wie verletzten Nationalstolz, wegbrechenden Rückhalt, Unsicherheit angesichts einer auf einmal ungültigen eigenen Geschichte und noch mehr jener der Elterngeneration. Die Frage, wer man ist und wo man herkommt, braucht nicht verbalisiert zu werden, sie ist vielleicht internalisiert ... Zwischen den Seminarsitzungen bleibt Unausgedrücktes wie etwas zwischen den Zeilen stehen – es kann auch nicht jeder und jede artikulieren, was sie oder ihn beschäftigt, eine für sich stimmige Position finden oder eine abweichende Haltung öffentlich verteidigen.

Im Ukraine-Konflikt sind Emotionen allgegenwärtig, sie verfolgen die vom Konflikt Betroffenen förmlich, und der Konflikt betrifft diejenigen am meisten, die (zum Teil) sowjetisch sozialisiert sind. Emotionen fließen in jeden entsprechenden Text, in jedes Bild ein, gehen von jeder Analyse aus und gehen auf Leser und Leserinnen über, die es etwas angeht. Sie bewegen. Und man kommt nicht vom Fleck auf seinem Stuhl im Seminarraum oder am Schreibtisch.

Es drängen einige Problemstellungen ins Blickfeld, die sich aus dem zuvor Gesagten ergeben und erst einmal auf die Rolle der eigenen Biographie und Involvierung beziehen (Abschnitt IV), ferner auf die mediale Verhandlung dessen, was ich kulturelle Gewalt nennen möchte, und zuletzt – den Bogen zur *Moscoviada* schließend – auf die Rolle der Postmoderne (Abschnitt V).

IV. Biographische Liminalitätserfahrung

Zunächst stellt sich die Grundsatzfrage: Wie über Gefühle schreiben? Erlaubt uns als Literaturwissenschaftlerin oder Literaturwissenschaftler das Instrumentarium der Objektivierung, Distanzierung und Analyse überhaupt einen Zugriff auf Emotionen? Dienen unsere Schreib- und Sprechweisen nicht eher der Regulation, wenn nicht gar der Sublimation von Gefühlen? Wäre eine wissenschaftliche Abhandlung zu Affekten im Ukraine-Konflikt nicht wohl oder übel einer ebensolchen Regulation von emotionaler Nähe und analytischer Distanz unterworfen, die biographische (Nicht-)Verwicklung aussparend?

Das Problem der *Involvierung* stellt sich entweder indirekt selbst oder man stellt sich ihm, direkt. Ich bin als Rezipientin von Texten, die auf das Hervorrufen von Affekten ausgerichtet sind, angesprochen und betroffen. Bin ich es nicht, gelte ich als teilnahmslos, kaltherzig – und hier äußert sich die moralische Schuld spürbarer, als wenn ich den literarischen Humor in *Moscoviada* nicht lustig fände. Kann ich mich von Gedichten allein auf emotionaler Ebene ansprechen lassen, ohne dass sie mich politisieren? Eine nichtemotionale Rede über etwas, das die eigene Identität ausmacht, gibt es wohl kaum, und das, was die eigene Identität ausmacht – sei es durch Kritik und Verurteilung –, steht häufig in politischen Kontexten.

Die Diskussionen um die Ukraine, wie sie seit Jahren in den Medien geführt werden, sind oft von einem Beteiligt- und Berührtsein mitbestimmt, auch wenn es sich um Untersuchungen und Berichterstattungen handelt, die sich als objektiv begreifen. Mit der Analyse von Sachverhalten, der Offenlegung von Thesenbildung und Argumentationsführung und der Suche nach einem Erkenntnismehrwert erlaubt das wissenschaftliche Format das Sprechen über brisante und problematische, über zu nahe, zu komplexe, zu schmerzhaft Inhalte. Die objektive(re) Beschreibungssprache kann mit einer relativ festen formalen Vorgabe und definierbaren Begriffen die Funktion künstlerischer Ausdrucksformen übernehmen. Ihr Duktus verspricht nicht nur den Schutz vor persönlicher Preisgabe und

irrationaler Parteinahme, er entlastet von jedem ästhetischen Anspruch: Schön muss diese Sprache nicht sein. Sie muss meinen, was sie sagt. Erst hinter ihrer Referenzhaftigkeit öffnet sich die Tür zum bodenlosen, nicht abgesicherten Begreifen – zum Greifen danach, was in der Ukraine auf einer weniger bewussten Ebene passiert, und auch, was in einem selbst passiert, wenn man (tatenlos oder schreibend) Zeuge eines ungestillten Bedürfnisses nach um sich greifenden und durchgreifenden Maßnahmen exkludierender Identitätsarbeit wird.

Vielleicht ist das eine Tür zu etwas, was die aus Moskau stammende Schweizer Künstlerin Irina Polin (1971–2015) in ihren Skulpturen und Fotografien mit zerbrochenen Porzellanvasen problematisiert und in Hinsicht auf die Alltagsnähe des kulturellen Gedächtnisses visuell kommuniziert,⁵³ indem sie dessen trotz allem *ungebrochene* Kommunikations- und Wirkungsmacht aufzeigt, die es für sowjetisch Sozialisierte weiterhin hat (vgl. Abb. 1 und 2). Die Objekte ihrer Kunst sind Artefakte aus dem sowjetischen Privatalltag. Doch was ihre Vitrinen ausstellen, zeigt keine generative und konstruktive Rolle der kulturellen Erinnerung als Medium kollektiver Identitätsbildung. Polin inszeniert eine Erinnerung, die nur als gebrochene an Gebrochenes möglich ist: verkitschte, kaputte und aus dem Zusammenhang gerissene Teile. Alter Wohnzimmernippes fällt auf schräg abfallenden Glasrampen übereinander, die das Tableau der Vitrine zickzackartig durchkreuzen, was den Zerfallsprozess hervorhebt. Die Vitrinen sprechen die nichtlineare Sprache des Speichergedächtnisses, nicht des Funktionsgedächtnisses⁵⁴ – sie stellen die Kontextlosigkeit der Referenzobjekte aus, die Willkürlichkeit der Referenz, und verweisen zugleich im Wieder-Holen ähnlicher Materialien und Anordnungen auf ein Trauma als eigendynamischen Beweggrund.

Das Trauma, das aus diesen Arbeiten spricht, ist die nachwirkende Erfahrung existentieller Gebrochenheit: der Bruch zwischen den 1980er und den 1990er Jahren. Wir können Affekte als erkenntnisleitende Ressource nutzen, wenn wir (Deutsche, Westeuropäer) diesen Bruch nicht als einen allein befreienden Schritt zur Demokratisierung à l'européenne hin verstehen, sondern zunächst einmal als das, was er jahre-, wenn nicht jahrzehntelang im Alltag gewesen ist: als einen einschneidenden Zustand von Armut, Kriminalität, sozialer und medizinischer Unterversorgung, Nichtplanbarkeit und Auswanderung.

⁵³ Zur Alltagsnähe als Merkmal des kulturellen Gedächtnisses vgl. Jan Assmann: »Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität«, in: ders./Tonio Hölscher (Hg.): *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt a. M. 1988, S. 9–19, insb. S. 12.

⁵⁴ Zum Funktions- und Speichergedächtnis vgl. Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999, S. 134–137.



Abb. 1 Irina Polin: *Common Memory*, »Common Memory« series 2012, 105x113 cm, <https://www.photographer.ru/events/review/5972.htm#20>



Abb. 2 Irina Polin: *Common Memory*, 2013, 35x55 cm, <https://www.photographer.ru/events/review/5972.htm#21>

Um bei kollektiven Traumata und bis zum Kitsch popularisierten Emotionen zu bleiben und eine Symbolfigur ebendieser zu zitieren: Wie die Popsängerin Alla Pugačëva formuliert, unterscheidet sich der Zustand heute weiterhin grundlegend dadurch von dem sowjetischen, dass es keinen klaren Alltagsablauf und keinerlei Vorhersehbarkeit mehr gibt.⁵⁵ Bis nicht jene langen 1990er Jahre aufgearbeitet sind – ebenso wie die unschönen Seiten der nunmehr nicht sowjetischen, sondern national gewordenen Geschichtsnarrative –, werden die symbolischen Schief lagen, die gegenseitigen Kompensationsforderungen, Abwertungen und Schuldzuweisungen nicht abnehmen. Eine gegenseitige Wahrnehmung, die auf solch symbolischer Gewalt fußt, nützt der Identitätsbestätigung.

Grundsätzlich lenkt dies die Aufmerksamkeit auf eine anachronistische Lücke: Wir haben den Autor für tot erklärt, unsere Elternhäuser und unsere Biographie zur Seite geschoben und damit auch die Problematik der Sprecherposition und die Chance, den autobiographischen Produktionskontext als epistemologischen Faktor zu nutzen. Was in der Ethnologie, in den Gender und Postcolonial Studies zum festen Bestandteil des analytischen Zugangs und des wissenschaftlichen Schreibens gehört, könnte den literatur- und kulturwissenschaftlichen Osteuropastudien nicht schaden.

Die biographisch angelegten, gestauten Beweggründe des kulturellen Gedächtnisses freizulegen, trägt zu Transparenz und fairer Diskussion bei, bringt Einblicke und möglicherweise auch Perspektivwechsel mit sich. Der persönliche Fall, einmal angeschaut, kann nicht mehr und nicht weniger als Anschauungsmaterial und Untersuchungsobjekt an den Seitenrändern, sozusagen in Begleitung der primären Arbeit sein – vielleicht direkter und beruhigender, als wenn er hinter Alibithemen, Doppelgängerfragen in verwandten Werken und Texten zurücktritt und sein nicht immer kontrollierbares Unwesen treibt.

V. Kulturelle Gewalt

Spätestens seit 2014 gibt es keine Rede über die Ukraine und Russland mehr, die nicht auch ideologisch wäre. Terry Eagleton problematisiert die Infragestellung des klassischen Ideologiebegriffs in der Postmoderne, die keineswegs zum Ende der Ideologien geführt habe, und beschreibt Ideologie als einen *Text*, »der aus vielen verschiedenen begrifflichen

⁵⁵ Vgl. Alla Pugačëva: »Ja immeno Alla Pugačëva«, Interview von Dmitrij Bykov, *Novaya gazeta*, 30.10.2015, <http://www.novayagazeta.ru/society/70525.html> (2.10.2019): »никакой предсказуемости ни в чём«.

Fäden gewoben ist und von divergierenden Traditionslinien durchzogen wird.«.⁵⁶ Er diskutiert Ideologie als ein Identitätsdenken, als prozesshafte Produktion von Bedeutungen, als Korpus von Ideen, die für eine soziale Gruppe charakteristisch sind, oder die die herrschende politische Macht legitimieren, als eine sozial notwendige Illusion, ein Zusammentreffen von Macht und Diskurs.⁵⁷ Der Begriff werde widersprüchlich aufgefasst, »als blinde Irrationalität und als exzessive Rationalität«.⁵⁸ Solche Ideologien seien leidenschaftlich und doch leidenschaftslose Begriffssysteme, deren Ziel es ist, »ganze Gesellschaften nach unmenschlichen Plänen umzustrukturieren. [...] Vom Standpunkt eines empiristischen *social engineering* aus haben Ideologien gleichzeitig zu viel und zu wenig Herz, so daß sie im gleichen Atemzug als grelle Phantasien und dogmatische Zwangsjacken verurteilt werden können.«⁵⁹

Ideologie stelle den Punkt dar, »an dem Macht mit bestimmten Äußerungen zusammenstößt und sich stillschweigend in sie einschreibt«.⁶⁰ Daran anknüpfend ließe sich von einem *cultural engineering* sprechen und von einer sprachlich, visuell, medial getragenen Macht, die neben der rationalen Ebene (politische Strategien, historische Argumente) ebenso mit Emotionen arbeitet, allen voran mit Emotionen kollektiver Verbundenheit. Identitätskonstruktionen, die in Konflikten münden, gehen mit *kultureller Gewalt* einher: keine Kriegsmaschinerie ohne ideologisches *cultural engineering*. Und: keine Sprache ohne Emotionen, keine Sprache ohne Humor.

Letzterer ist zum Beispiel im Russischen und Ukrainischen meines Erachtens in einer durch und durch ambivalenten Haltung zur Alltagswirklichkeit angelegt, und zwar gerade aufgrund der Erfahrung mit totalitären Regimes und des generationenübergreifenden Lebens mit ihnen, gegen sie, an ihnen vorbei. Humor stellt eine überlebenswichtige rhetorische und weltanschauliche Strategie dar: Satire, Ironie, *stëb*, Anekdoten, Derbheiten oder Wortspiele stehen in einer jahrhundertealten literarischen Tradition und finden ihre nicht zu brechende alltagsweltliche mündliche Anwendung in allen Bevölkerungsgruppen, sodass sogar das Gerücht, dass sich FSB-Beschäftigte im Jahr 2015 selbstironisch mit »Slava Ukraine!« begrüßten, plausibel sein kann. Kanalisierungen des Lachens in Richtung des Karnevalesken berauben die Sprache ihres ohnehin

⁵⁶ Terry Eagleton: *Ideologie. Eine Einführung*, aus d. Engl. von Anja Tippner, Stuttgart / Weimar 1993 (*Ideology: An Introduction*, 1991), S. 7.

⁵⁷ Vgl. ebd., S. 7 f.

⁵⁸ Ebd., S. 11.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Ebd., S. 255.

immanenten, feinen bis feisten Humors, indem sie mit Schwarz-Weiß-Schablonen arbeiten.

Es bleibt zu fragen: Welche Rolle spielen dabei wir (westliche Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler)? Wie steht es um unsere Verantwortung grundsätzlich und im Speziellen als Vertreterin, als Vertreter der zweiten oder bereits dritten Generation nach dem Zweiten Weltkrieg? Welche Rolle spielt die ostdeutsche Erfahrung der DDR für die heutige Wahrnehmung Russlands an deutschsprachigen Universitäten? Wird die Ablehnung des DDR-Regimes auf Russland übertragen? Tragen wir eine Mitverantwortung für die Dynamik des Konfliktdiskurses, um nicht zu sagen: für die abermalige ›Balkanisierung‹ Osteuropas?

Mit wem sprechen wir, wenn wir heute auf Deutsch über die Ukraine sprechen – mit uns selbst? Vielleicht kommunizieren wir zu wenig mit denjenigen, die es etwas angeht, und wenn wir jemanden aus der Ukraine einladen, achten wir darauf, dass die Diskussionen konsensfähig bleiben. Wie Serhij Žadan schreibt: Wozu sich mit jemandem wie Zachar Prilepin auf einem Podium einfinden? Da sei von vornweg alles klar und die Diskussion nur ein emotionaler Showeffekt für das westliche Publikum.⁶¹

Wünschenswert wäre, dass die Slawistik in dem identitätspolitischen Konflikt um die Ukraine eine begleitende Funktion gegenüber politischen Debatten einnimmt und sich um konstruktive Kritik bemüht: Dialog. Trialog. Prilepin und Žadan auf einer Bühne, Maljarčuk und Zaslavskaja. Moderation. Miteinander- und nicht nur Gegeneinandersprechen. Konflikt austragen, aushalten. Hinfahren und mit den Leuten sprechen. Verschiedene Leute zusammenkommen lassen, aus Russland, aus der Ukraine, aus Europa, aus den USA. Das heißt auch: einen Dialog mit den eigenen kollektiven Vergangenheiten führen, samt Verletzungen und Freuden, sich dem ›eigenen Fremden‹, den historischen Biestern und ästhetischen Magiern von Geschmackspräferenzen stellen – dem Schönen und dem Unschönen, dem vielleicht nie Überbrückbaren und dem mit Russland vielleicht Gemeinsamen.

Statt mit erhobenem Zeigefinger wie ein Lehrer oder eher wie eine Zirkusdompteurin mit Zuckerbrot (Wirtschaftsunionen) und Peitsche (Sanktionen) die eigenen Interessen durchzusetzen, könnten westeuropäische Beobachterinnen und Beobachter die Transformationen kritisch unterstützend statt eingreifend begleiten und dabei zum Beispiel auf die Erfahrung der eigenen Nationalromantikaffekte inklusive ihrer Folgen

⁶¹ Vgl. Serhij Žadan: »An eurem guten Willen ist alles faul. Warum ich mich mit prorussischen Autoren auf kein Podium setze: Ich lasse mich nicht zu einem Showeffekt degradieren«, *taz.de*, 31.07.2015, <http://www.taz.de/Konflikt-zwischen-Ukraine-und-Russland!/5216560> (2.10.2019).

hinweisen. Wir tragen Verantwortung für das, was wir schreiben, und eine Verantwortung, am diskursiven Krieg nicht teilzunehmen, ihm entgegenzuwirken – auch im Kleinen, in Bezug auf Literatur, die Konflikte schürt.

Man könnte für eine bestimmte Art der Beobachtung, und zwar für eine *nichtteilnehmende Beobachtung* plädieren, die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit identitätsstiftender Literatur verbindet. Diese lässt sich nicht in die karnevaleske Feier einer vermeintlichen, letztlich doch unter der Regie des Demiurgen-Erzählers stehenden ›Polyphonie‹ einbeziehen und möglichst nicht auf *eine* (politische, kulturelle, emotionale) Seite ziehen. Oder sie tut es, aber explizit in einem separaten Format, zum Beispiel in einem Tagebuch, wie es einer der Pioniere der Feldforschung, Bronisław Malinowski, geführt hat.

VI. Schluss

Die Anerkennung des einzelnen Menschen – als sprechendes Subjekt, dem es zuzuhören gilt, und als analysierendes, dem es über seine biographische Involviertheit, Geschichtlichkeit, Subjektivität nachzudenken obliegt – führt aus dem (postmodernen) Denken hinaus, das das Subjekt als primär diskursives Konstrukt begreift. Was die ukrainische Literatur angeht, scheint mir diese zum einen (siehe *Moscoviada* mit der klaren Wertehierarchie, mit dem sich gerade aus dem postkolonialen Revanchismus konstituierenden Subjekt und dem parteiischen Plot um den neuen national-emotionalen Menschen) gar nicht konsequent postmodern zu sein, auch wenn ihre Verfasser und Literaturkritikerinnen sie oft so einordnen. Zum anderen scheint mir, dass es kaum mehr möglich ist, die Ukraine in den Kategorien eines postmodernen Raums zu denken. Der *emotional turn* überschattet in diesem Fall gewissermaßen den *spatial turn*: Das Denken der kulturellen und nationalen Identität in ›postmodernen‹ Kategorien der Flexibilität, des Fluiden, des Deterritorialisierten fällt unter den Verdacht (die Angst), die Ukraine als Grenz- und Durchgangsland zu konzipieren, womit imperiale Interessen legitimiert werden könnten.

Gerade bei der Nations- und Identitätsbildung taucht immer wieder die Sehnsucht nach Essentialismen, Kontinuitäten und Eindeutigkeit auf. Es bleibt daher die Notwendigkeit des Wieder- und Weiterdenkens dekonstruktivistisch-poststrukturalistischer Ansätze, die biographisch-historische Interpretationen ergänzen und sie vielleicht auch harmonisierend integrieren. Dies würde u. a. differenzieren helfen, und zwar zwischen der Rede von der Postmodernität des Kriegszustands und

der Postmodernität der Literatur nach 1991, zwischen den Formen des (Aus-)Lachens, ob karnevalesk oder ins Fleisch schneidend, und einem, wenn man so möchte, postmodernen Raum- und Kulturdenken, das sich an Grenzen auflösende und Identitätspolitiken hinterfragende Konzepte heranwagt. Was mir also vorschwebt, ist eine Regulierung von Nähe und Distanz zum Untersuchungsgegenstand: eine Bricolage hermeneutisch-medienbasierter *und* ethnologischer, empirischer, erfahrender Erkundungsarbeit, die nicht nur Texte und künstlerische Artefakte in den Blick nimmt, sondern auch Akteure vor Ort; ein Beobachten auf mehreren Ebenen (empirisch, textuell, über soziale Netzwerke usw.); eine Thematisierung der eigenen Position / Biographie und des Schreibprozesses, der eigenen Beweggründe; der Einsatz einer Bandbreite an Interpretationswerkzeugen zwischen historischem Faktenwissen und konstruktivistischen Ansätzen – der Raum ist historisch zerstört / gestört, und das verurteilt postmoderne Konzepte geradezu, für Osteuropa produktiv zu bleiben, oder?