

**Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik**

Band 10 (2023):

*Contemporary Poetry and Politics*

Herausgegeben von Anna Fees, Henrieke Stahl  
und Claus Telge

## **Impressum**

Die *Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik* (Print- und Digitalfassung) wird herausgegeben von:

Franziska Bergmann (Germanistik, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg), Andreas Regelsberger (Japanologie, Universität Trier), Harald Schwaetzer (Philosophisches Seminar, Stuttgart), Christian Soffel (Sinologie, Universität Trier), Henrieke Stahl (Slavistik, Universität Trier)

## **Geschäftsführung und Kontakt**

Prof. Dr. Henrieke Stahl  
Fachbereich II: Slavistik  
Universität Trier  
Kontakt: stahl@uni-trier.de  
Tel.: 0651/201-3234

## **Copyright**

Dieser Band ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz. Die Lizenz sieht vor, dass die Artikel der Zeitschrift frei verwendet, verbreitet und in beliebigen Medien reproduziert werden dürfen unter der Bedingung, dass die/der Verfasser/in und diese Zeitschrift als Quelle unter Angabe von Jahr, Bandnummer und Seiten explizit genannt sind.

Für die Covergestaltung wurde das Motiv "Klang-Schiff" von Simone Frieling verwendet.

ISSN 2698-492X (Print)  
ISSN 2698-4938 (Online)

## Inhalt

Vorbemerkung <i>Henriette Stahl</i>	5
Der junge Marx in der DDR-Lyrik <i>Peter Geist</i>	7
„Die eiserne Maske der Freiheit“. Hans Magnus Enzensberger und Karl Marx <i>Dieter Lamping</i>	21
„Die Antwort auf eine Frage ist in der Kritik der Frage selbst enthalten“. Karl Marx im transitiv poetisch-politischen Werk von Dmitrij Prigov <i>Rainer Grübel</i>	35
Tactile Communism: Keti Chukhrov's Post-Soviet Dramatic Works and the Legacy of Soviet Defectology <i>Anastasiya Osipova</i>	65
Contemporary Japanese Poetry and Politics: An Overview <i>Leith Morton</i>	83
Die Entwicklung der politischen Lyrik in Japan seit 1945: Gedichte und Musik <i>Hiroko Masumoto</i>	111
Zwischen Forensik und Philologie: Przemysław Dakowicz und die nationalistische Lyrik im heutigen Polen <i>Jens Herlth</i>	131
Relocating China in Contemporary American Poetry: The Case of Timothy Yu <i>Rui Kunze</i>	153

## *Inhalt*

- What makes an aggressive poem? A comparison between Iosif Brodskij's and Aleksandr Byvšev's versions of *Na nezavisimost' Ukrainy* ('On the independence of Ukraine') 165  
*Katrin Schlund*
- Russischer Kulturimperialismus und seine Subversion:  
Ivan Volkovs „Mazepa“ und Aleksandr Puškins „Poltava“ 209  
*Henrieke Stahl*
- Die Leere des Politischen: Leere-Texte zwischen Performance und  
Demonstration 237  
*Michail Pavlovec*
- Plamen Dojnovs „Ball der Tyrannen“. Paradoxien des Politischen in  
der zeitgenössischen bulgarischen Lyrik 253  
*Henrike Schmidt*



## **Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik**

Band 10 (2023): *Contemporary Poetry and Politics*

Herausgegeben von Anna Fees, Henrieke Stahl and Claus Telge

Stahl, Henrieke: Vorbemerkung. In: IZfK 10 (2023). 5.

**Henrieke Stahl**

### **Vorbemerkung**

Dieser Band versammelt Beiträge zum Thema Politik in der Gegenwartslyrik verschiedener Sprachen und Länder. Den Aufsätzen liegen Vorträge zugrunde, die im Rahmen von Workshops und Konferenzen der DFG-Kolleg-Forschungsgruppe „Russischsprachige Lyrik in Transition: Poetische Formen des Umgangs mit Grenzen der Gattung, Sprache, Kultur und Gesellschaft zwischen Europa, Asien und Amerika“ (2017-2023) gehalten wurden. Die Veranstaltungen fanden in den Jahren 2018-2019 statt – in einer Zeit, als weder die Corona-Pandemie noch der schreckliche Invasionskrieg Russlands in der Ukraine oder der Krieg im Gaza-Streifen absehbar waren.

Die Beiträge wurden nicht im Hinblick auf diese Katastrophen aktualisiert, die tiefgreifende politische und auch literarische Veränderungen hervorriefen. Der Band ist als Rückblick auf eine Zeit aufzufassen, welche die jüngsten gesellschaftlichen, geo- wie nationalpolitischen Verwerfungen noch nicht kannte. Die Reflexion dieser Umbrüche und ihrer Rolle in neuster politischer Lyrik bleibt einem späteren Forschungsprojekt vorbehalten.

An der Aufbereitung der Aufsätze für den Druck haben Ekaterina Friedrichs und Emilia Tkatschenko mitgewirkt. Beiden sei für ihre sorgfältige Prüfung und wunderbare Zusammenarbeit herzlich gedankt.





## Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

Band 10 (2023): *Contemporary Poetry and Politics*

Herausgegeben von Anna Fees, Henrieke Stahl and Claus Telge

Geist, Peter: Der junge Marx in der DDR-Lyrik. In: IZfK 10 (2023). 7-19.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-37f8-79de

**Peter Geist**

### Der junge Marx in der DDR-Lyrik

#### *Young Marx in the Lyric of the GDR*

Despite the compulsory exegeses of Marx conducted at universities in the GDR, which most poets completed, the work of the young Marx exerted a genuine creative fascination upon many of them, varying by gravity and intensity depending on the historical period. Bertolt Brecht, Hans Mayer, and Robert Havemann acted as mediators of Marx for the poets who emerged to dominate the lyric poetry of the GDR since the mid-1960s (Sarah Kirsch, Karl Mickel, Volker Braun, among others). Ernst Bloch's most important work, „Das Prinzip Hoffnung“ (“The Principle of Hope”), which revolves around the utopian core idea of “the reconciliation of man and nature,” harkens back to the writings of the young Marx and can be regarded as central to the latter's reception at the time. This is particularly evident in poems by Volker Braun and Karl Mickel, which will be considered here in more detail. Since the 1970s, however, socialist critique in poetry has increasingly been overlaid by a critique of civilization. This refocusing on the ‘globalist Marx,’ which had already been prepared by Karl Mickel's poem „Der See“ (“The Lake”) (1963), has resulted in both the intensified resumption of Marxian / Blochian emblematics (Volker Braun) and a decided departure from any “principle of hope” (Günter Kunert). With postmodernism and the *Wendezeit*, lyrical insistence upon Marx seemed to have become obsolete. Yet along with the renaissance of nature poetry since the turn of the 21<sup>st</sup> century, Marx's thinking – and particularly, the tradition of ‘Young Marx’ – has re-emerged with new relevance to the “poetry of now” generation (Daniel Falb and others), who react critically to anthropogenic influence upon the climate and biosphere. In this context, the concept of the ‘Anthropocene’ occupies a key position in contemporary poetological reflection as well as in the practice of writing.

*Keywords: Reception of Marx, Marx, German Lyric, GDR, GDR Poetry, Ernst Bloch, Anthropocene*

Karl Marx war für die Künstler in der DDR aller Couleur so gut wie nie Gegenstand von Panegyrik, von Ausnahmen in der Bildenden Kunst abgesehen. Ludwig Engelhardt erschuf in den achtziger Jahren sehr zum Missfallen des Politbüros für das Berliner Marx-Engels-Forum ein unpräntiöses „Rentner-Paar“ (Heiner Müller), während monströse Denkmals-Scheußlichkeiten wie die Berliner Lenin-Thälmann-Denkmale oder der Chemnitzer „Nischel“ vor allem auf den sowjetischen Monumentalbildhauer Lew Kerbel zurückzuführen sind. Vielmehr bildeten Person und Werk von Karl Marx seit den fünfziger Jahren so etwas wie ein beständiges Hintergrundrauschen für die Kunstproduktion, dem man sich nur schwer entziehen konnte. Wer es dennoch versuchte wie etwa Hartmut Lange, Peter Huchel oder Helga M. Novak, die philosophischen Beistand eher beim deutschen oder französischen Existentialismus zu finden hofften, denen blieb in der Regel nur, sich aus dem Staatsterritorium zu entfernen.

Unzweifelhaft prägte die Doktrin des „Marxismus-Leninismus“ die ideologischen Leitdiskurse in der DDR, was einschloss, dass die Werke der „Klassiker“ sakrosankt waren und eine kritische Auseinandersetzung mit ihnen nicht erwünscht. Trotzdem faszinierten sie bis weit in die siebziger Jahre hinein und gelegentlich darüber hinaus mehrere Generationen von Heranwachsenden, die das Andere zur Unheilsgeschichte des Kapitalismus, die genaue Analyse von Produktionsverhältnissen und die Aussicht auf eine humane Menschheitsperspektive als geistiges Rüstzeug auf dem Lebensweg für wert erachteten.

Die Lyriker und Lyrikerinnen aus der DDR, die seit Mitte der sechziger Jahre das Profil der zweiten deutschen Literatur bestimmen sollten, studierten Ende der fünfziger Jahre mit der Ausnahme Uwe Großmann allesamt an DDR-Universitäten. Noch die Biologie-Studentin Sarah Kirsch hatte einen Grundkurs in Marxismus / Leninismus durchzustehen, während Karl Mickel sich bewusst für ein Studium an der Hochschule für Ökonomie in Berlin oder Volker Braun für ein Philosophiestudium an der Karl-Marx-Universität Leipzig entschieden. Trotz der Verordnetheit des Klassiker-Studiums wurde die Lektüre von Marx und Engels von ihnen als faszinierend empfunden, zumal die jungen Intellektuellen von Beginn an zwischen Originaltext und staatsdogmatischer Auslegung zu unterscheiden lernten. Und doch gab es auch Vermittlungsinstanzen, die das Interesse am Marxismus zu beflügeln wussten: natürlich Bertolt Brecht, aber auch Hans Mayer in Leipzig und in den frühen sechziger Jahren Robert Havemann mit seiner dann verbotenen Vorlesungsreihe „Marxismus ohne Dogma“ an der Berliner Humboldt-Universität. Vor allem aber Ernst Bloch, dessen Hauptwerk „Das Prinzip Hoffnung“<sup>1</sup> 1954 bis 1959 in der DDR verlegt werden konnte. Seit Mitte der fünfziger Jahre zunehmend seitens der Politbürokratie angefeindet – hier holte sich Kurt Hager als Nachfolger von Alfred Kurella seine Meriten –, konnte er noch bis zu seiner Zwangsemeritierung 1957 in Leipzig lehren. 1957 sollte auch

---

<sup>1</sup> Bloch (1954–1959).



zum Schicksalsjahr für den bekennenden Blochianer Rainer Kirsch werden, der darob der Universität Jena verwiesen wurde – Auftakt nur einer sich durch Jahrzehnte ziehenden Reihe von Repressionen gegen den Schriftsteller (z.B. Nichtannahme seiner Diplomarbeit am Leipziger Literaturinstitut 1965, Ausschluss aus der SED 1973), die ihn zweifeln, aber nicht verzweifeln ließ ein Leben lang, auch dank Bloch.

Ernst Blochs Wirkungsgeschichte bis in die unmittelbare Gegenwart ist mit drei zentralen Momenten des philosophischen Werkes verbunden:

*Erstens:* Die utopische Ontologie, die Ontologie des Noch-nicht-Seins. Ohne sie bleibt Blochs Philosophie wesentlich unvollständig. Die maximale Verdichtung dieses ultimativen Gedankens einer Versöhnung von Mensch und Natur findet sich bereits beim jungen Marx in seinem Diktum „Naturalisierung des Menschen, Humanisierung der Natur“<sup>2</sup>. Von Bloch immer wieder zitiert, ist der Originaltext auch das letzte der fünf Motti des großen Kapitels „Wille und Natur, die technischen Utopien“ in „Das Prinzip Hoffnung“:

Das menschliche Wesen der Natur ist erst da für den gesellschaftlichen Menschen; denn erst hier ist sie für ihn da als Band mit dem Menschen, als Dasein seiner für den andren und des andren für ihn, wie als Lebelement der menschlichen Wirklichkeit, erst hier ist sie da als Grundlage seines eignen menschlichen Daseins. Erst hier ist ihm sein natürliches Dasein sein menschliches Dasein und die Natur für ihn zum Menschen geworden. Also die Gesellschaft ist die vollendete Wesenseinheit des Menschen mit der Natur, die wahre Resurrektion der Natur, der durchgeführte Naturalismus des Menschen und der durchgeführte Humanismus der Natur.<sup>3</sup>

*Zweitens:* Das geschichtliche Bewegungsmoment der Entelechie. Wie Schelling vor ihm, so dachte auch er die Geschichte von einem bewegenden Weltgrund her, dem das glückliche Ziel immer schon innewohnt. Nur deshalb konnte Bloch von einem „Prinzip Hoffnung“ reden, das die Geschehnisse der Menschheit in die richtige Richtung lenkt. Und nur deshalb fällt der Jüngste Tag in die Geschichte selbst – als Tag, an dem die „bürgerliche“ Gesellschaft endet und die sozialistische beginnt.

*Drittens:* Kunst als Vor-Schein. Unermüdlich ziehe der Philosoph, so Thomas Assheuer über Bloch,

sein Netz durch den Strom der Überlieferung, und geduldig fängt er unerfüllte Hoffnungen ein, grundlose Sehnsüchte und frei schwebende Träume. Dieser kulturelle Strom war für Bloch der ‚Wärmestrom‘, und darin hoffte er, all das zu finden, was vom ‚Kältestrom‘, von den Brutalitäten der Ereignisgeschichte fortgespült worden war.<sup>4</sup>

Bloch träumte von einer anderen, nämlich marxistischen Ordnung, die nicht nur den Menschen vom industriellen Zwang befreit, sondern die ausgebeutete Natur gleich mit. „Unsere bisherige Technik steht in der Natur wie eine Besatzungsarmee im Feindesland, und vom Landesinneren weiß sie nichts.“<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> Marx (1968: 537).

<sup>3</sup> Ders., 537-538.

<sup>4</sup> Assheuer (2009).

<sup>5</sup> Bloch (2013: 814).

Wie sollte in den Aufbaujahren nach dem Zivilisationsbruch in der Nazi-Zeit und den erlebten Schrecken der Bombennächte des Krieges das Blochsche Konzept eines visionären Anschlusses an Marxens Philosophie auch nicht verfangen. Seine Lehrerlaubnis wurde ihm mit der höchst ehrenvollen Begründung, er, der Philosoph, verführe die Jugend, genommen, genau der gleichen Anklage wie Weiland gegen Sokrates. Es war in der Tat der durch Ernst Bloch gekeltern Wärmestrom des jungen Marx, der faszinierte. Ohne Blochs Beistand wären die berserkerhaft-enthusiasmieren lyrischen Aufschwünge des jungen Volker Braun kaum vorstellbar, wie in „Anspruch“:

*Kommt uns nicht mit Fertigem! Wir brauchen Halbfabrikate.  
Weg mit dem faden Braten – her mit dem Wald und dem Messer!  
Hier herrscht das Experiment und keine steife Routine.  
Hier schreit eure Wünsche aus: Empfang beim Leben  
[...]  
Alles Alte prüft: her, Kontrollposten Jugend!  
Hier wird Neuland gegraben und Neuhimmel angeschnitten  
Hier ist der Staat für Anfänger, Halbfabrikat auf Lebenszeit.  
Hier schreit eure Wünsche aus: an alle Ufer  
Trommelt die Flut eurer Erwartungen!  
Was da an deine Waden knallt, Mensch, die tosende Brandung:  
Das sind unsere kleinen Finger, die schießen nur  
Bißchen Zukunft vor, Spielerei.<sup>6</sup>*

Volker Braun wird später mit seinen halbstarren Aufschwüngen hart ins Gericht gehen, als der teleologische Impetus mehr und mehr verabschiedet werden musste, weil er den Erfahrungstest nicht bestand. In den siebziger und achtziger Jahren versuchte Braun dann in geschichtsphilosophischen Parabeltexten („Höhlengleichnis“, „Vom Besteigen hoher Berge“, „Machhu Pichhú“<sup>7</sup>), die unabweisbaren Stockungen der Befreiungshoffnungen im Realsozialismus zu relativieren; das *Prinzip* Hoffnung musste aufgegeben werden zugunsten scharfer Realitätskritik, um einen *Spalt* Hoffnung aufrecht erhalten zu können. So ist denn der Titel seines Gedichtbandes „Training des aufrechten Gangs“ (1979) direkt über Herder bei Bloch geborgt. „Marx, aufrechter Gang, konkrete Utopie“<sup>8</sup> überschrieb Bloch eine Rede auf Karl Marx, gehalten im Mai 1968 in Trier zur Feier des 150. Geburtstages von Marx. Brauns Parabeltext „Höhlengleichnis. Nach Plato“ endigt mit dem Satz: „Aber in dieser Zeit begann ein neues, härteres Training des schmerzhaften und wunderbaren aufrechten Gangs.“<sup>9</sup>

Dieser Satz zielt auf einen wichtigen kritischen Aspekt. Ernst Bloch, bei dem Bild und Begriff vom aufrechten Gang philosophisch interpretiert werden – er

<sup>6</sup> Braun (1989: 51f.; Kursivierung: Braun).

<sup>7</sup> Braun (1979: 60, 34, 32).

<sup>8</sup> Bloch (1968).

<sup>9</sup> Braun (1979: 60).

erscheint schon in Herders „Ideen zur Philosophie der Geschichte“<sup>10</sup> –, entwickelt ihn bei Betrachtung des Naturrechts und gibt ihm eine utopische Größe: Bloch sagte 1965 in einem Interview dazu,

[...] daß das Naturrecht, das Recht auf menschliche Würde, vom Bürgertum in der Aufklärung ausgebildet, nicht in den Marxismus hineingekommen ist. Die sozialen Utopien betrachtet Engels als Vorstufen zum wissenschaftlichen Sozialismus, das Naturrecht dagegen, das [...] die kämpferische Ideologie für die Herbeiführung und Ermöglichung von aufrechem Gang ist, das ist nicht aufgenommen worden [...] Die Abschaffung des Zustandes, in dem es Mühselige und Beladene gibt, das ist das Thema der sozialen Utopien gewesen, dann das Thema des wissenschaftlichen Sozialismus. Dagegen die Abschaffung des Zustandes, in dem es Erniedrigte und Beleidigte gibt (was eine ganz andere, nicht ursächlich getrennte, aber doch andere Sphäre darstellt), diese Art Abschaffung ist nicht theoretisch vom Marxismus durchdacht worden. Infolgedessen haben wir heute praktischen Anschauungsunterricht schrecklicher Art, daß die bloße Vergesellschaftung der Produktionsmittel nicht die Springquellen des gesellschaftlichen Reichtums in Gang setzt [...] die staatskritischen Prämissen [...] dieses: Wie rette ich den einzelnen Menschen vor dem Staat? sind nicht zu Ende gedacht worden [...] Also das Subjektive nicht als ein Ersatz für die materiellen gesellschaftlichen Kräfte, sondern als der zweite Akt, der zugleich im ersten Akt, in der ökonomischen Bewegung mit enthalten ist, damit das Leben gesellschaftlich in Ordnung kommt und es nicht zwei Arten von Menschen gibt, Herren und Knechte.<sup>11</sup>

Volker Brauns Affiziertheit von Ernst Bloch ist eine das Werk prägende geworden. Immer wieder holt sich der Autor vom Philosophen Ermutigung. Am 23. Mai 1985 notiert er in seinem „Werktagebuch“: „lebe in Blochs EXPERIMENTUM MUNDI gute stunden. [...] bloch zieht wohl seine erkenntnis aus der kunst, und dahin strahlt sie zurück.“<sup>12</sup> Brauns Übernahme der naturrechtlichen Begründung der sozialen Utopie von Bloch zeitigte denn auch weitgehende Konsequenzen für die zivilisationskritische Umorientierung in den achtziger Jahren, als die Ost-West-Auseinandersetzung im dichterischen Interesse zunehmend hinter der kritischen Aufmerksamkeit gegenüber den weltzerstörenden Unheilsmechanismen der Industriegesellschaften zurücktrat. Der drohende „Konkurs der Natur“ (Braun) lässt das Kreatürliche notwendig anders gewichten: Zu den Kämpfen in der Gesellschaft treten jene um den Erhalt der elementaren Lebensbedingungen, eine neue „Internationale“ vereint „Verdammte dieser Erde in der Brühe, im Dunst / Ihr verratenen Robben, du bedrängter Strauch / Erniedrigte, beladene Auen.“<sup>13</sup>

Bei dieser Akzentverschiebung muss beachtet werden, dass der direkte Bestand Blochs selbst in den achtziger Jahren nicht druckbar war; eine Bloch-Konferenz in Leipzig zum 100. Geburtstag des Philosophen 1985 – immerhin – bedenkt der Diarist mit zornig-ironischen Einlassungen:

<sup>10</sup> Vgl. Herder (1989: 137).

<sup>11</sup> Zitiert nach: Wolf (1988: 347f.).

<sup>12</sup> Braun (2009: 684).

<sup>13</sup> Braun (2014: 32).

buhr, der nach theologie fahndet, wo es um erlösung vom elend geht, behandelt bloch als *ketzer*, das heißt für ihn: als kriminellen; blochismus eine philosophie „verfügbar für unfertige individuen“ – und man sieht buhr an, wie fertig er ist. Das alleinseligmachende hat er in der (akten)tasche. Blochs *kampfposition* wird als sozialismusfeindlich verdächtigt. Und die angst, daß er marxist sein könnte!<sup>14</sup>

Dagegen setzt Braun Ernst Bloch in dem Gedicht „Rechtfertigung des Philosophen“ ein lyrisches Denkmal, freilich ohne dessen Namen nennen zu dürfen:

*RECHTFERTIGUNG DES PHILOSOPHEN*

Aber Marx wußte was er sagte, was weiß ich?  
 In diesem neunzehnten Jahrhundert, voll  
 Von nackten Tatsachen, und keine Kunst  
 Die sie auffraß, sah man noch durch  
 Auf den Tag, an dem die Ketten reißen.  
 Was immer kommen mußte, schrecklicher  
 So rettender wars. Das hätte schwächeres Fleisch  
 Befeuert fortzudenken. Die große  
 Gewißheit der Klassiker und die langen  
 Gesichter der Nachwelt. Wohin soll ich denken?  
 Nach vorn immer durch den Vorhang von Blut  
 Der Blick auf die Kulissen und nicht hinter.  
 So viele Kunst und hat nichts zu bedeuten.  
 In der Vorstellung verbrauchen sich die Köpfe.  
 Was immer kommt ist besserschlechter oder als.  
 Was mir die Augen, öffnet nicht die Lippen.<sup>15</sup>

Im Umkehrschluss: Die intensive Bloch-Lektüre bei Volker Braun, Karl Mickel, Rainer Kirsch, Peter Gosse und anderen ließ sie, nicht zuletzt aus Druckbarkeitsgründen, regelmäßig auf den frühen Marx zurückkommen, genauer: Auf die „Ökonomisch-philosophischen Manuskripte“, „Zur Judenfrage“, „Die deutsche Ideologie“. In den achtziger Jahren entdeckten sie im Zuge zivilisationskritischer Umfokussierung deshalb den Globalisten Marx neu. Braun zitiert 1984 im Tagebuch aus der „Deutschen Ideologie“:

das proletariat kann also nur weltgeschichtlich existieren, wie der kommunismus, seine aktion, nur als „weltgeschichtliche“ existenz überhaupt vorhanden sein kann, was universelle entwicklung der produktivkräfte und damit universellen verkehr der menschen voraussetzt (hier auch die formulierung, daß sich sonst nur der mangel verallgemeinere und die ganze alte scheiße sich herstellen müßte).<sup>16</sup>

Braun verabschiedet nun endgültig die Lenin-Stalin-Breshnew-Doktrin vom „Sozialismus in einem Land“ weiland gegen Leo Trotzki ins (Ideologie)-Feld geführt. „eine große soziale revolution“, so Braun mit Marx, „hat diese ergebnisse, weltmarkt und moderne produktivkräfte, zu meistern.“<sup>17</sup> Und er zitiert im Anschluss

<sup>14</sup> Braun (2009: 690; Hervorhebung: Braun).

<sup>15</sup> Braun (1979: 36).

<sup>16</sup> Braun (2009: 578).

<sup>17</sup> Ebd.

den berühmten Marx-Satz aus der „Deutschen Ideologie“ über die Janusköpfigkeit des Geschichtsprozesses: „erst dann wird der menschliche fortschritt nicht mehr jenem scheußlichen heidnischen götzen gleichen, der den nektar nur aus den schädeln der erschlagenen trinken wollte.“<sup>18</sup> Es ist dies ein Satz, der zwanzig Jahre zuvor in Karl Mickels Gedicht „Der See“<sup>19</sup> paraphrasiert worden war:

*Der See*

See, schartige Schüssel, gefüllt mit Fischleibern  
Du Anti-Himmel unterm Kiel, abgesplitterte Hirnschal  
Von Herrn Herr Hydrocephalos, vor unsern Zeitläuften  
Eingedrückt ins Erdreich, Denkmal des Aufpralls  
Nach rasendem Absturz: du stößt mich im Gegensinn  
Aufwärts, ab, wenn ich atemlos nieder zum Grund tauch  
Wo alte Schuhe zuhaus sind zwischen den Weißbäuchen.

Totes gedeiht noch! An Ufern, grindigen Wunderändern  
Verlängert sichs, wächsts, der Hirnschale Haarstoppel  
Borstiges Baumwerk, trägfauler als der Verblichene  
(Ein Jahr: ein Schritt, zehn Jahr: ein Wasserabschlagen  
Ein Jahrhundert: ein Satz). Das soll ich ausforschen?  
Und die Amphibien. Was sie reinlich einst abschleckten  
Koten sie tropfenweis voll, unersättlicher Kreislauf  
Leichen und Laich.

Also bleibt einzig das Leersaufen  
Übrig, in Tamerlans Spur, der soff sich aus Feindschädel-  
Pokalen eins an („Nicht länger denkt der Erschlagene“  
Sagt das Gefäß, „nicht denke an ihn!“ sagt der Inhalt).  
So faß ich die Bäume („hoffentlich halten die Wurzeln!“)  
Und reiße die Mulde empor, schräg in die Wolkenwand  
Zerr ich den See, ich saufe, die Lippen zerspringen  
Ich saufe, ich saufe, ich sauf - wohin mit den Abwässern!  
See, schartige Schüssel, gefüllt mit Fischleibern:  
Durch mich durch jetzt Fluß inmitten eurer Behausungen!  
Ich lieg und verdaue den Fisch.

Mickels „Der See“ stand im Zentrum der „Forum“-Lyrik-Diskussion 1966, die in der monatlich erscheinenden Studenten-Zeitung über Monate lief und an der sich Lyriker und Lyrikerinnen wie Heinz Czechowski, Rainer Kirsch, Elke Erb, Günter Kunert wie auch Literaturwissenschaftler wie Dieter Schlenstedt, Dieter Schiller, Edith Braemer, Horst Haase beteiligten, ehe die Diskussion durch ein Machtwort von Hans Koch, damals im Vorstand des Schriftstellerverbandes tätig, später ab 1977 Direktor des Institutes für Kultur- und Kunstwissenschaft der Akademie für

---

<sup>18</sup> Ebd.

<sup>19</sup> Mickel (1976: 58).

Gesellschaftswissenschaft, abgebrochen wurde. Hans Koch hängte sich 1986 in einem Wald bei Berlin auf, nachdem monatelang nach ihm gefahndet worden war.

Mickels Gedicht spielt die Idee durch, das sprechende Ich Gargantua-mäßig die gesamte Naturgeschichte des Menschen auf sich beziehen zu lassen. Natur- und Menschheitsgeschichte, Ich und Weltläufte durchdringen sich unmittelbar, dabei immer andere Widerwärtigkeiten als Widerrede in sich aufnehmend. Mickels Gedicht markierte in kongenialer Weise den Durchbruch der relevanten DDR-Lyrik in die ästhetische Moderne, was die ästhetisch-ideologischen Ordnungswächter auf den Plan rufen musste. Unter der Überschrift „Hilfloses lyrisches Ich“ dekretierte denn auch Wächter Hans Koch:

Widerwärtig häuft sich Fäkal- und Sexualvokabular, wo Kraft und Saft nicht ideeller Substanz entspringen. [...] All die be- und verklemmten Gefühle können sich hier nicht im Mittun, in verantwortlicher geistiger Mitwirkung an einem großen, organisierten, kollektiven Werk befreien.<sup>20</sup>

Adolf Endler wird Anfang der siebziger Jahre, in einer zweiten Lyrik-Diskussion in der Zeitschrift „Sinn und Form“ nicht ohne Groll konstatieren, dass der Abbruch der Diskussion durch Hans Koch zum Abbruch der Beziehungen zwischen den Lyrikern und Germanistik, nicht unrichtig als „dürre Gouvernante“<sup>21</sup> verhöhnt, geführt habe, von Ausnahmen<sup>22</sup> abgesehen.

Die Gedichte von Braun und Mickel stehen hier für eine lyrische Marx-Rezeption, die nach dem Ganzen der Geschichte mit philosophischen Intentionen fragt. Aber natürlich war Marx, und insbesondere der junge Marx mit seinen metaphorischen Offenheiten, als Kontrastwortwerk zum allgegenwärtigen „Murxismus“ in der DDR tauglich. Wolf Biermanns mittsechziger Band „Mit Marx- und Engelszungen“<sup>23</sup> pocht ebenso auf einen Gegendiskurs zur Staatsideologie wie Volker Brauns Porträtgedicht „Karl Marx“ aus den frühen siebziger Jahren, das gegenüber den Erfolgskundgaben des Staates auf den Zweifel, den Aufruhr und auf das Unabgegoltene der Geschichte setzt. Es endet:

3  
Aber was hat er uns überlassen!  
Welchen Mangel an Illusionen.  
Welchen weltweiten Verlust  
An sicheren Werten. Welche verbreitete  
Unfähigkeit, sich zu unterwerfen!  
Und wie ausgeschlossen, unter uns  
Nicht an allem zu zweifeln. Seither  
All unsre Erfolge: nur Abschlagszahlungen  
Der Geschichte. Dahin die Zeit

<sup>20</sup> Koch (1966: 7).

<sup>21</sup> Endler (1971: 1363).

<sup>22</sup> Beispielsweise Dieter und Silvia Schlenstedt, Christel und Walfried Hartinger, Bernd Leister, Ursula Heukenkamp, Klaus Schuhmann, Jürgen Engler.

<sup>23</sup> Biermann (1968).

Sich nicht hinzugeben an die Sache  
 Und wie unmöglich, nicht ans Ende zu gehn:  
 Und es nicht für den Anfang zu halten!<sup>24</sup>

Andere Lyriker befleißigen sich der Ironie, um die erstarrenden Gesellschaftsverhältnisse schlaglichtartig zu beleuchten: „Nun sieht Marx wie Moritz aus“ lautet die Schlusszeile aus dem Gedicht „Sozialistischer Biedermeier“<sup>25</sup> von Kurt Bartsch, das 1971 im Band „Die Lachmaschine“ im Westberliner Klaus-Wagenbach-Verlag erscheint. Oder sie schlagen nun sarkastische Töne an, wie Thomas Brasch im Mitte der siebziger Jahre geschriebenen „Papiertiger“<sup>26</sup>:

*DA LIEGT SIE ZWISCHEN DEN BÜCHERN UND SCHREIT.*

Ihre Hand krallt sich ins Tischtuch aus Seide.  
 Die Tür ist zugeschlagen hinter dem Mann, und  
 die Ehe ist aus. Jetzt ist sie allein  
 zwischen den antiquarischen Möbeln,  
 unter dem silbernen Leuchter,  
 neben den aufgestapelten Manuskripten zum Thema  
 „Klassenkampf und Soziologie“.  
 Jetzt stottert die Studentin der Philosophie  
 (zwei Jahre vor ihrer Doktorprüfung  
 zwei Jahre nach ihrer Hochzeit)  
 wie Galilei auf der Folter:  
 „Was nutzen mir die Grundzüge der Dialektik,  
 wenn es kalt wird in meinem Körper.  
 Was hilft mir, daß ich weiß, was ich weiß,  
 wenn ich nicht weiß, was ich machen soll.“  
 Da liegt sie und haßt ihren Kopf,  
 aus dem die Tränen auf den teuren Teppich fallen,  
 in dem durcheinanderfallen  
 die Quellen und Bestandteile  
 der marxistischen Weltanschauung.  
 Aber die Tür öffnet sich, und  
 die Ehe ist nicht aus. Es beginnt ein Gespräch  
 über die objektive Notwendigkeit  
 der Auseinandersetzung.  
 (Hoch lebe die tote Studentin der Philosophie)

In der Petition vom 17. November 1976 gegen die Ausbürgerung Wolf Biermanns – unter den Erstunterzeichnern mit Sarah Kirsch, Volker Braun, Günter Kunert, Heiner Müller, Erich Arendt auch prominente Lyriker – findet die pathetische Marx-Exegese unzweifelhaft ihren Höhepunkt. In dem Protestschreiben heißt es:

Wolf Biermann war und ist ein unbequemer Dichter – das hat er mit vielen Dichtern der Vergangenheit gemein. Unser sozialistischer Staat, eingedenk des Wortes aus Marxens ‚18. Brumaire‘, demzufolge die proletarische Revolution sich unablässig

<sup>24</sup> Braun (1979: 45).

<sup>25</sup> Zitiert nach Buchwald/Wagenbach (2009: 117).

<sup>26</sup> Brasch (2013: 34f.).

selber kritisiert, müßte im Gegensatz zu anachronistischen Gesellschaftsformen eine solche Unbequemlichkeit gelassen nachdenkend ertragen können. [...] Wir protestieren gegen seine Ausbürgerung und bitten darum, die beschlossene Maßnahme zu überdenken.<sup>27</sup>

Nach der bekanntlich scharfen Gegenreaktion der Staatsmacht war klar, dass die angenommenen gemeinsamen Dialoggrundlagen auf der Basis des Marxismus illusionär geworden waren. Es ging nie um Selbstkritik innerhalb sozialistischer Umwälzung, sondern um Machtbehauptung. Dem Rückgriff auf Marx war somit, so schien es erst einmal, der Boden entzogen worden.

In den schwärenden achtziger Jahren, in denen in der DDR-Literatur generell ein Diskurswechsel von innersozialistischen Fragen zu zivilisationskritischen sich vollzog, blieben postmoderne Theoreme von der Dekonstruktion der „großen Erzählungen“ auch in der Lyrik nicht ohne Wirkung. Die Gedichte „Marxens Führung“<sup>28</sup> von Wilhelm Bartsch und „Karl Marx“<sup>29</sup> von Thomas Rosenlöcher bezeugen die trotzdem noch respektvolle Lust an der Destruktion des Sakrosankten, Schein und Sein auseinanderbiegend. Es waren lyrische Endspiele Beckettscher Couleur. Von ihnen zu unterscheiden sind die seit Mitte der siebziger Jahre vermehrt ins Gedicht genommenen Volten gegen jedwede positive Utopie, wie sie etwa die Lyrik von Wolfgang Hilbig<sup>30</sup> oder Harald Gerlachs Gedichtbände „Mauerstücke“<sup>31</sup>, „nachricht aus grimmelshausen“<sup>32</sup> „Wüstungen“<sup>33</sup> bezeugen. Gerlachs dystopisches „Interieur, anarchisch“ etwa hebt an: „Ohne Tritt in der Dämmerung, gardegrau, / die gealterten Revolutionen, übermüdet, irren / nach ihren Inhalten. [...]“<sup>34</sup> Und es ist Günter Kunert zu nennen, dessen 1980 noch in der DDR erschie- nener Gedichtband „Unterwegs nach Utopia“ die Absage an das „Prinzip Hoffnung“ schon im Titel andeutet. Die titelgebenden Gedichte „Unterwegs nach Utopia I“ und „Unterwegs nach Utopia II“ lassen, nicht zuletzt durch den Bezug auf Kafka-Parabeln und dessen Prosa „In der Strafkolonie“, es an Stringenz nicht fehlen:

*Unterwegs nach Utopia II*

Auf der Flucht  
vor dem Beton  
geht es zu  
wie im Märchen: Wo du  
auch ankommst

<sup>27</sup> Zitiert nach Jäger (1994: 166).

<sup>28</sup> Bartsch (1986: 100).

<sup>29</sup> Rosenlöcher (1982: 46).

<sup>30</sup> Vgl. Hilbig (1979), (1983).

<sup>31</sup> Gerlach (1979).

<sup>32</sup> Gerlach (1984).

<sup>33</sup> Gerlach (1989).

<sup>34</sup> Ders., 20.



er erwartet dich  
grau und gründlich

Auf der Flucht findest du  
vielleicht  
einen grünen Fleck  
am Ende  
und stürzest selig  
in die Halme  
aus gefärbtem Glas.<sup>35</sup>

Mit den Umbrüchen 1989/90 schien das lyrische Insistieren auf Marx endgültig obsolet geworden zu sein. Die meisten jüngeren Lyriker und Lyrikerinnen fanden naturwissenschaftliche Welterforschung allemal inspirierender als abgelebte geschichtsphilosophische Erklärungsmodelle des Weltganzen, zumal sich jede Teleologie durch den Gang der Ereignisse erledigt zu haben schien. Symptomatisch für diese Umorientierung stand der neue Stern am nunmehr gesamtdeutschen Lyrikhimmel Durs Grünbein, der sich an neuester Hirnforschung, Descartes und Gottfried Benn orientierte.

Erst nach der Jahrtausendwende, als die kapitalistische Globalisierung im Zeichen des Neoliberalismus allgemeiner erneut die Reflexion ergriff, wurde der Satz des frühen Marx von der „Naturalisierung des Menschen und der Humanisierung der Natur“ wieder in das Reservoir der Lyrikproduktion selbst eingespeist, nun aber unter grundlegend anderen Auspizien. Während die „Naturalisierung des Menschen“ in weitere Ferne denn je gerückt ist, ist die „Humanisierung der Natur“ anders als von Marx gedacht allerorten von apokalyptischen Vorzeichen begleitet: Klimawandel, Artensterben, Vermüllung der Meere, Auftauen des Perma-Frostbodens, Vernichtung sauerstoffproduzierender Regenwälder zugunsten profitorientierter Monokulturen wie Bananen- oder Palmöl-Plantagen. Im Unterschied zur Öko-Warnlyrik der achtziger Jahre, deren matter Moralismus zuhauf ästhetisch indiskutable lyrikähnliche Gebilde hervorbrachte, übernehmen heutige Lyriker die Aufgabe, „die Erkenntnis des globalen Ausmaßes unserer Wirkmächtigkeit und gleichzeitigen paradoxalen Abhängigkeit von der Natur zu reflektieren und Alternativmodelle für verantwortungsvolles Handeln und Leben zu entwerfen.“<sup>36</sup> In dieser Selbstverpflichtung sind die Ursachen für die Renaissance der Naturlyrik nach dem Millennium zu finden. Die Natur erscheint nicht mehr als das Andere, vielmehr ist sie so von Zivilisation und ihren Verheerungen durchdrungen, dass sie längst Spiegel unserer Selbst geworden ist. Für diese reflexiven Umsteuerungen steht als Sammelbegriff der des „Anthropozän“. Insbesondere der Berliner Philosoph und Lyriker Daniel Falb erkor es in den Jahren nach 2000 zum intentionalen Zentrum, in seinen Gedichten wie in den Schriften „Anthropozän. Dichtung in der

---

<sup>35</sup> Kunert (1980: 79).

<sup>36</sup> Goodbody (2016: 298).

Gegenwartsgeologie“<sup>37</sup> und im Merve-Band „Geospekulationen. Metaphysik für die Erde im Anthropozän“<sup>38</sup>, die die Dringlichkeit seiner Erkundungen belegen. Man habe es, so beschreibt Falb die Ausgangslage seiner geospekulativen und poetischen Forschungen, „heute mit dem Verdampfen eines geologischen Zeitalters zu tun. Das Holozän ist vorbei.“<sup>39</sup> Und er entwirft Funktionsbestimmungen der Dichtung im Anthropozän:

Das Anthropozän ist ein technowissenschaftlich erzeugtes Objekt, das sich jeder direkten Sichtbarkeit entzieht. Anthropozändichtung muss daher ‚konzeptuelle‘ Dichtung sein in dem Sinne, dass sie die Datentopologien, Territorien des Wissens und konzeptuellen Räume als ihr eigenes Habitat anzunehmen lernt, in denen allein das Anthropozän als Objekt entsteht und erscheint.<sup>40</sup>

Weiter ersetze sie „metaphorologische Verbackungen von Dingen durch die genaue Analyse von anthropozänen Realmixturen und Assemblages von Dingen“<sup>41</sup>, verorte sich „in der politischen Konstitution der Ökysteme“<sup>42</sup>. Denkhaltung und Begrifflichkeiten erlauben hier Brückenschläge zum Marx der „Ökonomisch-philosophische Manuskripte“, dem es auch ums Ganze, den Verfasstheiten der Beziehungen zwischen Mensch, Natur und Welt angelegen war.

Um uns und sie zu retten, ist es zumal hoch an der Zeit, an den kategorischen Imperativ des jungen Marx anzuschließen, „*alle Verhältnisse umzuwerfen*, in denen der Mensch ein erniedrigtes, ein geknechtetes, ein verlassenes, ein verächtliches Wesen ist.“<sup>43</sup>

## Literatur

- Assheuer, Th. (2009): Die Welt am Enterhaken. Vor fünfzig Jahren erschien Ernst Blochs „Das Prinzip Hoffnung“. Warum wir heute so nicht mehr denken können. In: Die Zeit. 46. 48.
- Bartsch, W. (1986): Übungen im Joch. Berlin.
- Biermann, W. (1968): Mit Marx- und Engelszungen. Gedichte Balladen Lieder. Berlin (West).
- Bloch, E. (1954–1959): Das Prinzip Hoffnung. Band I bis V. Berlin (DDR).
- Bloch, E. (1968): Marx, aufrechter Gang, konkrete Utopie. Zum 150. Geburtstag von Karl Marx. In: Die Zeit. 19.
- Bloch, E. (2013): Das Prinzip Hoffnung. Frankfurt a.M.
- Brasch, Th. (2013): „Die nennen das Schrei“. Gesammelte Gedichte. Berlin.

---

<sup>37</sup> Falb (2015).

<sup>38</sup> Falb (2019).

<sup>39</sup> Falb (2015: 9).

<sup>40</sup> Ders., 29.

<sup>41</sup> Ders., 34.

<sup>42</sup> Ders., 39.

<sup>43</sup> Marx (1976: 385; Kursivierung: P.G.).

- Braun, V. (1979): *Training des aufrechten Gangs*. Halle/Saale.
- Braun, V. (1989): *Anspruch*. In: Ders.: *Texte in zeitlicher Folge*. Halle/Leipzig.
- Braun, V. (2009): *Werktage. Arbeitsbuch 1977–1989*. Frankfurt a.M.
- Braun, V. (2014): *Natürlich bleibt nichts. Nichts bleibt natürlich*. Leipzig.
- Buchwald, Chr. / Wagenbach, K. (2009): *100 Gedichte aus der DDR*. Berlin.
- Endler, A. (1971): *Im Zeichen der Inkonsequenz*. In: *Sinn und Form*. 23. 6. 1358-1366.
- Falb, D. (2015): *Anthropozän. Dichtung in der Gegenwartsgeologie*. Berlin.
- Falb, D. (2019): *Geospekulationen. Metaphysik für die Erde im Anthropozän*. Berlin.
- Gerlach, H. (1979): *Mauerstücke. Gedichte*. Berlin / Weimar.
- Gerlach, H. (1984): *nachricht aus grimmelshausen. gedichte*. Berlin / Weimar.
- Gerlach, H. (1989): *Wüstungen. Gedichte*. Berlin / Weimar.
- Goodbody, A. (2016): *Naturlyrik – Umweltlyrik – Lyrik im Anthropozän: Herausforderungen, Kontinuitäten und Unterschiede*. In: Bayer, A. / Seel, D. (Hg.): *All dies hier, Majestät, ist deins. Lyrik im Anthropozän. Anthologie*. Berlin. 287-304.
- Herder, J. G. (1989): *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*. In: Ders.: *Werke in zehn Bänden*. Herausgegeben von M. Bollacher. Bd. 6. Frankfurt a.M.
- Hilbig, W. (1979): *Abwesenheit. Gedichte*. Frankfurt a.M.
- Hilbig, W. (1983): *stimme stimme. Gedichte und Prosa*. Leipzig.
- Jäger, M. (1994): *Kultur und Politik in der DDR 1945–1990*. Köln.
- Koch, H. (1966): *Haltungen, Richtungen, Formen*. In: *Forum*. 15/16. 5-22.
- Kunert, G. (1980): *Unterwegs nach Utopia. Gedichte*. Berlin / Weimar.
- Marx, K. (1968): *Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844*. In: Ders.: *Werke. Ergänzungsband. 1. Teil*. Berlin (DDR). 465-588.
- Marx, K. (1976): *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung*. In: Marx, K. / Engels, F.: *Werke*. Bd. 1. Berlin/DDR. 378-391.
- Mickel, K. (1976): *Odysseus in Ithaka*. Leipzig.
- Rosenlöcher, Th. (1982): *Ich lag im Garten bei Kleinzschachwitz*. Halle / Leipzig.
- Wolf, G. (1988): *Die gebrochene Ode oder: Training des aufrechten Gangs. Zur Lyrik Volker Brauns*. In: Ders.: *Wortlaut, Wortbruch, Wortlust, Dialog mit Dichtung. Aufsätze und Vorträge*. Leipzig. 341-366.





## **Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik**

Band 10 (2023): *Contemporary Poetry and Politics*

Herausgegeben von Anna Fees, Henrieke Stahl, Claus Telge

Lamping, Dieter: „Die eiserne Maske der Freiheit“: Hans Magnus Enzensberger und Karl Marx. In: IZfK 10 (2023). 21-33.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-e420-3e74

**Dieter Lamping**

### **„Die eiserne Maske der Freiheit“: Hans Magnus Enzensberger und Karl Marx**

*„Die eiserne Maske der Freiheit“: Hans Magnus Enzensberger and Karl Marx*

During the 1960s and 1970s the poetic reception of Karl Marx begins to increase in Germany. In this regard, it can be observed that Hans Magnus Enzensberger's poetic and essayistic reception of Marx is not only quite complex, but also unorthodox. By focusing on the anthology „Gespräche mit Marx und Engels,“ edited by Enzensberger, his comedy „Der Untergang der Titanic“ and his poem „Karl Heinrich Marx,“ the diverse forms of reference to this philosopher are analyzed. It can be demonstrated that Enzensberger uses the montage technique masterly to avoid one-dimensional confessions.

*Keywords: Reception, Contradiction, Critical Reading, Montage, Collage, Ambiguity*

#### 1.

In den 60er und 70er Jahren gehörte es fast zum guten Ton, Karl Marx in Gedichten nicht nur zu zitieren, sondern auch zu porträtieren. Lang ist die Reihe der Lyriker, keineswegs nur in der DDR, die das taten. Wolf Biermann nannte seinen siebenten Gedichtband 1968 „Mit Marx- und Engelszungen“. Volker Braun schrieb in den 70er Jahren ein Montagegedicht „Karl Marx“ und widmete dann dem „Klassiker“ eine „Rechtfertigung des Philosophen“: Mit dem Singular machte er aus ihm einen Prototyp. Günter Kunert charakterisierte Marx ebenfalls gleich in zwei Gedichten, von denen das eine („Marx“) 1970, also vor, das andere („Klassiker II“) 1977, also nach seiner Übersiedelung in die BRD entstand. Im selben Jahr phantasierte Günter Herburger über „Papa

Marx“. Erich Fried dachte noch 1983 über die Aktualität von Marx nach („Karl Marx 1983“), ähnlich wie es Alfred Andersch 1977 getan hat. Selbst der Berner Pastor Kurt Marti, einer der wichtigsten religiösen Lyriker der Zeit, wandte sich „an karl marx im grab“. „lieber Karl Marx“, schrieb er, „man sagt / dass du dich umdrehst / im grab“.<sup>1</sup>

Manche dieser Gedichte muten hagiographisch an – wie Anderschs Verse: „ihr sagt er war / hochmütig / unduldsam / rechthaberisch // Ja er besaß / hohen mut / keine geduld / hatte recht“.<sup>2</sup> Andere Gedichte lassen mehr Distanz erkennen. So beginnt Kunert sein erstes Marx-Gedicht mit den ironischen Versen: „Es weht wild / die Fahne dieses bedeutenden Bartes“.<sup>3</sup> Braun nennt, ebenfalls in seinem früheren Porträt, Marx den „Diktator seiner Redaktionen und Töchter“ und deutet zumindest an, dass sein Klassiker ein Schnorrer war, geübt im „*Drücken auf den Beutel* von Frederic“<sup>4</sup>.

Tatsächlich sind die meisten Gedichte über Marx nicht unbedingt Bekenntnisse. Sie verraten eher eine Auseinandersetzung mit ihm, auch mit der Verehrung, die er im Osten wie im Westen erfuhr. Selbst wenn sie nicht alle im engeren Sinn politisch sind, gehören sie doch zu einer Lyrik, die auf der Höhe ihrer Zeit sein will und sich mit dem beschäftigt, was damals ‚Zeitfragen‘ hieß. Eine davon war das Verhältnis zu Marx und dem Marxismus.

Der vielleicht bemerkenswerteste Fall poetischer Marx-Rezeption findet sich im Werk von Hans Magnus Enzensberger. Enzensberger verdankte seinen ersten Ruhm dem Ruf, ein zorniger junger Mann zu sein, kritisch und brilliant, weltläufig und theoretisch versiert. Weil er ganz selbstverständlich Adorno und Marx zitierte, galt er schnell als Marxist. Als Hannah Arendt 1964 gebeten wurde, seinen Essayband „Politik und Verbrechen“ zu rezensieren, erklärte sie manche Irrtümer des Autors damit, dass er „vom Marxismus kommt“<sup>5</sup>. In seiner Replik verzichtete Enzensberger ausdrücklich darauf, das zu diskutieren. Gleichwohl hätte man Belege für die Behauptung Hannah Arendts anführen können – so etwa in den Anmerkungen zum Kapitel über Rafael Trujillo, den Diktator von Santo Domingo, die Bemerkung Enzensbergers, jede „prämarxistische Analyse des Phänomens“ sei „wertlos“<sup>6</sup>.

Gleichwohl vermied er es, sich als Marxist darzustellen. Als Peter Weiss ihn als Herausgeber des „Kursbuch“ 1965 aufforderte, zu erklären, auf „wessen Seite“<sup>7</sup> er stehe, warf Enzensberger ihm vor, er versuche, „die Marxsche Philo-

<sup>1</sup> Marti (1980: 36).

<sup>2</sup> Andersch (1977: 77).

<sup>3</sup> Kunert (1970: 49).

<sup>4</sup> Braun (1974: 46; Kursivierung: Braun).

<sup>5</sup> Zit. nach Grimm (1984: 83).

<sup>6</sup> Enzensberger (1964: 390).

<sup>7</sup> Zit. nach Grimm (1984: 95).

sophie auf den Kopf zu stellen“<sup>8</sup>. Er zitierte einen Satz von Marx – über die ‚Idee‘, die sich immer blamiere, wenn sie von „dem ‚Interesse‘ verschieden“ sei – und fügte hinzu: „Marx, den Peter Weiss nicht gelesen hat“<sup>9</sup>. Auf diese Weise ließ Enzensberger seinem Freund die Belehrung zuteilwerden, dass er theoretisch nicht auf der Höhe sei.

Rhetorisch brillant schloss er dann seine Erwiderung mit den Sätzen:

Ich bin kein Idealist. Bekenntnissen ziehe ich Argumente vor. Zweifel sind mir lieber als Sentiments. Revolutionäres Geschwätz ist mir verhaßt. Widerspruchsfreie Weltbilder brauche ich nicht. Im Zweifelsfall entscheidet die Wirklichkeit.<sup>10</sup>

Dem Hinweis, dass der engagierte Weiss Marx seinerzeit noch nicht gelesen habe, fügte Enzensberger mehr als ein halbes Jahrhundert später, in seinem 2018 erschienenen Buch „Überlebenskünstler“, noch eine Anmerkung hinzu. In dem kleinen Essay über seinen alten Freund erwähnt er, dass er ihm in der Buchhandlung des Stockholmer Flughafens ein Buch gekauft habe: „die *Frühschriften* von Karl Marx“. „Ich konnte ja nicht wissen, was ich damit angerichtet hatte“<sup>11</sup>, bemerkt Enzensberger dazu ironisch. Peter Weiss entwickelte sich in den 60er Jahren tatsächlich zum überzeugten Marxisten.

Enzensberger hat Marx nicht weniger intensiv gelesen – nur ganz anders als Weiss. Anders heißt dabei nicht nur: früher, sondern auch: unorthodoxer. Die Beschäftigung mit Marx, und zwar dem Theoretiker wie der Person, zieht sich durch Enzensbergers essayistisches und lyrisches Werk, in dem sie sowohl ebenso deutlich sichtbare wie nicht gleich erkennbare Spuren hinterlassen hat. Enzensberger hat dabei Marx nicht nur zitiert und porträtiert, er hat ihn auch kommentiert und in gewisser Weise ediert. Nicht zuletzt hat er ihn aber poetisch rezipiert – das alles jeweils auf seine eigene Art, gleichermaßen intellektuell und literarisch eigenständig.

Ein Bekenntnis zu Marx hat Enzensberger jedoch vermieden – selbst wenn er ihn zitierte. Der Schluss seiner Erwiderung auf Peter Weiss von 1965 lässt erkennen, dass er von politischen oder ideologischen Konfessionen nie viel hielt, es vielmehr vorzog, Theorien an der Wirklichkeit zu messen. Auch sein Umgang mit den Schriften von Marx unterliegt dem gleichen Geist der Prüfung. Enzensberger nahm sich Marx vor, um zu sehen, was er von ihm verwenden konnte, sofern er eine Übereinstimmung mit der Wirklichkeit erkannte. Insofern war er Marxist – und zugleich keiner.

Drei Beispiele können die Komplexität dieser Marx-Rezeption verdeutlichen: die Zusammenstellung der „Gespräche mit Marx und Engels“, die verdeckt geführte Auseinandersetzung mit einem Gedanken von Marx in „Der Untergang

---

<sup>8</sup> Ders., 98.

<sup>9</sup> Ebd.

<sup>10</sup> Ders., 101.

<sup>11</sup> Enzensberger (2018: 297; Kursivierung: Enzensberger).

der Titanic“ und schließlich das Porträt des „Karl Heinrich Marx“. Eine besondere Rolle spielt dabei das poetische Verfahren, dessen sich Enzensberger bedient, wenn er sich Marx zuwendet. In diesem Verfahren, mehr als in den ausdrücklichen Äußerungen, ist sein Verhältnis zu Marx enthalten. Vor allem für sein Gedicht über Marx gilt, dass „Sinn und Funktion in der Komposition liegen“<sup>12</sup>. In keinem Fall liefert Enzensberger einfache Formeln. Es sind Widersprüche, die ihn anziehen – Widersprüche bei Marx, Widersprüche aber auch im Verhältnis zu Marx, die er poetisch zu gestalten versucht.

## 2.

1973 gab Enzensberger, als Insel Taschenbuch, die „Gespräche mit Marx und Engels“ in zwei stattlichen Bänden heraus, zusammen gut 700 Seiten stark. Der Reiz dieses geschickt komponierten Sammelbandes hat sich bis heute nicht verloren. Er beruht auf einer Fülle, die von Verschiedenartigkeit nicht zu trennen ist. Der Leser erfährt genauso viel über Marx und Engels als Theoretiker und Politiker wie als Privatpersonen. Sie werden von den unterschiedlichsten Zeitgenossen, die ihnen begegnet sind, als ebenso sympathisch wie unsympathisch, als ebenso großartig wie abstoßend geschildert, dabei gewürdigt, gelobt, beschimpft, verehrt und verachtet. Die zumindest zeitweise Nähe, die aus allen Äußerungen spricht, gibt ihnen eine mitunter naturalistische Anschaulichkeit.

Dem Titel werden sie allerdings nur zum Teil gerecht. Denn nicht alle von ihnen sind im strengen Sinn Aufzeichnungen von Gesprächen. Das Wort, so erläutert Enzensberger in seinem knappen Vorwort, sei vielmehr „extensiv“ zu verstehen: als Bezeichnung für Äußerungen, in denen „persönliche Begegnungen mit Marx und Engels einen schriftlichen Niederschlag gefunden haben“.<sup>13</sup> Darüber hinaus ist der Titel aber auch allusiv: erklärtermaßen eine Anspielung auf die „Gespräche mit Goethe“, die „der Freiherr von Biedermann“ „von 1889 bis 1896 in zehn Bänden herausgab“.<sup>14</sup> In der „Vorbemerkung“ zum ersten Band hat Enzensberger vor allem dargelegt, was er diesem Vorbild verdankt.

Mehr noch als der bloße Titel war das, wie er erläutert, die Technik der „Montage“. Man kann darüber streiten, ob mit diesem Begriff die Zusammenstellung der einzelnen Dokumente in der Sammlung Biedermanns getroffen ist. Enzensberger fasziniert aber, was Biedermann zur philologischen Methode macht, als eine „Technik avancierter Literatur“<sup>15</sup>, und dies keineswegs nur theoretisch. Die „Gespräche mit Marx und Engels“ hat er selbst als eine große Montage verstanden. Sie sind nicht sein einziges Werk, das auf ihr basiert. Wenig

<sup>12</sup> Stahl (2016: 578).

<sup>13</sup> Enzensberger (1973: VII-VIII).

<sup>14</sup> Ders., VII.

<sup>15</sup> Ebd.



später hat er sie vielmehr z.B. auch in seinem dokumentarischen Roman „Der kurze Sommer der Anarchie“ zum Kompositionsprinzip gemacht.

Die Faszination, die die Montagetechnik für Enzensberger besaß und besitzt, besteht wesentlich darin, dass sie, als philologische wie als poetische Methode, Offenheit schafft. Sie stellt nebeneinander, ohne zu hierarchisieren. Allerdings verhindert sie genau dadurch, wozu sie ursprünglich bei Biedermann dienen sollte: die Erhebung von Personen in den Status von unbezweifelbaren Klassikern. Die „Prinzipien der Vollständigkeit und der chronologischen Anordnung“ haben sich nämlich nach Enzensberger als unvereinbar mit der Kanonisierung der „Helden der bürgerlichen Kultur“ erwiesen. Ihnen zu folgen, bedeute tatsächlich, „die Existenz der Dargestellten in ihrer vollen Widersprüchlichkeit zum Vorschein zu bringen“.<sup>16</sup> In den Gesprächen werde die „Rede von den ‚Klassikern‘ des Marxismus“, die Enzensberger wohlweislich nur zitiert, „zugleich beim Wort genommen und auf ihren Gehalt geprüft“.<sup>17</sup> Jedes „Moment von falscher Harmonie“ gehe dabei verloren:

Noch nach hundert Jahren passen diese beiden Männer in keinen Kanon; sie haben sich aller Klischees erwehrt. Ihre Bilder, wie sie in diesem Buch hervortreten, scheinen vom Streit der Parteien wie mit Gewalt zerrissen. Wer sie kennenlernte, der geriet in ein Kraft- und Prüffeld, das keine Neutralität zuließ. Das Ergebnis war in allen Fällen eine sofortige Polarisierung: die Augenzeugen schieden sich in Genossen und Gegner, Getreue und Abtrünnige.<sup>18</sup>

Die Leseanweisung, die sich daraus ergibt, liegt auf der Hand. Da sich hinter „jeder dieser Ansichten“ ein Interesse verberge, lassen die „Gespräche mit Marx und Engels“, wie die mit Goethe, „eine unkritische Lektüre“<sup>19</sup> nicht zu. Der Leser ist aufgefordert, die verschiedenen Äußerungen abwägend selbst zu beurteilen.

Wie die Lektüre genau aussehen könnte, hat Enzensberger allerdings bemerkenswerterweise nicht demonstriert. Das ist wohl zunächst einmal seinem Respekt vor der Freiheit des Lesers geschuldet. Zugleich verrät es aber auch, dass er Marx und Engels eben nicht zum Status von Klassikern verhelfen möchte. Sie sind für ihn offensichtlich keine Autoritäten, sondern Objekte einer unausgesetzt kritischen und damit produktiven Lektüre, deren Ergebnis er nicht fixieren will.

### 3.

Enzensbergers großes Gedichtbuch „Der Untergang der Titanic“ heißt im Untertitel „Eine Komödie“<sup>20</sup>. Diese Gattungsbezeichnung muss angesichts der Gedichtform der Texte und der Ernsthaftigkeit des Stoffs gleich doppelt ver-

---

<sup>16</sup> Ebd.

<sup>17</sup> Ders., VIII.

<sup>18</sup> Ders., IX.

<sup>19</sup> Ebd.

<sup>20</sup> Im Folgenden greife ich zurück auf Lamping (1987).

wundern. Sie provoziert die Frage, was denn an dem Untergang des – vor dem Stapellauf, versteht sich – für unsinkbar erklärten Luxusdampfers komisch sei und was den Autor bewogen haben könnte, seine Version dieser Katastrophe eine „Komödie“ zu nennen.

Komik findet sich bei Enzensberger in mehreren Spielarten: als Sarkasmus, etwa im 4. Gesang; als Satire im Gedicht „Fachschaft Philosophie“; und, immer wieder, als Ironie, wie im 3. Gesang oder im 8. Gesang, wo er die Ansichten eines „Portweintrinker[s] und Ingenieur[s]“<sup>21</sup> über den technischen Fortschritt ausstellt. Doch diese komischen Partien machen noch keine Komödie. Nicht nur fehlt dem Buch insgesamt die Struktur eines Dramas; die komischen Momente fügen sich auch weder zu einer Komödienhandlung, noch geben sie einem komischen Charakter Kontur. Im strengen Sinn der Literaturwissenschaft ist „Der Untergang der Titanic“ eine Sammlung von komischen und ernstesten Gedichten, aber keine Komödie.

Der Untertitel ist allerdings gelegentlich, etwa von Hans Egon Holthusen, als eine „parodierende Anspielung“<sup>22</sup> auf die „Göttliche Komödie“ gedeutet worden. Durch die häufige Erwähnung Dantes, dem sogar ein ganzes Gedicht („Erkennungsdienstliche Behandlung“) gewidmet ist, und die Einteilung des Buchs in 33 „Gesänge“ erhält diese Interpretation eine gewisse Überzeugungskraft. Trotzdem führt sie nicht weiter. Denn sie schließt die Unterstellung ein, dass der Untertitel nicht wörtlich gemeint sei, sondern als eine „ironische Aufsässigkeit gegen die althergebrachten akademischen (,bürgerlichen‘) Gattungsbegriffe“<sup>23</sup>. „Der Untergang der Titanic“ wäre dann selbst keine Komödie, allenfalls eine Parodie auf die „Divina Commedia“, also auf eine „Komödie“, die gleichfalls keine im modernen Sinn ist.

Denkbar ist allerdings auch, dass Enzensberger den Begriff „Komödie“ gar nicht literarisch oder literaturwissenschaftlich, sondern metaphorisch versteht – und zwar so, wie es auch der junge Marx getan hat. Für ihn ist jede „historische Reprise“, jede Wiederkehr eines Vergangenen, jeder Anachronismus eine „Komödie“. In der Einleitung seiner Schrift „Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie“ schreibt er: „Die Geschichte ist gründlich und macht viele Phasen durch, wenn sie eine alte Gestalt zu Grabe trägt. Die letzte Phase einer weltgeschichtlichen Gestalt ist ihre *Komödie*.“<sup>24</sup>

Es gibt verschiedene Indizien dafür, dass Enzensberger den Untergang der Titanic als eine solche historische Komödie ansieht. Die Idee der Apokalypse, die der Stilisierung des Schiffsuntergangs zur Metapher für den Weltuntergang zugrunde liegt, ist für ihn ein komischer Anachronismus. Vor allem in den parodis-

<sup>21</sup> Enzensberger (1978: 35).

<sup>22</sup> Holthusen (1982: 48).

<sup>23</sup> Ders., 47.

<sup>24</sup> Marx / Engels (1964: 1, 382; Kursivierung: Marx / Engels).

tisch-musealen Bildbeschreibungen von „Apokalypse, Umbrisch, etwa 1490“ bis „Die Ruhe auf der Flucht. Flämisch, 1521“ zeigt er, wie es in seinen „Zwei Randbemerkungen zum Weltuntergang“ heißt, dass sie „eine der ältesten Vorstellungen des Menschengeschlechts“ ist, aber eben nur eine Vorstellung, „ein Bild, das wir uns machen, eine unaufhörliche Produktion unserer Phantasie“.<sup>25</sup> Damit ist bereits gesagt, dass sie, entgegen allen Ankündigungen, bis heute nicht Realität geworden ist – was gerade die künstlerischen Werke über sie bezeugen. Denn Bilder und Gedichte über den Weltuntergang kann es natürlich nur geben, weil die Welt *nicht* untergegangen ist.

Diese objektive Ironie macht, wie Enzensberger besonders in der ersten ‚Bildbeschreibung‘ genüsslich demonstriert, jede ernstgemeinte Darstellung der Apokalypse zu einem unfreiwillig komischen Unternehmen und zu einer komischen Figur den, der sich durch ihr Ausbleiben nicht belehren lässt und weiter an sie glaubt. Das erklärt sowohl die Selbstironie, mit der Enzensberger, etwa im 4. Gesang, sich und sein Werk behandelt, wie auch den Spott, mit dem er in dem Gedicht „Nur die Ruhe“ allen Untergangspropheten bedeutet, „daß der Weltuntergang immer aufs neue, / und wäre er noch so unpünktlich, mundet wie Manna, / daß er eine Art von Beruhigung ist, ein süßer Trost / bei trüber Aussicht, bei Haarausfall, und bei nassen Füßen.“<sup>26</sup> Im „Untergang der Titanic“ ist der Marx’sche Gedanke von der historischen Komödie offenbar auch in die Wahl der poetischen, insbesondere komischen Verfahren eingegangen.

Die sich bis in die Schlussverse ziehende Ironie deutet allerdings an, dass Enzensberger dem Marx’schen Gedanken nicht ganz folgt. Der Glaube an eine Apokalypse hat sich für ihn nicht deshalb überlebt, weil gar keine Katastrophen mehr stattgefunden hätten, sondern weil immer neue und größere eingetreten sind und das Weltende doch ausgeblieben ist. „Hören wir endlich auf, / mit dem Ende zu rechnen!“, heißt es im 29. Gesang: „Etwas bleibt immer zurück“.<sup>27</sup> Wenn nun der Untergang der Titanic, als Modell genommen, eine Lehre enthält, dann ist es die Erkenntnis, dass es nach jeder Katastrophe weitergeht (und sei es auch nur mit einer neuen), schon weil es immer Überlebende gibt, die so weitermachen wie bisher: „jetzt, wo das Schlimmste vorbei ist“, sagen noch die Überlebenden im 30. Gesang, „wo wir nichts mehr wissen wollen, / kann alles von vorn anfangen.“<sup>28</sup>

Dass es kein (Welt-)Ende gibt, ist darum für Enzensberger nur ein „Schwacher Trost“, denn es bedeutet, dass es auch keinen (Neu-)Anfang gibt, sondern bloß die permanente Krise. Das aber ist eine Einsicht, die, ins Politische gewendet, für einen fortschrittlich gesinnten Dichter eher ein Anlass zum Pessimismus

---

<sup>25</sup> Enzensberger (1982: 225).

<sup>26</sup> Enzensberger (1978: 70).

<sup>27</sup> Ders., 99.

<sup>28</sup> Ders., 103.

ist, Grund genug jedenfalls, wie es im 29. Gesang geschieht, dem alten Glauben abzuschwören, es gäbe etwas, „das ganz und gar unterginge, / spurlos verschwände, schattenlos, / abschaffbar wäre ein für allemal, / ohne, wie üblich, Reste zu hinterlassen / (die satksam bekannten / ‚Überreste der Vergangenheit‘)“<sup>29</sup>.

Dass es kein historisches Ende und keinen historischen Anfang gibt, ebenso wenig wie einen Anfang oder ein Ende der Historie, bedeutet auch, dass „die satksam bekannten / ‚Überreste der Vergangenheit‘“ nicht zu beseitigen sind. Das erfährt Enzensberger eindrücklich in der kubanischen Revolution, weshalb es auch kein Zufall ist, dass er, wie er erwähnt, ausgerechnet in Habana mit der Arbeit am „Untergang der Titanic“ beginnt. Die Revolution beendet nicht die Katastrophen, sondern wird selbst zu einer.

Die Sicht des Weltuntergangs als historische Komödie und komischer Anachronismus lässt also weder eine apokalyptische Verzweiflung noch einen revolutionären Optimismus aufkommen. Marx hatte immerhin noch geglaubt, dass die „letzte Phase einer weltgeschichtlichen Gestalt“ deshalb „ihre *Komödie*“ sei, „Damit die Menschheit *heiter von* ihrer Vergangenheit scheidet“.<sup>30</sup> Statt eines solchen heiteren Abschieds vom Überlebten, der eine bessere Welt ankündigt, gibt es bei Enzensberger nur mehr die groteske Komik des Überlebens, das ein Überleben ohne Größe ist, ein ebenso hilflos zappelndes wie zähes Weitermachen – eine Angelegenheit nicht für „*wirkliche Helden*“<sup>31</sup>, wie es bei Marx heißt, sondern bloß für ‚Komödianten‘ der Geschichte. „Ich schwimme und heule“, heißt es am Ende des 33. Gesangs und damit des Buchs: „Alles, heule ich, wie gehabt, alles schlingert, alles / unter Kontrolle, alles läuft, die Personen vermutlich ertrunken / im schrägen Regen, schade, macht nichts, zum Heulen, auch gut, / undeutlich, schwer zu sagen, warum, heule und schwimme ich weiter.“<sup>32</sup>

#### 4.

Wer Enzensbergers anderen großen Gedichtband, nach „Der Untergang der Titanic“, „Mausoleum“, liest, mag in den „Siebenunddreißig Balladen aus der Geschichte des Fortschritts“ von Giovanni de Dondi („G. de’ D.“) bis zu Che Guevara („E.G. de las S.“) Karl Marx vermissen. Zwar wird er gelegentlich erwähnt, so in dem Gedicht über den englischen Mathematiker Charles Babbage, dessen Berechnungen er, wie es heißt, „im British Museum“ arbeitend, „für richtig“<sup>33</sup> befand, doch ist Marx im Unterschied zu den anderen bürgerlichen Ideologen

<sup>29</sup> Ders., 97.

<sup>30</sup> Marx / Engels (1964: 1,382; Kursivierung: Marx / Engels).

<sup>31</sup> Ebd. (Kursivierung: Marx / Engels).

<sup>32</sup> Enzensberger (1978: 115).

<sup>33</sup> Enzensberger (1975: 63).

des Fortschritts kein eigenes Porträt gewidmet. Dabei hatte Enzensberger schon in den 60er Jahren ein Gedicht über ihn geschrieben:

*Karl Heinrich Marx*

Riesiger Großvater  
jahvebärtig  
auf braunen Daguerreotypen  
ich seh dein Gesicht  
in der schlohweißen Aura  
selbstherrlich streitbar  
und die Papiere im Vertiko:  
Metzgersrechnungen  
Inauguraladressen  
Steckbriefe

Deinen massigen Leib  
seh ich im Fahndungsbuch  
riesiger Hochverräter  
*displaced person*  
in Bratenrock und Plastron  
schwindsüchtig schlaflos  
die Galle verbrannt  
von schweren Zigarren  
Salzgurken Laudanum  
und Likör

Ich sehe dein Haus  
in der rue d'Alliance  
Dean Street Grafton Terrace  
riesiger Bourgeois  
Haustyrann  
in zerschlißnen Pantoffeln:  
Ruß und „ökonomische Scheiße“  
Pfandleihen „wie gewöhnlich“  
Kindersärge  
Hintertreppengeschichten

Keine Mitrailleuse  
in deiner Prophetenhand:  
ich seh sie ruhig  
im British Museum  
unter der grünen Lampe  
mit fürchterlicher Geduld  
dein eigenes Haus zerbrechen  
riesiger Gründer  
andern Häusern zuliebe  
in denen du nimmer erwacht bist

Riesiger Zaddik  
 ich seh dich verraten  
 von deinen Anhängern:  
 nur deine Feinde  
 sind dir geblieben:  
 ich seh dein Gesicht  
 auf dem letzten Bild  
 vom April zweiundachtzig:  
 eine eiserne Maske:  
 die eiserne Maske der Freiheit.<sup>34</sup>

„Karl Heinrich Marx“ ist ein für Enzensberger typisches Porträtgedicht, das durchaus seinen Platz im „Mausoleum“ hätte finden können. Auch sein poetisches Prinzip ist die Montage, zunächst die Montage von eigenen Worten und fremden Äußerungen, die teils durch Kursivierung, teils durch Anführungszeichen kenntlich gemacht werden. Die meisten dieser fremden Wörter stammen von Marx. In ihnen kommt er zu Wort – der ansonsten der Gegenstand der Worte ist.

Neben der Montage imitiert das Gedicht aber auch die verwandte Technik der Collage: Es nimmt, mit der stereotypen Formulierung „ich seh“, ausdrücklich Bezug auf einige Fotografien von Marx, ‚braune Daguerreotypien‘, die zum Teil auch in den „Gesprächen mit Marx und Engels“ enthalten sind. Zu diesen Fotos kommt u.a. ein imaginiertes Bild hinzu: das des im British Museum arbeitenden Marx, und schließlich eine Art Vision: die des Verrats an diesem „Hochverräter“ nach seinem Tod.

Wie ein Leitmotiv zieht sich durch das Gedicht das Adjektiv „riesiger“, das kombiniert wird mit den Substantiven „Großvater“, „Hochverräter“, „Bourgeois“, „Gründer“ und „Zaddik“. In ihnen sind die verschiedenen Rollen angesprochen, in denen Enzensberger Marx handeln sieht: die des Bürgers jüdischer Herkunft, des revolutionären Politikers, des politischen und ökonomischen Theoretikers und des säkularen Propheten. In allen bleibt er ambivalent: Der Großvater ist „selbstherrlich streitbar“, der steckbrieflich gesuchte Politiker „schwindsüchtig schlaflos“, der Bourgeois ein „Haustyrann“ und untreuer Ehemann, der Gründer ausgeschlossen von seinem Gründungs-Werk, unter dem man sich wohl den realen Sozialismus vorstellen muss. Auch das Wort, das sich auf ihn bezieht: dass Marx in den „andern Häusern“ selbst „nimmer erwacht“ sei, bleibt zweideutig.

Die wiederkehrende Rede vom Haus oder den Häusern ist dabei höchst anspielungsreich. Meint sie erst das offenbar von Enzensberger in Augenschein genommene Haus in der Londoner Dean Street, dem übrigens auch Alfred Andersch einen kleinen Essay („Alte Linke in London“<sup>35</sup>) gewidmet hat, so klingt schon in dem Wort von dem zerbrochenen ‚eigenen Haus‘ und erst recht in dem

<sup>34</sup> Enzensberger (1971: 86-87).

<sup>35</sup> Andersch (2004: 30ff.).

von den ‚ändern Häusern‘ der metaphorische Gebrauch des Wortes in der Bibel an: das Haus als Bild der göttlichen oder weltlichen Ordnung.

Das Bild ist nicht die einzige Referenz auf religiöse Sprache. Mit ‚jahvebärtig‘, ‚Prophetenhand‘ und ‚Zaddik‘ bedient sich Enzensberger auch eines teils biblischen, teils chassidischen Vokabulars, das den aus einer jüdischen Familie stammenden Marx zu einer Art Religionsstifter erklärt – allerdings zu einem, der von seinen eigenen ‚Anhängern‘ verraten wurde, ein Prophet ohne ein ihm ergebenes Volk, ein Zaddik ohne folgsame Gemeinde. Ein weiterer Widerspruch also.

Zweideutig ist dann auch der Schlussvers, der auf das letzte Porträtfoto von Marx Bezug nimmt: sein Gesicht als ‚die eiserne Maske der Freiheit‘. Das ist ein kühnes Bild. Es gibt Allegorien etwa der Gerechtigkeit oder der Liebe, nicht aber der Freiheit. Doch nicht nur dadurch ist der Vers schwer zu deuten. Das Marx’sche Gesicht, das Enzensberger sieht, ist nicht das Gesicht der Freiheit, sondern nur deren Maske: Aber was für einer Maske?

Das Bild ist anspielungsreich, ohne wiederum in einer Anspielung aufzugehen. Nicht nur auf die Totenmaske referiert die Charakteristik des ‚letzten Bildes‘, sondern ebenso auf den Marx’schen der Theaterterminologie entlehnten Begriff der Charaktermaske. Marx entwickelt ihn im ‚Kapital‘, um die ökonomische Determination auch scheinbar persönlichen Verhaltens oder Agierens als Entfremdung zu bezeichnen. Und schließlich ist der ‚Mann mit der eisernen Maske‘, vor allem durch den dritten Musketier-Roman von Alexandre Dumas (»Le Vicomte de Bragelonne ou L’homme au masque de fer«) und zahlreiche Verfilmungen, eine Figur der populären Kultur: der geheimnisvolle Gefangene des französischen Sonnenkönigs Ludwigs XIV., dessen wahre Identität bis heute niemand kennt. In diesem Sinn wäre die Freiheit auch eine Gefangene, die, weggesperrt, wir nicht kennenlernen.

Enzensbergers Gedicht lässt den Leser rätselnd zurück. Es liefert, schon stilistisch, nur Stichworte wie Striche zu einem Porträt, das nicht bis ins Letzte ausgemalt wird. Es entwirft auch keine einheitliche, leicht auf den Punkt zu bringende Ansicht von Marx, sondern setzt mehrere Bilder von ihm in Beziehung zueinander, die zusammen aber kein ungestörtes Ganzes ergeben. Das Ergebnis ist vielmehr das gleiche, das Enzensberger auch mit den ‚Gesprächen‘ erzielen wollte: Die ‚Existenz‘ des Dargestellten in seiner ‚vollen Widersprüchlichkeit‘ zu zeigen und in jedem Fall ein ‚harmonisierendes Bild‘,<sup>36</sup> als bürgerliche Konvention, zu vermeiden, ja unmöglich zu machen. Dazu vor allem bedient er sich der Montagetechnik.

Enzensbergers Marx wirkt am Ende ebenso plastisch wie ungreifbar. Er wird so präsentiert, dass die Auseinandersetzung mit ihm nicht abgeschlossen werden kann, sondern fortgesetzt werden muss – wie es ‚Der Untergang der Titanic‘ schon zeigte. Das Gedicht ruft ad personam stichwortartig ‚Argumente‘ auf, ‚die

---

<sup>36</sup> Enzensberger (1973: 1, VII).

für und wider den Marxismus und seine Verfechter seit über einem Jahrhundert vorgebracht werden“<sup>37</sup>, ohne dass es sich eines ganz zu eigen machen würde. Darin mag ein Marxist, wie Peter Weiss, ein Bekenntnis vermissen. Und tatsächlich bekennt sich Enzensberger nicht zu Marx – er betrachtet, ja besichtigt ihn nur wie ein Museums-Besucher ein Bild oder eine Figur von verschiedenen Seiten.

Der Porträtist zeigt sich in solcher Distanz allerdings seiner Freiheit verpflichtet, einer intellektuellen und poetischen Freiheit der Wahrnehmung, die letztlich nur eine Parteinahme kennt: die für eine Wahrheit, die die Widersprüchlichkeit der Menschen, ihrer Ideen und ihrer Verhältnisse nicht unterschlägt. Diese Wahrheit schließt für Enzensberger Eindeutigkeit aus. Marx ist dafür nur ein Beispiel, wenngleich ein prominentes und seinerzeit aktuelles. Deshalb ist der Beschäftigung mit ihm für Enzensberger auch nur das Verfahren der Montage angemessen. In ihrer Wahl manifestiert sich sein Verhältnis zu Marx.

## Literatur

- Andersch, A. (1977): empört euch der himmel ist blau. Gedichte und Nachdichtungen 1946–1977. Zürich.
- Andersch, A. (2004): Alte Linke in London. In: Ders.: Gesammelte Werke in 10 Bänden. Hg. von D. Lamping. Bd. 10: Essayistische Schriften 3. Kommentar von A. Dunker. Zürich. 30-45.
- Braun, V. (1974): Gegen die symmetrische Welt. Gedichte. Frankfurt a.M.
- Enzensberger, H. M. (1964): Politik und Verbrechen. Neun Beiträge. Frankfurt a.M.
- Enzensberger, H. M. (1971): Gedichte 1955–1970. Frankfurt a.M.
- Enzensberger, H. M. (1973, Hg.): Gespräche mit Marx und Engels. Mit einem Personen-, Elogien- und Injurienregister sowie einem Quellenverzeichnis. 2 Bände. Bd. 1. Frankfurt a.M.
- Enzensberger, H. M. (1975): Mausoleum. 37 Balladen aus der Geschichte des Fortschritts. Frankfurt a.M.
- Enzensberger, H. M. (1978): Der Untergang der Titanic. Eine Komödie. Frankfurt a.M.
- Enzensberger, H. M. (1982): Politische Brosamen. Frankfurt a.M.
- Enzensberger, H. M. (2018): Überlebenskünstler. 99 literarische Vignetten aus dem 20. Jahrhundert. Frankfurt a.M.
- Grimm, R. (1984, Hg.): Hans Magnus Enzensberger. Frankfurt a.M.
- Holthusen, H. E. (1982): Sartre in Stammheim. Zwei Themen aus den Jahren der großen Turbulenz. Stuttgart.
- Kunert, G. (1970): Warnung vor Spiegeln. Gedichte. München.
- Lamping, D. (1987): Die Komödie des Weltuntergangs. Eine Anmerkung zu Hans Magnus Enzensbergers „Der Untergang der Titanic“. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift. 37. 2. 229-231.
- Marti, K. (1980): Abendland. Gedichte. Darmstadt / Neuwied.

---

<sup>37</sup> Ders., IX.



- Marx, K. / Engels, F. (1964): Werke. Hg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED. Bd. 1. Berlin (Ost).
- Stahl, H. (2016): Paul Celans Gedicht „Mandorla“ in polnischen und russischen Übersetzungen. In: Dies. / Korte, H. (Hg.): Gedichte schreiben in Zeiten der Umbrüche. Tendenzen der Lyrik seit 1989 in Russland und Deutschland. (Neuere Lyrik: Interdisziplinäre und Interkulturelle Studien, Bd. 2). Leipzig. 577-609.





## Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

Band 10 (2023): *Contemporary Poetry and Politics*

Herausgegeben von Anna Fees, Henrieke Stahl and Claus Telge

Grübel, Rainer: „Die Antwort auf eine Frage ist in der Kritik der Frage selbst enthalten“. Karl Marx im transitiv poetisch-politischen Werk von Dmitrij Prigov. In: IZfK 10 (2023). 35-63.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-de5f-92cf

**Rainer Grübel**

### **„Die Antwort auf eine Frage ist in der Kritik der Frage selbst enthalten“. Karl Marx im transitiv poetisch-politischen Werk von Dmitrij Prigov**

*“The answer to the question is contained in the critique of the question it-self”:  
Karl Marx in the Transitive Poetic-Political Work of Dmitrii Prigov*

This article considers the theme of Karl Marx in the poetry and artwork of Dmitrii Prigov. It conceives of his poetic communication as a political activity, which is stressed by its performative qualities and is presented by the example of the poem “Moscow and Muscovites”. Further on, the article distinguishes four speech attitudes in relation to the term “Karl Max” in the culture of Soviet Russia: belief, condemnation, quotation, and Prigov’s technique of reading Marx’s texts literally. Thus, he interprets Marx’s sentence “The answer to a question is contained in the critique of the question itself” verbatim and, by generalization (a common device of Soviet Marxism), leads it to absurdity. Prigov does the same with the slogan “Proletarians of the World Unite” from the “Communist Manifesto”, which he transforms into a parodic epistolary poem modeled on Lermontov’s “Demon”. The article also considers the use of the name of Marx and the stereotypically connected family names of Engels, Lenin, and Stalin in Prigov’s work and argues, using the motif of the policemen (“*militsaner*”), that, contrary to Marx’s expectations of real Socialism, the function of power was not dying but growing. Finally, attention is drawn to the role of so-called historical and socio-economical “Marxist laws” (such as ‘dialectical’ and ‘historical materialism’), which in Prigov’s work are dethroned and become possible concepts beside others. Thus, Prigov installs freedom in place of the Marxist necessity of interpretation, which was also the basis of Mikhail Lifshitz’s anti-modernist aesthetics, the most important contribution of Soviet philosophy to aesthetic theory.

*Keywords: Prigov, Marx, Engels, Stalin, Dialectics, Citatology*

Я не верю, что из социальной практики человек может вынести что-то реальное.

Ich glaube nicht, dass der Mensch aus der sozialen Praxis etwas Reales gewinnen kann.

(Dmitrij Prigov)<sup>1</sup>

Tout ce que je sais, c'est que je ne suis pas Marxiste.

(Marx lt. Engels mit Blick auf französische Marxisten)<sup>2</sup>

### *1. Prigovs poetische Kommunikation als politisches Geschehen*

Als Akt der Kommunikation ist jedes poetische Geschehen ein politisches Ereignis. Betrachten wir den Menschen als Gemeinschaftswesen im Sinne von Aristoteles' „zoon politikon“, dann ist jede poetische Handlung unausweichlich auch politische Tätigkeit. Die selbstreflexive Aktion des poetischen Subjektes bringt dieses als eminent gesellschaftlichen Akteur in Bewegung: Es setzt seine Selbstbestimmung in Gang. Am Werk von Dmitrij Prigov ist zu zeigen, dass auch die von manchen für versponnen erachteten Akte konkreter Poesie eine politische Funktion haben. Letztlich ist sogar die Verweigerung der Teilhabe des Ich an einer bestimmten Gesellschaft und ihren Praktiken ein politischer Akt. So hat, wie ich an anderer Stelle gezeigt habe, Gennadij Ajgi durch die persistente Weigerung, die sowjetische Wirklichkeit in seinem poetischen Werk auch nur zu benennen, das Ende der Sowjetunion um zwei Jahrzehnte vorweggenommen.<sup>3</sup> Er beantwortete so die 1970 von Andrej Amal'rik gestellte, nur um fünf Jahre fehlgehende und dem Verfasser ebenso viele Jahre Lagerhaft in Magadan eintragende Frage „Kann die Sowjetunion das Jahr 1984 erleben?“<sup>4</sup>, zugleich poetisch und politisch.

Wenn wir uns bei der Reflexion über das Verhältnis von Poesis und Politik auf Aristoteles' Bestimmung des Menschen als eines politischen Wesens stützen, müssen wir im selben Atem Platons These verwerfen, Dichter hätten in der idealen Gesellschaft nichts zu suchen, weil sie Unwahrheiten produzierten. Just dadurch, dass Dichter in ihrem Sprechen nicht ans Faktische gefesselt sind, gewinnen sie die Freiheit, faktisch Bestehendes durchs Benennen des alternativ Möglichen radikal zu kritisieren. Die Erschaffung einer jeden anderen Welt nimmt zu dieser Welt kritisch Abstand und erzeugt so die Fähigkeit, das faktisch Nicht-Bestehende als politisch mögliches Anderes vor Augen und Ohren zu stellen.

<sup>1</sup> Пригов / Шаповал (2003: 32).

<sup>2</sup> Marx / Engels (1986: 436, Fn. 1).

<sup>3</sup> Grübel (2016).

<sup>4</sup> Amalrik (1970); Амальрик (1969).

In den realsozialistischen Ländern hatte die Verpflichtung der Ästhetik auf die Widerspiegelung faktischer Realität im Rahmen des sozialistischen Realismus die Funktion, gerade dieses Denken von und in Alternativen zu unterbinden. Kein Wunder, dass der 1940 geborene Dmitrij Prigov, der ein eminent kreativer und politischer Mensch gewesen ist, sich dieser Doktrin schon in seiner Praxis als Bildhauer nicht unterwarf. In den Jahren 1965 bis 1972 hat er sich dann als Inspektor für Außenschmuck von Gebäuden im Direktorat für Architektur der Stadt Moskau in der Bibliothek des Instituts für Sozialwissenschaften FBON (1969 INION) autodidaktisch genauere Kenntnis philosophischer Werke angeeignet.<sup>5</sup> Ob Marx' Opus darunter war, ist nicht bekannt. 1972 gab Prigov die Arbeitsstelle auf, die der werktätige russische Volksmund mit der an die Sowjetregierung gerichteten Redensart kommentierte: „Ihr tut so als ob ihr uns bezahlt und wir tun so, als ob wir arbeiten“, und begann sich wieder der Kunst, zunächst dem Drama und der Dichtung zu widmen.

Mit Blick auf die poetologische Fassung des poetischen Subjekts als des für Gestalt und Erscheinen des Gedichts verantwortliche Größe ist die These Bachtins zu modifizieren, poetische Texte zielten im Unterschied zu prosaischen nicht auf Alterität. Tatsächlich ist das Verhältnis zwischen Erzähler und erzählter Figur mit Blick auf ihre positionelle Differenz im herkömmlichen Prosatext ein grundsätzlich anderes als im traditionellen Gedicht. Gleichwohl erzeugt der Akt poetischer Kommunikation, die Performanz des Gedichts also – und Prigovs poetische Texte sind auf starke Performanz angelegte Gebilde –, die unverzichtbare Alterität des Präsentierten gegenüber seinem Kontext. Jedes poetische Sprechen und / oder Zeigen hat im Nichtpoetischen sein Anderes, an dem es erst sein Profil, durch das es seine Funktion und mit dem es letztlich auch seine alteritäre Legitimität gewinnt.

Da Prigovs poetische Gebilde, die oft multimedial arbeiten, in ihrer starken Performativität im Grunde szenischen Charakter haben – sie zielen aufs *theatrum mundi* –, inszenieren sie den poetischen Sprechakt als politisches Ereignis. Dieser politische Charakter von Prigovs multimedialen Auftritten und Performances, Installationen und Inszenierungen zeigte sich bereits in sowjetischer Zeit mit Aktionen wie derjenigen, an Lichtmasten der Hauptstadt Zettel zu kleben mit subversiven Appellen wie „Bürger, vergesst nicht!“, „Bürger! Wie viele Worte des Trosts, und immer wieder das Bild und die Gestalt des Stillstandes!“ sowie „Bürger, spürt die Ankunft der Zeit der Zeiten!“.<sup>6</sup> Letztere zielt heutzutage den Eingang des Moskauer Museums für Moderne Kunst. Moskau ist die Polis, auf die Prigovs politisch-poetische Aktion zentriert ist. 1986 wurde er wegen des Aufhängens dieser Texte an Moskauer Lampenmasten auf Weisung des KGB in eine psychiatrische

---

<sup>5</sup> Балабанова (2001: 77).

<sup>6</sup> Diese in die Tausende gehenden appellativen Texte aus den Jahren 1985–1987 sind in den Zyklen „Appelle an die Bürger“ («Обращения к гражданам») und „Aus dem sechsten Katalog der Appelle Dmitrij Prigovs“ («Из шестого каталога обращений Дмитрия Пригова») im zweiten Band der Werkausgabe versammelt (Prigov 2016: 256-450, 451-467). Alle Übersetzungen stammen, wenn nicht anders angegeben, vom Verfasser.

Anstalt eingesperrt, aus der er nur infolge des Protestes prominenter Künstler und Schriftsteller des In- und Auslandes wieder freikam. Sonst lebte er im Moskauer Außenbezirk Beljaevo unweit der Staatsuniversität des KGB. Mitarbeiter des Innenministeriums, zumal der zu Sowjetzeit „Miliz“ genannten und so in ihrer militärnahen Kontrollaufgabe evidenten Polizei, haben, wie wir sehen werden, einen hohen Rang im thematischen Inventar seiner Texte, und sie bilden ein wichtiges Gegenelement zur Utopie von Karl Marx mit ihrer These von der Auflösung der staatlichen Gewalt in der kommunistischen Gesellschaft.

1970 wurde Prigov in den Künstlerverband aufgenommen, doch durfte er erst seit 1984 (Amal'riks Enddatum für die Sowjetunion!) an Ausstellungen in der UdSSR teilnehmen. Seine erste Einzelausstellung gab es dort sogar erst 2003, während er schon 1988 mit Boris Orlov in den USA eine Doppelausstellung hatte und seit 1991 in Deutschland ausgestellt wurde. Vom April bis Mai 2017 fand im Giljarovskij-Zentrum, der Filiale des Moskauer Museums die Ausstellung „Prigov. Moskauzwei“ («Пригов. Москвадва») statt.

Zunächst wenden wir uns einem Gedicht aus dem Zyklus „Moskau und die Moskauer“ («Москва и москвичи») zu, das einen Gründungsmythos der Stadt Moskau präsentiert:

Вот лебедь белая Москва  
 А ей навстречу ворон черный  
 Европским мудростям ученый  
 Она ж – невинна и чиста  
 А снизу витязь – он стрелу  
 На лук кладет он, но нечаяно  
 Промахивается случайно  
 И попадает он в Москву!  
 И начинает он тужить  
 По улицам пустынным ходит  
 И никого он не находит  
 И здесь он остается жить.<sup>7</sup>

Da ist die weiße Schwänin Moskau  
 Ihr fliegt entgegen schwarzer Rabe  
 Gelehrt in Weisheiten Europas  
 Sie aber rein ist und voll Unschuld  
 Von unten legt den Pfeil ein Recke  
 Auf seinen Bogen, doch erfolglos,  
 Vorbei fliegt er an ihr aus Zufall,  
 Und nieder fällt er nun in Moskau!  
 Und da beginnt er sich zu grämen  
 Durch leere Straßen wandelt er

<sup>7</sup> Ders., 228. Dieser Mythos hat auch einen krypto-biographischen Hintergrund insofern Prigovs Eltern aus Deutschland eingewandert waren und im Jahr des Überfalls Hitler-Deutschlands auf die Sowjetunion den deutschen Namen ‚Priehoff‘ in ‚Prigov‘ änderten.

Und trifft dabei auf niemanden  
Und bleibt nun hier auf immer leben.

Diese poetische Mythe erzählt eine politische Geschichte. Sie stellt Moskau für das die unschuldige weiße Schwänin steht, Europa gegenüber, das im „Schwarzen Raben“ («ворон черный»), einer Metapher für den Gefangenentransportwagen im frühen 20. Jahrhundert, sein Inbild hat.

Der von Prigov mitbegründete russische Konzeptualismus war in dem Sinne politisch, dass er das Verhältnis zwischen einem Begriff, d.h. einem mentalen Konzept, und dem diesen Konzept entsprechenden realen Artefakt offenlegte, es also als Teil des Kunstwerks selbst wahrnehmbar machte. Die dem Sozialistischen Realismus folgenden Künstler verbargen dagegen in aller Regel die ihrem Werk entsprechenden mentalen Konzepte. Diese wurden darin vielmehr als unbestreitbarer marxistisch-leninistischer Appellationshintergrund vorausgesetzt. Dadurch erscheinen sie in realsozialistischen Werken als naturwüchsig, unersetzbar, einzig und ewig gültig, während das Konzept im Artefakt der Konzeptualisten prinzipiell als eine von verschiedenen kontextabhängigen Möglichkeiten dargestellt und wahrgenommen wird. Der Konzeptualismus ist im russischen Kontext somit das künstlerische Programm eines ostentativen Andersdenkens und stellt sich, anders als im Westen, dem von nur einer Partei dekretierten Einheitsdenken entgegen.

## *2. Vier Sprechhaltungen zu ‚Karl Marx‘ in der späten Sowjetliteratur und ein Marx-Fehlzitat Prigovs*

Die Kanonisierung der Philosophie von Marx und Engels durch Lenin und Stalin prägte sich mit Blick auf die Rede über Marx in der Sowjetliteratur in vier Sprechhaltungen aus. Sie alle entsprangen jener pseudoreligiösen Heiligsprechung der beiden Gesellschaftskritiker des Kapitalismus, die mit der Exklusion aller philosophischen und ideologischen Alternativen einherging, ob sie nun innerhalb oder außerhalb Russlands artikuliert wurden. Es war ein einmaliger Akt der Weltkulturgeschichte, als Lenin 1922 auf den zwei sogenannten „Philosophen-Schiffen“ alle greifbaren prominenten Andersdenkenden, darunter auch die bedeutendsten russischen Philosophen seiner Zeit, ins Exil schickte. Schon im Jahr zuvor hatte er eine größere Gruppe tatsächlicher und vermeintlicher politischer Gegner, zumal Anarchisten und Sozialdemokraten, die sogenannten „Men’sheviki“ expatriieren lassen. In einem Schreiben vom 16. Juli 1922 dekretierte er: „Fort aus Rußland mit ihnen allen [...] Einige hundert sind ohne Angabe von Gründen zu verhaften – und ab die Post, meine Herren!“<sup>8</sup> Wer unerlaubt aus dem Exil zurückkehrte, war

---

<sup>8</sup> Ленин (1970: 143). Schon am 21. Februar hatte Lenin im Brief an Kamenev und Stalin verlangt, 20-40 Professoren zu entlassen und am 19. Mai den Geheimdienstchef F. E. Dzeržinskij angewiesen, das Sowjetsystem kritisierende Schriftsteller und Philosophen auszuweisen (Ленин 1975: 265-266). Vgl. dazu Коган (1993) und Chamberlain (2007). Am 16. Juli forderte er im von den Herrschenden der Sowjetunion geheim gehaltenen Brief an Stalin: «Комиссия [...] должна

gemäß einem neu eingeführten Zusatzparagraphen zum Strafgesetzbuch mit dem Tod durch Erschießen zu bestrafen. Die Todesstrafe für Andersdenken, die Stalin dann sehr viel umstandsloser und an sehr viel mehr Opfern durch Verhaftung, Erschießung ohne Gerichtsurteil oder langjährige Arbeitslagerhaft vollstrecken ließ, brachte die einen Sowjetbürgern zur Unterwerfung unter den neuen, sich als Wissenschaft gerierenden totalitären Glauben, die anderen zu seiner rigiden Ablehnung, wenige dritte aber zum Desinteresse an aller Ideologie oder, und das wurde von den Ideologiewächtern für die perfideste Haltung gegenüber dem Marxismus gehalten, zur Argumentation gegen den von bediensteten Ideologen überlieferten Marxismus just durch die Berufung auf Marx. Der hatte ja selbst für diesen Habitus das Vorbild gegeben, indem er Engels zufolge in dem oben als Eingangsmotto zitierten Brief an französische Gesinnungsfreunde festgestellt hatte: „Das Einzige was ich weiß ist, dass ich kein Marxist bin.“<sup>9</sup>

Lenins Rückfall in die Verbannungspraxis des russischen Zarenreichs (sie war nach der Februarrevolution abgeschafft worden) war seine letzte philosophische Schrift vorausgegangen, der im März 1922 entstandene, am 12. März abgeschlossene und in der von Lenin und Trockij auf den Weg gebrachten Zeitschrift „Unter dem Banner des Marxismus“ («Под знаменем марксизма») alsbald veröffentlichte Aufsatz „Über die Bedeutung des streitbaren Materialismus“ («О значении воинствующего материализма»<sup>10</sup>). Dieser Schritt wird von ihm am Schluss dieses oft als sein philosophisches Testament aufgefassten letzten theoretischen Aufsatzes mit Blick auf den dann auch ausgewiesenen Begründer der Soziologie als akademischer Disziplin, Pitirim Sorokin, und dessen Gleichgesinnte ausdrücklich gefordert:

Рабочий класс в России сумел завоевать власть, но пользоваться ею ещё не научился, ибо в противном случае, он бы подобных преподавателей и членов учёных обществ давно бы вежливо препроводил в страны буржуазной «демократии». Там подобным крепостникам самое настоящее место.<sup>11</sup>

Die Arbeiterklasse Russlands hat es vermocht, die Macht zu erobern, aber es noch nicht gelernt, sie zu gebrauchen, denn sonst hätte sie derartige Lehrer und Mitglieder gelehrter Gesellschaften schon längst aufs höflichste in die Länder der bürgerlichen ‚Demokratie‘ hinauskomplimentiert. Dort ist für solche Leibeigenschaftsapostel gerade der richtige Platz.<sup>12</sup>

Da sich Lenin und dann auch Stalin als geistige Erben und Fortentwickler des Marxismus zum Marxismus-Leninismus bzw. Marxismus-Leninismus-Stalinis-

---

представить списки, и надо бы несколько сот подобных господ выслать за границу безжалостно. Очистим Россию надолго». („Die Kommission [...] muss Listen vorlegen, und mehrere hundert solcher Herren sollten mitleidslos ins Ausland geschickt werden. Lasst uns in Russland für lange Zeit aufräumen.“) (Ленин 1992; 2017: 427).

<sup>9</sup> Marx / Engels (1986: 436, Fn. 1).

<sup>10</sup> Ленин (1922).

<sup>11</sup> Ders., 12.

<sup>12</sup> Ленин (1977: 223).



mus gerierten, herrschte in der offiziellen Sowjetkultur eine affirmative Sprechhaltung zu Marx bzw. zu Marx und Engels resp. Marx und Engels und Lenin oder gar zu Marx und Engels, Lenin und Stalin, und zwar in der jeweiligen, vom Zentralkomitee der KPdSU letztbeschlossenen ‚gültigen‘ Fassung dieser Ideologie. Alle früheren Varianten wurden ebenso wie alle nicht mehr geltenden Gesetze für geheim erklärt und der Öffentlichkeit unzugänglich gemacht.

Diese doktrinäre gegenwartsfixierte Grundhaltung, die den sowjetischen Marxismus gezielt auch der Entwicklungsperspektive beraubte, schlug sich beispielhaft in Stalins Traktat „Über den dialektischen und den historischen Materialismus“ vom September 1938 nieder sowie in der von einem Kollektiv unter seiner Kontrolle verfassten „Kurzen Lehrgang der Geschichte der Kommunistischen Partei der Sowjetunion“ vom selben Jahr. Beide Texte bildeten Glaubenskerne, zu denen sich Komsomolzen, Parteimitglieder und alle Angehörigen der Gesellschaft zu bekennen hatten, die sich nicht mit den Berufen und Stellungen schlecht versorgter Arbeiter und Bauern zufriedengeben wollten.

Diese autoritäre, zum Teil marxistische, zum nicht geringen Teil aber pseudo-marxistische Ideologie prägte vielfach auch die Sowjetliteratur. Übrigens begegnete diese unkritische Haltung Marx und Engels gegenüber auch in der kommunistischen Kultur außerhalb der Sowjetunion, wie das Fragment des Epos „Das Kommunistische Manifest“ von Bertolt Brecht zeigt. Dass Brecht das Scheitern seines Versuchs einsah, diesen paradigmatischen Text in Verse umzuschmieden, belegt, dass er mehr Künstler als Ideologe gewesen ist. Gerade dieser Ausgangstext aber hat auch die literarischen Geister in Russland bewegt.

Als einer der ersten verfasste in Russland der Philosoph Nikolaj Minskij, vormals ein vehementer Dekadent, Nihilist und Adept der Apophatik, nun aber zum Materialismus umgeschwenkter Gesinnungsgefährte Lenins, ein Gedicht, das an prominenter Stelle, am Textbeginn nämlich, ein Marx- und Engelszitat aus eben diesem „Kommunistischen Manifest“ zitiert. Das Gedicht hat den Titel „Hymnus der Arbeiter“ («Гимн рабочих») und wird mit dem geläufigsten Marx-Engels-Zitat und zugleich bekanntestem Appell aus dem „Kommunistischen Manifest“ eröffnet: «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!»<sup>13</sup> – „Proletarier aller Länder vereinigt Euch!“ Diese Aufforderung, die zugleich als Motto auf der Titelseite dieser Wochenzeitung stand, kehrt unverändert im vorletzten Vers der ersten Strophe wieder. Die Hymne erschien am 13. November 1905 in der seit Ende Oktober durch den wohlhabenden Maksim Gor’kij und seine zweite Frau, die Schauspielerin M. F. Andreeva finanzierten, mehrere Monate lang offiziell von Minskij, tatsächlich aber von Lenin geleiteten Wochenzeitung „Neues Leben“ («Новая жизнь»):

---

<sup>13</sup> Добролюбов / Минский (2005: 224). Minskij wandte sich übrigens in dieser Zeit gegen die Publikation von Lenins später so schädlichen, weil den Entzug der Freiheit des Wortes legitimierenden Artikel über Parteiliteratur («Партийная организация и партийная литература»).

*ГИМН РАБОЧИХ***Пролетарии всех стран, соединяйтесь!**

Наша сила, наша воля, наша власть.  
 В бой последний, как на праздник, снаряжайтесь!  
 Кто не с нами – тот наш враг, тот должен пасть.

Станем цепью вокруг всего земного шара  
 И по знаку, в час урочный все – вперед!  
 Враг наш дрогнет, враг не выдержит удара,  
 Враг падет, и возвеличится народ.

Мир возникнет из развалин, из пожарищ,  
 Нашей кровью искупленный новый мир.  
 Кто работник – к нам за стол! Сюда, товарищ!  
 Кто хозяин – с места прочь! Оставь наш пир!

Братья-друзи, счастьем жизни опьяняйтесь.  
 Наше все, чем до сих пор владеет враг.  
**Пролетарии всех стран, соединяйтесь!**  
 Солнце в небе, солнце красное – наш стяг.<sup>14</sup>

*HYMNUS DER ARBEITER***Proletarier aller Länder, [ver]einigt euch!**

Unsre Stärke, unser Wille, unsere Kraft.  
 Feiertag, der letzte Kampf, so rüstet euch!  
 Wer nicht mit uns ist, ist unser Feind, muss fallen.

Kette um den ganzen Globus bilden wir.  
 Auf ein Zeichen, zur bestimmten Stunde, alle vorwärts!  
 Schwanken wird der Feind, den Schlag nicht übersteh'n,  
 Er wird fallen, und das Volk wird sich erhöh'n.

Aus Ruinen, Feuersbrünsten wird die Welt entsteh'n,  
 Unser Blut dann diese neue Welt erlöst.  
 Arbeiter, zu uns zu Tisch! Genosse, hier her!  
 Herr, weich' von der Stelle! Und verlass das Fest!

Brüder-Freunde, an des Lebens Glück berauscht euch.  
 Unser: Alles, was bislang der Feind besitzt.  
**Proletarier aller Länder, [ver]einigt euch!**  
 Rote Sonne steht am Himmel – unser Banner.

<sup>14</sup> Erstveröffentlichung: Минский (1905; Fettdruck: R.G.).

Wie wir alsbald sehen werden, erscheint ein Zitat gerade aus diesem Text, der bereits auf den heftigen Spott des Symbolisten Valerij Brjusov<sup>15</sup> gestoßen war, auch bei Aleksandr Prigov an prominenter Stelle, wenn auch in ganz anderer Form und mit ganz anderer Funktion.

Als Negativabdruck dieser autoritätsgläubigen Grundhaltung – der Marxismus-Leninismus erfüllte, wie gesagt, auch die Funktion einer Ersatzreligion – gab es eine in der Sowjetunion nicht gedruckte ebenso pauschale Marx-Ablehnung, die zumal in der Presse der russischen Emigration vorherrschte.<sup>16</sup> Von ihr heben sich Nikolaj Berdjaevs Schriften „Die Philosophie der Ungleichheit. Briefe an die Gegner in Fragen der Sozialphilosophie“ («Философия неравенства. Письма к недругам по социальной философии»<sup>17</sup>; keine deutsche Ausgabe), „Marxismus und Religion. Die Religion als Waffe der Herrschaft und Ausbeutung“ («Марксизм и религия. Религия, как орудие господства и эксплуатации»<sup>18</sup>) sowie „Quellen und Sinn des russischen Kommunismus“ («Истоки и смысл русского коммунизма»<sup>19</sup>) durch ein abgewogenes Urteil ab. Sie werten den Marxismus als hilfreiche Kritik an der Lebenspraxis der Christen; sein Kardinalfehler bestehe in der Bemühung, sich als Ersatzreligion zu etablieren.

Sowohl die gläubige Marx-Anbetung als auch die pauschale Marx-Verdammung haben die Schriften von Marx in der sowjetischen Kultur im Grunde für sechs Jahrzehnte als Gegenstand ernsthafter Analyse und Kritik beseitigt. Dies gilt auch für Georg Lukács (1954), der mit der Schrift „Die Zerstörung des Geistes“ ein Pamphlet lancierte, das ein in vieler Hinsicht gezielt verfälschendes Nietzsche-Bild in die Welt gesetzt hat und so jede ernsthafte Beschäftigung mit diesem Philosophen und Dichter in Mitteleuropa für mehrere Jahrzehnte blockierte. Man brauchte sich nicht mehr eindringlich und das heißt kritisch mit Marx auseinanderzusetzen, sondern nur noch, wie auch Lukács es tat, ausgewählte Sätze der Klassiker nachzusprechen, also zu zitieren. Seltener und wenn, dann später, war auf russischer Seite eine abwägende Haltung gegenüber den sogenannten „Klassikern“ anzutreffen, wie sie etwa das 1976 in Lausanne erschienene Werk „Gähnende Höhen“ («Зияющие высоты») des Philosophen und Schriftsteller Aleksandr Zinov’ev prägt. Schon dieser Titel entwirrt kraft der rhetorischen Figur

---

<sup>15</sup> Брюсов (2014: 23). Brjusov erheiterte sich 1908 über den Hymnus wegen der Wendungen «Станем цепью вокруг всего земного шара» (er schrieb: «Станем стражей вокруг всего земного шара») sowie «И по знаку, в час урочный все – вперед!» und fuhr fort, die Arbeiter hätten diese Hymne zum Glück nicht angenommen.

<sup>16</sup> Für die frühe nachrevolutionäre Zeit ist als Beispiel der Marxkritiker Pavel Ivanovič Novgorodcev (1866–1924; Новгородцев 1919) zu nennen, für die späte Emigration dessen Schüler Boris Petrovič Vyšeslavcev (1877–1954; Вышеславцев 1952), der während des Zweiten Weltkriegs sogar mit den deutschen Nationalsozialisten kollaborierte.

<sup>17</sup> Бердяев (1923).

<sup>18</sup> Бердяев (1928).

<sup>19</sup> Бердяев (1955).

des Oxymorons voll Ironie einen Widerspruch, an dem sich der Text in dialektischer Tradition abarbeitet. Die „Gähnenden Höhen“ sind just jene Gipfel der versprochenen ‚lichten Zukunft‘ (‘светлое будущее’) des Kommunismus, von denen Nikita Chruschtschow auf dem 22. Parteikongress im Oktober 1961 noch versprochen hatte, die zu dieser Zeit Lebenden würden sie selbst noch erblicken.

Der russische Dichter und Prosaschriftsteller, Dramatiker und Essayist, Bildhauer und Maler, Performance- und Aktions-Künstler, Arrangeur von Konzerten und Opern Dmitrij Prigov legte nun zu dieser Zeit eine ganz besondere Haltung gegenüber Marx an den Tag. Der 1940 in Moskau geborene und dort 2007 verstorbene Schriftsteller nahm den Befürwortern wie auch den Leugnern von Karl Marx den Wind aus den Segeln, indem er den ‚Klassiker‘ beim Wort nahm und ihn zugleich nivellierte, ihn vom marxistisch-leninistischen Podest holte, ihm seine realsozialistische Aureole raubte und ihn zu einem fehlbaren Menschen wie du und ich machte.

Die in diesem Beitrag zum Titel erhobene These „Die Antwort auf eine Frage ist in der Kritik der Frage selbst enthalten“ (‘«ответ на вопрос содержится в критике самого вопроса»’) steht in Prigovs wohl auf Gor’kij’s Roman „Klim Samgin“ anspielendem<sup>20</sup> Prosastück „Der Junge war da, doch wo ist er jetzt?“, das den Untertitel trägt: „Intelligenz und Macht. Was bedeutet diese Gegenüberstellung heutzutage: Opposition, Konfrontation?“ (‘«Интеллигенция и власть. Что ныне значит это противопоставление, оппозиция, противостояние?»’).<sup>21</sup> Prigov hat die These mit den Worten „Wie Marx gesagt hat“, (‘«Как говорил Маркс...»’) am Text-Beginn als Zitat eingeleitet.

Der von Prigov zitierte Satz findet sich freilich in dieser allgemeinen Form in den Werken von Marx m.W. nicht. Wer mit den Gesammelten Werken der ‚Klassiker‘ nicht sehr genau vertraut ist, übersieht gewiss, dass Prigov hier ein Pseudozitat aufischt. Es lanciert durch den Verweis auf Marx eine These, die im Grunde einen jeden Dialog überflüssig macht. Sie behauptet ja, für den aufgeklärten Dialogteilnehmer sei der Wechsel von Frage und Antwort überflüssig, weil jede Frage durch ihre Kritik zu entkräften ist. Der Monolog wird so zum Grundverfahren des Marxismus erklärt.

Da es sich bei Prigovs Zitat um eine Manipulation handelt, subvertiert es letzten Endes auch die in der Sowjetunion der zwanziger bis achtziger Jahren geübte, wengleich schon im Juni 1947 auf einer Moskauer Philosophentagung kritisierte

<sup>20</sup> Vermutlich handelt es sich hierbei um die negierende Variation eines Leitmotivs aus Maksim Gor’kij’s Roman „Das Leben des Klim Samgin“ (‘«Жизнь Клима Самгина»’): «Да – был ли мальчик-то, может, мальчика-то и не было?» (‘„Aber gab es diesen Jungen überhaupt, vielleicht hat es ihn gar nicht gegeben?“’). (Горький 1974: 78). Vgl. Борисова (2018) zur Bedeutung des Motivs bei Gor’kij.

<sup>21</sup> Пригов (2006).

„Zitatologie“.<sup>22</sup> Diese Zitat-Technik garnierte beliebige Texte, zumal wissenschaftliche und pseudo-wissenschaftliche Abhandlungen, an den markanten Örtern von Beginn und Schluss mit Marx- und / oder Engels-, seltener auch Lenin- oder Stalin-Zitaten, die zuvörderst dazu dienten, das Bekenntnis des Verfassers oder der Autorin zum Marxismus-Leninismus zu dokumentieren und so die erwünschte Druckgenehmigung zu ergattern. Was aber, wenn diese Drucklizenz kraft einer Fälschung erzielt wurde?<sup>23</sup> Dabei ist Prigovs ‚Marx-Zitat‘ zu unguter Letzt nicht nur Subversion der Zitatologie, sondern auch ein Angriff auf den sowjetischen Antisemitismus.

Verdeckt, weil in etwas anderer Formulierung und mit ganz anderem Ziel, verweist Prigovs Zitat nämlich auf eine Passage aus Karl Marx' Rezension von Bruno Bauers 1843 in Braunschweig erschienenem Buch „Die Judenfrage“. In dieser Besprechung heißt es (nun im Original Marx-Wortlaut sowie in der von der KPdSU autorisierten russischen Übersetzung):

Wie also löst Bauer die Judenfrage? Welches ist das Resultat? Die Formulierung einer Frage ist ihre Lösung. **Die Kritik der Judenfrage ist die Antwort auf die Judenfrage.** Das Resumé [*sic!*] also folgendes: ‚Wir müssen uns selbst emanzipieren, ehe wir andere emanzipieren können.‘<sup>24</sup>

Каким же образом решает Бауэр еврейский вопрос? К какому выводу он приходит? Формулировка вопроса есть его решение. **Критика еврейского вопроса есть ответ на еврейский вопрос.** Итак, его выводы сводятся к следующему: «Мы должны эмансипировать самих себя, прежде чем сможем эмансипировать других.»<sup>25</sup>

Prigov fordert somit von den sowjetischen Ideologen, sich erst einmal selbst – übrigens auch von Marx! – zu emanzipieren, ehe sie darangehen, andere von ihren Irrtümern zu befreien.

Indem Prigov den Satz „Die Kritik der Judenfrage ist die Antwort auf die Judenfrage“, der ja ganz spezifisch das sogenannte ‚Juden-Problem‘ aufs Korn nimmt, verallgemeinert zum Diktum „Die Kritik der Frage ist die Antwort auf die Frage“, wendet er ein typisches Verfahren sowjetischer Zitatologie an, nämlich die Generalisierung von in Sätzen der Klassiker getroffenen, oft auf Sonderfälle, wie hier etwa die Judenfrage bezogenen Aussagen gegen dieses Verfahren selbst. Marx war nämlich der Auffassung, die sogenannte Judenfrage werde sich als Pseudofrage herausstellen, sobald die Religion, und das heißt der Hauptunterschied zwischen Christen und Juden beseitigt sei. Marx ist indes keineswegs der in Prigovs Text vom sowjetischen Sprecher behaupteten Überzeugung, eine jede Frage sei durch ihre Kritik zu erledigen. Wobei es diese These den offiziellen

<sup>22</sup> Grübel (2000).

<sup>23</sup> Kiss (o.J.).

<sup>24</sup> Marx (1976: 348). Marx kritisiert hier Bauers Buch „Die Judenfrage“ (1843; Fettdruck: R.G.).

<sup>25</sup> Маркс (1955: 384; Fettdruck: R.G.).

Vertretern der Sowjetideologie freilich leicht machte, alle berechtigten Fragen der Bevölkerung abzuwehren.

Mit dieser Manipulation, die mit dem falschen Bekenntnis zum Monologismus zugleich das eigentliche Thema zum Verschwinden bringt, hat Prigov auch einen blinden Fleck der Sowjetkultur dingfest gemacht, den sowjetischen Antisemitismus. Diese Schlagrichtung der Fehlzitation bestätigt eine Marx-Anekdote, die Prigov in einem Interview in der usbekischen Stadt Fergóna ansiedelt, wo ein Künstler zur Sowjetzeit sein Marx-Porträt der Kontrollkommission der Partei vorführt. Ein Mitglied des Kontroll-Rats ist über ein Detail des Konterfeis irritiert: „Aber warum“, fragte er [das Ratsmitglied], „hat Marx blaue Augen?“, „Wie warum?“ verwundert sich da natürlich der Schöpfer des Bildes: „Marx ist doch ein Arier.““ (««А почему – спрашивает он [член совета] – у Маркса глаза голубые?» – «Как почему? – естественно удивляется творец. – Ведь он [Маркс] же ариец!»»).<sup>26</sup> Das Adverb ‚natürlich‘ ist in diesem erfundenen Dialog Signal des alltäglichen sowjetischen Antisemitismus. Nicht-Arier zu sein setzt in den Augen des Antisemiten die „Würde“ des jüdischstämmigen Karl Marx herab.<sup>27</sup>

Die Relevanz von Prigovs Denkfigur der Umkehrung des marxistischen dialektischen Denkens für sein Gesamtwerk wird durch den Umstand erhellt, dass er nach der Jahrtausendwende an entscheidender Stelle erneut zu ihr gegriffen hat. In seinem 2003–2004 formulierten Symposiumsbeitrag „Die dritte Umschreibung der Welt“ («Третье переписание мира»), die nichts weniger unternimmt als den Versuch, die ganze Menschheitsgeschichte in drei Perioden zu gliedern, und vorschlägt, die dritte Periode mit dem 21. Jahrhundert beginnen zu lassen, nutzt er sie, um seinen eigenen Beitrag zur Kulturgeschichte zu profilieren. Nach der von Gott dominierten theokratischen Phase, die wir z.B. mit der biblischen Geschichte gleichsetzen können, sei es im europäischen Rahmen (in den er Russland einbeschließt) mit der Renaissance zu einem zweiten Umschreiben der Beziehung des Menschen zu den Dingen und der Welt gekommen.<sup>28</sup> Diese Umwälzung habe die menschliche Persönlichkeit zur entscheidenden Größe erhoben. Ihr entsprechen eine (selbst)identische, immobile Künstlerposition und, wir ergänzen, ein festgelegter, unveränderlicher Künstlerhabitus. Eine solche Retranskription vollziehe

<sup>26</sup> Пригов (2016: 480). Den Gedichten zufolge ist Prigovs poetisches Subjekt kein Marxist. Ist daraus zu schließen, dass Prigov selbst es auch nicht war? In gewissem Sinne stand er Marx wohl näher als die meisten sowjetischen Marxisten.

<sup>27</sup> Hier ist anzumerken, dass es weder Prigov noch diesem Beitrag um eine grundsätzliche (philosophische) Auseinandersetzung mit der Person oder dem Werk von Karl Marx geht, sondern um die Abwehr der dogmatischen Verwendung des Werks im Sinne einer sozialpolitischen und ökonomischen Strategie in den Ländern des realen Sozialismus, hier zumal der Sowjetunion. Dabei ist eine Reaktion des russischen Schriftstellers und Künstlers auf die Entwicklung eines russischen Neomarxismus nicht bekannt. Auf jeden Fall scheint Prigov selbst dieser Entwicklung nicht nahegestanden zu haben, zumal er sich in der Spätphase vor allem dem Monaden-Konzept von Leibniz zugewandt hat.

<sup>28</sup> Hier ist ein gewisser Anklang an Foucault (1966) nicht zu verkennen.

sich sowohl im verbalen als auch im rituellen Verhalten und verändere auch die künstlerischen und literarischen Strategien.

Die dritte, sich in der Schreibgegenwart Prigovs ereignende und von ihm selbst aktiv mitgestaltete Umschreibung erzeuge nunmehr eine mobile künstlerische Position, die er auch mit dem Ausdruck „image“ belegt hat. Es komme, so Prigov an anderer Stelle,<sup>29</sup> für jeden Künstler und Schriftsteller, darauf an, so viele solcher artistischen Figuren wie möglich zu entwerfen. Sie nehmen in seinem eigenen, stark performativen Werk den Charakter von Medien-Personen an.

Schon zu Beginn seines Beitrags, dem der Vortragsstil spürbar eingeschrieben ist, verweist Prigov erneut auf das (Pseudo-)Marx-Zitat – und weist es erneut zurück. Er greift neuerlich zum Adverb „natürlich“ («естественно»), um den solchermaßen gegen die Weltordnung selbst verstoßenden Charakter des verworfenen Irrtums zwingender dialektischer Denkweise zu geißeln.<sup>30</sup> Die Berufung auf Marx ist erneut von Ironie geprägt:

Если заводить уж разговор (в который раз!) о поэтических стратегиях, то следует понять, что мы имеем в виду. Как говорил товарищ Маркс, ответ на вопрос заключается в критике самого этого вопроса. Но, естественно, наш вопрос не выдерживает никакой критики. [...] Так что по порядку.<sup>31</sup>

Wenn wir (zum wievielten Male!) das Gespräch über poetische Strategien aufnehmen, sollten wir verstehen, was wir im Blick haben. Wie Genosse Marx sagte, besteht die Antwort auf eine Frage in der Kritik dieser Frage. Doch natürlich hält unsere Frage keiner Kritik stand. [...] Also, nun der Reihe nach.

Prigov setzt seine dreigliedrige kulturhistorische Periodisierung der Art und Weise, wie der Mensch (auch als die Sprache entwickelndes) Wesen sich zur Welt verhält, ostentativ gegen das Dreistadien-Modell von Karl Marx (Urkommunismus – Klassengesellschaft – Kommunismus). So entspricht (ganz anders als bei Marx) die Offenheit der eigenen Argumentation der prinzipiellen Offenheit der Zukunft und verleiht der künstlerischen Praxis das Mandat, nicht die bestehende Wirklichkeit widerzuspiegeln, sondern an der Herstellung der noch unbekanntes Zukunft durch Umgestaltung mitzuwirken. Diese Neugestaltung der Realität beschließt auch die Selbstumgestaltung der Künstler und Dichter mit ein.

<sup>29</sup> Grübel (2019; 2020).

<sup>30</sup> Vgl. die geradezu gegenläufige Argumentation bei Bachtin, der alle Sinnentstehung an das Wechselspiel von Frage und Antwort bindet: «Ответный характер смысла. Смысл всегда отвечает на какие-то вопросы. То, что ни на что не отвечает, представляется нам бессмысленным, изъятым из диалога.» („Der Antwort-Charakter des Sinns. Sinn antwortet stets auf irgendwelche Fragen. Das, was auf nichts antwortet, stellt sich uns als unsinnig dar, als aus dem Dialog ausgeschlossen.“) (Бахтин 2002: 410).

<sup>31</sup> Пригов (2019: 211).

### 3. Prigovs Demontage eines Marx- und Engels-Zitats im bimedialen Versbild (Stichogramm)

In die frühen Texte seiner konkreten Poesie, die bimedialen „Versogramme“ («СТИХОГРАММЫ») hat Prigov als neunzehntes eines eingestellt, das ein Zitat aus dem bereits angesprochenen „Kommunistischen Manifest“ nutzt (vgl. Abb. 1). Es ist dessen geläufiger Eingangssatz „Ein Gespenst geht um in Europa, Genossen, das Gespenst des Kommunismus“. Seine übliche russische Übersetzung bietet ihn zur Versifizierung geradezu an, ergibt sie doch einen fast regelmäßigen achthebigen Trochäus: «Призрак бродит по Европе, товарищи, призрак коммунизма».<sup>32</sup> Einzig und gerade die Benennung des Adressaten, der „Genossen“, «товарищи», bricht das trochäische Muster; die metrische Irregularität der Adressaten stellt so die Zuverlässigkeit des Appells selbst in Frage.<sup>33</sup> Durch 54-malige Wiederholung der mit der Schreibmaschine geschriebenen Verszeile, wobei zunächst ein Buchstabe, dann zwei anfangs von innen nach außen und ab der Textmitte von außen nach innen fortlaufend weggelassen und ausgetauscht werden, entsteht aus diesem Zitat zweimal der gleichfalls achthebige, doch metrisch regelmäßige Gegenvers „Finstres, trauriges Gespenst, was gehst du hier um bis zum Morgen?“ («Призрак тёмный и печальный, что ты бродишь тут до утра»). Das hoffnungsfrohe Versprechen der Zukunft des Kommunismus entpuppt sich in dieser Transition 1981 als finstere und betrübliche Gegenwart des realen Sozialismus. Die Leerstellen ergeben durch Verlauf von oben nach unten die Figur eines auf der Spitze stehenden Rhombus:<sup>34</sup> Diese Figur stellt eine labile geometrische Gestalt dar, da das auf der Spitze stehende Parallelogramm – als räumliche Figur gedacht – stets Gefahr läuft, nach einer Seite umzukippen. Es ist das graphische Gegenprogramm Prigovs zum stabilen „Zastoj“, zu dem vom Generalsekretär Gorbačev dann 1986 offiziell kritisierten politisch-administrativen „Stillstand“ der sowjetischen Gesellschaft.

<sup>32</sup> Пригов (1985).

<sup>33</sup> Vgl. zur Adressur dieses Piktogramms Grübel (2015: 229-232). Dort auch eine englische Übersetzung des Piktogramms (S. 232).

<sup>34</sup> Пригов (1985). Vgl. zum Motiv von Marx' Gespenst auch: Деррида (2006: 30).





Im Stichogramm „Und es geht die Sonne auf“ («И восходит солнце») reiht Prigov dann seinen eigenen Familiennamen in die Kette prominenter Nomina ein, die unter anderem aus „Marx“, „Stalin“ und „Chruščev“ besteht.<sup>37</sup> Er nivelliert so deren Prominenz und wertet gleichzeitig den eigenen Familiennamen auf. Dies geschah in den Jahren 1975–1978, als sein Name nur wenigen Kennern der inoffiziellen Moskauer Gegenkultur überhaupt geläufig war.

#### 4. Marx & Co. in Prigovs ABC-Buch

Zwar weniger spektakulär, gleichwohl in unserem Kontext von Belang, ist die Aufnahme des Namens „Marx“ in eines der etwa hundert „Alphabet-Gedichte“ Prigovs. Diese Buchstabengedichte bilden Register von Namen und Gegenständen, die durch ihre alphabetische Reihenfolge nach dem Muster von Lesefibeln die Welt in eine graphische Ordnung bringen. Sie haben (wie im Gebrauch der Abecedarien als Mittel des Schriftunterrichts) nicht selten eine didaktische Dimension, die bei Prigov allerdings in der Regel ironisch gebrochen ist.

Der Text trägt die Überschrift „Das Jahr 1917, / es ist immer froher zu leben“ («Год 1917, / все радостнее жить»). Sie bricht Stalins auf einer Allunionsversammlung der Arbeiter und Bauern vom 17. November 1935 (!) verkündetes Diktum «Жить стало лучше, жить стало веселее!»<sup>38</sup> („Das Leben ist besser, das Leben ist fröhlicher geworden!“). Stalin führte zu ihrer Legitimation die Stachanow-Bewegung an, die von der Partei mit großem Aufwand inszenierte Selbstverpflichtung der Arbeiter zu ‚freiwilliger‘ Mehrarbeit.<sup>39</sup> 1936 wurde sie auch als Refrain des von Vasilij Lebedev-Kumač auf die Musik von Aleksandr Aleksandrov gedichteten Liedes bekannt und sogar als Plakat gedruckt.

In diesem poetischen Abecedarium erzeugt die Folge der Namen „Marx, Engels, Lenin, Stalin“ als Reihe Prominenter einen Kanon, der Stalin enthält, obgleich er öffentlich nicht mehr in dieser Folge genannt wurde. Der Zeilenbruch zwischen Lenin und Stalin hat dabei gewiss indikative Funktion. Die Aufzählung mündet auf ironisierte Marx’sche Manier in die ökonomische Dimension, indem hier Namen des Tauschmittels Geld (Kapital!) aufgezählt werden, das dem Rubel einen für die real-sozialistische Gesellschaft blamabel niedrigen Wert zuwies:

<sup>37</sup> Пригов (2012: 105, 271). Vgl. das Titelmotiv der aufgehenden Sonne in Hemingway (1926); Хемингуэй (1935).

<sup>38</sup> Сталин (1997: 84).

<sup>39</sup> Die sowjetischen Betriebe unterlagen im Wettbewerb mit der Produktivität der Fabriken des Klassenfeindes. Prigovs Selbstverpflichtung, an jedem Tag drei Gedichte zu schreiben und die ihr entspringende Graphomanie (Prigov hat mehr als 30.000 Gedichte verfasst), kann als (ironischer?) Reflex auf die Stachanov-Bewegung gedeutet werden; vgl. dazu den Text: Пригов (2002: 18).

1917 год

, все радостнее жить,<sup>40</sup>

[...]

Кюри, Шредингера, Бора, Борна, Ландау,  
науку, Суворова, Кутузова, Александра  
Македонского, Цезаря, Велесария,  
Ганнибала, Наполеона, Валентшейна,  
Фрунзе, Чапаева, Жукова, **Маркса**,  
**Энгельса**, **Ленина**, **Сталина**, историю, историю  
Рима, историю средних веков, новую  
историю, новейшую историю, географию,  
экономику, экономию, деньги, рубли,  
копейки, доллары, центы, фунты,  
пфенниги, драхмы, франки, экю, марки,  
шиллинги, левы, форинты [...].<sup>41</sup>

Das Jahr 1917

, es ist immer froher zu leben

[...]

Curie, Schrödinger, Bor, Born, Landau,  
Wissenschaft, Suworow, Kutusow, Alexander  
der Große, Caesar, Belisarius,  
Hannibal, Napoleon, Wallenstein,  
Frunse, Tschapajew, Schukow, **Marx**,  
**Engels**, **Lenin**, **Stalin**, Geschichte, Geschichte  
Roms, Geschichte des Mittelalters, neue  
Geschichte, neueste Geschichte, Geographie,  
Ökonomie, Sparsamkeit, Geld, Rubel,  
Kopeken, Dollars, Cent, Pfund,  
Pfennige, Drachmen, Franken, Ecu, Mark,  
Schillinge, Lew, Forinth [...].

Hier ist auch von Belang, dass der Namenkette der Hinweis auf die Geschichte folgt, genauer: nicht nur auf ‚Geschichte‘ allgemein, sondern auch auf konkrete Historie: „Geschichte Roms, Geschichte des Mittelalters, neue Geschichte, neueste Geschichte“. Diese Historie, bei Prigov, bezeichnenderweise im Plural als „Geschichten“ verzeichnet, ist ja der Gegenstand des „historischen Materialismus“, den

---

<sup>40</sup> Пригов (1996: 152).

<sup>41</sup> Ders., 154f.; Fettdruck: R.G. Stalins Name ist im Text noch enthalten in einer von Prigov für den Philologen M. I. Šapir korrigierten Fassung aus den späten 1990er Jahren (Шапир 1999/2000: 136). Später hat Prigov Stalin aus dieser illustren Reihe gestrichen (Пригов 2016: 509). Auch diese Streichung zitiert und persifliert eine stalinistische Praktik: Stalin hatte den Namen seines Konkurrenten Trockij aus dem öffentlichen sowjetischen Bewusstsein getilgt. So mussten sogar Artikel über Trockij oder mit Trockij-Zitaten aus den sowjetischen Enzyklopädien herausgetrennt werden.

Prigov, wie ich in anderem Zusammenhang gezeigt habe,<sup>42</sup> als anthropologischen Determinismus verwirft. Er datiert selber zwar gern und oft, doch sind seine Datierungen, wie auch Brigitte Obermayr (2013) ausführt, keine Einschreibungen in ein vorgegebenes historisches Schema. Dem widerstritte übrigens gerade auch das poetische Prinzip der Wiederholung, das der Grundvorstellung des Fortschritts widerspricht. Dies ist übrigens gerade Nietzsches Argument gegen Hegel.

Interesse kommt in diesem Zusammenhang der dialektischen Eingliederung von Marx in eine Argumentationsreihe zu, die sich in einem anderen Gedicht an der historisch-biographischen Folge von Leben und Sterben abarbeitet. Am Beispiel des Lenin-Denkmal in Taschkent (vor dem neuen Gebäude des Ministerrats der usbekischen SSR) tritt die überwiegende nichttotalitäre Praxis, jemandem ein Monument am Ort seines Lebens und Wirkens zu setzen, wie etwa Karl Marx durchs Geschenk der Volksrepublik China in Trier, der totalitären Allpräsenz des Großen Vorsitzenden gegenüber, wie gegenwärtig von Kim Jong-un in Nordkorea (der übrigens im vergangenen Jahrzehnt alle monumentalen Verweise auf Marx und Engels aus dem Stadtbild Pjöngjangs und alle verbalen aus der koreanischen Verfassung tilgen ließ):

Вот вижу: памятник Ленину в Ташкенте стоит  
Неужели он и здесь жил? – не похоже на вид

Нет, скорее всего. А **как умер – так и живет**  
И Дзержинский, и **Маркс** и прочий великий народ

Так думаю: и я, может быть  
Пока жив – нет сил жить сразу везде, а вот **умру – начну жить.**<sup>43</sup>

Ich sehe: steht da ein Lenin-Denkmal in Taschkent  
Hat er etwa auch hier gelebt? – Sieht nicht so aus

Nein, eher nicht. Doch **wie er starb – so lebt er auch**  
Wie auch Dzeržinskij und **Marx** und andere große Leute

Also denk ich: auch ich, kann sein  
Solang ich lebe – fehlt es an Kräften gleich überall zu leben, aber wenn ich  
[**sterben werde – dann werde ich anfangen zu leben.**

Hier wird letztlich unter Verweis auf die Lenins Tod 1924 widerrufende Losung „Lenin lebt“ («ЛЕНИН ЖИВ») die realsozialistische Vertröstung der Zeitgenossen auf ein lohnendes Leben in ferner Zukunft mit allgegenwärtigem Überleben in eins gesetzt. Die hier erzeugte enge Verbindung von Marx mit dem ersten Leiter der sowjetische Geheimpolizei Felix Dzeržinskij, der von 1917 bis 1926 verantwortlich

<sup>42</sup> Грюбель (2013).

<sup>43</sup> Пригов (2016: 66; Fettdruck: R.G.).

war für massenhafte Erschießungen Tausender der Gegnerschaft verdächtigter Personen in den Geheimdienstgebäuden ohne Gerichtsprozess und für die Belieferung sowjetischer Konzentrationslager,<sup>44</sup> mit tatsächlichen oder vermeintlichen Gegnern der sogenannten Diktatur des Proletariats, die tatsächlich eine Diktatur der KPdSU war, bildet eine kalkulierte Provokation. Oberstes Ziel der massenhaften Erschießungen und Inhaftierungen war nicht Gerechtigkeit, sondern Abschreckung. Die Nähe zu diesem gnadenlosen Praktiker des Staatsterrors in Prigovs *Vers* ist für Karl Marx gewiss keine Empfehlung, sie gründet in der offiziellen Legitimation des Staatsterrors durch den sowjetischen Marxismus.

Der Zyklus „Meine unirdischen Leiden“ («Мои неземные страдания») endete mit der Prosa-Persiflage „Das Märchen vom dreimaligen Helden der Sowjetunion Alekseev“ («Повесть<sup>45</sup> о трижды герое Советского Союза Алексееве»), die später im Zyklus „Sovy“ (Sowjetische Texte) («Совы» [Советские тексты]) aufging. Sie erzählt im halbfolkloristischen, halb sowjetischen Ton vom Leben des sowjetischen soldatischen Helden Alekseev im Kampf um – Karl-Marx-Stadt (!):

Стало страна одолевать врага и бить его на его же территории. И Алексеев перешел на вражескую территорию. Однажды шла битва за немецкий город Карлмаркшадт. Кругом взрывы, бомбы, и заметил Алексеев немецкую девочку в белом платице на пыльной мостовой. И тогда пополз Алексеев и, заслоня сердцем, вынес ее из огня. С тяжелым ранением привезли его в госпиталь. Положили на операционный стол, и жена взяла хирургический нож. Алексеев сам просил делать операцию без наркоза. Только срывалось с побледневших губ: «Врешь, не возьмешь».<sup>46</sup>

Das Land begann, über den Feind zu siegen und ihn auf seinem eigenen Territorium zu schlagen. Auch Alekseev rückte auf Feindesgebiet vor. Eines Tages kam es zur Schlacht um die deutsche Stadt Karl-Marx-Stadt. Ringsum ereigneten sich Explosionen, schlugen Bomben ein, und Alekseev bemerkte ein deutsches Mädchen in einem weißen Kleid auf einer staubigen Brücke. Und dann kroch Alekseev herbei und holte sie, indem er sie mit Herzen abschirmte, aus dem Feuer. Er wurde mit einer schweren Wunde ins Krankenhaus gebracht. Man legte ihn auf einen Operationstisch, und seine Frau griff zu einem chirurgischen Messer.

<sup>44</sup> Lenin selbst hatte die Einrichtung von Konzentrationslagern bereits im August 1918 (z.B. in Penza) befohlen: Ленин (1970: 144): «Необходимо организовать усиленную охрану из отборно надежных людей, провести беспощадный массовый террор против кулаков, попов и белогвардейцев; сомнительных запереть в концентрационный лагерь вне города.» („Es ist notwendig, verstärkte Wachmannschaften aus ausgewählten zuverlässigen Personen zu organisieren, einen rücksichtslosen Massenterror gegen Großbauern, Popen und Weißgardisten durchzuführen; die Zweifelhaften in ein Konzentrationslager außerhalb der Stadt einzusperren.“)

<sup>45</sup> Die Gattungsbezeichnung «Повесть» verweist auf das altrussische Heldenepos, vgl. z.B. „Sage von den vergangenen Jahren“ – «Повесть временных лет».

<sup>46</sup> Пригов (2016: 691). Ob Prigovs Text auch einen Verweis auf die Vergewaltigung deutscher Mädchen und Frauen durch sowjetische Soldaten enthält, bleibt im Text offen; die Parallele der medizinischen Operationen des Soldaten und der zahlreichen Abtreibungen von auf diese Weise gezeugten Kindern ist zu wenig expliziert.

Alekseev selbst bat darum, die Operation ohne Anästhesie durchzuführen. Nur dies kam von seinen blassen Lippen: ‚Du lügst, das hältst du nicht aus‘.

Der heldenhafte Soldat Alekseev wird bei Prigov (wohl in ironischer Anspielung auf Aleksandr Tvardovskijs Vasilij Terkin) zum Prototypen des 1949 in Berlin auf Weisung der Sowjetischen Militäradministration in Deutschland errichteten Denkmals des Soldaten der Roten Armee (auch Treptower Ehrenmal), einer mit Hügel und Sockel dreißig Meter aufragenden Kolossalstatue in einer Anlage, die auch Stalin-Zitate präsentiert. Bemerkenswert bei Prigov ist die gezielte ahistorische Benennung der Stadt Chemnitz, die erst 1953 (bis 1990) in „Karl-Marx-Stadt“ umbenannt wurde und auch im Russischen mit Bindestrichen geschrieben wird (Карл-Маркс-Штадт), als semiotisch ungeteiltes Konglomerat. Die Namensgebung war, da Marx die Stadt nie besucht hat, sie in seinem Werk keinerlei Rolle spielt und die Stadt auch ein monumentales Marx-Denkmal aufweist, ein weiteres Beispiel totalitärer Kultur,<sup>47</sup> das Prigov hier gerade mit diesem Namen verknüpft.

Alekseev kämpft, obgleich der Beine beraubt, weiter gegen den deutschen Feind, da er statt der ihm zugesagten Privilegien den weiteren Einsatz an der Front wählt und wird, ein drittes Mal verletzt, von seinem Vater (nunmehr Marschall der Sowjetunion) erneut als Held der Sowjetunion ausgezeichnet. Er stirbt nach einer dritten Operation in einer Klinik in Berlin den durch stereotype Wiederholungen im Stil der russischen Byline ironisierten Heldentod. Ihm sind (dies der Schluss der Sage) Ruhm und Ehre sicher: «А в Берлине до сих пор стоит бронзовый Алексеев и держит правой рукой бронзовый меч, а в левой – бронзовую немецкую девочку.»<sup>48</sup> („Doch in Berlin steht immer noch ein bronzener Alekseev und hält mit seiner rechten Hand ein bronzenes Schwert und mit seiner linken ein bronzenes deutsches Mädchen.“) Der Name Karl Marx (-Stadt) dient hier als evidentestes Mittel der Dekonstruktion der sowjetischen Stalin-Kultur durch den Prigovschen Konzeptualismus.

Im Zyklus „Im Westen ermorden Terroristen die Menschen“ («На Западе террористы убивают людей») hat Prigov dem durch Geldgier oder Ideologie motivierten Terrorismus in Mittel- und Westeuropa einen „Terrorismus mit menschlichem Antlitz“ zu Seite gestellt. Der führt zugleich die durch die Panzer der Warschauer Paktstaaten niedergewalzte, als „Prager Frühling“ bekannte Hoffnung auf einen ‚Sozialismus mit menschlichem Antlitz‘ im realen Sozialismus *ad absurdum*:

На Западе террористы убивают людей  
 Либо из-за денег, либо из-за возвышенных идей  
 А у нас если и склоняются к такому –  
 Так по простой человеческой обиде или по злопамятству какому

<sup>47</sup> Auch Eisenhüttenstadt, das nach Stalins Tod „Stalinstadt“ getauft wurde, und Leipzig, das wohl als international bekannte Messestadt seinen Namen behielt, waren damals Kandidaten des Namens Karl-Marx-Stadt.

<sup>48</sup> Пригов (2016: 692).

Без всяких там денег, не прикидываясь борцом  
И это будет терроризм с **человеческим лицом**.<sup>49</sup>

Im Westen ermorden Terroristen die Menschen  
Entweder wegen des Geld oder wegen erhabner Ideen  
Bei uns aber, wenn sie auch dazu neigen –  
Dann einfach wegen menschlicher Beleidigung oder aus Rachsucht  
Ohne dass Geld im Spiel ist, ohne vorzugeben, Kämpfer zu sein  
Das ergibt Terrorismus mit **menschlichem Antlitz**.

### 5. Prigovs Milizionär als Repräsentant der Staatsmacht: Widerruf der Marxschen Utopie vom Absterben des Staates

Marx' Utopie vom Absterben des Staates im Kommunismus hat Prigov die ironische Vision einer Zukunft entgegengesetzt, in der jeder Sowjetbürger Milizionär sein wird. Dieser Traum, wenigstens die unterste Position im Machtgefüge der Sowjet-Gesellschaft einzunehmen, um Zugang zu von der Partei zugeteilten Privilegien und Waren zu erhalten, der im deutschen Kontext aber auch an das Prigov wohl unbekanntes Diktum von Tucholsky (1930) erinnert, „Deutschlands Schicksal: Vor dem Schalter zu stehen. Deutschlands Ideal: Hinter dem Schalter zu sitzen“,<sup>50</sup> hat Prigov dadurch vulgarisiert, dass er in den zu Hunderten zählenden Milizionär-Gedichten, über die es eine reichhaltige Sekundärliteratur gibt, die Berufsbezeichnung in Anlehnung an ihre vulgäre Aussprache «милищанер» («милиционер») schreibt. Diese Figur hat sowohl göttliche als auch allzumenschliche Eigenschaften. Sie ist Ordnungshüter, Wächter und auch „Bote“ im Sinne der «вестники» der Oberriuten.

Wir wählen ein Gedichtbeispiel für die Ordnungsfunktion des Polizisten, das (passend für unser Thema) im Zyklus „Machtorgane“ («Органы власти») steht. Man hört diesen beiden Vierzeilern die Herkunft des Motivs aus der russischen Kinderliteratur<sup>51</sup> an, sollte ihr freilich auch die Wächterfunktion des Milizionärs beim Oberriuten Daniil Charms zur Seite stellen:

Вот придет водопроводчик  
И испортит унитаз  
Газовщик испортит газ  
Электричество – электрик  
Запалит пожар пожарник  
Подлость делает курьер  
Но придёт Милищанер  
Скажет им: Не баловаться!<sup>52</sup>

<sup>49</sup> Пригов (2017: 201, 284; Fettdruck: R.G.).

<sup>50</sup> Tucholsky (1930: 799).

<sup>51</sup> Добренко (2010: 360-380).

<sup>52</sup> Пригов (2016: 248).

Seht, da kommt herbei der Klempner,  
 Und verdirbt doch glatt das Klo.  
 Gasleitung verdirbt der Gasmann,  
 Elektrizität – Elektriker.  
 Brand entfacht die Feuerwehr  
 Niedertracht schafft der Kurier  
 Doch da kommt Milizjoneer  
 Und sagt ihnen: Lasst die Unart!

In der „Apotheose des Milizionärs“ («Апофеоз милицанера»), auf die hier aus Platzgründen nur hingewiesen werden kann, hat Prigov dieser Kunstfigur metaphysische Dimensionen beigemessen. Diese Kunstfigur wird freilich in seiner Performanz zugleich mit ihrer Familiarisierung durch die Selbstidentifikation mit ihr konterkariert.<sup>53</sup> Das Überleben des Ordnungshüters als Institution widerruft in jedem Milizionär-Gedicht Prigovs die Marxsche Erwartung des Absterbens des Staates im (realen) Sozialismus.

### 6. Die marxistische Denkart als eine mögliche Denkweise

Im Zyklus „Nichtunwahre Motive“ («Неложные мотивы») hat Prigov 1995 mit Verweis auf ein Motiv von Anatolij Vajnštejn ein Gedicht veröffentlicht, das Marx als Theoretiker und Historiker einerseits in Opposition zum politischen Praktiker Stenka Razin stellt, seinen Namen andererseits aber durch die Pluralform verallgemeinert und zum Signum aller Revolutionsdenker macht:<sup>54</sup>

Где Маркс свои листки  
 В тиши марал – там Разин  
 Скрипящие мостки  
 Гнева народного  
 Железным гноем мазал  
 Безумный  
 И к нам от древних ханов  
 Входил немислим, как Стаханов  
 Новейших времён  
 Через головы всех Марксов.<sup>55</sup>

Wo Marx seine Blättchen  
 In Stille hinschmierte – dort hat Razin  
 Kreischende Brückchen

<sup>53</sup> Grübel (2019).

<sup>54</sup> Prigov hat die eigene Schreibtätigkeit wiederholt als „Schmieren“ («мазать») bezeichnet, und Marx selbst am 7. Juli 1854 im Brief an Engels seine journalistische Arbeit ebenso charakterisiert: „Ich erhalte Deinen Artikel eben, da ich selbst in [sic!] der Fabrikation von einer Schmiere über Spanien beschäftigt bin.“ (Marx / Engels 1989: 123).

<sup>55</sup> Пригов (2002: 18).



Der Volkes-Wut  
Mit eisernem Eiter hingsudelt  
Der Wahnsinnige  
Und zu uns von den alten Khans  
Kam er, undenkbar wie Stachanov  
Der neuesten Zeiten  
Durch die Köpfe aller Marxe.

Letztlich ist Marx in der russischen Kultur somit nur ein theoretischer Ausdruck des von den mongolischen Fürsten kommenden Herrschaftsgebarens. Der Plural „всех Марксов“ („aller Marxe“) zerstört satirisch sowohl den Anspruch auf die Einmaligkeit des Denkers Marx als auch den auf die Fortentwicklung seines Denkens durch Lenin, Stalin usw. Zudem verweist die Formel «Через головы» („Durch die Köpfe“) zugleich auf die realen Hirne der Denker und ihre sozialistisch-realistischen Inkarnationen in den ungezählten Porträts von Marx und Stalin in realsozialistischen Ländern.

Unter Prigovs „Vier Elegien“ des Jahres 1970 – wir stellen bewusst diesen frühen Text ans Ende unserer Betrachtung – findet sich eine Reflexion des poetischen Subjekts über das Lebensende, das die marxistische Deutung des Lebens ausdrücklich in Alternative zu anderen Verständnissen des Lebens setzt. Solchen, die im Gegensatz zum materialistischen Prinzip des Marxismus nicht das Leben, sondern den Tod in die Mitte des Daseins stellen. Ob dies buddhistische, hinduistische oder christliche Konzepte sind, ist nicht entscheidbar, es scheinen jedenfalls religiöse Anschauungen zu sein. Ihnen wird der Vorzug über den Marxismus gegeben, weil sie – anders als er – den Leib vom Körper trennen:

Проносись, моя жизнь, проносись!  
А не хочешь – так не проносись  
Ляг здесь и помирай по **марксистским законам** о жизни, иль вдруг  
Помирай по каким-нибудь другим законам, где смерть – это жизнь  
Они лучше, они хоть наш живот отделят от нашей души  
Ее корни уж так хороши  
А плоды – те не так хороши  
А верней – не всегда хороши  
А бывало ведь раньше душа –  
Чем уж только вам не хороша  
Столько благости было в душе  
Хоть сиди рядом и хорошей  
Или дева какая была –  
До чего ж хороша да бела  
Ни предмета какого белей  
А теперь на виду кобелей  
И табун вороных кобылей  
Будет будто бы снега белей  
И откуда же будет душа

Нет не быть уже больше душе  
 С ходом времени все хорошей  
 А тогда уходи, уносись  
 Куда хочешь, душа, уносись  
 Если хочешь – согласно **марксист-**  
**ским** законам.<sup>56</sup>

Eil' dahin, du mein Leben, eil' hin!  
 So du nicht willst – so eil' nicht dahin  
 Leg' dich hier hin und stirb' **nach Marxist'**-  
**schen Lebens-Gesetzen**, du oder stirb  
 Unerwartet nach irgendwelch' and-  
 ren Gesetzen, wo Tod ist – das Leben  
 Sie sind besser, sie trennen den Unter-  
 leib doch ganz klar ab von der Seele  
 Deren Wurzeln sind doch so gut  
 Doch die Früchte, die sind nicht so gut  
 Doch genauer gesagt – nicht stets gut  
 Doch da war einmal früher die Seele –  
 Wodurch geht es nur euch nicht so gut  
 So viel Güte war einst in der Seele  
 Ach so sitz' mir zur Seit' und sei gut  
 Oder 'ne Jungfrau, die da einmal  
 Wie war gut sie und war auch ganz weiß  
 War kein Gegenstand des Übertünchens  
 Doch geseh'n jetzt mit Augen der Männer  
 Wird die Herde der rappigen Stuten  
 Wird sie weißer scheinen als Schnee  
 Und woher wird dann kommen die Seele?  
 Und es wird nicht mehr sein für die Seele  
 Mit verstrichener Zeit alles besser  
 Und dann gehe fort, heb' dich hinweg  
 Wohin du willst', Seele, geh' fort  
 Wenn du willst – so geh fort nach **Marxist'**-  
**schen** Gesetzen.

Obgleich das poetische Subjekt in dieser Elegie, wie gesagt, der nicht-materialistischen Sicht des Lebens den Vorzug gibt gegenüber der Reduktion des Geistigen und Geistlichen aufs Körperliche, erteilt der Sprecher der eigenen Seele – gleichsam gegen seine Überzeugung – auch die Wahlmöglichkeit der marxistischen (materialistischen) Variante. Dies ist nun eine Spielart der Überwindung der Notwendigkeit durch die Freiheit der Wahl, die dank ihrer unaufgelösten Widersprüchlichkeit gemahnt an Tertullians von den Philosophen Sören Kierkegaard und Lev Šestov oft zitierten Spruch „credo quia absurdum est“ – „ich glaube, weil es absurd ist“. Dabei ist einzuräumen, dass Prigov gegen sein eigenes Lebensende

<sup>56</sup> Пригов (2016: 56; Fettdruck: R.G.).

der Monadologie Leibniz' zuneigte,<sup>57</sup> die er aber unseres Wissens nicht oder nicht mehr mit dem Marxismus konfrontiert hat.

Prigov setzte sich in seinem Spätwerk sowohl gegen die Beliebigkeit des Liberalen in der russischen Kultur der 1990er Jahre zur Wehr, indem er auf der Notwendigkeit von Werten beharrte, als auch gegen die Reinhonorisierung sowjetischer Axiologien und den mit dem Neoimperialismus Russlands verbundenen Nationalismus. So hat er den erneut als russischen Nationaldichter etablierten Aleksandr Puškin als fehlbaren Mitmenschen relativiert, dessen Werk „Evgenij Onegin“ er auf vielfache Weise variierte.

Noch Prigovs letztgeplante poetische Aktion, genannt „Himmelfahrt / Auffahrt“ – «Вознесение»<sup>58</sup> (Prigov foundation, s.a.), war politisch so provokativ, dass vermutlich der Philosoph (!) Vladimir Mironov, als Vizepräsident der Moskauer Staatsuniversität für das Gebäude zuständig, ihre Durchführung verbot.<sup>59</sup> Prigov sollte, in einem Schrank sitzend und Puškin-Verse in Prigovscher Umdichtung rezitierend, vom Erdgeschoss der MGU ins oberste, zweiundzwanzigste Stockwerk getragen werden. Diese Performance war für den 07. Juli 2007 vorgesehen, am 16. Juni 2007 ist er gestorben.<sup>60</sup>

Am Schluss dieses Beitrags kehren wir zurück zu ihrem Ausgangspunkt, dem Problem des Verhältnisses von Frage und Antwort. In dem 1932 erschienenen, 76 Spalten umfassenden Artikel „Die Ästhetischen Ansichten von Karl Marx“ («Эстетические взгляды Карла Маркса») für die „Literaturenzyklopädie“ («Литературная энциклопедия»<sup>61</sup>), deren Band 11 nie erscheinen konnte, weil er einen Beitrag zum Lemma „Stalin“ hätte enthalten müssen, verweist Lifšic zweimal auf Marx' Replik zu Bauers Schrift über die „Judenfrage“.<sup>62</sup> In der Einleitung zur 1957 bis 1967 dreimal erschienenen deutschen Übersetzung des Buchs

<sup>57</sup> Vgl. die Selbstgleichsetzung des poetischen Subjekts mit einer Monade (Пригов 2013: 48): «А много ли мне в жизни надо? / Уже и слова не скажу. / Как лейбницевская монада / Лечу, и что-то там жужжу [...]» („Ja brauch' ich denn im Leben viel? / Kein Wort dazu ich werde sagen. / Wie eine Leibnizsche Monade / Flieg ich und summe etwas dort [...].“) Vgl. zu Leibniz' Prinzip der Entelechie bei Prigov Ямпольский (2016: 30-50).

<sup>58</sup> Пригов (2019: 745).

<sup>59</sup> Фонд Дмитрия Пригова. Дмитрий Александрович Пригов – хронологический обзор жизни и творчества.

<sup>60</sup> Скидан (2010). Aleksandr Skidan hat die These aufgestellt, Prigov sei Andy Warhol und Bert Brecht zugleich gewesen. Dies erscheint als unmögliche Synthese, weil Brecht zwischen Positionen der Avantgarde und des Sozialistischen Realismus changierte, Warhol dagegen einer der Begründer der Postmoderne war. Prigovs Projekt ist weder mit Konzepten der Avantgarde noch des Sozialistischen Realismus zu fassen. Zwar kann man ihn als Vertreter der russischen Postmoderne, nämlich ihres konzeptualistischen Zweigs, ansehen, doch sagt auch dies wenig aus über die politische Intention seiner Arbeit. Mit dem Habitus Brechts, der sich Marx gegenüber nie ironisch verhielt, kommt sie gewiss nicht überein.

<sup>61</sup> Лифшиц (1932).

<sup>62</sup> Ders., 891, 895.

„Karl Marx und die Ästhetik“ führt Lifšic den oben angeführten Satz über die Frage an, welche ihre Antwort bereits enthält, und zwar just in derjenigen verallgemeinernden Gestalt, die Dmitrij Prigov dann zitieren und ironisch brechen sollte: „Jede Frage enthält in sich die Antwort und umgekehrt – die Antwort wird voller und tiefer, wenn in ihr der wahre Inhalt der Frage enthalten ist.“<sup>63</sup> («Всякий вопрос содержит в себе ответ, и обратно – ответ становится полнее и глубже, если в нем сохраняется подлинное содержание вопроса.»)<sup>64</sup>

Auch in dieser Einleitung hat der führende sowjetische Vertreter der philosophischen Ästhetik, ein vehementer Gegner des Modernismus, der hier noch einmal Kazimir Malevičs Suprematismus und damit die auch für Prigov so wichtige gegenstandslose Kunst als Irrweg der Kunstgeschichte verurteilt, an der Marxschen Gesellschaftsanalyse als einzig möglicher Deutung der Geschichte der Menschheit festgehalten. Die Frage, welche die Antwort bereits enthält, eröffnet, auch wenn in dieser Antwort die Frage im vollen Umfang enthalten ist, für ihn nur eine einzige mögliche Antwort. Die Notwendigkeit und die in ihr enthaltene Unfreiheit des Gangs der Menschheitsgeschichte teilt sich so der Reflexion über sie mit. Eine Gesellschaft, die nichts so fürchtete wie die Alterität des Andersdenkens, muss die von Prigov praktizierte Freiheit der Analyse und Deutung, die auch in seiner sehr persönlichen Interpretation von Puškin-Versen zum Ausdruck kommt, offenkundig konsequent unterbinden. Prigovs poetische Praxis überschreitet gerade auch in ihrem Umgang mit Motiven, Konzepten und Habitus, die er mit dem Namen Karl Marx verknüpft, die politische Wirklichkeit der späten Sowjetgesellschaft und trägt dadurch zu ihrer Überwindung bei. Sie ist politisch transitiv.

## Literatur

Amalrik, A. (1970): Kann die Sowjetunion das Jahr 1984 erleben? Zürich.

Bauer, B. (1843): Die Judenfrage. Braunschweig.

Berdiajew, N. (1934): Wahrheit und Lüge des Kommunismus. Luzern.

Brecht, B. (1993): Das Manifest. In: Ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Bd. 5. Frankfurt a.M. / Berlin. 126-128.

<sup>63</sup> Lifšic (1960: 32). Der Dresdner Verlag für Kunst, in dem dieser Band erschien, war auch für russische Künstler und Schriftsteller von Interesse, weil hier z.B. das in der Sowjetunion nicht zum Druck zugelassene Buch von Larisa Žadova über russische moderne Kunst erschienen war: Schadowa (1971).

<sup>64</sup> Лифшиц (б.г.). Der in der Sowjetunion unveröffentlichte für 1936 oder 1937 geplante zehnte Band der Literaturzyklopädie ist 1991 als Reproduktion des Bürstenabzugs eines Korrektorexemplars in München erschienen. (Литературная энциклопедия 1991). Zu dieser Zeit hat Prigov sich längere Zeit als Stipendiat des DAAD in Deutschland aufgehalten und könnte durch das um mehr als ein halbes Jahrhundert verspätete Erscheinen dieses Bandes erneut auf Lifšic' Beitrag zu Marx in Band 6 der Enzyklopädie aufmerksam geworden sein.

- Chamberlain, L. (2007): *Lenin's Private War: The Voyage of the Philosophy Steamer and the Exile of the Intelligentsia*. New York.
- Foucault, M. (1966): *Les Mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines*. Paris.
- Grübel, R. (1978): Zwischen „Leier“ und „Trommel“. Zur Funktion zweier Topoi im Wechselverhältnis von Struktur und Selbstverständnis russischer avantgardistischer Lyrik. In: *Wiener Slawistischer Almanach*. 2. 25-57.
- Grübel, R. (2000): Zitate ohne Ende. Intertextualität und Interdiskursivität der russischen Postmoderne. In: Beekman, K. / Grüttemeier, R. (Hg.): *Instrument Zitat: Über den literarhistorischen und institutionellen Nutzen von Zitaten und Zitieren*. Amsterdam. 239-278.
- Grübel, R. (2015): Bakhtin's Theory of Speech Genres and the Addressivity in Cultural Pragmatics of Genres in Literature: "Genus" vs. "Genre". In: *Umjetnost riječi*. LIX, 3-4. 215-238.
- Grübel, R. (2016): Reflektiert die Lyrik Gennadij Ajgis die Transformation der Sowjetunion zur Russischen Föderation? In: Stahl, H. / Korte, H. (Hg.): *Gedichte schreiben in Zeiten der Umbrüche. Tendenzen der Lyrik seit 1989 in Russland und Deutschland*. (Neuere Lyrik. Interkulturelle und interdisziplinäre Studien. Bd. 2). Leipzig. 285-306.
- Grübel, R. (2019): Leben als multipler künstlerischer Selbst-Entwurf: Inter-, Cross- und Multimedialität in Dmitrij Prigovs autobiographischen Texten, Bildern und Performances. In: Howanitz, G./ Jandl, I. (Hg.): *Ich-Splitter. (Cross-)Mediale Selbstentwürfe in den Slawischen Kulturen* (Wiener Slawistischer Almanach. Sonderbd. 96). Berlin. 17-56.
- Grübel, R. (2020): Die Pluralität des poetischen und künstlerischen Subjekts als liminaler Habitus im Spätwerk Dimitri Prigovs. In: Fechner, M. / Stahl, H. (Hg.): *Subjekt und Liminalität in der Gegenwartsliteratur*. Berlin. 183-199.
- Heine, H. (1971). *Doctrin*. In: Briegleb, K. (Hg.): *Heinrich Heine. Sämtliche Schriften*. Bd. 4. München. 412.
- Hemingway, E. (1926): *The Sun Also Rises*. New York.
- Kiss, E. (1997): Lukács, Nietzsche oder der hervorragendste stalinistische Prozess der Philosophie. In: *Anachronia*. 4. September 1997. 66-77.
- Lenin, W. (1977): Über die Bedeutung des streitbaren Materialismus. In: *Lenin. Werke*. Übersetzt, eingeleitet und herausgegeben von Dietz Verlag Berlin. Bd. 33. Berlin. 213-223.
- Lifschitz, M. (1960): *Karl Marx und die Ästhetik*. Dresden.
- Lukács, G. (1954): *Die Zerstörung der Vernunft*. Berlin.
- Martin, P. (2018): *Die Raute und ihre Bedeutung in den Symbolsprachen*. Basel.
- Marx, K. (1976): Zur Judenfrage. In: *Marx Engels Werke*. Bd. 1. Berlin. 347-377.
- Marx, K. / Engels, F. (1986): *Werke*. Bd. 37. Briefe Januar 1888 bis Dezember 1890. Berlin.
- Marx, K. / Engels, F. (1989): *Werke*. Gesamtausgabe. Abteilung 3. Bd. 7. Briefwechsel September 1853 bis März 1856. Berlin.
- Obermayr, B. (2013): Date Poems, oder: Lyrik, die zur Sache geht. In: Obermayr, B. (Hg.): *Jenseits der Parodie. Dmitrij A. Prigovs Werk als neues poetisches Paradigma* (Wiener Slawistischer Almanach. Sonderbd. 81). Wien / München / Berlin. 162-208.
- Schadowa, L. (1971): *Suche und Experiment: Russische und Sowjetische Kunst 1910 bis 1930*. Dresden.
- Tucholsky, K. (1930): Schnipsel. In: *Die Weltbühne*. 27.05.1930. 799f.
- Амальрик, А. (1969): *Просуществует ли Советский Союз до 1984 года?* Амстердам.
- Балабанова, И. (2001, ред.): *Говорит Дмитрий Александрович Пригов*. Москва.

- Бахтин, М. (2002): Рабочие записи 60-х начало 70-х годов. // Бахтин, М.: Собрание сочинений в семи томах. Т. 6. Москва. 371-439.
- Бердяев, Н. (1922): Истоки и смысл коммунизма. // *Путь*. 30. 13-34.
- Бердяев, Н. (1923): Философия неравенства. Письма к недругам по социальной философии. Берлин.
- Бердяев, Н. (1928): Марксизм и религия. Религия, как орудие господства и эксплуатации. Варшава.
- Бердяев, Н. (1931): Правда и ложь коммунизма. // *Путь*. 30. 3-34.
- Бердяев, Н. (1955): Истоки и смысл русского коммунизма. Париж.
- Борисова Л. (2018): Да был ли мальчик-то? О смысле горьковского рефрена // *Вопросы литературы*. 4. 15-41.
- Брюсов, В. (2014): Русские символисты. Москва.
- Вышеславцев, В. (1952): Философская нищета марксизма. Франкфурт н.М.
- Горький, М. (1974): Жизнь Клима Самгина. // Горький, М.: Полное собрание сочинений. Художественные произведения в двадцати пяти томах. Т. 21. Москва. 5-559.
- Грюбель, Р. (2013): Поэтический дневник Дмитрия Пригова: самозащита от истории. // Stahl, H. / Rutz, M. (Hg.): *Image, Dialog, Experiment – Felder der russischen Gegenwartsdichtung*. München / Berlin. 323-348.
- Губайловский, В. (2006): Дядя Степа – милиционер (об абсурде в поэзии). // *Арион*. 3. <https://magazines.gorky.media/arion/2006/3/dyadya-stepa-miliczaner.html> [27.11.2023].
- Деррида, Ж. (2006): Призраки Маркса. / Перевод с французского Б. Скуратова. Москва.
- Добренко, Е. (2010): Прийти к женщине и лечь к ней в постель в мундире: Пригов и Михалков-Кончаловская // Добренько, Е. / Кукулин, И. / Липовецкий, М. / Майофис, Н. (ред.): *Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940–2007)*. Москва. 358-404.
- Добролюбов, А. / Минский, Н. (2005): Ранние символисты. Стихотворения и поэмы. СПб.
- Зиновьев, А. (1976): Зияющие высоты. Лозанна.
- Коган Л. (1993): «Выслать за границу безжалостно». (Новое об изгнании духовной элиты) // *Вопросы философии*. 9. 61-84.
- Ленин, В. (1922): О значении воинствующего материализма // *Под знаменем марксизма*. 3. 5-12.
- Ленин, В. (1970): Телеграмма Пензенскому губисполкому и Реввоенсовету I армии. // Ленин, В.: Полное собрание сочинений. Т. 50. Москва. 143-144.
- Ленин, В. (1975): Письмо В. И. Ленина Ф. Э. Дзержинскому. Высылка интеллигенции. // Ленин В. Полное собрание сочинений. Т. 54. Москва. 265-266.
- Ленин, В. (1992): Письмо И. В. Сталину. 16 июля 1922 г. // *Комсомольская правда*. 12.02.1992. 1.
- Ленин, В. (2017): Письмо И. В. Сталину. 16 июля 1922 г. // Ленин, В.: *Неизвестные документы. 1891–1922*. Москва. 427.
- Лермонтов, М. (1958): Демон. // Лермонтов, М.: Собрание сочинений в четырёх томах. Т. 1. Москва. 58-112.
- Литературная энциклопедия (1991): Литературная энциклопедия. Т. 11. Мюнхен.
- Лифшиц, М. (1932): Эстетические взгляды Маркса. // *Краткая литературная энциклопедия*. Т. 6. Москва. 843-920.

- Лифшиц, М. (б.г.): Предисловие к немецкому изданию 1960 года. <http://www.gutov.ru/lifshitz/texts/marks/marx-2.htm> [27.11.2023].
- Лифшиц, М. (1979): Карл Маркс. Искусство и общественный идеал. Москва.
- Маркс, К. (1955): Еврейский вопрос. // Маркс, К. / Энгельс, Ф.: Сочинения. 2-е изд. Т. 1. Москва. 382-413.
- Минский, Н. (1905): Гимн рабочих. // Новая жизнь. 13.11.1905.
- Новгородцев, П. (1919): Об общественном идеале. Киев.
- Пригов, Д. (1985): Стихограммы. Париж. <http://www.vavilon.ru/texts/prigov5-05.html> [27.11.2023].
- Пригов, Д. (1996): Собрание стихов. Т. 1.: 1963–1974 (Wiener Slawistischer Almanach. Sonderbd. 42). Wien.
- Пригов, Д. (2002). Неложные мотивы: Стихи. Москва / Тверь.
- Пригов, Д. / Шаповал, С. (2003): Портретная галерея Д.А.П. Москва.
- Пригов, Д. (2006). Мальчик был, а где он теперь? // Полит.ру. 03.08.2006. [https://polit.ru/author/2006/08/03/intell\\_vlast.html?refresh=1](https://polit.ru/author/2006/08/03/intell_vlast.html?refresh=1) [29.11.2023].
- Пригов, Д. (2012): И восходит солнце. 1975–1978. Бумага, ксерокопия. 29,7×21 см. Собрание Бориса Орлова. // Московский концептуализм. Начало: Каталог выставки, проходившей в Нижегородском Арсенале 28 сентября – 2 декабря 2012 года.
- Пригов, Д. (2013): Монады. Как-бы-искренность. Москва.
- Пригов, Д. (2015): Широка страна моя родная. // Шапиро, М.: Universum versus. Язык стих смысл в русской поэзии XIII–XX вв. Т. 2. Москва. 253-256.
- Пригов, Д. (2016): Москва. Вирши на каждый день. Москва.
- Пригов, Д. (2017): Монстры. Чудовищное/трансцендентное. Москва.
- Пригов, Д. (2019): Мысли. Избранные манифесты, статьи, интервью. Москва.
- Скидан, А. (2010): Пригов как Брехт и Уорхол в одном лице, или Голем-советикус. // Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940–2007): Сборник статей и материалов / Под ред. Е. Добренко, И. Кукулина, М. Липовецкого, М. Майофис. Москва. 123-144.
- Сталин, И. (1997): Речь на Первом Всесоюзном совещании стахановцев 17 ноября 1935 года // Сталин, И.: Полное собрание сочинений. Т. 14. Москва. 79-92.
- Фонд Дмитрия Пригова (2010-): Дмитрий Александрович Пригов – хронологический обзор жизни и творчества. <http://www.prigov.org/ru/bio> [27.11.2023].
- Хемингуэй, Э. (1935): Фиеста (И восходит солнце). Москва.
- Шапир, М. И. (1999/2000): О пределах длины стиха в верлибре (Д. А. Пригов и другие) // Philologica. 142. 6. 117-142.
- Ямпольский, М. (2016): Пригов. Очерки художественного номинализма. Москва.







**Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik**

Band 10 (2023): *Contemporary Poetry and Politics*

Herausgegeben von Anna Fees, Henrieke Stahl und Claus Telge  
Osipova, Anastasiya: Tactile Communism: Keti Chukhrov's Post-Soviet Dramatic Works and the Legacy of Soviet Defectology. In: IZfK 10 (2023). 65-82.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-4161-31b5

**Anastasiya Osipova**

## **Tactile Communism: Keti Chukhrov's Post-Soviet Dramatic Works and the Legacy of Soviet Defectology**

In this article, I analyze the character of hyper-naturalism and exaggerated tactility in dramatic poems by contemporary Russian-Georgian philosopher and writer Keti Chukhrov. I argue that, while descriptions of violence, physiological functions, and abject poverty are common for post-Soviet art, in Chukhrov's work these elements perform radically different task than in the pessimistic and de-ideologized *chernukha*, or the style of grim realism. Her approach to matter is also distinct from the historic Russian avant-garde tradition, which relished intensified sensations but did not offer constructive ways of inscribing their immediacy into coherent cultural continuity. Instead, her dramatic poems bear pedagogical, even rehabilitative stakes for recuperating the individual sensations of alienated people into meaningful and shared cultural experiences. In this article, I discuss her approach to drama as mobilizing the tradition of Soviet Marxist defectology, a special educational method of socializing disabled, cognitively impaired, or otherwise disadvantaged people. Pioneered in the Soviet Union in the 1920s by Lev Vygotsky and suppressed in the 1930s, defectology found further application in the 1960s and 1970s in the work of the Zagorsk boarding school for the deafblind, led by Vygotsky's student Alexander Mescheriakov and Evald Ilyenkov, a Marxist-Hegelian philosopher who is a central figure for Chukhrov's philosophical research. One of the key tasks of Meshcheriakov and Ilyenkov was to help their deafblind students to overcome isolation through learning to translate their purely tactile sensations into deliberate communicative acts. While Zagorsk offered Ilyenkov an opportunity to test and apply his theory of the collectivist formation of personality, for Chukhrov it is theater that has become the sphere for experimental, practical extension of her scholarly research into Soviet Marxist thought and socialist culture of the 1960s and 1970s. Her dramatic texts offer models of alternative subjectivization for post-Soviet people to allow themselves once again to recognize the presence of universal values and greater cultural commons behind individual, alienated sensations and experiences.

*Keywords: Ketii Chukhrov, post-Soviet subjectivity, disability and defectology, tactility, faktura, cultural-historical psychology, Marxist humanism, 1960s and 1970s Marxist philosophy and its re-actualization in contemporary Russian art, Lev Vygotsky, Evald Ilyenkov, Mikhail Lifshits, Metropoem.*

The dramatic poems of Ketii Chukhrov – a Georgian-born Russian philosopher, art theoretician, and playwright<sup>1</sup> – are replete with images of the cruel humiliation of post-Soviet subjects. Migrant workers maltreated by their rich Moscow clients, former teachers reduced after perestroika to abject poverty, young intellectuals falling prey to sexual blackmail by the gatekeepers of prestigious cultural institutions – these and others form, in these texts, a long gallery of people subject not only to physical and economic violence but also viscerally humiliating indignity. In a memorable scene in the dramatic poem “Communion” (2008), two rich and pious Moscow neo-conservatives rescind their invitation to baptize and name as their spiritual sister the menial laborer Diamara (a name derived from “dialectical materialism”) after she uses the master bathroom and leaves behind the tell-tale smell of excrement. Batal, a homeless professor of political history in “Refugees Are Heading to the Bolshoi” («Беженцы идут в Большой», 2007), is chased away from a theater because his clothes are dirty and reek of urine:

Вы лучше убирайтесь поскорее,  
сумасшедший покупатель.  
От вас разит мочой.  
Помылись бы получше.

You’d better get out of here, and quick,  
you crazy customer.  
You stink of piss.  
Go wash yourself right now.<sup>2</sup>

Both of these examples are organized around the same intentionally schematic logic of the distribution of the ideal and the material, the abstract and the concrete. For Chukhrov, culture, spirituality, and universal values were privatized after the fall of communism, along with the apartments and factories that are now owned by the privileged few. Everybody else is left trapped in the degrading “real,” in a materiality that is impenetrable for the ideal and that reifies and isolates them. If the poor fail to commodify themselves, they are simply rejected as waste, something repulsive and offensive to others. Magda from “Metropoem” (2013) describes the experience of the beginnings of capitalism in post-Soviet Russia as a hollowing out of self and soul, being reduced to a body that one must

<sup>1</sup> She is an Associate Professor at the Department of Cultural Studies at the Higher School of Economics in Moscow.

<sup>2</sup> Chukhrov (2011a), my translation.

strain to present as attractive and desirable, that is, marketable. She registers this effort of keeping up appearances as a distinctly physical shame:

Ну это, как если бы нутро умерло,  
а тело осталось.  
Я вот сейчас покажу  
эту всеобщую ненужду:  
смотри...  
Как будто тебе в туалет пора давно,  
а тебя заставляют улыбаться,  
чтобы  
очень приличным запомнили твои имидж и лицо.

It's like you're dead inside,  
but your body stays.  
I'll show you now  
this universal unneediness:  
look...  
It's like you've had to go to the bathroom for ages,  
but you're still forced to smile  
so they'll remember you looking decent – your face and style.<sup>3</sup>

Marx promised that the abolition of private property would bring about “the complete emancipation of all human senses and qualities,”<sup>4</sup> for then everything observed by an eye or touched by a hand would tell the story of relations between people and not commodities. But Chukhrov's characters, living in the aftermath of the mass-privatization of their former physical as well as cultural commons, experience Marx's promise played out in reverse, as a sudden dehumanization and reification, involving an impoverishment of the senses, a degradation of self-worth, and profound loneliness – a world-shattering disability.

Descriptions of dreary and frightening everyday life in recent Russian literature are hardly unique to Chukhrov's work. After all, the style of pessimistic and graphic naturalism, the so-called *chernukha* (grim or “black” art), dominated Russian art beginning from *glasnost*' (1985–1991) and throughout the traumatic and disorienting transitional period of the 1990s and early 2000s. *Chernukha* literature and cinema indulged in exposing realities that were taboo in socialist realism yet all too familiar in daily life. It abounded in scenes of physical, sexual, and psychological violence of every bleak and rotten stripe – violence inflicted not only by the powerful against the powerless, but also, routinely, by the powerless against one another.<sup>5</sup> As Mark Lipovetsky and Birgit Beumers note, even

<sup>3</sup> The unpublished translation that I will be using here was made by Eugene Ostashevsky, Kevin M. F. Platt, and myself (with the participation of Ketī Chukhrov) during the 2019 “Your Language My Ear” translation workshop organized by Platt and held in Princeton and the University of Pennsylvania.

<sup>4</sup> Marx (1976: 300).

<sup>5</sup> Leiderman / Lipovetsky (2003: 560-567).

more important than the hyper-naturalistic subject matter for *chernukha* was the investigation of discursive forms of this “decentralized violence” that did not stem from a single origin of repressive power, but permeated all social spheres and was devoid of “any ideological rhetoric (state or intellectual).”<sup>6</sup> Eliot Borenstein observes that over time, *chernukha* underwent a certain metamorphosis. From a moralistic critical exposition of the previously censored harsh realities and injustices (an indignant exposition that implied a hope for the better), it devolved into a prurient savoring of horror, a style in high demand among mass-media consumers.<sup>7</sup> In the early 2000s, when Chukhrov was writing her first dramatic poems, the New Drama movement introduced similar neo-naturalist critical tendencies into Russian theater. Despite Chukhrov’s surface affinities with these trends, her work goes beyond them in crucial ways. While it is true that Chukhrov’s dramatic poems feature a cast of characters typical of *chernukha* – Marijeta Bozovic notes that Chukhrov’s poetic works “collect the voices of Moscow’s subalterns: migrant workers, sex workers, and precarious surplus populations that can find no work at all”<sup>8</sup> – the purpose behind these portrayals of “the insulted and the injured” diverges from *chernukha* in decisive ways. Whereas *chernukha*, as Lipovetsky writes, is “a product of decomposition of ideologized consciousness”<sup>9</sup> and has no goal other than exposing, whether critically or with a sado-masochistic relish, the state of life and forms of communication during and after the collapse of the symbolic and ideological fields, Chukhrov’s works aim precisely at the re-ideologization of consciousness, at the re-discovery of the foundations for shared discourse. Chukhrov wants to detect the persistence and universal accessibility of the ideal within post-Soviet bodies and subjects, seemingly stripped of ideology.

Writing about the first post-Soviet generation, Sergei Oushakine described it as suffering from aphasia, a discursive disability that was non-physiological in origin, but, rather, a “‘pathology’ of the ‘symbolic,’” caused by the rupture of historical and cultural continuity.<sup>10</sup> Overcoming this condition, Oushakine writes, required unique compensatory mechanisms. Chukhrov’s dramatic works, in turn, offer their own set of tools for helping contemporary Russians recover from the shock and disorientation of the collapse of the Soviet symbolic order. Her artistic and theoretical projects rehabilitate late-Soviet regimes of subjectivity and sensuality and, by extension, validate people whose imagination and material circumstances are, to a lesser or greater extent, shaped by them. In her most recent theoretical book, “Practicing the Good: Desire and Boredom in Soviet Socialism” (2020), Chukhrov maintains that Soviet cultural politics empha-

<sup>6</sup> Beumers / Lipovetsky (2009: 59-63).

<sup>7</sup> Borenstein (2007: 1-23).

<sup>8</sup> Bozovic (2019: 457).

<sup>9</sup> Lipovetsky (1999).

<sup>10</sup> Oushakine (2000: 994).

sized the values of universalism, idealism, humanism, altruism, realism, and de-alienation – notions that were all but discarded in post-Soviet Russia but that, she argues, must be defended.<sup>11</sup> Her relationship with Soviet history and culture, however, “stands in stark opposition to the mainstream phenomenon of Soviet nostalgia.”<sup>12</sup> The lineage of Soviet thought that Chukhrov is working with is Marxist-Hegelianism – an anti-Stalinist tradition, suppressed in the 1930s, that had a revival during the 1960s and 1970s in the work of the two central figures of Chukhrov’s scholarly writing: Mikhail Lifshits and Evald Ilyenkov. This lineage, suffused with the pathos of emancipation, the desire for freedom, the resistance to dogma, and strongly opposed to the Soviet mainstream – all qualities typical of the Thaw period – was also decisively anti-modernist (and, therefore, anti-avant-garde). Chukhrov’s poetic texts do not reconstruct the myths of lost Soviet grandeur, a soothing practice in the face of post-Soviet challenges. Nor is she interested in merely reporting the cruel injustices and sufferings of the “little people” (despite how popular this theme may be with both domestic and Western audiences) or with revitalizing or shocking the senses in the avant-garde vein. Instead, her dramatic poems are primarily concerned with staging a dialectical process of subjectivization in the post-Soviet world. They are suffused with a constructive – perhaps even overly optimistic – pedagogical pathos, and present scenarios of the emergence of political eros on ideological ruins. These texts are meant to help post-Soviet subjects recognize themselves as belonging to an evolving, dynamic ideological and cultural commons, and to offer them a glimpse of emancipation and dignity.

Chukhrov’s polemic with *chernukha* is very explicit. In her “To Be and To Perform” (2011) – a book of theoretical meditations on theater and performance – she criticizes such classics of this style as Alexei Balabanov and Ilya Khrzhanovsky for what she sees as their elitist condescension toward the common people.

Художник пытается как можно дальше отойти от зон жизни, подавляя и вытесняя свою чувственно-реактивную и аффективную связь с человеческим множеством. Возможность общности с ней, прецедент собственного, а тем более чужого аффекта, граничит с жесточайшим страхом энтропии и потому создает самые гротескные образы простонародья, как, например, в фильме Балабанова «Груз 200» или в фильме Хржановского «Четыре».

The artist [of *chernukha*] tries to step as far away as possible from the zones of life, suppressing and restricting his sensual, responsive, and affective connection with the human multitude. The possibility of entering into a communion with it – or, worse, of feeling somebody else’s affect – borders here on the most severe fear of entropy, and, for that reason, creates extremely grotesque images of the common people, such as we find in Balabanov’s “Cargo 200” or Khrzhanovsky’s “Four.”<sup>13</sup>

<sup>11</sup> Chukhrov (2020: 23).

<sup>12</sup> Bozovic (2019: 456).

<sup>13</sup> Chukhrov (2011b: 242), my translation.

What *chernukha* lacks, for Chukhrov, is a willingness to enter into contact with others. Khrzhanovsky and Balabanov regard but do not touch their subjects, as if fearing contagion. They maintain and re-assert the distance between the presumably educated, intellectual filmmakers and viewers and the frightening and repulsive human masses. *Chernukha* may represent violence and victimization, but, regardless of whether it does so coldly or indignantly, it does nothing to disrupt this reification and crumbling of human relations. As an example of an alternative approach to representing destitute subjects, Chukhrov names Boris Mikhailov, a photographer famous for his portraits – intimate, unflinching, yet not devoid of humor – of homeless people, drunkards, and glue-sniffing street children, as well as for his self-portraits, which are just as unflattering as the rest of his work. Unlike Balabanov and Khrzhanovsky, Mikhailov does not assume a position of superior distance from the people in front of his camera. He is neither repulsed by them, nor afraid of them – nor even made sentimental by them. Instead, he creates a space for his subjects (and, at times, for himself) to perform themselves, to stage their lives, and, through play, to restore what Chukhrov sees as an essential human dimension, despite even the most squalid Soviet and post-Soviet material circumstances.

Вместо фальшивого журналистского сочувствия, вместо анимализирующего карнавала сорокинского типа в фильме «Четыре» Михайлов создает виртуальную сцену, на которой его герои способны восстановить свое «человеческое» через игру...

Чтобы не раствориться в энтропии, не погибнуть, надо играть, становиться другим.

In place of false journalistic compassion, in place of animalizing carnival of the sort we see in Sorokin's "Four," Mikhailov creates a virtual stage on which his protagonists are able to restore their humanity through performance [lit. "play"]...

In order not to be dissolved into entropy, not to perish, one needs to play, to become the other.<sup>14</sup>

Chukhrov's own approach to drama is to open such "virtual stages" for de-centering one's narcissism, for playfully regarding one's life from somebody else's perspective and for becoming the other. Theater for her is an "anti-utilitarian space"<sup>15</sup> where the familiar commercial rhythms of production and the exchange of commodities are suspended, so that the relations between people themselves can become visible. It is a space that foregrounds processes of mutual human influence and collective development, where one becomes aware of one's ever-evolving position within the social collective. In this sphere, it is possible to practice a shift away from crippling individualism and the reifying logic of the market toward the awareness of mutual social interdependence and the common good. As she writes in her manifesto "The Nomadic Theater of the

<sup>14</sup> Ibid., 244.

<sup>15</sup> Ibid., 15.

Communist” (2009), the purpose of theater is to allow one to “witness the development and improvement of others.”<sup>16</sup>

In this article, I consider the combination in Chukhrov's poetic texts of post-Soviet suffering and humanist pedagogical pathos as mobilizing the tradition of Soviet Marxist defectology, an unfortunately named special-education method for socializing physically disabled or socially disadvantaged subjects through encouraging their engagement in purposeful, teleological contact with culture, understood broadly as objects and environments shaped by human labor. Developed in the 1920s by Lev Vygotsky and suppressed in the 1930s, defectology found further application in the 1960s and 1970s in the work of the Zagorsk boarding school for the deafblind.<sup>17</sup> This school was founded in 1963 by Alexander Mescheriakov, a student of Vygotsky, and Evald Ilyenkov, a Marxist-Hegelian philosopher and a central figure for Chukhrov's philosophical research. The Zagorsk school offered Ilyenkov an opportunity to apply in practice his philosophical theory of the collectivist formation of individuality. By successfully working with the deafblind – people who, like the dispossessed characters of Chukhrov's works, are forced into a world “where there is matter but no spirit... where there are only primitive organic sensations of one's body and its physical states but no image of the external world”<sup>18</sup> – Ilyenkov hoped to demonstrate that a human personality is empty until it becomes aware of the existing social and cultural worlds and begins to translate immediate physical sensations into conscious experiences and acts of communication. While Ilyenkov's concern was with physical and Chukhrov's with cultural-ideological disabilities, they both worked to counteract the effects of isolation and reification caused by the de-idealization of the material world and the loss of contact with others and with one's cultural-historical environment. In what follows, I provide a brief summary of the main positions of defectology and its principles as they were applied in Zagorsk – an experiment about which Chukhrov writes extensively in her theoretical texts<sup>19</sup> – and then trace the presence of these themes in her “Metropoem” («Метропоэма»).

Vygotsky's work in the sphere of defectology and disability in the 1920s began in circumstances that invite a parallel with Russia in the 1990s. The poverty and post-revolutionary devastation of society made the question of the harmonious development of a new subjectivity in exceptionally difficult conditions extremely acute. Importantly, while each form of physical disability, according to Vygotsky, inevitably poses its challenges and requires corresponding attention and adjustments of treatment, broadly speaking, physical disabilities are never-

---

<sup>16</sup> Chukhrov (2009).

<sup>17</sup> It is still in existence, but has been renamed Sergiev Posad School for the Deafblind, after the monastery located nearby.

<sup>18</sup> Ilyenkov (2021: 204).

<sup>19</sup> In particular, see her recent volume “Practicing the Good: Desire and Boredom in Soviet Socialism” (2020).

theless analogous to all social disabilities, such as poverty, illiteracy, lack of access to resources, hostile social environment. A “defect” or disability, within the Vygotskian approach to psychology, is anything that disrupts the normal integration of subjects into culture. In this sense, ‘deficitology’ would have been a better name for the discipline that does not at all view disabilities as defects, but, rather, as consequences of privations and deficits – deficits of physical abilities, but also social support and cultural horizon. We find the same view of disability among his followers in the 1960s and 1970s. Reflecting on his experience in Zagorsk, Ilyenkov emphasized that the experience of the deafblind is different from the experience of the seeinghearing only by degree of the intensity of the challenges:

Чем пристальнее всматриваешься в суть дела, в работу воспитателей и учителей Загорского интерната, тем отчетливее выступает на первый план то обстоятельство, что врожденная (или рано приобретенная) слепоглухота не создает буквально ни одной специфической психолого-педагогической проблемы. Специфической оказывается тут исключительно техника общения с детьми, а суть дела, суть работы с ними и ее результаты не заключают в себе ровно ничего специфического.

The more one looks into the heart of the matter, into the work of the teachers and staff at the Zagorsk boarding school, the clearer it becomes that, from the standpoint of psychology and pedagogy, inherited (or early) deafblindness does not cause a single unique problem. The only thing that is specific here is a technique for communicating with these children, but otherwise there is nothing special about the nature of the tasks, work, or the results accomplished.<sup>20</sup>

More recently, Alexandr Suvorov – one of the four deafblind students from Zagorsk boarding school, who, in 1971, under Ilyenkov’s supervision, enrolled in Moscow State University to study psychology, and who at present is a writer, poet, and professor at Moscow State University of Psychology and Pedagogy – also describes physical disability as an extreme case of a universal condition:

[...] главной целью (моего творчества) я всегда считал объяснение зрячеслышащим, как именно в ситуации слепоглухоты обостряются те же проблемы, которые людям приходится решать и в любой другой ситуации, тоже экстремальной или вполне ординарной.

[...] I always regarded it as my main task to explain to the seeinghearing how the condition of deafblindness exacerbates the same problems that people have to solve in any other situation, whether it is extreme or quite ordinary.<sup>21</sup>

Disability within the tradition of defectology is regarded not as a radical exception from the norm but as a condition that provides the most vivid illustration of the challenges and principles of universal human development. By extension, I will attempt to demonstrate how instances of graphic violence and suffering in Chukhrov’s poetic works are not meant to shock but rather to provide the most

<sup>20</sup> Ilyenkov (2021: 195).

<sup>21</sup> Suvorov (2012: 119).



schematic and vivid example of the challenges and limitations that all post-Soviet subjects face, regardless of whether they are privileged or not.

According to Vygotsky, under perfect (physical or social) circumstances, biological and cultural developments are synchronized. With disability, cultural and social development begin to lag behind physical development. It then becomes the task of therapy to invent supplementary tools, specific for each disability, that enable a child to “grow into culture.”<sup>22</sup> In Zagorsk, one such tool was dactilologia – a technique of communicating through tactile contact, by spelling letters on the palm of another person’s hand. It is a very intimate manner of mediating language that requires the direct, physical assistance of benevolent others. For example, the Zagorsk students who, together with Suvrov, graduated from Moscow State University were able to complete their degrees thanks to the assistance of specially provided secretaries trained in dactilologia. The transmission of culture and knowledge – something that eventually becomes internalized by individual erudition, intellect, and personality – is here quite directly accomplished thanks to the physical presence of others who unlock otherwise fore-closed cultural horizons, without, however, dominating or patronizing.<sup>23</sup>

Restoring and enriching one’s awareness of not only the immediate but also the diachronic cultural-historical environment that one inhabits are key requirements for the harmonious development of an individual, in the view of both Vygotsky and Ilyenkov. In Vygotsky’s words, “[t]o build even the most modest defectological educational plan, it is essential to lift the limitations of the cultural and social horizon (*krugozor*).”<sup>24</sup> Individuality is impossible in isolation; subjectivity emerges dialectically, as one interacts with others and internalizes their cultural relations and accomplishments.

Специфически человеческая психика со всеми ее уникальными особенностями и возникает (а не «пробуждается») только как функция специфически человеческой жизнедеятельности, то есть деятельности, созидающей мир культуры, мир вещей, созданных и создаваемых человеком для человека.

The specificity of the human psyche, with all its unique particularities, develops (instead of being “divinely sparked”) only as a function of the specificity of human activity, that is, activity that tends to the world of culture, to the world of things made and cared for by one person for another.<sup>25</sup>

Accessing culture provides an otherwise limited individual with collective senses – a boundless reserve of experiences, moral examples, and support. To illustrate this point, Ilyenkov cites a response that young Suvorov once gave during a public lecture. Somebody asked whether perhaps the success of the Zagorsk ex-

<sup>22</sup> Vygotskii (1983: 23); Ilyenkov (2021: 200).

<sup>23</sup> Stimulating students’ initiative without (quite literally) forcing their hands was one of the main pedagogical principles at Zagorsk.

<sup>24</sup> Vygotskii (1983: 47).

<sup>25</sup> Ilyenkov (2021: 210).

periment proved not the dialectical-materialist formation of individuality in interaction with others but just the opposite: whether the accomplishment made by its deafblind patients only demonstrated the innate nature of consciousness. Suvorov spoke into the microphone: “And who told you that we neither see nor hear? We see and hear with the eyes and ears of all our friends, of all the people, of the whole of humanity.”<sup>26</sup>

Black-and-white footage from an educational trip that the students of the Zagorsk school took to Leningrad in the late 1960s<sup>27</sup> shows many close-ups of the hands of young people touching the richly ornamented surfaces of the city’s treasured historic public sculpture and architecture. Their hands examine the marble urns in the Summer Garden, the golden, gilded wings of the griffons on the Bank Bridge, and the ornaments of the gates to the Winter Palace. This was neither vandalism, nor playful defiance of the “do not touch” interdiction typically posted next to art objects, but a learning process, a part of the pedagogical method designed by the founders of the Zagorsk experiment. Within its program, the key to helping the deafblind escape from the prison of matter and absolute isolation lies in coming into tactile contact with tools and cultural objects – things made by people for people – and developing a sense of purposeful activity.

One of the most memorable scenes in this film shows a deafblind teenager climbing over one of the four equestrian sculptures designed by Peter Klodt on the Anichkov Bridge over the Fontanka River and touching the bronze horse’s head as well as the muscular arms and face of its proud young squire. For the film’s audience, this scene carries an element of the transgressive, playful pleasure of coming into direct physical contact with a public sculpture. But what is even more prominent here is humanist pathos. The victory of culture over nature and matter – the theme of Klodt’s magnificent work – is reflected and performed in real time before the camera by a deafblind child. In this intimate proximity, standing side-by-side with Klodt’s proud horse tamer, the deafblind teenager, balancing without the patronizing support of his teachers, independent and triumphant over nature in his own right, appears as his spiritual equal.

The images of the hands of deafblind students moving inquisitively over the gates of the Winter Palace and running over public sculptures cannot help but recall scenes from Sergei Eisenstein’s “October”: the hands of sailors shaking the gate separating them from the palace or street urchins playing among the ruins of the monument to Alexander III. However, the underlying relation to the monuments in the films is radically different. In Eisenstein’s avant-garde films, we find the ecstatic joy of dismantling objects and images of authority (whether religious

---

<sup>26</sup> Ibid., 220.

<sup>27</sup> Puteshestvie uchastnikov Zagorskogo eksperimenta v Leningrad (n.d.). A digitized version of the film was posted on the YouTube channel of the Russian Society of the Deafblind.

or political) – dispersing their energy and destroying their aura; behind the encounter that the Zagorsk pedagogues orchestrate for their deafblind students, in contrast, is a calm interest and trust in *all* culture, regardless of whether it is “proletarian” or “bourgeois.” The latter presupposes a very different starting point for relating to the heritage of past art forms, including those created by regimes antithetical to socialism. Instead of hostility toward and simple rejection of these cultural objects as oppressive and false, the Zagorsk film represents a collective learning practice through which disadvantaged members of society can appropriate the history of cultural and artistic forms for their own subjective development.

Suvorov also passionately insists on the need to have unmediated access to all cultural forms. In a text-letter addressed to the already deceased Ilyenkov, written after perestroika, Suvorov suggests a parallel between the avant-garde’s calls to throw classics overboard from the ship of modernity and the post-Soviet dismissal of socialist culture:

В эпохи потрясений обществу свойственно шарахаться из крайности в крайность. После семнадцатого года раздавались призывы «сбросить с борта парохода современности» всю прежнюю культуру, в том числе Пушкина. Нынешние «демократические» радетели культуры в этом отношении ничуть не лучше: они норовят выбросить «за борт» всю – без разбора – советскую культуру. Как же мы себя гробим! Все надо знать, все должно быть доступно, иначе ни о какой духовной свободе не может быть и речи. Духовная свобода – это прежде всего, свобода знакомства с первоисточниками. Долой посредников!

At times of great upheaval, it is typical for a society to swing from one extreme to another. After 1917, one could hear calls to throw the entire earlier culture, including Pushkin, “overboard from the ship of modernity.” Present-day “democratic” defenders of culture are hardly any better: they strive to toss all Soviet culture “overboard” without the slightest discrimination. How we dig our own graves! One needs to know everything, everything should be accessible – otherwise, one cannot even begin to speak of spiritual freedom. Spiritual freedom is, first of all, the freedom to know first sources. Away with the mediators!<sup>28</sup>

Suvorov is defending a communism of culture: the right of everyone to claim access to the history of artistic forms and imagination and, therefore, to all the varied models of human relations that they contain. Chukhrov, in her “Nomadic Theater of the Communist,” echoes the idea that communism entails universal access to all art:

Недавно ко мне пришло ясное понимание того, что искусство не может не быть коммунистическим. Это вовсе не проявление идеологии, как кажется некоторым. Это также не догмат. Просто вдруг стало очевидным, что все искусство – от Древней Греции до сегодняшнего дня – то искусство, которое преодолело в себе эгоизм и самомнение – содержит в себе потенциальность коммунистического. [...] Когда я говорю коммунистический, то, конечно, имею в виду не принадлежность к партии, а мировоззрение. Именно эта мировоззренческая широта, превышающая границы одного государства, нации,

<sup>28</sup> Suvorov (2003: 23).

класса, художественной школы, частные или даже духовные интересы конкретного индивида, предполагает потенциальность коммунистического в художественной работе.

Recently I understood clearly that art couldn't help but be communist. This is not at all a manifestation of ideology, as it would seem to some. Nor is it dogma. It is just that suddenly it became obvious that all art – from Ancient Greece to the present day; that art which has overcome the egoism and conceit in itself – contained the potential to be communist. [...] When I say communist of course I have in mind not membership in a party but a worldview. It is this breadth of worldview, which exceeds the boundaries of a single state, nation, class, artistic school, and the private or even spiritual interests of a specific individual, that predetermines the communist potential in a work of art.<sup>29</sup>

Suvorov and Chukhrov both defend the right to an open-minded exploration and appropriation of Soviet culture and claim that, like other historical-cultural sedimentations, it should be studied for the humanist, universal content and promise of spiritual emancipation that it carries.

The validation of Soviet socialist culture as part of the re-assertion of humanism is a central theme of Chukhrov's "Metropoem." This poetic text may be read as a parable of collective dialectical development – imperfect and incomplete but nevertheless offering the post-Soviet dispossessed a glimpse at the possibility of stepping out of their self-centered solitude. This play takes place on a late-night subway train. The Moscow metro – that grandiose space of mosaics and sculptures, built as a palace for the masses and now a relic of an earlier ideological order – appears as hostile and uninviting, the opposite of the welcoming urban environment that Leningrad was for the visiting Zagorsk students. "Do Not Lean" («Не Приклоняться») signs on the train doors begin to read as a reminder to the passengers to keep to themselves and stay on guard against others.

"Metropoem" tells the story of an encounter between five people, all lacking the firm sense of shared cultural horizon that made it possible for the children of Zagorsk to scale Leningrad monuments without fear. It begins with an interruption: their train stalls in the tunnel. In this pause, there emerges an opportunity for unexpected and genuine, albeit difficult, communion between strangers. Among the passengers are Zoya and Seryozha, young and tipsy leftist intellectuals, returning from a discussion about "the new immaterial proletariat," and Khalil and Magda, two migrants from Central Asia. Khalil is in his mid-twenties, a construction worker, and a Lenin-reading graduate student at the Polytechnic Institute, and Magda is a fifty-five-year-old former teacher of mathematics earning her living as a street sandwich vendor. The fifth and the most eccentric passenger is Tonchik, short for Platon (Plato). He is part homeless holy fool, part itinerant philosopher: a Platon Karataev-like prophet of humility and a peddler of absurd and useless goods who can recognize the presence of the Platonic ideal behind each item. Except for Zoya and Seryozha, none of them is ac-

<sup>29</sup> Chukhrov (2009).

quainted with each other, but as the story progresses it becomes clear that even these two, despite being lovers, are estranged and harboring many unspoken resentments against each other.

From the very beginning, we are made aware of the dense, dirty, forlorn *fak-tura* of the setting. The text opens with Magda advising Khalil, who is moving from one temporary accommodation to another, not to place the mattress he is carrying on the train floor:

Да не клади ты на пол,  
на нем же спать,  
а тут наплевано.

Don't put it on the floor,  
you're gonna sleep on it.  
And here, it's all covered in spit.

To this, Khalil indifferently responds that the mattress is “dirty anyway.” The sense of visceral disgust is a dominant sentiment not only toward the physical setting but also of the passengers toward each other and even themselves (saintly and mad Tonchik is perhaps the only exception). Drunk Seryozha trades casually racist comments with Zoya about Khalil and Magda. When, to spite Seryozha and make him jealous, Zoya begins to flirt with Khalil, she touches his hand “with repulsion, for his clothes appear dirty” («с отвращением, ведь он в не-свежей с виду одежде»). However, behind Zoya's and Seryozha's brash arrogance and aggression hides gnawing anxiety about their place in the world. Zoya confesses that she “is scared all the time, afraid even to swallow” and knows that Seryozha “feels even sicker.” She realizes that their engagement in politics remains a form of entertainment and distraction that does not bring them any closer to others or even each other.

Мы все время обсуждаем проблемы социума,  
финансовый капитализм, труд,  
стратегии, технологии, тактики и приемы,  
мы хотим прогресса и улучшений,  
говорим об эмансипации общества,  
образовании, активизме,  
хотим участвовать везде  
всюду и постоянно, иначе забудут.  
А ведь мы друг другу не очень нужны.  
И как-то даже противны.

We're discussing social problems all the time,  
finance capitalism, labor,  
strategies, technologies, tactics, and moves,  
we want progress and improvement,  
we talk about social emancipation,  
education, activism,  
we want to be involved in everything,

everywhere, and constantly. Or else, we'll be forgotten.  
 We do not really need each other all that much.  
 And even find each other repulsive.

Khalil, too, admits to fearing emptiness but of a very practical, rather than existential nature: the horror of having no prospects in life, “when you understand that you're nobody, / that you're going nowhere...” And, yet, he stoically – and not without cruelty – rejects Magda's generous invitation to shelter him for a few days.

Unlike Seryozha, Zoya, and Khalil, who all are in their twenties, the older characters – Magda and Tonchik – are capable of recalling a sense of emotional plenitude, but for them it is located in the past: in either socialist everyday life (Magda) or in its utopian dreams (Tonchik), which they cannot reconcile with or actively revive in the present. Magda cannot even articulate the nature of this former fulfilment, let alone re-create it:

И муж с гастритом и пыльная ботва и  
 ситцевая простыня – давали радость. Только незаметной она была тогда.  
 Полнота какая-то была, а какая забыла.

My husband with gastritis, and the dusty beets and  
 cotton sheets, they gave me joy. Only it went unnoticed then.  
 Some plenitude existed, but I forgot what kind.

Tonchik chooses to live underground in the Moscow metro under a beatific spell, seeing in this space only the transcendent utopian promise and not the material squalor:

Я практически живу в Метро,  
 потому что здесь всё:  
 газеты, люди, божественная архитектура,  
 скорость, глаза,  
 дети, любовь людей...

I practically live down in the Metro,  
 because there's everything here:  
 newspapers, people, sublime architecture,  
 speed, and eyes,  
 children, people's love...

Tonchik, who often provides lyrical-philosophical commentary to the proceedings, echoes Zoya's intuition that most contemporary initiatives, institutions, and activities are only cosmetic measures meant to cover up the absence of actual human connections and one's concrete entanglement in them. They only provide distractions from a state of profound dis-union between people. And, once again in this text, he expresses his hope for breaking this spell of solitude as a hope for a *touch*:

Глубокий раскол между людьми,  
 не помогает ничего – он изнутри.  
 Что угодно снаружи лепи,

инфраструктуру, институции, интернет,  
а получается совсем не так.

А мир, который ты же и есть,  
откройся мне и прикоснись,  
какой-нибудь  
банальностью хотя бы.

There is a deep rift between people,  
nothing helps – it is within them.  
You can plaster anything you like on the outside:  
infrastructure, institutions, internet,  
But you won't get it right.

The world, which is you yourself,  
open up and touch me,  
even if only  
with some banality.

Suddenly, the lights in the train car go off, and in the darkness the temporarily blinded passengers engage in a series of tactile actions. Zoya approaches and touches Khalil again – but this time carefully running her fingers over his face as if to meet him anew. At midnight, Tonchik reminds the others that it is the dawn of April 22, Lenin's birthday, and suggests that all five of them hold hands to form a five-pointed star; this perhaps all-too-idealistic union is quickly interrupted when Seryozha discovers that his wallet has been stolen by Magda. Khalil and Zoya make out in the dark, and when the lights come back on, Seryozha first beats Khalil and later cuts the palm of his own hand with a pocket knife in apology, and Khalil shakes it. This activation of hands – in gestures of tenderness, sexuality, crime, violence, remorse, and forgiveness – unfolds according to the rehabilitative logic of Zagorsk: as a struggle to translate, however awkwardly and crudely, the immediate and confusing sensations into rituals of legible human relations. These gestures are not meant to shock so much as to show somewhat convulsive yet sincere attempts to reach each other in a direct way, to overcome the spell of distance and abstraction. For instance, Magda confesses that she stole Seryozha's wallet not for the sake of his money but as a provocation for some form of non-indifferent contact, perhaps even intimacy:

чтобы что-то хотя бы было сказано,  
А то сказать совсем нечего,  
А так, что-то хотя бы началось.

So that at least something would be said,  
otherwise there's nothing to say,  
but now at least something has started.

This movement out of oneself and toward others in "Metropoem" follows Vygotsky's and Ilyenkov's ideas about the development of subjectivity through continual expansion of the horizon of awareness of others – those immediately present as well as a broader cultural context enfolding them – and the eventual

internalization of their experience. In the moment of their intimacy in the dark, Khalil cites the troubadour poetry of Bernart de Ventadorn and Nizami's tale of Layla and Majnun, transforming what otherwise would have looked like a squalid sexual encounter on a dirty subway seat into a story of transcending physical desire in favor of courtly and spiritual longing. In another nod to humanist culture, this time of the late-Thaw, Khalil uncovers another cultural relic: a page from a 1968 newspaper that he had found at a client's summer house and used to wrap his kitchenware. He reads it to everyone. It contains stories – perhaps idealized but nevertheless appealing, if only as an aspirational ideal – of common Soviet workers who achieved harmonious personal development, because their familiarity with labor not only enabled them to excel in the factories but also stimulated their artistic and aesthetic sensibilities and curiosity. All of these texts, imbued with humanist pathos, provide support for the “Metropoem's” characters, allowing them to re-frame and reinterpret their lives by internalizing and appropriating these models and fusing them with their daily existence.

By the time the train begins to move again, a delicate yet precious change has taken root within the characters: a de-centering of the self that permits movement outward toward the general and which, in turn, enriches and ennobles them individually. “How can I take all that grows within you inside of me / into myself,” exclaims Zoya to Khalil. But the final words belong to Seryozha:

Собственное бытие-то есть,  
А вот несобственного  
нет ни у кого.

Everyone has their individual being,  
But the universal being  
Belongs to no one.

This ambiguous coda can be interpreted either as a pessimistic diagnosis of the predicament contemporary Russians find themselves in, or as a hopeful promise that the shared horizon of communist culture (understood as a totality of historic world culture addressed and open for all), ultimately cannot be privatized and therefore remains within reach. One just has to stretch out her hand.

Chukhrov's treatments of the sufferings of the post-Soviet period highlight her peculiar seam of discontinuity between the dominant pessimistic and naturalist tendencies of the Russian art and theater of the 1990s and 2000s. Instead of emphasizing the grotesque abjection of the impoverished, Chukhrov's dramatizations of material suffering provide a starting point for the possible re-creation of social and ideological ties in an atomized society. The movement from physical privations and loneliness to recognizing the presence of a collective historical spirit at work within one's concrete immediate surrounding follows Hegelian logic and is inspired, in Chukhrov's case, by the Thaw-era Marxist-Hegelian pedagogy of socializing the disabled. The exaggerated graphic scenes of physical humiliation in



her texts merely emphasize the principles of dialectical movement as it extends materiality into culture and history. Chukhrov's attention to the humble, the unattractive, and the physically unappealing is also a critique of the avant-garde aesthetics of estrangement, which is another readily available option for engaging extreme materiality in Russian cultural context. To make a stone stonier and dirt dirtier, to intensify sensations, is not her objective. Instead, Chukhrov's poetic texts are extensions of a humanist project: helping post-Soviet subjects reappropriate an idealistic socialist culture that asserts the value of the human.

## References

- Beumers, B. / Lipovetsky, M. (2009): *Performing Violence: Literary and Theatrical Experiments of New Russian Drama*. Bristol.
- Borenstein, E. (2007): *Overkill: Sex and Violence in Contemporary Russian Culture*. Ithaca.
- Bozovic, M. (2019): *The Voices of Keti Chukhrov: Radical Poetics after the Soviet Union*. In: *Modern Language Quarterly*. 80. 4. 453-478.
- Chukhrov, K. (2009): *Nomadic Theater of the Communist: A Manifesto*. <https://chtodelat.org/b8-newspapers/12-40/keti-chukhrov-the-nomadic-theater-of-the-communist-a-manifesto-2/> [05.07.2021].
- Chukhrov, K. (2011a): *Просто люди (драматические поэмы)*. Москва / Санкт-Петербург.
- Chukhrov, K. (2011b): *Быть и исполнять: проект театра в философской критике искусства*. Санкт-Петербург.
- Chukhrov, K. (2020): *Practicing the Good: Desire and Boredom in Soviet Socialism*. Minnesota.
- Пуенков, Е. (2021): *Диалектика идеального. Собрание сочинений. Т. 5*. Москва.
- Leiderman, N. / Lipovetsky, M. (2003): *Современная русская литература: 1950–1990-е годы. Т. 2*. Москва.
- Lipovetsky, M. (1999): *Растратные стратегии, или метаморфозы «чернухи» // Новый мир*. 11. [https://magazines.gorky.media/novyi\\_mi/1999/11/rastratnye-strategii-ili-metamorfozy-chernuhi.html](https://magazines.gorky.media/novyi_mi/1999/11/rastratnye-strategii-ili-metamorfozy-chernuhi.html) [05.07.2021].
- Marx, K. (1976): *The Third Manuscript of 1844*. In: *Karl Marx and Frederick Engels. Collected Works*. Vol. 3. New York.
- Oushakine, S. (2000): *In the State of Post-Soviet Aphasia: Symbolic Development in Contemporary Russia*. In: *Europe-Asia Studies*. 52. 6. 991-1016.
- Platt, K. M. F. (2017): *Keti Chukhrov's Theater of Communion*. In: *Common Knowledge*. 24. 1. 126-129.
- Puteshestvie uchastnikov Zagorskogo eksperimenta v Leningrad* (n.d.). <https://www.youtube.com/watch?v=J50EtjDnZuk&t=1893s> [05.07.2021].
- Suvorov, A. (2003): *Средоточие боли (диалог с Э.В. Ильенковым)*. <http://caute.ru/ilyenkov/biog/rem/03.html> [05.07.2021].
- Suvorov, A. (2012): *Эксперимент длиною в жизнь // Культурно-историческая психология*. 8. 3. 118-120.

Suvorov, A. (2013): Проблема внутренней и внешней личностной инклюзии (на примере Сергиево-Посадского детского дома для слепоглухих) // Культурно-историческая психология. 18. 3. 99-103.

Vygotskii, L. (1983): Основы дефектологии. Собрание сочинений. Т. 5. Москва.



## **Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik**

Band 10 (2023): *Contemporary Poetry and Politics*

Herausgegeben von Anna Fees, Henrieke Stahl and Claus Telge

Morton, Leith: Contemporary Japanese Poetry and Politics: An Overview. In: IZfK 10 (2023). 83-109.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-ccb4-41cb

**Leith Morton**

### **Contemporary Japanese Poetry and Politics: An Overview**

This study will examine two different types of poetry that can be broadly classified as “political” in an attempt to reach an understanding of the interaction between politics and poetry in modern Japan. The first sampling of poetry will be taken from the Internet and will be amateur verse belonging to such traditional genres of poetry as *haiku* / *senryū* and *tanka* that can be classified as agitprop poetry. The second more substantive sampling will be taken from “professional” poets and will mainly fall into the *shi* (free verse) category. I will also discuss various literary critics and also thinkers on aesthetics from both Japan and the West to further elucidate the relationship between poetry and politics, to elaborate a broad definition of the political domain appropriate to Japanese verse, and also to investigate the issue of how to read and evaluate poetry as literary art. The study will be divided into five parts: first, the introduction outlining and probing the issues under discussion, next, an examination of Japanese agitprop poetry drawn from the Internet, then a brief interregnum on (literary) theory focusing on two theoreticians, Yoshimoto Takaaki (1924–2012) from Japan and Jonathan Culler (b. 1944) from the West, followed by an investigation of contemporary free verse political poetry, specifically the verse of Minashita Kiryū (b. 1970), Misumi Mizuki (b. 1981), Yotsumoto Yasuhiro (b. 1959), and Arai Takako (b. 1996).

*Keywords: Japan, Politics, Poetry, Agitprop, Contemporary, Internet, Theory, Japanese Literature*

## Introduction

In this study I will examine two different types of poetry that can be broadly classified as “political” in an attempt to reach an understanding of the interaction between politics and poetry in modern Japan. The first sampling of poetry will be taken from the Internet and will be amateur verse belonging to such traditional genres of poetry as *haiku* / *senryū* and *tanka*. The second more substantive sampling will be taken from “professional” poets and will mainly fall into the *shi* (free verse) category.<sup>1</sup> In addition I will discuss various literary critics and also thinkers on aesthetics from both Japan and the West to further elucidate the relationship between poetry and politics, to elaborate a broad definition of the political domain appropriate to Japanese verse, and also to investigate the issue of how to read and evaluate poetry as literary art. Thus, this study will be divided into five parts: first, the introduction outlining and probing the issues under discussion, next, an examination of Japanese agitprop poetry drawn from the Internet, then a brief interregnum on (literary) theory followed by an investigation of contemporary free verse political poetry.

I commence my analysis of politics and poetry with a quotation from Thomas S. Davis’ 2016 book, “The Extinct Scene: Late Modernism and Everyday Life.” Davis argues (following Adorno) for the primacy of form in determining the connections, such as they are, between literature and politics, or literature and history. The notion (and formal category of) form is fundamental to poetry, as we will see later in the comments by Jonathan Culler. Thus, Davis’ comments here are relevant to any understanding of the relationship between literature and politics:

All of these studies ground modernism historically but do not presume that historical and political pressures arrive in literary texts or artworks in any direct, easily discernible way. The political formalism I advance in my reading follows [...] from Theodor W. Adorno’s dictum from “Aesthetic Theory”: “The unsolved antagonisms of reality return in artworks as immanent problems of form.” [...] What Adorno calls society is not “directly visible” in art, nor is its penetration into artworks “immediate.” Instead, historical and social antagonisms appear in aesthetic form in indirect, highly mediated ways. For Adorno, formal complexity does not detach art from its historical conditions of possibility. No work of art, not even those hermetic works of Samuel Beckett and Franz Kafka that Adorno so prized, ever attains pure autonomy or pure separation. The internal dialectics of an artwork disclose for us the contradictions of its historical moment. We might say that Adorno’s analysis thaws the frozen dichotomy of immanence (formalism) and transcendence (historicism), putting this static binary opposition into motion. Be-

---

<sup>1</sup> The term “professional poets” indicates poetry written by professional authors, who may earn a living by writing prose, in addition to their verse production. *Tanka* is a traditional genre of poetry dating back to the beginnings of the Japanese state, generally composed in a 5/7/5/7/7 syllabic format. *Haiku* developed a few centuries later and is usually composed in a 5/7/5/ syllabic format; *senryū* has the same syllabic format as *haiku* and is a later variation on *haiku*. For a brief history of *tanka prosody*, see Konishi (1984: 135-156).

cause this formalist account is dialectical, it preempts the causal structure of certain types of historicism. [...] This is what I take Adorno to mean when he states that the aesthetic dialectic “reflects the real one” of an historical process. Reflection, again, is nothing direct. The contradictions and movements within a work of art encrypt and disclose an historical process in its moment of unfolding. If we read for form in this way, then form emerges as “the enabling condition and the product of reading [...]. It becomes both theory’s/ideology’s/history’s shadow and the force that permits the text to emerge as ideology’s or theory’s interlocutor, rather than as its example.” As a rehabilitated category of analysis, and as one that does not necessitate the negation of history or the political, form encrypts the multidirectional, multilayered workings of a world-system. The politically inflected analysis we can derive from Adorno formulates a dialectical relation between art and history. History does not determine art’s meaning or content, nor is art sealed off from the outside world.<sup>2</sup>

Davis’ point is clear: when scrutinizing the themes of poetic compositions, and relating them to society, history or politics we cannot simply read “literary texts or artworks in any direct, easily discernible way” to discover political elements or criticism. Davis asserts that “historical and social antagonisms appear in aesthetic form in indirect, highly mediated ways,” he goes on to specify the “internal dialectics of an artwork” as the source or site for such criticism. As he notes, form emerges as “the enabling condition and the product of reading.” The German philosopher Theodore W. Adorno (1903–1969) is clearly a major figure in the attempt to construct an aesthetic of reading based on form that will permit us to understand and judge poetry. Therefore, I will cite passages from two works by Adorno that reflect on the experience of art, literature and poetry, and provide a useful methodology for reading and defining political poetry. First from Adorno’s “Aesthetic Theory” („Ästhetische Theorie“, 1970) translated by Robert Hullot-Kentor.

That the experience of artworks is adequate only as living experience is more than a statement about the relation of the observer to the observed, more than a statement about psychological cathexis as a condition of aesthetic perception. Aesthetic experience becomes living experience only by way of its object, in that instant in which artworks themselves become animate under its gaze. [...] Through contemplative immersion the immanent processual quality of the work is set free. By speaking, it becomes something that moves in itself. Whatever in the artifact may be called the unity of its meaning is not static but processual, the enactment of antagonisms that each work necessarily has in itself. Analysis is therefore adequate to the work only if it grasps the relation of its elements to each other processually rather than reducing them analytically to purported fundamental elements. [...] Art is historical exclusively by way of individual works that have taken shape in themselves, not by their external association, not even through the influence that they purportedly exert over each other. This is why art mocks verbal definition. That whereby art’s existence is constituted is itself dynamic as an attitude toward

---

<sup>2</sup> Davis (2016: 31-32).

objectivity that both withdraws from and takes up a stance toward it and in this stance maintains objectivity transformed.<sup>3</sup>

This quotation is instructive for a number of reasons: it proposes a methodology of reading, namely that, “Analysis is therefore adequate to the work only if it grasps the relation of its elements to each other processually rather than reducing them analytically to purported fundamental elements,” and in addition “Art is historical exclusively by way of individual works that have taken shape in themselves, not by their external association.” This statement points to a criterion of evaluation, reading the artwork as a process, rather than an objective declaration. The second quotation comes from Adorno’s “Notes to Literature” („Noten zur Literatur“, 1958), translated by Shierry Weber Nicholsen.

It is commonly said that a perfect lyric poem must possess totality or universality, must provide the whole within the bounds of the poem and the infinite within the poem’s finitude. If that is to be more than a platitude of an aesthetics that is always ready to use the concept of the symbolic as a panacea, it indicates that in every lyric poem the historical relationship of the subject to objectivity, of the individual to society, must have found its precipitate in the medium of a subjective spirit thrown back upon itself. The less the work thematizes the relationship of ‘I’ and society, the more spontaneously it crystallizes of its own accord in the poem, the more complete this process of precipitation will be [...]. You may accuse me of so sublimating the relationship of lyric and society in this definition out of fear of a crude sociology that there is really nothing left of it; it is precisely what is not social in the lyric poem that is now to become its social aspect.<sup>4</sup>

We can read the word “society” here as including politics within its semantic domain. For Adorno then, “The less the work thematizes the relationship of ‘I’ and society, the more spontaneously it crystallizes of its own accord in the poem, the more complete this process of precipitation will be,” or even more explicitly, “it is precisely what is not social in the lyric poem that is now to become its social aspect.” We can interpret this statement as providing a template for verse and its relationship with society and politics; in other words, the poem does not need to explicitly frame its contents as political for it to be a political poem.

Later in the same book Adorno sets out an explicit model of evaluation for the lyric poem that is deeply grounded in society (or politics):

Hence the highest lyric works are those in which the subject, with no remaining trace of mere matter, sounds forth in language until language itself acquires a voice. The unself-consciousness of the subject submitting itself to language as to something objective, and the immediacy and spontaneity of that subject’s expression are one and the same: thus language mediates lyric poetry and society in their innermost core. This is why the lyric reveals itself to be most deeply grounded in society when it does not chime in with society, when it communicates nothing,

---

<sup>3</sup> Adorno (2013: 241).

<sup>4</sup> Adorno (2019: 63).

when, instead, the subject whose expression is successful reaches an accord with language itself, with the inherent tendency of language.<sup>5</sup>

Here Adorno argues that: “the lyric reveals itself to be most deeply grounded in society when it does not chime in with society, when it communicates nothing.” If this description defines the epitome of a lyric poem that is most deeply implicated in society, including politics, then we have a model to follow in our evaluations of political poetry. Manifestly, the domain of the political has been expanded to include a variety of modes of expression and subjects. Also, in Adorno’s formulation there is an element of evaluation, as clearly some poems are more successful than others in communicating their meaning, and, as Adorno states, one of the most important evaluative tools is the role of language in poetry. Thus, through a consideration of these various viewpoints by significant and important figures in literary criticism we can establish a model for reading and evaluation, which in general I will follow in my assessments of the examples of political poetry that make up the subjects of discussion in the following analysis.

### *Agitprop*

The first kind of political verse surveyed here is *agitprop*. First, we need to define *agitprop*, therefore I begin with a quotation from Bertolt Brecht (1898–1956) – translated by Stuart Hood from Brecht’s „Schriften zur Kunst und Literatur“ – the German dramatist who in his own way was the master of *agitprop* theatre:

So-called *agitprop* art, at which people, not always the best people, turned up their noses, was a mine of new artistic methods and modes of expression. From it there emerged magnificent, long-forgotten elements from ages of genuine popular art, boldly modified for new social aims: breathtaking contractions and compressions, beautiful simplifications, in which there was often an astonishing elegance and power and a fearless eye for the complex. Much of it might be primitive, but not in that sense in which the spiritual landscapes of bourgeois art, apparently so subtle, are primitive. It is a mistake to reject a style of representation because of a few unsuccessful compositions – a style which strives, frequently with success, to dig down to the essentials and to make abstraction possible. The sharp eyes of the workers penetrated the surface of naturalistic representations of reality. When the workers in “Driver Henschel” said of spiritual analyses, “We don’t want to know all that,” they were expressing a desire to receive a more accurate image of the real social forces at work under an immediately visible surface. To cite my own experience, they did not object to the fantastic costumes and the apparently unreal milieu of the “Threepenny Opera.” They were not narrow – they hated narrowness (their homes were narrow and cramped).<sup>6</sup>

Brecht provides a demanding definition of *agitprop*: “magnificent, long-forgotten elements from ages of genuine popular art, boldly modified for new social aims: breathtaking contractions and compressions, beautiful simplifications, in which

<sup>5</sup> Ibid., 64.

<sup>6</sup> Brecht (1980: 85).

there was often an astonishing elegance and power and a fearless eye for the complex.” This kind of *agitprop* is, it goes without saying, the best that an artist and critic such as Brecht can imagine. A negative example or definition of *agitprop* is provided by Theodor Adorno in his “Aesthetic Theory”:

An *agitprop* chorus of the unemployed with the performance directive that it be performed in an “ugly” fashion, may have functioned around 1930 as a certificate of correct political opinion, though it hardly ever testified to progressive consciousness; but it was always uncertain if the artistic stance of growling and raw technique really denounced such things or identified with them. Real denunciation is probably only a capacity of form, which is overlooked by a social aesthetic that believes in themes. What is socially decisive in artworks is the content [Inhalt] that becomes eloquent through the work’s formal structures.<sup>7</sup>

Again, Adorno stresses form as the key determinant of aesthetic evaluation, even in the case of *agitprop*. Does the Japanese *agitprop* that we will now examine meet Brecht’s high standards, or fall into Adorno’s lesser category? Let us consider the case of Japanese poetry as *agitprop*. Where could it be found? A reasonable assumption is that poetry on the Japanese Internet can answer the question of what kind of contemporary political verse can be read as *agitprop*. I came across a Japanese web page under the title of 私が東京を変える (“I will change Tokyo”) that is divided into sections, including one titled “poetry.”<sup>8</sup> The poetry section of this web page lists poems submitted by what appears to be mostly anonymous contributors. The poems are in response to a call for poetry on the website on the theme of “sensō hō haishi” 戦争法廃止 (“Stop the Law that [permits] Wars”). The reason why I wished to investigate Japanese Internet *agitprop* verse, explicitly political verse, was because of the relative lack of censorship, and the freedom of self-publication meant that these poems were not passed through the thick filter or layer of critics, publishers, and media that, by necessity, select and cull published verse volumes in Japan. By this means it is possible to contrast unfiltered *agitprop* verse, as it were, with filtered published political poetry.<sup>9</sup>

On the “I will change Tokyo” webpage, the Japanese phrase “sensō hō haishi” refers in general to a group of laws submitted by the Japanese government in 2015 and passed into law by the Diet that permit the Japanese Self-Defense Forces to use lethal force, loosens the definition of war zones to which Japanese military can potentially be sent and permits the Japanese military to come to the aid of its allies if they come under enemy attack. It is most likely that the phrase

<sup>7</sup> Adorno (2013: 313).

<sup>8</sup> My thanks to Professor Andreas Regelsberger for informing me about the website.

<sup>9</sup> I should also state at the outset that the Japanese Internet contains home pages of virtually all Japanese poets, famous or unfamous, irrespective of poetic genre, and their home pages are literally covered in poetry. So one can find all varieties and modes of Japanese poetry on the Internet, including excellent verse by elite quasi “professional” poets, and verse by amateurs, some excellent, and some not. In this sense, my selection of this webpage is not meant to represent Japanese Internet poetry, amateur or professional.



“laws relating to wars” on the poetry website refers to this legislation. The website called for poems relating to this issue, and subsequently some 1,197 poems were received. What kind of poems were they? The announcement calling for poetry specifically mentioned the traditional genres of *tanka*, *haiku* and *senryū*; it did not mention *shi* (*vers libre*: although some free verses were submitted in the comments). According to the website, the person who is moderating this site is Yamaguchi Azusa (b. 1964), who is a poet and failed independent candidate for local office. Also, the website lists as a prominent supporter the lawyer Utsunomiya Kenji (b. 1946) who was a failed independent candidate for the 2012 and 2014 Tokyo gubernatorial elections.<sup>10</sup>

I picked at random some 150 poems from the 1,197 poems for examination, and skimming through these short verses, it is hard to find any that could be described as poems in the conventional sense; and if a few appear as poetry then it is poetry mostly lacking in literary or aesthetic merit, according to the evaluative criteria outlined above by Brecht and Adorno. These works may be described more properly as *agitprop*, and consequently fall into the lesser category of *agitprop* described by Adorno. My presumption parallels that of the critics cited hitherto; specifically, for art to move readers to action, if only the action of thought or reflection, then the art must have redeeming aesthetic features sufficient to move readers. Later I will expand upon my reasoning, and examine samples of such art using examples drawn from one or two leading contemporary Japanese poets, and also discuss the nature of artistic representation, using as a model Yoshimoto Takaaki’s celebrated 1965 book “Gengo ni Totte Bi to wa Nanika” (“What is Beauty in Respect of Language?”) and Jonathan Culler’s influential book “Theory of the Lyric,” published in 2015.

The site has the following sentence written introducing these poems: 国民運動と野党の選挙協力を融合し国民連合政府の樹立で戦争法の廃止を！ “Let us abolish the law that [permits] wars by establishing a people’s coalition government combining popular movements and cooperation with opposition parties during elections!” This sentence explicitly states that the purpose of the site is political, designed to bring about a change of government through elections. As the moderators of the site are both failed anti-government candidates in elections, the political intent is transparent: to create support for their opposition movement. Given that virtually all political websites advocate political activities, this might seem to be an exercise in the obvious. However, this particular site uses poetry as *agitprop* to gain support for its political purposes, presumably because some of the organizers are poets. So I will first examine this poetry as propaganda, not from the perspective of its political stance (I am not Japanese, so, in general, do not take a position on legislation before the Diet unless it specifically

<sup>10</sup> All references to the webpage poetry arise from the following pages and URL (accessed June 2018): <http://watashiga.org/tokyo/4-57577> 私が東京を変える戦争法廃止！575 (通算五次募集) (11・19) (1197) (最終).

impinges upon my political interests as a foreigner), but rather from an aesthetic perspective to ascertain whether the poetry can appeal to the disinterested observer. I have already stated above my conclusion that these verses do not constitute very effective agitprop, in terms of the evaluative criteria of Brecht and Adorno, but I need to prove my case by an examination of selected poems from the website. Although they are not to be counted as belonging to the best political Japanese poetry written in recent years, I have first tried to select examples of the most effective and aesthetically pleasing verses on this website for translation, 11 such poems follow:

日常に非日常がしのびよる (恵子)

Nichijō ni  
Hinichijō ga  
Shinobiyoru

Into the everyday  
The non-everyday  
Skulks  
(by Keiko)

This poem is quite skillful, and is the best of the poems that I could find on the website. The changes in legislation designed to alter the balance of the postwar political settlement in Japan are small and piecemeal, carefully calibrated not to disturb the public consciousness, which has been traditionally anti-war. The sense of something sinister creeping into the body politic is here succinctly articulated. The contrast of the paired phrases “nichijō” with “hiinichijō” creates a verbal echo that adds to the effectiveness of the verse.

格差付け徴兵制がお待ちかね (へらずぐち誤字脱字)

Kakusa zuke  
Chōheisei ga  
Omachikane

Making the poor poorer:  
Impatient for  
Conscription to be introduced  
(by Herazuguchi Gojidatsuji)

The idea here is that as legislation is passed allowing part-time and insecure employment to increase, thus it becomes easier to gain support from the poor to get a job by introducing compulsory conscription.

The two poems above are both *haiku* or *senryū* (the metrical scheme is the same); the following poem is an attempt at a *tanka*, but does not follow the traditional syllable pattern.

平和主義立憲主義民主主義否定の政治はファシズムへの道(山男)

Heiwashugi  
 Rikkenshugi  
 Minshushugi  
 Hitei no seiji wa  
 Fashizumu e no michi

Peace  
 Constitutional government  
 Democracy  
 Politics opposing this  
 Leads to fascism  
 (by Yamaotoko)

The following poems are all *tanka*.

民主主義守れと叫ぶ若者に明日の日本の希望を見つつ(山男)

Minshushugi  
 Mamore to sakebu  
 Wakamono ni  
 Asu no Nihon no  
 Kibō o mitsutsu

The young  
 Crying out  
 Protect democracy!  
 In the Japan of tomorrow  
 I detect hope  
 (by Yamaotoko)

トリチウム水のごとく知らぬ間にどこでも入り込む被曝の危険 (あさお)

Torichiumu  
 Mizu no gotoku  
 Shiranu ma ni  
 Dokodemo irikomu  
 Hibaku no kiken

Like water  
 Unknowingly  
 Tritium  
 Creeps in everywhere:  
 The danger of exposure to radiation  
 (by Asao)

Much verse in contemporary Japan has been composed on the theme of opposing nuclear power, especially since the nuclear meltdown in March 2011. This straightforward verse falls easily into that category, and demonstrates that the definition of

politics is not confined to a single issue even though the poetry on this website principally concentrates on the legislation permitting the Self-Defense forces to engage in military activities.

隊員の命も夢も弄び愚かな宰相違憲の法律 (Rollienne)

Taiin no  
Inochi mo yume mo  
Moteasobi  
Orokana Saishō  
Iken no hōritsu

Playing with the  
Lives and dreams  
Of soldiers  
Our stupid PM  
Passing laws against the Constitution  
(by Rollienne)

This verse refers specifically to the legislation permitting the deployment of Japanese troops overseas in potentially life-threatening situations.

戦後なれ二度の過ち起こさずと平和を願う人々多き(そらはじめ)

Sengo nare  
Nido no ayamachi  
Okosazu to  
Heiwa wo negau  
Hitobito ooki

It is the postwar era but  
Many people  
Still yearn for peace  
And for  
Our mistakes not to be repeated  
(by Sora hajime)

This poem highlights the failure of the postwar settlement to bring lasting peace to the world, and the danger of Japan becoming embroiled in warlike activities.

青き星地球におけよ人類の醜き戦二度と起こさじ(そらはじめ)

Aoki hoshi  
Chikyū ni oke yo  
Jinrui no  
Minikuki ikusa  
Nido to okosaji

We live on a blue planet  
The Earth  
Never should there be  
Ugly wars  
Among humankind!  
(by Sora Hajime)

戦争は人も文化も経済も破壊尽くして憎しみの坩堝(勝夫)

Sensō wa  
Hito mo bunka mo  
Keizai mo  
Hakai tsukushite  
Nikushimi no rutsubo

War  
Destroys  
Human culture  
And the economy  
Creates a crucible of hatred  
(by Katsuo)

新聞もテレビも報じぬ不条理を暴くチラシは濡れてにじんで(くに)

Shinbun mo  
Terebi mo hōjinu  
Fujōri o  
Abaku chirashi wa  
nurete nijinde

The monstrosities  
That neither TV nor  
Newspapers make public  
But are exposed by fliers  
Get wet and smudged  
(by Kuni)

楽しみも民主主義あればこそ訴へどネオンの街は月が見えざり(堺川利豊彦)

Tanoshimi mo  
Minshushugi areba koso  
Uttaedo  
Neon no machi wa  
Tsuki ga miezari

Though I plead for  
 The joy that  
 Only democracy can bring  
 The neon lights of the city  
 Blot out the stars  
 (by Sakaikawari Toyohiko)

This rather sophisticated poem, written in traditional diction, and rhythm, is intriguing as it appears to be a protest against the increasing growth and modernization of Japanese cities, which means that is a protest against the process of modernization itself. However, this is the very same process that introduced the beginnings of democracy to Japan in the late 19<sup>th</sup> century.

After reading these verses, we recall the words of Theodor Adorno on *agitprop* that fails to succeed in aesthetic terms: “An agitprop chorus of the unemployed with the performance directive that it be performed in an ‘ugly’ fashion, may have functioned [...] as a certificate of correct political opinion, though it hardly ever testified to progressive consciousness; but it was always uncertain if the artistic stance of growling and raw technique really denounced such things or identified with them.” There is a little growling in the verses selected (on the other hand, in much of the poetry on the website, growling is everywhere) but certainly correct political opinion, although the critical political stance is clear. Bertolt Brecht’s admonitions for powerful *agitprop*, namely, “breathhtaking contractions and compressions, beautiful simplifications, in which there was often an astonishing elegance and power and a fearless eye for the complex” do appear in part in some of the poems selected, especially in the first *senryū* by Keiko, but are generally absent from most of the verse translated above. Thus, we can conclude that these poems are blunt to the level of prose declaration, and clearly lack skill as artistic constructions, following the criteria established by Brecht and Adorno. Yet some troping is effective, and the messages are clearly conveyed. I should also note that most, if not all, of the names of the poets are literary sobriquets. For example, the last name refers to the famous anarchist and author Sakai Toshihiko (1871–1933). “Kuni” is a common name shared by both sexes, but it can also mean “country” in the sense of the nation of Japan. “Herazuguchi Gojidatsuji” is a wonderful confection meaning something like: “Endless, mistaken and misshapen written words coming out of a mouth.” We may also note that the coalescence of political verse on particular issues such as the laws highlighted by the website above (although some verse on other political subjects also appears on the same website) is but one example of how topical political themes are the major avenue by which poetry constructs responses to political ideas.

*Brief Interregnum on Theory*

I propose a brief pause at this point in my study to examine one or two theoretical issues that inevitably arise when discussing poetry and politics. I have chosen two theoreticians, Yoshimoto Takaaki (1924–2012) from Japan and Jonathan Culler (b. 1944) from the West, to utilize in my examination of these theoretical issues. Yoshimoto Takaaki is equally famous as a poet and wrote many books on literary theory (among other topics) as well as a famous study on Karl Marx. Yoshimoto wrote two works on Marx in 1964, the year before “What is Beauty in Respect of Language?” appeared. The first was “Marukusu kikō” (“Travels in Marx”), and the second was “Marukusu den” (“A Marx Biography”). These two works were combined into a single volume in 1966, two years later. In 2006, the volume was republished as an ebook. I will not discuss Yoshimoto’s view of Marx in any detail here, other than to observe that Marx is very much a key figure in the development of Yoshimoto’s own thinking on the economy, culture and society. Yoshimoto’s interpretation of Marx differs from his contemporaries in the 1960s, especially in relation to views held at that time by thinkers in the (then) Soviet Union.<sup>11</sup> What is relevant here is the connection, if any, between Marx and modern Japanese poetry. Two quotations from Yoshimoto’s book will help to clarify this issue:

But when I was unable to properly write poetry [as a young man], I immersed myself in Marx. When I was able to write poetry properly, I stopped reading Marx. Unless I believe in the reality of consciousness, in the same sense as trees and rocks exist, I can’t write poetry. Marx taught me that consciousness is only consciousness, and this is anti-poetry, it stands poetry on its head [...] My understanding of Marx when I was young – the contradiction between anti-poetry and poetry – I don’t think has changed much now [when I am much older]. [...] Now I believe that the phrase “contradiction between anti-poetry and poetry” is simply replaced in Marx by the contradiction between the concepts of the imaginary (law and the state) and the non-imaginary (civil society, nature).<sup>12</sup>

This quotation does not necessarily illuminate much about Yoshimoto’s own poetry; rather, it emphasizes his interpretation of Marx’s fundamental conceptual schema. In Yoshimoto’s “Shinteki genshōron josetsu” (“An Introduction to Mental Imaginaries”, 1971), Yoshimoto further refined his reading of Marx, applying his analytic categories to linguistics and psychology, in short, to human consciousness. In this volume Yoshimoto defines meaning as: “The meaning of language is the sum total of all the relations inherent in the linguistic structures which are seen as referents to consciousness”; and value as: “We can describe the sum total of relations inherent in linguistic structures seen from the self-expression of consciousness as value.”<sup>13</sup> Although Yoshimoto relies on Marx for the fundamental notions of meaning and value, in these quotations, we can see how he can construe consciousness

<sup>11</sup> See Noonan (2012: 6-8). Also, see Morton (2003: chap. 3).

<sup>12</sup> Yoshimoto (2012: 9-10).

<sup>13</sup> Quoted Takahashi (1996: 99).

as anti-poetry, how it can stand poetry on its head. Yoshimoto denotes consciousness as an imaginary accessible only through language, which opens up language as the concrete ground from which poetry is born. This implicitly disconnects or denies any direct discursive link between poetry and political rhetoric. The second quotation from “Karl Marx” that follows reinforces this point:

As a whole, because true philosophies (思想) include the dimensional differences in the bases that they stand upon, it is nothing but a farce for one philosophy to dismiss another based on philosophical reasons. Because for a philosophy to dismiss another is nothing but a universal human principle in the same way as passions dismiss other passions, it is not (the same) thing as a truth dismissing a non-truth. Let alone a fiction of progress dismissing a fiction of anti-progress, which is an absurdity. (For example, the poet Arthur Rimbaud and the thinker Karl Marx coexist inside me without any incongruity, but the poet Rimbaud, with his lonely, bitter abusive language, would never stop ridiculing Marx simply because Marx is a human being. Marx would condemn Rimbaud using concepts like production and communication that Rimbaud would never have given a thought to simply because Rimbaud is one of those stupid daydreamers called poets. It is nonsense to ask which philosophy or way of thinking is true. However, today, Japanese political poets are trying to do just that. As long as you forcibly persist with that nonsense, you, too, cannot avoid being ridiculed by the truth of philosophy).<sup>14</sup>

Yoshimoto takes up the absurdity of political poetry, by which he means verse such as I have quoted from the “I will change Tokyo” website. Yoshimoto here defines poetry as belonging to a different domain from politics, or, to quote his own words, the two domains are bound together in: “the dimensional differences in the bases that they stand upon.” Therefore, to argue a political case in poetry in the same way as one would argue that one economic policy is better than the other is not valid; it can only be argued in the domain of political discourse. This is not to say that poetry cannot make political points or that it cannot link with the political domain. I will discuss this issue shortly and illustrate how this is possible. Yoshimoto’s own verse did at times hint at the politico-social sphere; however, his verse did not explicitly advocate political change. Such arguments he reserved for his numerous political speeches (in fiery prose, it goes without saying) as the leading spokesman in the postwar era for the New Left in Japan. During the 1960s and 1970s, Yoshimoto targeted poets who abandoned aesthetics for politics in their verse. He wrote many articles and books criticizing this kind of verse, focusing in particular upon wartime poets writing pro-government propaganda.<sup>15</sup>

I will next examine a theoretician from the West on poetry and politics. Jonathan Culler’s 2015 book “Theory of the Lyric” has been well received by critics as it seeks to redefine lyric verse in such a way as to rewrite the contemporary hermeneutic that applies to reading poetry. Culler criticizes contemporary historicist readings of poetry in the following way:

<sup>14</sup> Yoshimoto (2012: 148-149).

<sup>15</sup> See Morton (2003: chap. 3).



Distinguished by its mode of enunciation, where the poet speaks *in propria persona*, lyric becomes the subjective form, with drama and epic as alternately the objective and the mixed forms, [...]. This conception of the lyric, as representation of subjective experience, while widely disseminated and influential, no longer has great currency in the academic world. It has been replaced by a variant which treats the lyric not as mimesis of the experience of the poet but as a representation of the action of a fictional speaker: in this account, the lyric is spoken by a persona, whose situation and motivation one needs to reconstruct. This has become the dominant model in the pedagogy of the lyric in the Anglo-American world, if not elsewhere. Students are asked, when confronting a poem, to work out who is speaking, in what circumstances, to what end, and to chart the drama of attitudes that the poem captures. In effect, the dramatic monologue, which puts on stage a character speaking to a defined audience or to him- or herself, has been made the model for lyric, which becomes the fictional imitation or representation of a real-world speech act.<sup>16</sup>

Culler's model of the lyric, although diverse, claims a space for the lyric as an event, often a voice speaking, or as he puts it an "epideictic" (formal, rhetorical) mode of expression. This does not mean that poetry cannot deal with political subjects but as the quote above states, as lyric is a "mimesis of the experience of the poet," it cannot therefore be read as "a representation of the action of a fictional speaker." This means it is fundamentally different from a prose dramatization of a political event. As Culler later argues:

The indeterminacy of meaning in poetry provides an experience of freedom and a release from the compulsion to signify. With its apparently gratuitous chiming and rhyming, its supplemental metrical organization and uses of lineation [...] lyric language works against instrumental reason, prosaic efficiency, and communicative transparency, quite independently of the thematic content of particular lyrics. [...] Hegel argues that once prose has taken dominion of the world, and "the mere accuracy of the prosaic way of putting things has become the ordinary rule," to lyric falls the task of transforming "the prosaic consciousness's ordinary mode of expression into a poetic one," working "out of the mind's habitual abstractness into a concrete liveliness" and creating estrangement from the prosaic perception of the world. Lyric's sonorous structures, as they acquire a formal solidity, convey a feeling, Robert Kaufman argues, that we can glimpse alternatives to the concepts that have structured our world. Readers' encounters with anomalous verbal combinations, along with the kinetic effects of rhythm, offer a challenge to homogenized experience. Song has always ministered to pleasure more than industry, and often has been a form of resistance to the political organization of life; and as the written version of song, lyric operates in the same fashion, but with greater verbal artistry and precision.<sup>17</sup>

Culler's argument sees lyric poetry as occupying a different kind of space from political rhetoric or argument: this does not mean that poetry cannot have political connotations or meanings, but, as Yoshimoto notes, because of "the dimensional differences," poetry and prose operate in different ways, and to confuse

<sup>16</sup> Culler (2015: 2).

<sup>17</sup> Ibid., 304-305.

the differences between highly-charged and argumentative political prose, and poetry touching on politics, leads to (in the case of certain Japanese poets) “non-sense.” Culler elaborates on these observations by citing Theodor Adorno’s essay “On Lyric Poetry and Society” where he explains:

[Adorno] embraces the claim of his collaborator Max Horkheimer that “art, since it became autonomous, has preserved the utopia that evaporated from religion, insofar as art constitutes a resistance to the economic system,” and that “an element of resistance is inherent in the most aloof art.” In its aloofness, the lyric is nonetheless “always the subjective expression of a social antagonism;” the greatness of works of art lies in their power “to give voice to what ideology conceals.” Historical relations and social antagonisms are the more effectively constellated when the poem does not make the relation between self and society an explicit theme and this relation is allowed to crystallize “involuntarily” within the poem.<sup>18</sup>

If we reread the poems I have culled from the Japanese webpage, then we can see that very few even attempt to permit any involuntary relation between self and society; they mostly reproduce the raw rhetoric of political posters or graffiti as *agitprop*, that is as propaganda that does not fall into the evaluative category of the best such examples of *agitprop* outlined by Brecht, and therefore fail the test of poetic art. Culler maintains that: “For Adorno the oppositional or utopian force of lyric emerges above all in its language, as the evacuation of or resistance to a language of commerce and alienation.”<sup>19</sup> Can we find contemporary Japanese poetry that through its linguistic structures, and, (quoting Culler) its “anomalous verbal combinations, along with the kinetic effects of rhythm, [can] offer a challenge to homogenized experience”? I believe we can, and so I turn to the poetry of well-known established Japanese poets.

### *Contemporary Political Poetry in Japan*

As noted above, nowadays, political poetry in Japan is generally topic based, reactions or responses to events that naturally invite political nuance. One topic of interest which will be mentioned below is poverty in contemporary Japan, and the rise of the working poor. The critic Azuma Hiroki (b. 1971) has argued that concern with the growth of the working poor, the “precariat,” began to emerge in earnest as a theme in Japanese literature after 2009.<sup>20</sup> This topic was taken up by the media at large, including literary journals, which explains why a special issue on the subject of “Puroretaria bungaku to purekariato bungaku no aida” (“Between Proletarian literature and the literature of the Precariat”) was published by Shibundō in the venerable literary journal “Kokubungaku: kaishaku to kanshō” (“Japanese Literature: Interpretation and Commentaries”) in April

<sup>18</sup> Ibid., 331.

<sup>19</sup> Ibid., 331-332.

<sup>20</sup> Azuma (2018: 18-19). See also Iwata-Weickgenannt / Rosenbaum (2015).

2010.<sup>21</sup> So, it is no surprise that the topic of the working poor appears in a discussion between the poet Tsujii Takashi (1927–2013) and the critic Miura Masashi (b. 1946) in the July 2009 issue of “Gendaishi techō” (“Contemporary Poetry Handbook”) journal. In the course of this discussion, both writers make some interesting observations about the role of poetry, for example, Miura asserts: “The question of why society that is created by human beings oppresses human beings does not belong to the domain of business management but to that of poets.”<sup>22</sup> Tsujii describes the nature of political engagement in the present era: “I feel that the belief that Marxism or the Emperor system should be overthrown is already passé.”<sup>23</sup> These remarks remind Japanese readers that Tsujii’s real name is Tsutsumi Seiji, the older of two brothers who controlled the Seibu or *Saison* group, one of the largest and richest conglomerates in corporate Japanese history (and thus creates a context for Miura’s comment about “business management”). Tsujii was awarded a prize for his fiction in 2006 that had links to the Imperial family, and tells Miura in the discussion that he more or less regretted accepting this, which prompts Miura to say: “Logically, following your remarks, the issue of the Emperor system and Marxism reappears. Because both the Emperor system and Marxism are paradoxically forced back into discussion.”<sup>24</sup> That there are differences of opinion on these matters held by Japanese is not unusual, but this discussion reveals a sharp disagreement between the poet (and erstwhile businessman) and the critic on politics and literature.

I will henceforth analyse a few poems from a small group of well-known contemporary poets that can be read as political in the way that Culler advocates, and some of which touch on the themes raised in the discussion between Tsujii and Miura.<sup>25</sup> Minashita Kiryū (nom de plume) was born in Kanagawa Prefecture in 1970 and was educated at Waseda University in Tokyo. Her first book of poetry “Onsoku Heiwa” (“Sonic Peace”) was published in 2005 and the following year was awarded the Nakahara Chūya Poetry Prize. Her second book of poetry “Zekkyō” (“Border Z”) was published in 2008 and was awarded the Bansui Poetry Prize. She has edited various volumes relating to women and society, and also writ-

<sup>21</sup> Interestingly, the articles all focused on fiction and non-fiction; poetry was totally ignored. See Kokubungaku: kaishaku to kanshō (2010).

<sup>22</sup> Gendaishi techō (2009: 30).

<sup>23</sup> Ibid., 31.

<sup>24</sup> Ibid., 32.

<sup>25</sup> I should mention that there are many postwar Japanese poets who wrote political verse critical of society in the 1950s and 1960s including such famous authors as Kusano Shinpei (1903–1988), Ishigaki Rin (1920–2004), Ibaragi Noriko (1926–2006) and the feminist poet Itō Hiromi (b. 1955) but this was in the context of the fierce debates over national sovereignty and the future direction of Japan at a time when the nation had just regained its autonomy after the Allied occupation of the country ended in 1952.

ten a volume of essays on the problems facing contemporary Japanese youth. Minashita lectures under her real name in sociology at various universities in Tokyo.<sup>26</sup>

As a younger poet, Minashita deals with the issues that confront her generation, which are significantly different from those faced by previous Japanese generations. A member of Generation X, Minashita's adolescent years took for granted the Internet, mobile phones and digital devices – the first generation of Japanese to do so. Minashita's youth was also marked by the greatest era of economic stability and prosperity that Japan has ever known. At one time, Japan was the second biggest economy in the world, and some Japanese held out hope of overtaking the US as number one. As an adult Japanese, Minashita has experienced “the lost decade” (now almost two decades) where the Japanese economy fell into a long-term stagnation and a number of concomitant problems arose as a result of the deflationary economy. Minashita's writings on Japanese society deal with the problems of contemporary youth which include no full-time employment, only a series of part-time jobs, and also a large increase in the numbers of homeless in the streets of Japan's cities, and, further, increasing ethnic tensions between the majority of the Japanese population and various Asian minorities who constitute much of the work force of Japan's modern cities. Her poetry reflects this atmosphere of social dislocation, which permeates the same streets where the shops display the marvels of Japan's modern consumer society and especially its electronic and digital products. So, in her poetry the jargon of digital technobabble sits incongruously alongside the demotic dialects of modern Japanese speech. Some of her poems seem to be narratives of video games played simultaneously in the imagination and across the variegated and contested borders of the modern world. Her frequent practice of pairing recondite Chinese characters (often technical scientific words) with phonetic readings in Japanese of English words is an illustration of her technique of defamiliarization. This is clearly revealed in the following parodic poem entitled “Merii-San no shitsuji” (“Mary Had a Little Butler”) from “Border Z”. I should mention here that the characteristic Tokyo lisp pronounces “hitsuji” (sheep or lamb) as “shitsuji” (butler):

Mary's little butler  
 Who has mastered the Queen's English  
 Holds a teapot with the temperature carefully measured  
 And today too  
 Waits for Mary to come home

Mary had a little butler  
 A little butler  
 A little butler

---

<sup>26</sup> Morton (2017: 7-8).

Mary who is of the post punk-rock generation  
And grew up in the post Thatcher era  
Today too does not return home

Mary had a little butler  
A little butler  
A little butler

On the wall  
There is a picture of Mary  
When she was William  
Wearing Albert's collar

The TV below  
Shows images of the Gaza Strip after a bombing  
Shows images of 1000 euro youths  
Shows images of Chinese returning home for the Moon Festival  
Shows images of farmers breaking up MacDonalds  
Shows images of people marching under the gay banner  
And shows images of Mary  
Wearing a Vivienne Westwood dress  
Holding up her middle finger in the street

Mary had a little butler  
A little butler  
A little butler

Mary had a little butler  
A little butler  
A little butler<sup>27</sup>

The repeated refrain “Mary Had a Little Butler” is a parody of “Mary Had a Little Lamb,” an English language nursery rhyme of early nineteenth-century American origin. The rhyme is often sung in a melody that is known to generations of children in several countries. The poem also parodies or, better put, draws upon a movie titled “Albert Nobbs” a 2011 British-Irish drama film directed by Rodrigo García and starring Glenn Close. The screenplay, by Close, John Banville, and Gabriella Prekop, is based on a 1927 novella “The Singular Life of Albert Nobbs” by the Irish novelist George Moore (1852–1933). Therefore, one can characterize this poem, without much difficulty, as a work based on, indeed imbedded in contemporary media. The work links several political protests to the struggle for recognition by gay people, dramatized in the movie by the character of Albert Nobbs: a woman living as a man in Edwardian England, and in that sense is a political poem. In Minashita’s collection “Border Z” there are several poems that at-

---

<sup>27</sup> Ibid., 26-27.

tempt to imitate the narrative and visual interface of computer games; another effort to capture the contemporary *zeitgeist* experienced especially by young Japanese.

Misumi Mizuki (b. 1981) is another poet who has made a big impact on the contemporary poetry scene, with most of her verse collections having won major literary prizes. The poet was born in Kagoshima on the island of Kyūshū, and graduated from Tokyo Zōkei University, winning another prize for her graduation thesis. She also writes novels, essays and makes movies, as well as establishing her own band, which has released two albums. In her relatively short life, Misumi has suffered from chronic illness, a particularly debilitating form of *lupus*, a disease of the immune system. Yet, judging by her reading of her own poetry on YouTube (something that many poets do also), she does not allow it to impede her artistic endeavors. To date, she has had nine collections of poetry published, together with a volume of selected poems. I have chosen for translation “Watashi wo teihen to shite” (“Making Me Into the Baseline”), a poem from her first book “Oubaakiru” (“Overkill”, 2004), which subsequently became very famous, especially the first line.

Making me into the baseline.  
 Countless women pass over me  
 Sometimes they stop  
 My outline gets distorted,  
 I start to decay.  
 What a lovely sky.  
 A sky bluer than I have ever seen  
 My tears evaporate,  
 Turn into clouds,  
 And turn into acid rain that dissolves us  
 From start to finish  
 Everything is consistent  
 I start to decay.  
 I turn to pulp  
 Start to stink  
 Become your compost  
 You put me on the baseline  
 You grow  
 And quietly I raise a hand towards the sun  
 My arm crumbles<sup>28</sup>

Many commentators have cited this poem as a powerful work of art, heralding the arrival of a brilliant new talent onto the contemporary poetry scene. If we unpack this seemingly simple poem, then we find a number of disturbing implications. The word “teihen” or baseline refers to the base of a triangle, but also metaphorically refers to those at the bottom of the social scale, the poorest segments of society. Thus, the figure being trampled over is slowly being erased, only able to gaze up at the blue sky. The image of women walking over the

---

<sup>28</sup> Misumi (2014: 8).

baseline suggests the poor literally being trampled upon, and, the poem implies, those doing the trampling are hardly aware of it. Even more disturbing is the suggestion that those trampling on the baseline are using the baseline to feed upon: using the poor vampirically as fertilizers for their own growth. The poem was published in 2004, when the problem of contemporary youth having no full-time employment, only a series of part-time jobs, began to be registered on the public awareness; this awareness also triggered the public realization of a large increase in the numbers of homeless in the streets. We can see how this poem resonates with the rise of interest in the precariat, which gained prominence in the media from 2009, as argued by Azuma Hiroki.

The contemporary poet Yotsumoto Yasuhiro (b. 1959), resident in Germany for over 20 years, often composes verses critical of the Japanese government but his poetry too, like that of Ishigaki, personalizes these critiques into characters, with many faces and facets, so that the speaking voices in his fierce lyrics are not always consonant with a single speaker. Take, for instance, his poem “Omotenashi” (“Hospitality”) from his 2017 book “Tanchō ni bota bota to, Gasatsu de sobō ni” (“Dripping Monotonously, and Roughly, Violently”). I have extracted and translated several stanzas from this long 25 stanza poem.

*O • mo • t e • na • shi (Ho • spit • al • ity)*

I am a monochrome immigration officer.  
People coming from the far ends of the Earth  
I know are all demons: I protect the honour of this island.

.....

I am a nationalist suffering from ulcerative colitis.  
While constantly chanting how beautiful Japan is, how  
beautiful Japan is, the stink from the jakes is the fragrance of a rose.

I am another Emperor.  
Not a symbol. Because I have real substance  
I can play the slot machines like this.

.....

I am Article 9 of the Japanese Constitution, I am paranoid.  
In the end I am nothing more than your fickle tweet.  
With one click you intend to overwrite me, don't you?

.....

I am the unfaithful Mrs Watanabe.  
With the careless words of the head of the Bank of Japan shares collapse people  
[go into  
voluntary bankruptcy.  
Individual capital to the value of 1400 trillion yen ends up in the gullets of the  
[vultures.

I am a common garden variety of homeless person.  
Every time I blink I take a tomographic photograph of  
The unending flow of the fine people, smart phones in hand.

.....

I am an anorexic poet. Born into a world of gluttony  
As soon as I eat I spew out  
Words or vomit?

I am a symmetrical barber.  
In front of the mirror with razor in hand  
I await the alarm signaling noon.

I have an infinite variety of faces  
But in reality they are all just me  
Standing motionless in the middle of a Karaoke room covered with mirrors

I am waiting for your arrival.<sup>29</sup>

This long, complex poem may appear rather obscure but for residents of Japan it is easy to decode. First, the word “omotenashi” is the official slogan for the – now postponed – but held in 2021 Olympic games to be held in Tokyo. Thus, the poem has numerous references to the preparations for the Olympics. The first stanza is spoken from the perspective of an immigration officer and ridicules his jingoistic xenophobia. The poem then goes on to castigate elements of the Japanese state, finally in stanza 9, the Prime Minister himself speaks. That this stanza directly refers to PM Abe is clear from the mention of his chronic illness and his 2013 book titled “Utsukushii kuni e” (“Towards Beautiful Japan”). The sarcasm in the last line of this stanza repeats the motif that underneath the propaganda praising Japan, a much uglier reality can be found.

Article 9 refers to the “peace clause” of the Japanese constitution that forbids Japan from possessing military forces. As is well-known, this clause has been neutered over the decades since the war, nevertheless, PM Abe wished to further loosen the interpretation through legislation to permit expansion of the military. “Mrs Watanabe” is the fictional being invoked by the media to represent the average Japanese housewife, here portrayed as a victim of the Bank of Japan’s financial mismanagement. Other stanzas are more transparent and less directly political. The last stanza of the poem, translated above, is a more complex gesturing to what the narrator clearly sees as the false notion of a fixed Japanese identity – in the poem the narrator’s identity is many-faceted – and this is a theme that the expatriate poet Yotsumoto has often pursued in his verse.

In the same book, he reproduces the preface to the Japanese constitution in English below a poem titled “Nihon koku kenpō-zenbun” (“The Constitution of Japan-Preface”) in Japanese spoken by a woman covered in tattoos and a man. The unnamed woman and man in their spoken declarations appear to embody

<sup>29</sup> Morton (2017: 63-67). For the original, see Yotsumoto (2017: 8-13).



the lofty ideals expressed in the preface to the constitution.<sup>30</sup> Here we find another ironic contrast between the ideal and the real, and one that is explicitly political, although the monologues by the two unnamed protagonists or narrators are not political at all. The technique embodies in part Jonathan Culler's admonition that when the poem does not make the relation between self and society an explicit theme then this relation is allowed to crystalize "involuntarily" within the poem. The critical admonitions found in Adorno, where he writes, "in every lyric poem the historical relationship of the subject to objectivity, of the individual to society, must have found its precipitate in the medium of a subjective spirit thrown back upon itself" also are made concrete in this poem. In this volume by Yotsumoto "Dripping Monotonously, and Roughly, Violently," there are many more political poems. Perhaps the most political is the long poem "Gendai to shijin" ("The Modern and the Poet"), the longest poem in the book consisting of 15 sections each containing several stanzas, covering 28 pages in the book. This poem is too long to investigate in any detail but suffice it to say that it is a work that examines much of the recent history of Japan, including the 2011 earthquake and the explosion of political poetry that followed.

The next poet I will investigate is Arai Takako (b. 1966), and in particular her 2013 volume of verse "Betto to shokki" ("Beds and Looms"), a linguistic tour de force: a book of poetry ostensibly centered on a group of female factory workers and their labors on the looms, written in the distinctive Kiryū Japanese dialect, which is quite difficult for people not from that region to understand. The poems are mostly character-based and ostensibly tell the stories of a number of these workers, especially one called "Yai-chan" or Yai, who appears prominently in the title poem. Yai is a lively, promiscuous single mother of a young baby who brings her boyfriends to work for sex on a bed in a back room, but she is also the most skilled loom-worker, the only one of the female workers who can weave high quality cloth to be sold to the local Buddhist temple.<sup>31</sup> The poetry is mostly narrated in the distinctive Kiryū dialect, although Carol Hayes and Rina Kikuchi have characterized the language used here as an "imagined dialect," and uses much musical repetition to establish a strong lyric rhythm to the verse.<sup>32</sup> It exposes the poverty of these weavers' existence, although the poverty and powerlessness are also contrasted with the women's inherent strength and sensuality. The motif of female workers weaving cloth in a factory echoes an earlier famous book by Hosoi Wakizō (1897–1925) entitled "Jokōaishi" ("The Sad History of Women Workers"), published as a reportage non-fiction book in 1925, which was widely read and at the time created a national focus on the lives of poor women from the north working in industrial mills. We should also

---

<sup>30</sup> Ibid., 42-45.

<sup>31</sup> Arai (2013: 12-19).

<sup>32</sup> Arai (2019: 87).

note that “Beds and Looms” does not only include historicizing poetry on women in weaving, but also post-3/11 poetry.

I will translate some extracts from Arai’s poem “Garapagosu” (“Galapagos”) from “Beds and Looms” in order to tease out the political implications, and hopefully, make some of the linguistic Terpsichore transparent:

A buoyant economy is just table talk!  
 A fairy tale! Get the stock market  
 Going!,  
     Make a joke out of it!  
 I’m sick of it  
 All black and all Uniqlo

It’s ruined!                      Eros  
 Is everywhere                    Thanatos  
 Get going!  
     Make it more exotic!  
 Mobile phones                    are plentiful!  
 Microsoft is bestial

— You weren’t allowed to wear what you want  
 You could only wear “National dress”,  
     Long before the earthquake  
     We  
     Were terrified of the tsunami known as the recession

.....  
 Inside the womb of                      grotesque globalism  
 We are about to sink  
 We salarymen  
 Copped the Lehman shock  
 We covet nothing  
 We communicate nothing  
 We don’t do nothing                    anymore, no more sex  
 Women                    men                    sperm/neutrons  
 No longer reproduce                    unisex

.....  
 Who gives a damn about the roof over the nuclear reactor  
 Seawalls                    sedition                    cabinet secretaries  
     Unbelievabule  
     Incredibule  
 Tepco  
 Donning Uniqlo  
     Defending against  
     Tsunami

.....<sup>33</sup>

<sup>33</sup> Arai (2013: 114-117). For a complete English translation of this poem, see Arai (2019: 44-45). This volume contains selected translations from various books by Arai.

This poem, like Yotsumoto's verse cited earlier, is fairly transparent in meaning for residents of Japan who have experienced the last 30 years of Japanese history; but perhaps not so transparent to outsiders. The poem refers to the worldwide stock market crash of 2008 triggered by the collapse of the Lehman Brothers global financial firm. In Japan this brought an end to the bubble economy, which began to break down in the early 1990s, heralding the arrival of an era of falling economic growth known as the lost decade or decades in which national GDP fell by about a third. This era of increasing poverty and economic instability is often associated in Japan with globalism. Japanese firms such as the clothing retailer Uniqlo took advantage of globalism to become successful overseas, after becoming prominent in the domestic market by meeting the demand for cheap clothing brought about by the economic slump. These economic woes are linked in the poem to the calamitous earthquake and tsunami of March 2011, which led to a nuclear meltdown after the tsunami breached the seawalls off the coast where the nuclear reactor is located.<sup>34</sup> The bare facts of this anti-capitalist broadside that Arai has created do not do justice to the linguistic complexity of the poem, which is full of absurd puns and ridiculous rhymes; the same as virtually all poems in the collection. Thus, the poem is quite playful despite the subject matter, and the amusing musical elements balance the harsh sentiments expressed in this decidedly political verse.

### *Brief Concluding Note*

The poems examined here by well-known contemporary poets stand in stark contrast to the verses translated and analyzed from the website "I will change Tokyo." The main differences do not lie in the subject matter – PM Abe is a target on the website and also from the pens of the "professional" poets. The differences arise out of the way the verses are constructed; with humour and wit on the part of the professionals but with no humour whatever from the amateurs (just vulgar abuse); nor do the amateurs attempt any complex wordplay. Indirection and subtlety are also absent from the pens of the amateurs. We are here reminded of Brecht's definition of an ideal example of agitprop art: "magnificent, long-forgotten elements from ages of genuine popular art, boldly modified for new social aims: breathtaking contractions and compressions, beautiful simplifications, in which there was often an astonishing elegance and power and a fearless eye for the complex." This kind of *agitprop* is the best that an artist and critic such as Brecht can imagine. The kind of *agitprop* seen on the website is a literal version of "agitation and propaganda," to work from the roots of the Russian origins of this word: in other words, political propaganda. That it does not meet, or only rarely meets the high standards for *agitprop* outlined by such critics as Brecht and Adorno is something that may be regretted but, on the other hand, it

<sup>34</sup> See chapters 8-9 on poetry produced by the March 2011 Fukushima disaster in Morton (2020).

is clear that the professionals are doing something quite different. The professional poets' verse does not easily fall into the category of *agitprop*, rather it is political poetry that works from a different aesthetic template. We should also note the very local context of the webpage that is transparently linked for the most part to ongoing contemporary political issues, and perhaps equally connected to the various political programs of the two web hosts who are actively involved in local Tokyo politics.

To quote Culler once again, his reading of lyric argues that the “anomalous verbal combinations, along with the kinetic effects of rhythm, [can] offer a challenge to homogenized experience,” and thus create a much more powerful and aesthetically satisfying mode of political verse. There is no doubt that this is what Minashita, Mizuki, Yotsumoto and Arai are doing in their poetry. I could cite many more contemporary Japanese poets who are treading the same path in their attempts to link their lyric verse to society, and many of these authors are just as well known and as equally successful as the poets cited above. The issue arises whether this is the primary task of their poetic endeavors. I would argue, when their work is seen in its totality, that this is not the case. These poets compose poetry on many topics; for example, Yotsumoto has written a highly-praised collection of verse that focuses on domestic themes, specifically, the relationship between the narrator / persona and his wife. Arai Takako writes poetry on a variety of themes, and this is typical of contemporary Japanese poetry.<sup>35</sup> I suppose I am making the case that *agitprop*, when it is verse on the Japanese Internet, is quite different in its aims and objectives from contemporary lyric, even when the ostensible content is quite similar, as in the case of political poetry. Undoubtedly, on occasion, these categories collide, but, as we have seen here, this is not that common an event.

## References

- Adorno, Th. W. (2013): *Aesthetic Theory*. London / New Delhi / New York.  
 Adorno, Th. W. (2019): *Notes to Literature*. New York.  
 Arai, T. (2008): *Soul Dance: Selected Poems of Arai Takako*. Translated by J. Angles. Tokyo.  
 Arai, T. (2013): *Betto to shokki*. Tokyo.  
 Arai, T. (2019): *Factory Girls*. Edited by J. Angles. Notre Dame, Indiana.  
 Azuma, H. (2018): *Gendai Nihon no hihyō, 2001–2016*. Tokyo.  
 Brecht, B. (1980): *Against Georg Lukács*. In: Bloch, E. et al.: *Aesthetics and Politics. Debates Between Bloch, Lukács, Brecht, Benjamin, Adorno*. Translated by R. Taylor. London. 68-85.  
 Culler, J. (2015): *Theory of the Lyric*. London / Cambridge.

---

<sup>35</sup> Jeffrey Angles, with the assistance of two other translators has translated a volume of Arai Takako's verse. See Arai (2008).

- Davis, Th. S. (2016): *The Extinct Scene: Late Modernism and Everyday Life*. New York.
- Gendaishi techō (2009). 52. 7.
- Iwata-Weickgenannt, K. / Rosenbaum, R. (2015, eds.): *Visions of Precarity in Japanese Popular Culture and Literature*. London / New York.
- Kokubungaku: kaishaku to kanshō (2010). 75. 4.
- Konishi, J. (1984): *A History of Japanese Literature*. Vol. 1. Princeton.
- Misumi, M. (2014): *Misumi Mizuki shishū* (= *Gendai shi bunko* 206). Tokyo.
- Morton, L. (2003): *Modern Japanese Culture*. Melbourne.
- Morton, L. (2017, trans.): *Poems of Minashita Kiryū, Yotsumoto Yasuhiro and Soh Sakon*. Sydney.
- Morton, L. (2020): *The Writing of Disaster: Literary representations of War, Trauma and Earthquakes in Modern Japan*. Berlin.
- Noonan, P. J. (2012): "Our Dissolution": Subjectivity, Collectivity and the Politics of Form in 1960s Japan. PhD dissertation. Berkeley.
- Takahashi, J. (1996): *Kachi no Shigan to Higan-Gengo ni Totte Bi to wa Nanika Kara*. In: Yamamoto, T. et al. (eds.): *On the Pre-Asian Pratique: Yoshimoto Takaaki no Bunkagaku*. Tokyo. 87-102.
- Yoshimoto, T. (2012): *Kāru Marukusu*. Tokyo. [Ebook Edition].
- Yotsumoto, Y. (2017): *Tanchō ni bota bota to. Gasatsu de sobō ni*. Tokyo.





## **Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik**

Band 10 (2023): *Contemporary Poetry and Politics*

Herausgegeben von Anna Fees, Henrieke Stahl and Claus Telge

Masumoto, Hiroko: „Singstimmen, erhebt euch!“. Überlegungen zur Vertonung japanischer Protestlyrik seit 1945. In: IZfK 10 (2023). 111-130.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-4f38-80b6

**Hiroko Masumoto**

### **„Singstimmen, erhebt euch!“. Überlegungen zur Vertonung japanischer Protestlyrik seit 1945**

*“Rise up, Singing Voices!” Reflections on Setting Japanese Protest Poetry to Music Since 1945.*

This article gives an overview of the tradition of setting Japanese protest poetry to music since 1945 and examines the relationship between the socio-political movement, poetry and music. In particular, it deals with the origin and development of the *Utageo* movement, established shortly after the World War II, as well as the musical adaptation of politically relevant poetry, which has its origin in the tradition of Brecht’s song. These forms of setting Japanese protest poetry to music are associated with the poetic-musical works that were written immediately after the nuclear power plant accident in Fukushima in 2011.

*Keywords: Utageo Movement, Hikaru Hayashi, Bertolt Brecht, Hanns Eisler, Tamiki Hara, Post-3.11 Literature, Ryoichi Wago, Tsubute-song*

#### *Einleitung*

Gleich nach der dreifachen Katastrophe (dem Erdbeben, dem Tsunami und dem AKW-Unfall) in Japan am 11. März 2011 wussten viele japanische Dichter und Schriftsteller zunächst nicht, wie sie literarisch reagieren sollten. Flores stellt fest:

An oft-repeated chorus among writers in the immediate aftermath of 3.11 was the difficulty of formulating an adequate response to the disaster. Due perhaps to the scale of the disaster, as well as the nature of fiction writing and the publishing world, literary responses to the Great East Japan earthquake by authors of fiction

were not immediately forthcoming and did not begin to appear in publication until several months after 3.11.<sup>1</sup>

Die allerersten literarischen Antworten auf die Katastrophe kamen, wie Angles in seiner detaillierten Studie über die Post-3.11-Literatur bemerkte, von Dichtern aus Fukushima und anderen Städten im Katastrophengebiet (Tohoku) wie Ryo-ichi Wago 和合亮一 (geb. 1968).<sup>2</sup> Seit dem 16. März 2011 postete er seine Gedichte auf Twitter. Seine gesammelten Tweets vom 16. März bis zum 26. Mai 2011 wurden im Juni 2011 in dem Gedichtband „Shi no tsubute“ 詩の礫 („Gedichte als Steine zum Werfen“, „Pebbles of Poetry“)<sup>3</sup> veröffentlicht. Wago beschäftigte sich darin vor allem mit dem AKW-Unfall in seiner Heimat. Sein Buch wurde viel gelesen, diskutiert und auch heftig kritisiert.<sup>4</sup>

Bemerkenswert ist aber die Tatsache, dass Wagos Gedichte noch im April 2011, also vor der Publikation des Gedichtbandes, vertont wurden: Tokuhide Niimi 新実徳英 (geb. 1947), einer der führenden zeitgenössischen Komponisten Japans, verfasste zwölf Stücke auf Wagos poetische Texte und bezeichnete sie als „Tsubute songu“ つぶてソング („Steinwurf-Songs“).<sup>5</sup> Niimi arrangierte diese ‚Songs‘ anschließend für die Chormusik und publizierte sie in zweibändigen Notenbüchern (Bd. 1 im Dezember 2011, Bd. 2 im Juni 2012). Gleichzeitig organisierte er das Projekt „Tsubute songu no tsudoï“ つぶてソングの集い („Versammlung des Steinwurf-Songs“), um regelmäßig Konzerte in Fukushima und anderen Städten in der Region Tohoku sowie in Tokyo zu veranstalten. Auf der Bühne

<sup>1</sup> Flores (2017: 144).

<sup>2</sup> Zur Reaktion der Dichter aus Tohoku auf den AKW-Unfall s. auch Nakahara (2015), Angles (2017a) und Angles (2017b).

<sup>3</sup> Wagos Gedichte bis zum 9. April (Wago 2011a) wurden zusammen mit der englischen Übersetzung von Jeffrey Angles in der literarischen Zeitschrift „Gendaishi techo“ 現代詩手帖 („Monatshefte für Gegenwartsliteratur“) im Mai 2011 veröffentlicht, bevor der Gedichtband publiziert wurde. Die französische Übersetzung von Corinne Atlan « Jets de poèmes – dans le vif de Fukushima » (2016) gewann 2017 den ersten « Prix de poésie de la revue Nunc » (Kategorie fremdsprachige Poesie), der von der französischen Kulturzeitschrift « Nunc » gesponsert wird (s. „Japan Times“ vom 23. Juni 2017).

<sup>4</sup> Wago wurde gleich nach seinem Akt von vielen Dichtern kritisiert, weil er seine Gedichte zu schnell und deswegen oft zu naiv geschrieben habe, ohne sie künstlerisch genug überarbeitet zu haben. Vgl. Wago (2014). Der Dichter und Germanist Kazuyuki Hosomi 細見和之 (geb. 1962) erwähnt rückblickend die häufige Kritik an Wago, dem ein Akt der Selbstvermarktung vorgeworfen wurde, für den er sich die Katastrophe zunutze machte. Hosomi berichtete in seinem Vortrag 2012, Sadakazu Fujii 藤井貞和 (geb. 1942) sei damals der einzige japanische Dichter gewesen, der Wagos Twitter-Gedichte positiv bewertet habe. Vgl. Hosomi (2014: 6). Der Dichter Ken Hirai 平居謙 (geb. 1961) kritisiert die Inszenierung in Wagos Gedichtband, die den Leser zum Weinen bringe. Vgl. Hirai (2015).

<sup>5</sup> Der Komponist sang die Lieder selbst mit Klavierbegleitung und postete die Videoaufnahme von seiner Performance auf YouTube. Vgl. Niimi (2011). Der Dichter und der Komponist kannten sich schon vor der Katastrophe: 2010 komponiert Niimi ein Chor-Stück mit Wagos Gedicht. Zu ihrer Begegnung s. Niimi (2016: 219).



stehen dabei nicht nur professionelle Sängerinnen und Sänger, sondern auch Schülerinnen und Schüler sowie Studierende.<sup>6</sup> Für manche Konzerte wird extra ein Amateurchor zusammengestellt. So kann das Publikum gemeinsam singen, wie es der Slogan des Projekts vorsieht: „Lasst uns gemeinsam singen und die Einwohner in Tohoku aufmuntern!“<sup>7</sup> Durch das Internet erfuhr das Projekt landesweit Bekanntheit und der *Tsubute*-Song wird nun überall in Japan gesungen.<sup>8</sup>

Die Art und Weise, wie politische Lyrik hier vertont und als Solidaritätsgeste im Chor gesungen wird, erinnert an die sogenannte *Utageo undo* うたごえ運動 (Bewegung der Singstimmen, Singing Voice of Japan), die unmittelbar in der Nachkriegszeit entstand und in den 50er und 60er Jahren besonders populär war.<sup>9</sup> In dem vorliegenden Aufsatz wird ein Überblick über die Tradition der Vertonung japanischer Protestlyrik seit 1945 gegeben und die Beziehung zwischen sozialpolitischer Bewegung, Dichtung und Musik näher betrachtet. Die zahlreichen Lieder, die nach der dreifachen Katastrophe entstanden sind, und deren Texte von Anfang an für eine Vertonung vorgesehen waren, werden dabei nicht berücksichtigt.

### *Arbeiterbewegung und Utageo undo*

In Japan entwickelte sich die politische Lyrik seit 1945 gemeinsam mit der Arbeiter- und Friedensbewegung. Kyuro Oda 小田久郎 (1931–2022), der Gründer der „Gendaishi techo“ 現代詩手帖 („Monatshefte für Gegenwartsliteratur“), einer der bedeutendsten literarischen Zeitschriften Japans, schrieb gleich nach dem Kriegsende folgende Verse:

1945年 あなたのノートと手紙は  
 この年に焼けてしまった この年から  
 街は墓場のように暗くまばらになった そして  
 あなたが空戦で 姉が空爆でいのちをおとしたのが この年なら  
 あなたと姉を殺した戦争が終わったのもこの年だった  
 あなたと姉を殺した人たちがやってきたのがこの年なら ぼくが  
 政治のことばで文学を語るようになったのもこの年からだった

<sup>6</sup> In Japan haben viele Schulen und Universitäten ihre eigenen Chöre.

<sup>7</sup> Mehr Information über den *Tsubute*-Song und die Versammlung findet sich auf der offiziellen Seite des Projekts: <http://www.tsubutesong.jp/index.html> [27.03.2020].

<sup>8</sup> Zur Verbreitung und Popularität des *Tsubute*-Songs s. Niimi (2016: 217-218).

<sup>9</sup> Lange Zeit war die *Utageo*-Bewegung in ihrer Blütezeit nicht richtig untersucht worden, wie Mizutamari (2008: 62) bemerkt, aber in den letzten Jahren wurden verschiedene Studien aus der Perspektive der Musikwissenschaft, der Soziologie und der Geistesgeschichte durchgeführt. Kawanishi (2013) z.B. analysiert aus musikwissenschaftlicher Perspektive das Bulletin vom „Chuo gasshodan“ 中央合唱団 (Zentralchor) ausführlich, das in der *Utageo*-Bewegung eine wichtige Rolle spielte, während Umetsu (2017) die *Utageo*-Bewegung im Spannungsfeld der interkulturellen Beziehungen zwischen Japan und der UdSSR behandelt, um nur einige wenige Studien zu nennen.

あなたには聴こえるか ぼくが死体埋葬人のように  
赤茶けた街に立って何を口ずさんでいるか それは  
あなたにもらった社会思想の本の一部なのだけれど

1945 – deine Hefte und Briefe sind  
in diesem Jahr verbrannt, seit diesem Jahr  
sind die Städte so dunkel und spärlich wie die Friedhöfe  
In diesem Jahr bist du im Luftkampf ums Leben gekommen, meine Schwester beim  
Luftangriff  
In diesem Jahr ging der Krieg zu Ende, der dich und meine Schwester getötet hatte  
In diesem Jahr kamen die Leute zu uns, die dich und meine Schwester getötet haben  
In diesem Jahr begann ich, mit politischer Sprache Literatur zu schreiben.  
Kannst du hören, was ich in dieser bräunlich verbrannten Stadt  
wie ein Totengräber wispere?

Das sind die Zeilen aus dem sozialphilosophischen Buch, das du mir einst geschenkt hast.<sup>10</sup>

Mit „dem sozialphilosophischen Buch“ meint der Dichter wohl das „Manifest der kommunistischen Partei“ (1848). In Japan waren kommunistische Bewegungen seit 1925 gesetzlich verboten. Bücher und andere Schriften wurden strengstens zensiert. Das „Chian ijiho“ 治安維持法 („Das Gesetz zur Aufrechterhaltung der öffentlichen Sicherheit“) war die gesetzliche Grundlage für diese politische Verfolgung und Unterdrückung.<sup>11</sup> Nach Kriegsende erzwang das GHQ (General Headquarters, Oberkommando der Alliierten Mächte) die Demokratisierung Japans, in deren Folge auch das obengenannte Gesetz abgeschafft wurde. Die Kommunistische Partei konnte so erstmals in Japan legal aktiv werden, wodurch auch die Arbeiterbewegung erstarkte.

Als jedoch 1949 die sozialistische Volksrepublik China gegründet wurde und sich zudem die Lage auf der koreanischen Halbinsel zusehends verschärfte, was schließlich zum Koreakrieg führte, wechselte das GHQ zu einem aggressiv repressiven Kurs gegenüber allen kommunistischen Aktivitäten. 1950 begannen im Zuge dessen politische Säuberungen, das sogenannten „Red Purge“, wogegen sich die oppositionellen Dichter Japans in Form von Protestlyrik auflehnten.<sup>12</sup>

Kurz nach Ende des Zweiten Weltkriegs, also bevor in Japan die erneute Verfolgung der Kommunisten einsetzte, hatten sich die linksliberalen Dichter über das Geschenk der Meinungsfreiheit gefreut: „Utageo yo, okore“ 歌声よ、おこれ

<sup>10</sup> Tsuboi (1974: 191). Die deutsche Übersetzung der japanischen Gedichte, die hier zitiert werden, stammt von mir, H.M.

<sup>11</sup> Es war ausgerechnet die Koalitionsregierung aus drei konstitutionalistischen Parteien, die dieses Gesetz verabschiedete. Nakamura (2012) beschäftigt sich mit dem Problem, warum diese Parteien das Gesetz geschaffen haben, das sie selbst bindet und ihre eigene Freiheit begrenzt.

<sup>12</sup> In den 50er Jahren fand *teikoshi* 抵抗詩 (Protestlyrik) große Beachtung. Der Otsuki shoten Verlag z.B., der das Gesamtwerk von Marx und Engels publiziert hat (1959–1991), gab 1950/51 die siebenbändige Serie „Sekai teikoshi sen“ 世界抵抗詩選 („Ausgewählte Protestlyrik aus aller Welt“) heraus, in denen u.a. Gedichte von Louis Aragon, Paul Éluard, Wladimir Majakowski, Pablo Neruda zu lesen sind.

(„Singstimmen, erhebt euch!“)<sup>13</sup> – forderte die Schriftstellerin und Ehegattin des kommunistischen Parteichefs Yuriko Miyamoto 宮本百合子 (1899–1951). *Utageo* 歌声 (Singstimmen) und *uta* 歌 (Gesang / Gedicht) wurden zu Schlüsselwörtern, sowohl für die Dichtung als auch für die Arbeiterbewegung. So schrieb zum Beispiel ein Arbeiterdichter einer Glühbirnenfabrik folgende Verse:

職場をいろどる花と歌と  
限りなくつくり出される美しい光の球と  
あゝ私は歌いたい

Blumen und Gesang, mit denen unsere Arbeitsplätze geschmückt werden  
Schöne Lichtkugeln, die unendlich produziert werden  
Ach, ich möchte singen<sup>14</sup>

Die Aussage, „Ach, ich möchte singen“, kann natürlich auch im wortwörtlichen Sinne verstanden werden. Denn die linksliberalen Intellektuellen werden wohl wirklich vor Freude über die neue Freiheit gesungen haben. Das japanische Wort *uta* bedeutet allerdings sowohl Gesang als auch Gedicht, da Gedichte in Japan traditionell singend vorgetragen wurden. Der letzte Satz kann aus diesem Grund auch mit „Ach, ich möchte dichten“ übersetzt werden. Denn während des Weltkriegs gab es keine Meinungsfreiheit, und die Dichter konnten nicht alles schreiben, was sie dachten und fühlten. Doch nun waren sie endlich frei, auszudrücken, was sie bewegte.

In der Tat wurde zu dieser Zeit viel gesungen. *Utageo undo* うたごえ運動 (Bewegung der Singstimmen, Singing Voice of Japan), so hieß die damalige sozialpolitische Bewegung, die musikalische Aktivitäten für die Arbeiterklasse organisierte.<sup>15</sup> Als Begründerin der *Utageo*-Bewegung gilt allgemein die Sopranistin Akiko Seki 関鑑子 (1899–1973). Anlässlich der Feierlichkeiten zum 1. Mai 1946 dirigierte sie in Tokyo „Die Internationale“ sowie eine japanische Version des Liedes „Die rote Fahne“. Diese Erfahrung ermutigte sie zur Gründung einer nationalen Musikbewegung der Arbeiterklasse. 1948 formierte sie den „Chor der Kommunistischen Jugendliga Japans“ als Kern dieser Bewegung.<sup>16</sup> Die *Utageo*-Bewegung war in den 50er und 60er Jahren besonders po-

<sup>13</sup> Miyamoto (1952: 6-11). Dies ist der Titel eines Essays, den Miyamoto im Januar 1946 anlässlich der Gründung der Literaturzeitschrift „Shin nihon bungaku“ 新日本文学 („Die Literatur des neuen Japan“, 1946–2005) veröffentlicht hat. Diese Zeitschrift ist das Bulletin des Schriftstellervereins „Shin nihon bungakukai“ 新日本文学会 („Die Literaturgesellschaft Neues Japan“), der u.a. von den Autorinnen und Autoren der früheren proletarischen Literaturbewegung gegründet wurde. Der Verein richtete 1953 eine Literaturschule ein, in der die Dichterin Hiromi Ito 伊藤比呂美 (geb. 1955) auch gelernt hat. Zur Geschichte der „Literaturgesellschaft Neues Japan“, s. Kamata (2005).

<sup>14</sup> Tsuboi (1974: 194).

<sup>15</sup> Umetsu (2017: 32).

<sup>16</sup> Es wird allgemein angenommen, dass die *Utageo*-Bewegung 1948 mit der Gründung des Chors, auch „Chuo gasshodan“ 中央合唱団 (Zentralchor) genannt, begann. Zu den

pulär.<sup>17</sup> Später war sie fest mit der Anti-Vietnamkriegs- und der Studentenbewegung verbunden. Basierend auf den ideologischen Positionen des Kommunismus bzw. des demokratischen Sozialismus organisierten die Aktivisten Chorkreise in Fabriken, in Schulen und in ihren Wohngebieten. Ein Lied im Chor zu singen, war für sie eine Geste der Solidarität.<sup>18</sup> In den 50er Jahren entstanden dazu noch zahlreiche Cafés, wo Besucher miteinander singen konnten.<sup>19</sup>

Die *Utagoe*-Bewegung stand unter dem Einfluss des sowjetischen Musical-Films «Сказание о земле Сибирской» („Ballad of Siberia“) aus dem Jahr 1947, der in japanischen Kinos erstmals 1948 gezeigt wurde.<sup>20</sup> In Japan war dieser Film so erfolgreich, dass die Szene, in der der Hauptdarsteller in einem Restaurant sein volkstümliches Musikinstrument *гармонь* (Ziehharmonika) spielt und singt, während die Leute um ihn herum begeistert einstimmen, von Japanern in den *Utagoe*-Cafés nachgestellt wurde.<sup>21</sup> Über die damalige Rezeption des Films schreibt der Komponist Hikaru Hayashi 林光 (1931–2012): „Dieser Film wirkte stärker als hundertmalige Erklärungen zum Marxismus und schaffte es, die Menschen vom Sozialismus zu überzeugen.“<sup>22</sup>

Es war daher ganz selbstverständlich, dass in der *Utagoe*-Bewegung vor allem russisch-sowjetische Lieder (in japanischer Übersetzung) gerne gesungen wurden.<sup>23</sup> Auch das erste *Utagoe*-Café, das 1956 in Shinjuku (Tokyo) eröffnet wurde, war nach dem Titel eines sowjetischen Liedes benannt worden: *Tomoshibi* 灯 (Lichtlein, russ. *огонёк*).<sup>24</sup> Oft wurden die Lieder, die in der sozialisti-

---

Umständen der Gründung der *Utagoe*-Bewegung s. Kusano (1983: 69-72) und Kawanishi (2013: 78-79). Seki hatte übrigens eine akademische Musikausbildung: Sie studierte an der *Tokyo ongaku gakko* 東京音楽学校 (Musikhochschule Tokyo), die damals die einzige staatliche Musikhochschule in Japan war, Kunstgesang bei der norwegischen Opersängerin Hanka Schjelderup Petzold (1862–1937).

<sup>17</sup> Jetzt ist die *Utagoe*-Bewegung nicht mehr so populär wie in den 50er und 60er Jahren, aber es gibt noch heute ihre offizielle Organisation „Nihon no utagoe zenkoku kyogikai“ 日本のうたごえ全国協議会 (Japanische Gesellschaft für Singstimmen), und ihr gehören immerhin ca. 400 Chorvereine an. <http://www.utagoe.gr.jp/syokai.html> [27.03.2020].

<sup>18</sup> Kusano (1983: 87), Kawanishi (2013: 88).

<sup>19</sup> Solche Cafés wurden *Utagoe kissa* うたごえ喫茶 (*Utagoe*-Café) genannt. Nach Kamimura (2012: 10-11) förderte die Verbreitung von Transistorradios und Fernsehern die Popularität der *Utagoe*-Cafés. Die Cafés existieren auch heute noch. Vgl.: <https://tomoshibi.co.jp/utagoe-cafe/nationwide> [27.03.2020].

<sup>20</sup> Umetsu (2017: 41-42).

<sup>21</sup> Ders., 42.

<sup>22</sup> Hayashi (2004: 154). Die deutsche Übersetzung stammt von mir, H.M.

<sup>23</sup> Zum Repertoire der *Utagoe*-Bewegung s. Kusano (1983: 75-76). Für die Bewegung wurden vier Gesangbücher herausgegeben („Seinen kashu“ 青年歌集 [„Liederbücher für Jugendliche“], 1951, 1953, 1954, 1955). Unter den ausländischen Liedern wurden hier am häufigsten russisch-sowjetische Lieder (60) aufgenommen, am zweithäufigsten deutsche Lieder (25).

<sup>24</sup> Kamimura (2012: 11).

schen Bewegung besonders beliebt waren, umgeschrieben. Das berühmteste unter ihnen ist wohl „Shinda otoko no nokoshita mono wa“ 死んだ男の残したものは („Was der tote Mann hinterließ“). Dieses Lied entstand 1965 anlässlich der „Versammlung der Bürger, die sich Frieden für Vietnam wünschen“. Der Text wurde von Shuntaro Tanikawa 谷川俊太郎 (geb. 1931) geschrieben, dem renommiertesten Dichter der japanischen Gegenwartsliteratur:

死んだ男の残したものは  
ひとりの妻とひとりの子ども  
他には何も残さなかった  
墓石ひとつ残さなかった

死んだ女の残したものは  
しおれた花とひとりの子ども  
他には何も残さなかった  
着もの一枚残さなかった

死んだ子どもの残したものは  
ねじれた脚と乾いた涙  
他には何も残さなかった  
思い出ひとつ残さなかった

死んだ兵士の残したものは  
こわれた銃とゆがんだ地球  
他には何も残せなかった  
平和ひとつ残せなかった

死んだかれらの残したものは  
生きてるわたし生きてるあなた  
他には誰も残っていない  
他には誰も残っていない

死んだ歴史の残したものは  
輝く今日とまた来るあした  
他には何も残っていない  
他には何も残っていない

Was der tote Mann hinterließ  
sind eine Frau und ein Kind  
Sonst hat er nichts hinterlassen  
Nicht einmal einen Grabstein

Was die tote Frau hinterließ  
sind eine verwelkte Blume und ein Kind  
Sonst hat sie nichts hinterlassen  
Nicht einmal ein Kleid

Was das tote Kind hinterließ  
sind verkrümmte Beine und getrocknete Tränen  
Sonst blieb ihm nichts  
Nicht einmal eine Erinnerung

Was die toten Soldaten hinterließen  
sind zerstörte Waffen und die verzerrte Erde  
Sonst konnten sie nichts hinterlassen  
Nicht einmal Frieden

Was die toten Menschen hinterließen  
sind dich und mich, die leben  
Sonst lebt niemand mehr  
Sonst lebt niemand mehr

Was die tote Geschichte hinterließ  
sind der heutige Tag, der glänzt, und der morgige Tag, der noch kommt  
Sonst bleibt nichts mehr  
Sonst bleibt nichts mehr.<sup>25</sup>

Dieses Lied ist auch heute noch beliebt und wird meistens als Chorstück gesungen.<sup>26</sup> Seine Popularität verdankt es wohl dem leicht verständlichen Text und der russisch klingenden Melodie. (Russische Musik, Volkslieder wie auch Klassik, sind in Japan sehr beliebt.) In Wirklichkeit handelt es sich dabei aber nicht um ein russisches Stück. Die Melodie wurde von dem avantgardistischen und weltweit berühmten japanischen Komponisten Toru Takemitsu 武満徹 (1930–1996) komponiert. Tanikawa und Takemitsu waren beide nicht unbedingt politisch engagiert, doch zur damaligen Zeit haben sich viele Intellektuelle Japans an der Anti-Vietnamkriegsbewegung beteiligt.

### *Einfluss von Eisler und Brecht*

In dieser sich gegenseitig befruchtenden Verbindung, die sich in der damaligen Umbruchszeit zwischen der japanischen Arbeiterbewegung und der Musik entwickelte, ist auch der Einfluss von Hanns Eisler (1898–1962) und Bertolt Brecht (1898–1956) erkennbar.<sup>27</sup> Beide waren bereits vor dem Krieg in Japan bekannt: Eislers „Stempellied“ (1929) wurde 1931 auf einem Konzert gespielt, das der

<sup>25</sup> Tsuboi (1974: 286-287).

<sup>26</sup> Das Lied wurde zuerst im Stil der Popmusik wie das weltberühmte Anti-Kriegs-Lied „Where have all the flowers gone?“ (1961) gesungen. Später wurde es als Chorstück mit Klavierbegleitung von Hikaru Hayashi arrangiert.

<sup>27</sup> Zur Rezeptionsgeschichte von Eisler und Brecht in Japan s. Tanigawa (2008: 84-86) und Wada (2017).

„Proletarische Musikerverband“ veranstaltete. Im gleichen Jahr wurde „Der Ja-sager“ (1930) in der staatlichen Musikhochschule Tokyo aufgeführt. Ein Jahr später wurde „Die Dreigroschenoper“ (1931) Brechts vom Schauspieler und Dramaturgen Koreya Senda 千田是也 (1904–1994) ins Japanische übersetzt und auf die Bühne gebracht.

Die eigentliche intellektuelle Auseinandersetzung mit Brecht ergab sich allerdings erst in den 50er und 60er Jahren. In dieser Zeit wurden seine Werke von linksliberalen Theatermitwirkenden und Germanisten in großer Zahl übersetzt und aufgeführt. So hatte sich der Komponist Hikaru Hayashi, der mit dem Dichter Shuntaro Tanikawa gut befreundet war und das Lied „Was der tote Mann hinterließ“ zum Chorstück neu arrangiert hatte, intensiv mit Brecht und seinen Werken beschäftigt.<sup>28</sup> Er übersetzte sogar selbst einige Gedichte Brechts ins Japanische und komponierte zu diesen passende Melodien. Auch schrieb er 1968 die Musik zu Brechts antikapitalistischem Drama „Der gute Mensch von Sezuan“ (1943), die seitdem ausschließlich bei allen Aufführungen dieses Stücks in Japan verwendet wird (und nicht die Musik von Paul Dessau).

Die vielen von ihm komponierten politischen Lieder nannte Hayashi nach dem Vorbild Brechts „Songs“. Der Song „Nachi nimo makezu“ ナチにも負けず („Stark in der Nazi-Zeit“), eine 1987 verfasste Hommage an Eisler, entstand beispielsweise nach der Vorlage des jedem Japaner bekannten Gedichts „Ame nimo makezu“ 雨ニモマケズ („Stark im Regen“) (1931) von Kenji Miyazawa 宮澤賢治 (1896–1933). Miyazawa beschreibt in seinem Gedicht den idealen buddhistischen Menschen:

雨ニモマケズ  
 風ニモマケズ  
 雪ニモ夏ノ暑サニモマケヌ  
 丈夫ナカラダヲモチ  
 慾ハナク  
 決シテ瞋ラズ  
 イツモシヅカニワラッテキル  
 [...]
 東ニ病氣ノコドモアレバ  
 行ッテ看病シテヤリ  
 西ニツカレタ母アレバ  
 行ッテソノ稲ノ束ヲ負ヒ  
 南ニ死ニサウナ人アレバ  
 行ッテコハガラナクテモイヽトイヒ  
 北ニケンクウヤソショウガアレバ  
 ツマラナイカラヤメロトイヒ

Stark im Regen

Stark im Wind

Stark gegen Sommerhitze und Schnee

<sup>28</sup> Ohta (2008: 138-143).

hat er einen robusten Körper  
 hat er keine Gier  
 Er wird nie wütend  
 und lächelt immer ganz leise  
 [...]

Wenn es im Osten ein krankes Kind gibt  
 geht er dorthin, um das Kind zu pflegen  
 Wenn es im Westen eine müde Mutter gibt  
 geht er zu ihr, um ihre Garben zu tragen  
 Wenn jemand im Süden dem Tode nahe ist  
 geht er zu ihm und sagt, er soll keine Angst haben  
 Wenn es im Norden Streitigkeiten und Klagen gibt  
 fordert er, die Menschen sollen aufhören, sich mit Nichtigkeiten aufzuhalten<sup>29</sup>

Die Zurückhaltung, die hier propagiert wird, gilt in Japan grundsätzlich als Tugend. Aber für Hayashi als engagierten Künstler war diese typisch japanische Mentalität nichts anderes als „die Unart, erlittenes Unrecht stillschweigend in sich hineinzufressen“<sup>30</sup>, wie es einst Brecht beschrieben hatte. Daher dichtete Hayashi die oben zitierten Zeilen wie folgt um:

ナチにもまげず壁にもめげず  
 避難先でのアカ狩りにもへこたれず  
 丈夫なあたまとからだを持ち  
 地上の天国を欲深く求め 阻むものには怒りを燃やし  
 仲間とにぎやかに笑っていた  
 [...]  
 東に病気の子供あれば  
 その熱の原因は 劣悪な住宅のせいだと言い  
 西の疲れた母に向かって  
 今からでも遅くないから 字を覚えろと励まし  
 南に死にそうな共和国あれば  
 かけつけて連帯を訴えた  
 北に喧嘩や訴訟あれば  
 もっと争えもっと争えもっと争えと励ました

Stark in der Nazi-Zeit, stark gegen die Wand  
 Stark trotz der roten Säuberung im Asyl  
 hat er einen gesunden Kopf und Körper  
 verlangt das Paradies auf Erden und wird wütend, wenn man es verhindert  
 lachen immer laut mit den Freunden  
 [...]

Wenn es im Osten ein krankes Kind gibt  
 geht er dorthin und sagt, die schlechte Umgebung sei die Ursache der Krankheit  
 Wenn es im Westen eine müde Mutter gibt  
 geht er zu ihr und ermuntert sie, schreiben zu lernen, und sagt, nichts sei zu spät  
 Wenn eine Republik im Süden dem Tode nahe ist

<sup>29</sup> Miyazawa (1997: 137-138).

<sup>30</sup> Brecht (1967: 381).



geht er hin und erklärt die Solidarität  
 Wenn es im Norden Streitigkeiten und Klagen gibt  
 fordert er, noch mehr zu kämpfen und zu streiten<sup>31</sup>

„Solidarität“ war stets ein wichtiges Schlüsselwort für die Linksliberalen. Als am 13. Dezember 1981 das Kriegsrecht in Polen verhängt wurde, organisierte Hayashi am 27. Januar 1982 zusammen mit seinen Freunden ein Konzert, um die Gewerkschaft Solidarność zu unterstützen.<sup>32</sup> Dafür hatte er das Gedicht „Rentai ni tsuite“ 連帯について („Zur Solidarität“) des Dramatikers Makoto Sato 佐藤信 (geb. 1943) vertont, der, wie er selbst, ein Brecht-Anhänger war (und ist):

連帯とはなんだ  
 手をつなぐこと  
 手をつなぐとはなんだ  
 もうひとりを見つけること  
 差し出された手のぬくもり  
 握り返すころのふるえ  
 連帯の中で  
 君は君を見つける

連帯とはなんだ  
 とともに歩むこと  
 とともに歩むとはなんだ  
 歩き方を学ぶこと  
 道しるべのない場所に  
 踏み分けられた新しい道  
 連帯の中で  
 君は道を見つける

連帯とはなんだ  
 声を合わせること  
 声を合わせるとはなんだ  
 言葉がいのちをもつこと  
 希望を忘れぬ悲しみとか  
 絶望を恐れぬ喜びとか  
 連帯の中で  
 君はうたを見つける

Was bedeutet Solidarität?  
 Sich an den Händen zu halten.  
 Was heißt, sich an den Händen zu halten?  
 Noch einen Anderen zu finden,  
 Die Wärme der angebotenen Hand,  
 Das Zittern im Herzen beim Händehalten.

<sup>31</sup> Hayashi (2001).

<sup>32</sup> Zu diesem Konzert, s. Hayashi (1982).

Was bedeutet Solidarität?  
 Zusammen zu gehen.  
 Was heißt, zusammen zu gehen?  
 Zu lernen, wie man geht.  
 An Orten ohne Wegweiser  
 entsteht ein neuer Weg.  
 Durch Solidarität  
 findest du einen Weg.

Was bedeutet Solidarität?  
 Im Chor zu singen.  
 Was heißt, im Chor zu singen?  
 Worte lebendig zu machen,  
 Traurigkeit, die die Hoffnung nicht verliert,  
 Freude, die keine Angst vor Verzweiflung hat.  
 Durch Solidarität  
 findest du ein Lied.<sup>33</sup>

Ein Lied im Chor zu singen, wird also in diesem Text auch als eine Geste der Solidarität verstanden.

### *Hayashis Auseinandersetzung mit der Atomkatastrophe von Hiroshima*

Hayashis eigentliches Lebenswerk ist aber die Chor-Suite „Genbaku shokei“ 原爆小景 („Szenen aus Hiroshima“), die er im Auftrag des *Tokyo kosei gasshōdan* 東京混声合唱団 (The Philharmonic Chorus of Tokyo) 1958 begonnen und erst 2001 vollendet hat. Die Suite besteht aus insgesamt vier Stücken. Die Texte dazu stammen alle aus der Feder des Dichters Tamiki Hara 原民喜 (1905–1951) aus Hiroshima. Thema ist die Atombombenexplosion über Hiroshima am 6. August 1945. Das erste Lied trägt den Titel „Mizu wo kudasai“ 水ヲ下サイ („Gib mir Wasser“):

水ヲ下サイ  
 アア 水ヲ下サイ  
 ノマシテ下サイ  
 死ンダハウガ マシデ  
 死ンダハウガ  
 アア  
 タスケテ タスケテ  
 水ヲ  
 水ヲ  
 ドウカ  
 ドナタカ  
 オーオーオーオー  
 オーオーオーオー

<sup>33</sup> Hayashi (2002: 102).

天ガ裂ケ  
 街ガ無クナリ  
 川ガ  
 ナガレテキル  
 オーオーオーオー  
 オーオーオーオー

Gib mir Wasser  
 Ach, gib mir Wasser  
 Lass mich trinken  
 Lieber möchte ich sterben  
 Möchte ich sterben  
 Ach  
 Hilf mir, hilf  
 Wasser  
 Wasser  
 Bitte  
 Gib mir  
 Oh oh oh oh  
 Oh oh oh oh

Der Himmel wurde zerrissen  
 Die Stadt verschwand  
 Die Flüsse  
 fließen  
 Oh oh oh oh  
 Oh oh oh oh.<sup>34</sup>

Hiroshima befindet sich in einem Delta. Durch die Stadt fließen sieben Flüsse. Die von der Hitze der Bombenexplosion verbrannten und durstigen Menschen wollten sich damals im Wasser der Flüsse Linderung ihrer furchtbaren Qualen verschaffen, viele von ihnen ertranken aber in den Fluten. „Gib mir Wasser“ war der flehende Ausruf, der an diesem Tag in Hiroshima von überall her zu hören war.

Der Dichter Hara hatte die Atombombenexplosion selbst miterlebt. Im Moment der Explosion befand er sich nur 1,2 Kilometer vom Epizentrum entfernt. Glücklicherweise wurde er nur leicht verletzt und konnte überleben. Er begann schon am Tag des Bombenabwurfs, seine Erlebnisse zu notieren. Aus den Notizen entstanden dann Erzählungen und Gedichte, die die Tragödie Hiroshimas eindrücklich schildern.<sup>35</sup> 1951 nahm sich der Dichter schließlich das Leben, aus Angst vor einem neuerlichen Atomkrieg. Auslöser für seine Panik war die Aussage des damaligen amerikanischen Generals Dwight D. Eisenhower, dass im Koreakrieg notfalls auch Atomwaffen eingesetzt werden könnten.

<sup>34</sup> Hara (1983: 236).

<sup>35</sup> Zu den Umständen, wie Hara die Atombombenexplosion über Hiroshima miterlebt hat und wie seine Erzählungen entstanden, s. Iwasaki (2003: 82-85) und Iwasaki (2012: 92).

Haras Gedichte wurden durch die Musik Hayashis landesweit bekannt. Die Intention des Komponisten, seine Lieder mit Haras Texten gerade zur Zeit der Kubakrise zu vertonen, ist offensichtlich. Das zweite und dritte Lied mit den Titeln „Hi no kure chikaku“ 日ノ暮レチカク („Gegen Abend“) und „Yoru“ 夜 („Nacht“) entstanden 1971.<sup>36</sup> Nach deren Vollendung zögerte Hayashi allerdings, seine Arbeit fortzusetzen. Dreißig Jahre vergingen, ehe er endlich begann, das letzte Lied „Eien no midori“ 永遠のみどり („Das ewige Grün“) zu komponieren. Lange war er unsicher darüber, ob die Zeit für ein Musikstück mit einer Hommage an den Weltfrieden endlich gekommen sei. So vollendete er seine Suite erst im Jahre 2001, als das neue Jahrtausend begann, und schrieb voller Hoffnung auch das letzte Lied.<sup>37</sup>

Die Chor-Suite Hayashis wurde 1971 zuerst ohne das vierte Lied von dem Philharmonic Chorus of Tokyo uraufgeführt. Seit 1980 veranstaltet der Chor ein Konzert mit dem Titel „Hachigatsu no matsuri“ 八月のまつり („Festival im August“). Jedes Jahr singt er auch die „Szenen aus Hiroshima“. Das 40. Konzert fand am 9. August 2019 statt, also dem Gedenktag des Atombomben-Abwurfs auf Nagasaki. Aufgeführt wurden neben der Chor-Suite auch Eislers „Gegen den Krieg“ (mit dem Text von Brecht) und fünf Songs von Hayashi.<sup>38</sup> Hierin lässt sich die ursprüngliche Beziehung zwischen der sozialpolitischen Bewegung (in diesem Fall der Friedensbewegung und der Anti-Nuklear-Bewegung) und der Musik erkennen, die auch heute noch existiert.

### *Twitter-Gedichte aus Fukushima und der Tsubute-Song*

Zehn Jahre nach der Vollendung der Chor-Suite brach eine erneute Atomkatastrophe über Japan herein: Der AKW-Unfall von Fukushima Daiichi am 11. März 2011, verursacht durch einen verheerende Zerstörungen auslösenden Tsunami infolge eines Erdbebens. Seitdem wurde eine Vielzahl von literarischen Werken in Japan verfasst, die die dreifache Katastrophe thematisieren. Extra zu diesem Zweck entstand auch eine neue literarische Strömung: Die *Shinsai bungaku* 震災文学 (Literatur der Erdbebenkatastrophe), wobei die internationale Aufmerksamkeit fast ausschließlich auf die Atomproblematik gerichtet ist.

Der Gedichtband „Shi no tsubute“ 詩の礫 („Gedichte als Steine zum Werfen“) von Wago Ryoichi, der drei Monate nach dem Atomunfall publiziert wurde, gehört, wie schon erwähnt, zu den ersten literarischen Reaktionen auf die Katastrophe. Seit dem 16. März 2011 postete der Lyriker aus Fukushima seine Gedichte auf Twitter und gewann sofort mehr als 10.000 Follower. Der bei

<sup>36</sup> In diesen drei Gedichten geht es um einen einzigen Tag, den der Bombenexplosion. Die Atombombe wurde am frühen Morgen abgeworfen. Das erste Gedicht „Gib mir Wasser“ behandelt das Flehen der Opfer direkt nach dem Bombenabwurf.

<sup>37</sup> Zur Entstehungsgeschichte der Chor-Suite „Szenen aus Hiroshima“ s. Oda (2009: 206-208).

<sup>38</sup> Zum Konzertprogramm, s. <https://toukon1956.com/?event=2685> [27.03.2020].

Twitter auf 140 Zeichen begrenzter Textumfang reichte gerade aus, um seine kurzen Tweet-Poeme in die Welt hinauszuschicken. Durch Retweets konnten seine Gedichte schnell an ein breites Publikum gelangen.<sup>39</sup> Das „Steinewerfen“ darf bei ihm als Geste des Protests verstanden werden. In diesem Sinne gehören seine Twitter-Gedichte auch zum Genre der japanischen Protestlyrik.

Wago beginnt seine Texte in einem sanften Ton, wie zum Beispiel am 16. März: 放射能が降っています。静かな夜です。(„Radioaktivität fällt. Ruhige Nacht.“).<sup>40</sup> Fukushima liegt in Nordjapan. Im März ist es dort noch kalt, es kann sogar schneien. Bei Wago fällt aber kein Schnee, sondern tödliche Radioaktivität. Die „ruhige Nacht“ lässt sich in zweierlei Hinsicht interpretieren: Einerseits ist die Stadt ruhig, weil sie leer ist. Die meisten Einwohner sind bereits evakuiert. Der Dichter ist dort fast alleine zurückgeblieben. Der Ausdruck „ruhige Nacht“ stellt aber andererseits auch die Tatsache in den Vordergrund, dass die Radioaktivität lautlos ist. Sie ist weder zu sehen noch zu hören noch hat sie einen Geruch oder einen Geschmack. Radioaktivität ist eine stille, aber tödliche Gefahr. Wer auf keinen Fall „ruhig“ sein kann, ist der Dichter selbst. Denn er kennt die Gefahr der Strahlung. In diesem kurzen Gedicht kann man den scharfen Kontrast zwischen der Innenwelt des Dichters und der Außenwelt erkennen.

Die einfache, eindrucksvolle Phrase „ruhige Nacht“ wird im Gedichtband mehrmals wiederholt. Eines der Gedichte, das diesen Vers ebenfalls enthält, hat der Komponist Tokuhide Niimi als den dritten *Tsubute*-Song vertont.

放射能が降っています。  
 静かな静かな夜です。  
 この震災は何を私たちに教えたいのか。  
 教えたいものなぞ無いのなら、  
 なおさら何を信じれば良いのか。  
 屋外から戻ったら、  
 髪と手と顔を洗いなさいと教えられました。  
 私たちには、  
 それを洗う水など無いのです。  
 放射能が降っています。  
 静かな静かな夜です。

<sup>39</sup> “Despite their later publication in book forms, Wago’s tweets initially circulated more like graffiti than printed books, being a more fundamentally contingent form of writing than his previously printed letters.” (Odagiri 2014: 361). Nakahara (2015: 113-114) betrachtet die Gleichzeitigkeit des Sendens / Empfangens und die Interaktionsmöglichkeit als wichtige Funktionen der Twitter-Gedichte. In der gegenwärtigen sozialpolitischen Bewegung spielen die Social Media eine entscheidende Rolle, wie es auch im sogenannten „arabischen Frühling“ zu beobachten war.

<sup>40</sup> Wago (2011b: 10). Der Dichter selbst weist darauf hin, dass der Ausdruck *Shizukana yoru desu* 静かな夜です („Ruhige Nacht“) auf das Gedicht „Fuyu no yoru“ 冬の夜 („Winternacht“, 1938) von Chuya Nakahara 中原中也 (1907–1937) „Minasan konya ha shizuka desu“ みなさん今夜は静かです („Leute, es ist ruhig heute Nacht“) zurückgeführt werden kann. Zum Thema Intertextualität in der Post-3.11 Lyrik s. Nakahara (2015).

Radioaktivität fällt.  
 Ruhige, ruhige Nacht.  
 Was will uns diese Erdbebenkatastrophe lehren?  
 Was können wir überhaupt glauben,  
 Wenn sie nichts lehren will?  
 Wir bekamen die Anweisungen,  
 Wir sollen uns die Haare, die Hände und das Gesicht waschen,  
 Wenn wir von draußen zurückkommen.  
 Wir haben aber  
 Kein Wasser, um uns zu waschen.  
 Radioaktivität fällt.  
 Ruhige, ruhige Nacht.<sup>41</sup>

Nach dem Erdbeben wurde die Wasserversorgung abgeschnitten. Auch wenn Wasser aus der Leitung gekommen wäre, hätte man sich damit nicht waschen dürfen, denn das Wasser war ebenfalls radioaktiv verseucht. Die Aufforderung „Gib mir Wasser“ ist zufälligerweise auch in diesem Gedicht aus Fukushima wie zuvor im Hiroshima-Text von Tamiki Hara vernehmbar, wenn auch mit anderem Hintergrund.

Niimi vertonte außerdem Wagos Gedicht vom 9. April, das dann der elfte *Tsubute*-Song wurde:

街を返せ、村を返せ、海を返せ、風を返せ。チャイムの音、着信の音、投函の音。  
 波を返せ、魚を返せ、恋を返せ、陽射しを返せ。チャイムの音、着信の音、投函の音。  
 乾杯を返せ、祖母を返せ、誇りを返せ、福島を返せ。チャイムの音、着信の音、投函の音。

Gib uns unsere Städte zurück, gib uns unsere Dörfer zurück, gib uns das Meer zurück, gib uns den Wind zurück. Das Geräusch einer Türklingel, das Geräusch einer eingehenden E-Mail, das Geräusch einer heruntergefallenen Postkarte. Gib uns Wellen zurück, gib uns Fische zurück, gib uns unsere Liebe zurück, gib uns den Sonnenschein zurück. Das Geräusch einer Türklingel, das Geräusch einer eingehenden E-Mail, das Geräusch einer heruntergefallenen Postkarte. Gib uns den Trinkspruch zurück, gib uns unsere Großmutter zurück, gib uns unseren Stolz zurück, gib uns Fukushima zurück. Das Geräusch einer Türklingel, das Geräusch einer eingehenden E-Mail, das Geräusch einer heruntergefallenen Postkarte.<sup>42</sup>

In den anderen Twitter-Gedichten, die Wago am gleichen Tag postete, wird dargestellt, wie ihn die „Atomkraft“ besucht und an der Haustür klingelt. (Ein realistisches Szenario wäre der tatsächliche Besuch eines AKW- oder TEPCO-Mitarbeiters, das an dieser Stelle hätte als Inspiration dienen können.) Er will sie, die Atomkraft, nicht empfangen. Es folgt ein Telefonanruf, er will aber nicht

<sup>41</sup> Wago (2011b: 11). Der Text vom dritten *Tsubute*-Song besteht aus drei Twittergedichten Wagos vom 16. März.

<sup>42</sup> Wago (2011b: 213). Ein ähnliches Gedicht mit dem wiederholten Imperativ „gib zurück“ schreibt Wago auch am 26. Mai 2011. Die deutsche Übersetzung hier ist übrigens zu lang als Twitter-Gedicht, aber das japanische Original ist kurz genug. Der erste Satz „Gib uns unsere Städte zurück“ z.B. besteht in der japanischen Sprache aus nur vier Zeichen.

hören, was über die Ungefährlichkeit der Atomkraft erzählt wird. Daraufhin wird ihm eine Postkarte zugeschickt, die er zerreißt, ohne sie zu lesen. Der Abschnitt „Das Geräusch einer Türklingel, das Geräusch einer eingehenden E-Mail, das Geräusch einer heruntergefallenen Postkarte“ ist in genau diesem Kontext zu verstehen.

Der wiederholte Imperativ „kaese“ 返せ („gib zurück“) macht deutlich, dass die Heimat des Dichters durch die Atomkatastrophe unwiederbringlich verloren ist. Wenn eine Gegend durch ein Erdbeben oder durch einen Tsunami zerstört wird, kann sie, wenn auch mit viel Mühe, wiederaufgebaut werden. Wird sie aber radioaktiv verseucht, bleibt sie für einen sehr langen Zeitraum unbewohnbar.<sup>43</sup>

Die Bezeichnung des Stücks als „Song“ kann wohl im Sinne von Brecht und Hayashi verstanden werden. Denn es ist kaum anzunehmen, dass der Komponist Niimi, der zur 68er-Generation gehört, seine Lieder „*Tsubute*-Song“ genannt hätte, ohne an Hayashi gedacht zu haben. Bei einem von Niimis neuesten Werken, der Chormusik „*Samayou tamashii no uta. Heishitachi ni sasagu*“ さまよふ魂の歌 兵士たちに捧ぐ („Lieder der wandernden Seelen: gewidmet den Soldaten“, 2019) handelt es sich um die Vertonung der Gedichte aus der „*Showa manyoshu*“ 昭和万葉集 („Sammlung der zehntausend Blätter aus der *Showa* Ära“, 1979–1980), die von japanischen Soldaten während des Zweiten Weltkriegs geschrieben wurden. Niimi gibt an, dass der Anlass dafür die Forderung der Regierung unter Premierminister Shinzo Abe 安倍晋三 (1954–2022) gewesen sei, den Artikel 9 der japanischen Verfassung zu ändern, der kriegerische Aktivitäten sowie den Unterhalt von Streitkräften verbietet. Hier sieht man deutlich, dass in Niimi der Geist weiterlebt, den die *Utagoe*-Bewegung geprägt und Hayashi weitergegeben hat.

Die „*Showa manyoshu*“ beinhaltet ca. 82.000 Kurzgedichte in der traditionellen Form des *Tanka* 短歌, die in den ersten 50 Jahren der *Showa* Ära (1926–1989) geschrieben wurden. Sie stammen von professionellen sowie laienhaften Dichtern aus verschiedenen Berufen, verschiedenster Alters- und Geschlechtsgruppen, ganz so wie die ursprüngliche *Manyoshu* aus dem achten Jahrhundert.<sup>44</sup> Die neue Sammlung aus der *Showa* Ära ist eine Zusammenstellung der

<sup>43</sup> Wago spielt mit dem Imperativ möglicherweise auch auf Sankichi Toge 峠三吉 (1917–1953) an. Toge, der die Atombombenexplosion von Hiroshima überlebt hatte, hat das Gedicht „*Ningen wo kaese*“ にんげんをかえせ („Gib mir die Menschen zurück“, „Give Back the Human“) geschrieben, welches seine Gedichtsammlung „*Genbaku shishu*“ 原爆詩集 („Atombomben-Gedichte“, 1951) eröffnet.

<sup>44</sup> In Japan gibt es seit der Zeit der *Manyoshu* eine volkstümliche Tradition der Dichtung, die sich bis heute fortsetzt. Praktisch jeder Japaner kann *Tanka*, *Haiku* 俳句 oder *Senryu* 川柳 (das sind im Aufbau dem *Haiku* hnliche Kurzgedichte, deren Inhalt oft zynisch oder humorvoll ist) schreiben, so dass fast alle japanischen Zeitungen wöchentlich bestimmte Spalten für laienhafte Dichter arrangieren. Die Leser schicken ihre *Tanka* oder *Haiku* an die Zeitung, und sie werden von professionellen Dichtern ausgewählt und kommentiert. Es gibt unzhliche *Haiku*- oder *Tanka*-Vereine, und Gedichtwettbewerbe, die von Unternehmen veranstaltet werden, sind

Stimmen und Gefühle von gewöhnlichen Menschen, die vor allem die harten Zeiten während und nach dem Krieg miterlebten. Diese Sammlung wurde bei ihrer Veröffentlichung sehr gut aufgenommen. Doch 40 Jahre später scheint sie in Vergessenheit geraten zu sein. Es ist daher zu hoffen, dass sie durch die Vertonung erneut größere Aufmerksamkeit erhält.

## Literatur

- Angles, J. (2014): These Things Here and Now: Poetry in the Wake of 3/11. In: Starrs, R. (ed.): When the Tsunami Came to Shore: Culture and Disaster in Japan. Leiden. 113-138.
- Angles, J. (2017a): Poetry in an Era of Nuclear Power: Three Poetic Responses to Fukushima. In: Geilhorn, B. / Iwata-Weickgenannt, K. (eds.): Fukushima and the Arts. Negotiating Nuclear Disaster. London. 144-161.
- Angles, J. (2017b): These Things Here and Now: Poetic Responses to the March 11. Tokyo.
- Brecht, B. (1967): Geschichten vom Herrn Keuner. In: Ders.: Gesammelte Werke. Herausgegeben vom Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann. Bd. 12. Frankfurt a.M. 373-415.
- Flores, L. (2017): Matrices of Time, Space, and Text: Intertextuality and Trauma in Two 3.11 Narratives. In: Japan Review: Journal of the International Research Center for Japanese Studies. 31. 141-169.
- Hara, T. 原民喜 (1983): Genbaku shokei 原爆小景 [Szenen aus Hiroshima]. In: Nihon no Genbakubungaku 日本の原爆文学 [Japanische Atombombenliteratur]. Bd. 1. Tokyo. 233-237.
- Hayashi, H. 林光 (1982): „Warushavianka Hensokyoku“ eno komento. 「ヴァルシヤヴァイアンカ変奏曲」へのコメント [Kommentar zu „Warszawianka Variations“]. <http://musictrack.jp/musics/34256> [27.03.2020].
- Hayashi, H. 林光 (2001): Hana kazare. Hayashi Hikaru jien songu 花かざれ 林光自演ソング [Schmuck mit Blumen. Hayashi spielt Hayashis Songs]. (Musik-CD).
- Hayashi, H. 林光 (2002): Koto ni yoseru uta ことに寄せる歌 [Lieder an die Sachen]. Tokyo.
- Hayashi, H. 林光 (2004): Watashi no sengo ongakushi 私の戦後音楽史 [Meine Musikgeschichte der Nachkriegszeit]. Tokyo.
- Hirai, K. 平居謙 (2015): Wago Ryoichi „Shi no tsubute“ ron 2015 sono ni 和合亮一『詩の礫』論 2015 その2 [Zum Gedichtband „Gedichte als Steine zum Werfen“ 2015, Nr. 2]. In: Jiyu shi jihyo 自由詩時評 [Freie Lyrik-Rezension]. 145. 9. <https://blog.goo.ne.jp/siikaryouzannpaku/e/f9f7084a08177a03c915ff735ced5331> [27.03.2020].
- Hosomi, K. 細見和之 (2014): Horokosuto, shinsai, shi. Saiyaku no tadanaka de kaku koto ホロコースト・震災・詩 災厄のただなかで書くこと [Holocaust, Erdbeben, Dichtung: Schreiben mitten in der Katastrophe]. In: Ritsumeikan Studies in Language and Culture. 25. 2. 1-27.

---

ebenfalls sehr beliebt. Die Kurzgedichte, die gewöhnliche Menschen in der *Showa* Ära auf diese Weise ständig schrieben, wurden zur Grundlage des *Showa Manyoshu*.



- Iwasaki, H. 岩崎文人 (2003): „Natsu no hana“ (Hara Tamiki) sanbusaku to sono shuhen: Rikugun yotatsusho ikka no kobo to saisei (1) 『夏の花』 (原民喜) 三部作とその周辺: 陸軍用達商一家の攻防と再生 (1) [Tamiki Haras Trilogie „Die Sommerblume“ und ihre Umgebung: Der Aufstieg, der Fall und die Wiedergeburt einer Familie der Armeehändler (1)]. In: Kokubungaku ko 国文学攷 [Studien der japanischen Literatur]. 176/177. 79-90.
- Iwasaki, H. 岩崎文人 (2012): Senjika no Hara Tamiki: Sorezore no junigatsu yoka 戦時下の原民喜: それぞれの12月8日 [Tamiki Hara in der Kriegszeit: Was die japanischen Schriftsteller am 8.12. dachten]. In: Kindai bungaku shiron 近代文学試論 [Studien der modernen Literatur]. 50. 85-93.
- Japan Times (2017): Fukushima poet Ryoichi Wago wins French award for tweets issued on 2011 disasters. 23. Juni. <https://www.japantimes.co.jp/news/2017/06/23/national/fukushima-poet-ryoichi-wago-wins-french-award-for-tweets-issued-on-2011-disasters/#.XpEu28j7SU1> [27.03.2020].
- Kamata, S. 鎌田慧 (2005): Shin nihon bungakukai no rokuju nen. 新日本文学会の60年 [60 Jahre der Literaturgesellschaft Neues Japan]. Tokyo.
- Kaminaga, E. 神長英輔 (2012): Utageo-undo towa nani ka: mimu-gaku no shiten kara kangaeru うたごえ運動とは何か: ミーム学の視点から考える [Deconstructing the “Utagoe” Movement: A Memetic Perspective]. In: Bulletin of Niigata University of International and Information Studies. 15. 1-14.
- Kawanishi, H. 河西秀哉 (2013): Utageo-undo no shuppatsu. Chuo gasshodan „utageo“ no bunseki wo tsujite うたごえ運動の出発—中央合唱団「うたごえ」の分析を通じて [The Start of the Utagoe Movement]. In: Kobe College Studies. 60. 1. 75-91.
- Kusano, S. 草野滋之 (1983): Utageo-undo to seinen no jikokeisei うたごえ運動と青年の自己形成 [Utagoe Movement and self-formation of the youth]. In: The Journal of Social Sciences and Humanities. 18. 59-91.
- Miyamoto, Y. 宮本百合子 (1952): Utageo yo, okore 歌声よ、おこれ [Singstimmen, erhebt euch!]. In: Miyamoto Yuriko zenshu 宮本百合子全集 [Gesammelte Werke]. Bd. 11. Tokyo. 6-11.
- Miyazawa, K. 宮澤賢治 (1997): Ame nimo makezu 雨ニモマケズ [Stark im Regen]. In: Shin-kohon Miyazawa Kenji zenshu 新校本 宮澤賢治全集 [Gesammelte Werke. Neue kritische Ausgabe]. Bd. 13. Tokyo. 137-138.
- Mizutamari, M. 水溜真由美 (2008): 1950-nendai ni okeru tanko rodosha no utageo undo 1950年代における炭鉱労働者のうたごえ運動 [Labour Chorus Movement of Japanese Coal Miners in the 1950s]. In: Bulletin of the Faculty of Humanities and Human Sciences. 126. 61-103.
- Nakahara, Y. 中原豊 (2015): 3.11 ni mukiatta shijintachi 3.11 に向き合った詩人たち [Die Dichter, die mit der Katastrophe am 11.03.2011 konfrontiert sind]. In: Genbakubungaku kenkyu 原爆文学研究 [Forschung der Atombombenliteratur]. 14. 111-116.
- Nakamura, S. 中村俊輔 (2012): Chian ijiho. Naze seito seiji wa ‚akuho‘ wo unda ka 治安維持法—なぜ政党政治は「悪法」を生んだか [Das Gesetz zur Aufrechterhaltung der öffentlichen Sicherheit: Warum die Parteipolitik das ‚schlechte Gesetz‘ entstehen ließ]. Tokyo.
- Nihon no utageo zenkoku kyogikai 日本のうたごえ全国協議会 [Japanische Gesellschaft für Singstimmen]. <http://www.utageo.gr.jp/syokai.html> [27.03.2020].
- Niimi, T. 新実徳英 (2011): Tsubute songu つぶてソング [Steinwurf-Song]. <http://www.tsubutesong.jp/doga/index.html> [27.03.2020].

- Niimi, T. 新実徳英 (2016): A. E. aruiha kibo wo utau koto. Niimi Tokuhide no „oto, hito, deai“ A. E. あるいは希望をうたうこと 新実徳英の「音・人・出会い」 [A. E. (After the Earthquake) oder Hoffnung singen. Tokuhide Niimis „Töne, Menschen und Begegnungen“]. Tokyo.
- Oda, T. 小田智敏 (2009): „Hiroshima“ to ongaku <広島 / ヒロシマ> と音楽 [„Hiroshima“ und Musik]. In: Genbakubungaku kenkyu 原爆文学研究 [Forschung der Atombombenliteratur]. 8. 204-209.
- Odagiri, T. (2014): The end of literature and the beginning of praxis: Wago Ryoichi’s Pebbles of Poetry. In: Japan Forum. 26. 3. 361-382.
- Ohta, M. 大田美佐子 (2008): Burehito to nihon no sakkyokuka tachi. Hayashi Hikaru to Hagi Kyoko no Burehito songu ブレヒトと日本の作曲家たち—林光と萩京子のブレヒト・ソング [Brecht und japanische Komponisten. Brecht-Songs von Hikaru Hayashi und Kyoko Hagi]. In: Ichikawa, A. 市川明 (Hg.): Burehito. Shi to songu ブレヒト 詩とソング [Brecht. Gedichte und Songs]. Tokyo. 135-154.
- Sekai teikoshi sen kankokai 世界抵抗詩選刊行会 (1950f., Hg.): Sekai teikoshi sen 世界抵抗詩選 [Ausgewählte Protestlyrik aus aller Welt]. 7 Bde. Tokyo.
- Tanigawa, M. 谷川道子 (2008): Ibunka juyo no poritikusu. Nihon kindai no purizumu kara mita doitsu engeki juyo 異文化受容のポリティクス : 日本近代化のプリズムから見たドイツ演劇受容 [Politics of the Cultures-Reception: The German Theater in Japan with Regard to the Modernization]. In: Trans-Cultural Studies. 11. 76-91.
- Toge, S. 峠三吉 (1958): Genbaku shishu 原爆詩集 [Atombomben-Gedichte]. Tokyo.
- Tsuboi, S. u.a. 壺井繁治他 (1974, Hg.): Nihon no teikoshi 日本の抵抗詩 [Japanische Protestlyrik]. Tokyo.
- Tsubute songu no tsudoi purojekuto 「つぶてソングの集い」プロジェクト [Projekt „Versammlung des Steinwurf-Songs“]. <http://www.tsubutesong.jp/index.html> [27.03.2020].
- Umetsu, N. 梅津紀雄 (2017): ‘Utageo undo’ sono haikai no tankyu. Soren genso to jakusha ishiki 「うたごえ運動」その背景の探求 : ソ連幻想と弱者意識 [The Background of the Utageo movement. The Soviet illusion and the weak consciousness]. In: Kogakuin University bulletin. 54. 2. 31-48.
- Wada, Ch. (2017): Zum Einfluss der Musik von Hanns Eisler in Japan. Eine kleine Rezeptionsgeschichte. In: Schweinhardt, P. (Hg.): Eisler und die Nachwelt: Symposium zum 50. Todestag Hanns Eislers. Berlin. 59-80.
- Wago, R. (2011a): Pebbles of Poetry (Excerpt). Übersetzt von Angles, J. In: Gendai shi techo 現代詩手帖 [Monatshefte für Gegenwartlyrik]. Mai 2011. [http://www.shichosha.co.jp/gendaishitecho/item\\_406.html](http://www.shichosha.co.jp/gendaishitecho/item_406.html) [27.03.2020].
- Wago, R. 和合亮一 (2011b): Shi no tsubute 詩の礫 [Gedichte als Steine zum Werfen]. Tokyo.
- Wago, R. 和合亮一 (2014): Juyo to mirai. Shinsai no wakaranasa, imisei wo do sakuhin ni tojikomete ikuka 受容と未来 震災のわからなさ・意味性をどう作品に閉じ込めていくか [Rezeption und Zukunft. Wie man ein Werk schafft, das die Ungewissheit und den Sinn der Katastrophe vermittelt]. Ein Interview mit Wago in „The Future Times“. <http://www.thefuturetimes.jp/archive/no06/wago/index02.html> [27.03.2020].
- Wago, R. (2016): Jets de poèmes – dans le vif de Fukushima. Übersetzt von Atlan, C. Toulouse.



## Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

Band 10 (2023): *Contemporary Poetry and Politics*

Herausgegeben von Anna Fees, Henrieke Stahl and Claus Telge

Herlth, Jens: Zwischen Forensik und Philologie: Przemysław Dakowicz und die nationalistische Lyrik im heutigen Polen. In: IZfK 10 (2023). 131-152.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-cd73-0268

**Jens Herlth**

### **Zwischen Forensik und Philologie: Przemysław Dakowicz und die nationalistische Lyrik im heutigen Polen<sup>1</sup>**

*Between Forensics and Philology: Przemysław Dakowicz and Nationalist Poetry in Contemporary Poland*

Using the texts of the poet and literary scholar Przemysław Dakowicz as an example, this article analyzes how the traditional martyrological discourse of the ‘romantic paradigm’ (Maria Janion) is revived in contemporary Polish poetry. The aesthetic and political instrumentalization of the symbolic link between the mass execution of Katyń in 1940 and the air crash of Smolensk in 2010 is of particular importance in this context, and, in approaching these subjects, I will suggest reading Dakowicz’s obsessive interest in the physical remains of the dead as a poetic implementation of the *forensic turn* that has critically manifested itself in recent years in the research of mass violence and crimes of genocide. In my discussion of the historical-political and poetic implications of this turn, I argue that Dakowicz performs a shift from the perspective of the witness to an event to that of the witness to the exhumation of physical remains and that this is how his professional background as a literary scholar comes into play. In dealing with the remnants of dead bodies, Dakowicz engages competing strategies of *archiving* (sighting, sifting, and safekeeping) on the one hand and *hermeneutics* (interpretation, revitalization) on the other. The works of the Polish historian Ewa Domańska serve as further theoretical background to this discussion (“Nekros: Introduction to the Ontology of the Dead Body,” 2017, in Polish).

*Keywords: Przemysław Dakowicz, Nationalist Poetry in Poland, Memory Politics, Forensic Turn, Katyń*

---

<sup>1</sup> Für Diskussion und kritische Anmerkungen danke ich herzlich Jędrzej Krystek und Christian Zehnder sowie den Teilnehmerinnen und Teilnehmern des Workshops „Transkulturelle versus nationale Lyrik“, der am 6. November 2019 an der Universität Trier stattgefunden hat.

*Die Spur der Katastrophe*

Im März 2013 fand an der Universität Fribourg eine Konferenz zur Literatur des polnischen Katastrophismus statt. Es ging um Texte und Konstellationen vom späten 18. Jahrhundert bis in die jüngste Gegenwart. Die Katastrophen der Vergangenheit sind in Polen besonders gegenwärtig, und das Bewusstsein für diese Gegenwärtigkeit ist in einer Berufsgruppe besonders ausgeprägt – den Polonistinnen und Polonisten. Die überwiegende Mehrheit der Teilnehmerinnen und Teilnehmer unserer Konferenz kam aus Polen. Als Organisator und Gastgeber ist man bei solchen Anlässen in einem double-bind verstrickt: Natürlich soll es möglichst viele intensive Diskussionen geben – diese mögen aber doch bitte alle wohltemperiert ablaufen, damit die allgemeine Atmosphäre keinen Schaden nehme. Angesichts der Thematik und des damals schon aufgeladenen politischen Klimas in Polen befürchtete ich die ganze Konferenz hindurch, dass irgendein grundsätzlicher politischer Streit losbrechen würde. Ganz am Ende, als ich schon gar nicht mehr damit rechnete, in der Diskussion zum Abschlussvortrag des Posener Kollegen Krzysztof Trybuś zum Thema „Gedächtnis und Katastrophe“, kam es dann doch noch zum Ausbruch: Trybuś hatte über Instrumentalisierungen des romantischen Erbes in den politischen Debatten der Gegenwart gesprochen und war dabei auch auf die Ausschlichtung der Flugzeugkatastrophe von Smolensk durch national-konservative Kreise eingegangen. Dabei hatte er es sich nicht nehmen lassen, auch die Formel vom „Smolensker ‚Popmessianismus‘“ („smoleński ‚popmesjanizm‘“)<sup>2</sup> zu verwenden, die die große Romantik-Forscherin Maria Janion (1926–2020) wenige Wochen vor der Konferenz in einem Interview mit der liberal ausgerichteten Tageszeitung „Gazeta Wyborcza“ geprägt hatte.<sup>3</sup> Sie meinte damit die zahllosen Legenden, Gerüchte und Unterstellungen zu Hintergründen und Ablauf des verhängnisvollen Flugzeugabsturzes, dem am 10. April 2010 alle 96 Passagiere zum Opfer gefallen waren, darunter der Staatspräsident, seine Ehefrau und zahlreiche Angehörige der Elite von Staat und Gesellschaft. An dieser Stelle ereiferte sich plötzlich Przemysław Dakowicz, ein junger Kollege von der Universität Łódź: Wie man denn einfach so darüber hinweggehen könne, dass die russische Seite den Absturz genutzt habe, um Polen einmal mehr zu erniedrigen, rief er. Wie man denn der Meinung sein könne, dass hier, im Tod der Opfer von Smolensk, das Erbe der Romantik nicht natürlich und unvermittelt wiederauflebe, aus eigener Kraft, durch die bloße Macht des Faktischen – und ganz ohne die lenkende Hand irgendwelcher fanatischer Anhänger des „romantischen Paradigmas“, über das Trybuś im Anschluss an eine andere wirkmächtige Formel Janions<sup>4</sup> gesprochen hatte.

Dakowicz ging es gar nicht um Verschwörungstheorien, diesen zum damaligen Zeitpunkt schon fertig ausgearbeiteten Überbau der säkularen „religia smoleńska“

---

<sup>2</sup> Trybuś (2014: 299).

<sup>3</sup> Janion (2013).

<sup>4</sup> Janion (2000).

(Smolensk-Religion),<sup>5</sup> die seit dem 10. April 2010 wie ein unterirdisches Magnetfeld die öffentliche Debatte in Polen bestimmt. Er erwähnte nur, dass bei der kürzlich erfolgten Exhumierung des Körpers der Solidarność-Aktivistin Anna Walentynowicz „der Ärmel eines Jacketts, andere Materialreste sowie ein Gummihandschuh“ gefunden worden seien. Die Objekte waren offensichtlich von den russischen Gerichtsmedizinern, die die Opfer des Absturzes untersucht hatten, in der Leiche vergessen worden, als man sie achtlos wieder zusammenflickte, bevor man sie den polnischen Stellen übergab. Für Dakowicz – und viele andere – lag hier eine mutwillige Schändung durch die Vertreter der russischen Ermittlungsbehörden vor.<sup>6</sup>

Der Zwischenruf des Kollegen provozierte Gegenrede, die Wellen schlugen hoch, doch die Konferenz war eigentlich schon vorbei, und wir konnten diese Diskussion, bei der alle Anzeichen darauf hindeuteten, dass sie keine produktive geworden wäre, nicht weiterführen. Jedoch blieb mir dieses eigentümliche Votum in Erinnerung. Ich recherchierte im Netz und fand mich schnell in einem wüsten Gestrüpp aus konspirologischen Verdächtigungen und Hasskommentaren, traf aber schließlich auch auf Berichte, die den Vorgang bestätigten. Es war sogar noch viel schlimmer: Der Körper von Anna Walentynowicz, den ihr eigener Sohn in Moskau identifiziert hatte, war zunächst in Warschau im Grab eines anderen Opfers beerdigt worden; auch dieser Umstand wurde erst durch die Exhumierung aufgedeckt. Das war eine der vielen Ungereimtheiten, die das Ereignis des Absturzes von Smolensk umgaben und die im Verbund mit dem ungeheuren Druck des Symbolischen (ein Absturz höchster Vertreter des polnischen Staates just am Tag des Gedenkens an die Opfer von Katyń, dieses Verbrechens, dessen historische Rezeption selbst durch eine ganze Kette von Manipulationen, Instrumentalisierungen und staatlich orchestrierten Desinformationen geprägt ist)<sup>7</sup> für die Menschen in Polen den Eindruck eines fatalen historischen *déjà vu* ergeben mussten. Dieser ganze Komplex

---

<sup>5</sup> Janion (2013).

<sup>6</sup> Rubaj (2012). Vgl. Dakowicz im Gespräch mit Maciej Robert („Krwawe cmentarne bajoro“. O książce „Teoria wiersza polskiego“ rozmawiają Maciej Robert i Przemysław Dakowicz / „Ein blutiger Friedhofstümpel“. Ein Gespräch zwischen Maciej Robert und Przemysław Dakowicz über das Buch Theorie des polnischen Verses): „W głowie ciała, które pochowano w grobie Anny Walentynowicz, znaleziono, tu zacytuję fragment oświadczenia prokuratury wojskowej, ‘rękaw marynarki [...] wraz z innymi kawałkami materiału oraz gumową rękawiczką’.“ / „Im Kopf des Körpers, der im Grab von Anna Walentynowicz begraben wurde, befanden sich, ich zitiere aus dem Bericht der Armeestaatsanwaltschaft, ‚der Ärmel eines Jacketts [...] und andere Materialteile sowie ein Gummihandschuh‘.“ (Dakowicz 2018: 270). – Dakowicz drückt sich hier nicht ganz eindeutig aus: Gemeint ist der Körper der wirklichen Anna Walentynowicz.

<sup>7</sup> Für eine umfassende Darstellung der Geschichte der öffentlichen Rezeption der vom NKWD organisierten Massenerschießungen von polnischen Armeeingehörigen in einem Wald bei Katyń und an anderen Orten siehe: Cieniala / Lebedeva / Materski (2007: 206-353).

hatte dann – man kann sagen: *zwangsläufig* – zum explosionsartigen Aufkommen von Verschwörungstheorien geführt.

Ich ließ das auf sich beruhen, bis ich nur wenige Wochen nach der Konferenz einen Umschlag erhielt, in dem ich einen Gedichtband von Przemysław Dakowicz fand. Der Titel: „Teoria wiersza polskiego“ („Theorie des polnischen Verses“). Das Umschlagbild zeigt Vertreter der „Technischen Kommission des Polnischen Roten Kreuzes“ (Komisja Techniczna PCK), die im April 1943 ein freigelegtes Massengrab im Wald bei Katyń untersuchen.<sup>8</sup> Die Deutschen hatten schnell erkannt, dass sie den Fund für ihre Propaganda nutzen konnten,<sup>9</sup> und sogleich internationale und polnische Delegationen eingeladen bzw. zu kommen genötigt, damit die Kunde von diesem sowjetischen Verbrechen die Weltöffentlichkeit erreiche.<sup>10</sup> Dakowiczs Zueignung datiert übrigens vom 9. April 2013 – das ist wohl Zufall, weil die Konferenz einige Wochen zuvor stattgefunden hatte und das Buch soeben erschienen war: Aber in dem Feld, um das es mir geht, werden vermeintliche Zufälle nur allzu schnell vom Netz der Symbolik eingefangen: Ganz offensichtlich ging es dem Autor *auch* um das Datum der Exhumierung der Opfer von Katyń, das sich Mitte April 2013 just zum siebzigsten Male jährte<sup>11</sup> – also das Datum, an dem die Reste der Körper der ermordeten polnischen Offiziere von der Weltöffentlichkeit und der Bevölkerung im von den Deutschen besetzten Polen zum ersten Mal wahrgenommen wurden.<sup>12</sup> Es mag ungewöhnlich sein, dass ich hier den persönlichen, nicht veröffentlichten Paratext in einem konkreten Exemplar des Bands „Teoria wiersza polskiego“ zitiere. Ich tue dies nur, weil ich in dieser Datierung einen Kunstgriff des Dichters Dakowicz sehe, der nicht nur über Datierungen im publizierten Paratext Verbindungen zwischen Texten und historischen Ereignissen stiftet, sondern sich auch zielgerichtet selbst ins Spiel bringt: nicht etwa als Augenzeuge (der er nicht sein kann), sondern vielmehr als Beglaubiger des Überlieferungsgeschehens. Er bezeugt mit seinen Texten nicht das Geschehene selbst, sondern die Prozesse der Entdeckung und Aufbewahrung der materiellen Zeugnisse des Geschehens. Jede seiner Referenzen zielt letztlich auf die Körper der Ermordeten. Diese treten im Zug der Exhumierung ans Licht und werden dadurch zu Objekten – der Berichterstattung, der Literatur.

Beglaubigen lässt sich nicht nur der Aufenthalt des *Wissenschaftlers*, sondern auch der des *Dichters* Przemysław Dakowicz in Fribourg. In dem 2013, einige Monate nach „Teoria wiersza polskiego“ erschienenen Gedichtband „Łączka“ („Die Wiese“) findet sich das Gedicht „W Szwajcarii“ („In der Schweiz“)<sup>13</sup>:

<sup>8</sup> Dakowicz (2013: 48).

<sup>9</sup> Weber (2015: 132).

<sup>10</sup> Cienciala / Lebedeva / Materski (2007: 221); Urban (2015: 88-92).

<sup>11</sup> Dies., 1.

<sup>12</sup> Weber (2015: 132).

<sup>13</sup> Dakowicz (2018: 93).

w Szwajcarii nie spotkałem nikogo  
 kto by się śpieszył może poza  
 pociągiem pełnym żywych z Zurychu  
 w Szwajcarii biegłem na fryburski  
 dworzec tam nie wiedzą co to pośpiech.

31 marca 2013

in der Schweiz traf ich niemanden  
 der sich beeilte außer vielleicht  
 einem Zug voller Lebender aus Zürich

in der Schweiz rannte ich zum Freiburger Bahnhof  
 dort weiß man nicht was das ist Eile.

31. März 2013<sup>14</sup>

Den „Zug voller Lebenden aus Zürich“ müssen wir wohl als Kontrastfolie zur Todes- und Totenfixiertheit der „Theorie des polnischen Verses“ verstehen, die dem Vorgängerband den Titel gegeben hatte. In der Schweiz, und zumal im provinziellen Fribourg, so sollen wir denken, regiert der Chronotopos einer geschichtslosen Idylle – ein ereignisloser Kreislauf des Lebens, in dem sich niemand zu beeilen braucht, weil es um nichts geht, zumindest um nichts Großes und Ganzes. Der einzige, der in Fribourg rennen muss, ist der lyrische Sprecher, den ich hier einmal ganz naiv als Przemysław Dakowicz identifizieren möchte. Die tagebuchartige Datierung gibt mir das Recht dazu (obwohl die Konferenz zum Katastrophismus bereits am 16. März beendet war).

In dem geschichtsphilosophischen Paradigma, das sich hier andeutet, wird ‚Geschichte‘ gleichgesetzt mit Blutvergießen in großem Stil. Sie gleitet nicht gemächlich auf den Gleisen des Gewöhnlichen dahin, ihr eiliger Lauf ist vielmehr geprägt durch wilde, blitzartige, eben *katastrophale* Zuckungen und Eruptionen. Die *Geschichtlichkeit*, das heißt auch die historische Relevanz einer Gemeinschaft, hat sich über das Andenken an solche Ereignisse zu bewähren. Ganz offensichtlich ist das Gedicht als Kontrapunkt zum Titel und zur alles dominierenden Thematik des Gedichtbandes zu verstehen: „Łączka“ meint nicht eine beliebige Wiese, sondern bezieht sich vielmehr konkret auf die „Kwatera na Łączce“, den Sektor Ł des Warschauer Powązki-Militärfriedhofs, auf dem in den Jahren 1945–1956 etwa 300 von den staatlichen Organen des kommunistischen Polen ermordete Gefangene geheim begraben worden waren. Diese „Wiese“ ist das genaue Gegenteil der geschichtslosen Idylle, die Dakowicz in der Schweiz meinte erleben zu dürfen.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Übersetzung J.H.

<sup>15</sup> Die Schweiz ist bekanntlich ein Sehnsuchtsort vieler europäischer Rechtsintellektueller, die in ihr eine von den globalen Beschleunigungs- und Unifizierungsprozessen wenig berührte Kultur und vor allem ein diesen Prozessen gegenüber widerständiges Gemeinwesen erblicken möchten.

Den gesamten Gedichtband „Łączka“<sup>16</sup> hat Dakowicz später in sein Buch „Kwartera zmartwychstałej pamięci“ („Der Sektor der auferstandenen Erinnerung“) von 2017 aufgenommen, als poetischen Auftakt gewissermaßen. Das Buch enthält darüber hinaus Essays, Interviews und eine ganze Serie von Fotos, die die Exhumierungen im Sektor Ł des Powązki-Friedhofs dokumentieren. Auf die Gedichte folgt ein Kapitel „Komentarze do wierszy“ („Kommentare zu den Gedichten“), in dem die einzelnen Texte erläutert werden. Doch just zum Gedicht „W Szwajcarii“ findet sich kein Kommentar, wohl eben, weil der Schweizer Episode die historische Tiefe abgeht. Es waren polnische Katastrophen und polnische Tote, über die in Fribourg debattiert wurde.

Um diese polnischen Toten geht es Dakowicz in erster Linie, um nicht zu sagen ausschließlich: die Landsleute des Autors, die zu Opfern geworden sind und die man buchstäblich ausgraben muss, um sie für die politischen Auseinandersetzungen der Gegenwart benutzen zu können. Denn die dem ganzen lyrischen und essayistischen Werk Dakowiczs stillschweigend zugrunde gelegte Prämisse lautet: Bestimmte Kräfte wollen, dass die Toten in der Erde bleiben und vergessen werden. Welche Kräfte das sind, wird sich noch zeigen. Im Band „Teoria wiersza polskiego“ verknüpft Dakowicz die eigene Familiengeschichte mit der Leidensgeschichte der polnischen Nation: In vielen Gedichten des Bandes ist die Rede von dem Ort Sokal am Bug, aus dem, so erläutert Dakowicz in einem Interview, seine Vorfahren stammen.<sup>17</sup> Die Texte sind voller gelehrter Anspielungen auf die polnische Geschichte und Literatur. Ja, der Band selbst, als materielles Artefakt, beglaubigt die Präsenz der polnischen Geschichte als Identifikationsobjekt, als stete Quelle der Emphase: Vom Titelfoto war schon die Rede – am Ende des Bandes, genau auf Seite 44, ist das Foto einer Klosterchronik aus Sokal abgebildet. „44“ ist bekanntlich die Chiffre der polnischen Messianisten; sie geht zurück auf die „Vision des Priesters Piotr“ („Widzenie księdza Piotra“) im dritten Teil von Mickiewiczs Drama „Dziady“ („Die Ahnenfeier“). „Vier und vierzig“ („czterdzieści i cztery“) ist dort der Name eines künftigen „Erweckers der Nation“ („Wskrziesiciel narodu“)<sup>18</sup>; die Zahl steht für den plötzlichen Umschwung zum Guten. Die Wissenden wissen solche Zeichen zu deuten – und verstehen, dass die Abbildung des Klosters auf Seite 44 Polentum, Katholizismus, polnisches Martyrologium und die Familiengeschichte des Autors zusammenbinden soll. Die Chiffre „44“ stellt natürlich darüber hinaus auch eine Verbindung zum War-

<sup>16</sup> Natürlich steckt im Titel auch eine Anspielung auf Bolesław Leśmians Gedichtband „Łąka“ („Die Wiese“) von 1920. Dakowiczs Diminutiv bildet einen Kontrapunkt zu diesem für die Geschichte der polnischen Lyrik im 20. Jahrhundert sehr wichtigen Band, dessen Texte von einer Hinwendung zur Welt des Dorfes und der slawischen Folklore sowie von Naturmetaphysik geprägt sind.

<sup>17</sup> Dakowicz (2018: 266).

<sup>18</sup> Mickiewicz (1949: 190).



schauder Aufstand von 1944 her – ein weiterer Beleg für die eigentümliche semi-otische Überdeterminiertheit der polnischen Leidensgeschichten. Ein kundiger Philologe wie Dakowicz braucht hier nichts zu konstruieren; es genügt, an die bestehenden Verweise anzuknüpfen und die Zeichen ‚für sich‘ sprechen zu lassen.

### *Die polnische Sprachlosigkeit*

In einem Interview, das in dem Band „Nauka znikania“ („Die Wissenschaft vom Verschwinden“) enthalten ist, einer Sammlung von Gedichten und Interviews des Autors aus den Jahren 2006–2018, erklärt Dakowicz, welche entscheidende Bedeutung für die Konzeption und die performative Ausrichtung seines Bandes der Jackettärmel und der Gummihandschuh im Schädel der Anna Walentynowicz hatten. Zunächst ruft er dem Gesprächspartner dieses Detail in Erinnerung und fährt dann fort:

Czy słyszałeś o tym? To pytanie kieruję do nas wszystkich: czy pamiętamy o tym rękawie, kawałkach materiału i rękawiczce? Czy ten rękaw w naszej głowie coś do nas mówi, czy jest nam obojętne, że tkwi właśnie tam? I kto go, i po co, tam umieścił? Teorię wiersza polskiego napisałem również po to, byśmy ten rękaw i tę rękawiczkę poczuli w sobie, by zaczęły nas uwierać, uciskać ten ośrodek w naszym mózgu, który odpowiada za pamięć i tożsamość.<sup>19</sup>

Hast du davon gehört? Diese Frage richte ich an uns alle: Erinnern wir uns an diesen Ärmel, an die Materialreste und den Handschuh? Sagt dieser Ärmel im Kopf uns etwas, oder ist es uns gleichgültig, dass er da sitzt? Und wer hat ihn und zu welchem Zweck dahingesteckt? Die Theorie des polnischen Verses habe ich auch geschrieben, damit wir diesen Ärmel und diesen Handschuh in uns spüren, damit sie uns pressen, damit sie auf diesen Bereich in unserem Hirn drücken, der für Erinnerung und Identität verantwortlich ist.<sup>20</sup>

Der Kopf der toten Solidarność-Aktivistin wird hier metonymisch verschoben zum Kopf aller Polen, in dem nun diese Fremdkörper stecken. So versteht Dakowicz seine Aufgabe als Dichter: Er verschiebt die Grenzen zwischen den Körpern und macht aus dem Fund der Gegenstände eine Interpellation, die die Polen aufrütteln soll, und zwar in einem ganz bestimmten Sinne: Vermittelt durch die „Theorie des polnischen Verses“ soll sie diejenige Region im Gehirn physisch affizieren („drücken“ / „uciskać“), die für „Erinnerung“ bzw. „Gedächtnis“ („pamięć“) und „Identität“ zuständig ist. Ob es aus neurologischer Sicht eine solche Einwirkung auf ein mutmaßliches ‚Identitätszentrum‘ des Gehirns überhaupt geben kann, sei hier einmal dahingestellt. Ich möchte nur festhalten, dass es für Dakowicz ein solches Zentrum unzweifelhaft *gibt* und dass bei ihm Gedächtnis und Identität – und zwar wohl- bemerkt die *kollektive*, genauer die *nationale* Identität – untrennbar miteinander verbunden sind, nicht zuletzt, weil sie in derselben Hirnregion angesiedelt seien. Für ihn ist diese Verbindung von Gedächtnis und nationaler Identität also nicht eine

<sup>19</sup> Dakowicz (2018: 270).

<sup>20</sup> Übersetzung J.H.

historisch vermittelte, kontextabhängige Konstruktion oder eine performative Operation, sondern eine physiologische Gegebenheit.

Dakowicz fragt nach den ‚anderen‘, den *Tätern*, die diese Objekte dort platziert haben, um den Körper der toten Anna Walentynowicz zu profanieren und damit eben zugleich den von letzterem metonymisch repräsentierten Körper der polnischen Nation zu erniedrigen. „I kto go, i po co, tam umieścił?“ („Und wer hat ihn und zu welchem Zweck dahingesteckt?“). Hier spricht einer, der ‚nur Fragen stellt‘ und mit diesen Fragen auf einen bösen Zusammenhang hindeuten will. Wer sich diesen Fragen verweigert, wird aus der Gemeinschaft der Mit-Affizierten ausgeschlossen.

Von diesen Zeitgenossen handelt das Gedicht „Syndrom Ismeny“ („Das Ismene-Syndrom“) im selben Band, wie der Autor erläutert: „O tym, że większość z nas traktuje to jako nieważny szczegół, że ma dość – jak to się pięknie określa – wiecznej polskiej martyrologii, mówię w wierszu Syndrom Ismeny.“<sup>21</sup> („Darüber, dass die Mehrheit von uns das als ein unbedeutendes Detail betrachtet, dass sie genug hat von der, wie man so schön sagt, ewigen polnischen Martyrologie, spreche ich im Gedicht ‚Syndrom Ismeny‘.“):

*Syndrom Ismeny*

*Pamięci Anny Walentynowicz*

Nie widzieć. Nie czuć. Nie przekraczać miary.  
Zniknąć w kulisach. Nie wchodzić w dyskusje.  
Przemykać skrajem. Z daleka od zgiełku,  
unosząc z sobą cichociemne: nie wiem.  
Krok mieć miarowy, twarz pogodną. Trzymać  
w ryzach emocje. Zająć się konkretem,  
myć okna.

Ismena uchodzi ze sceny.  
Wchłania ją szary tłum.

Żyje.

30.09.2012<sup>22</sup>

*Das Ismene-Syndrom*

*dem Andenken Anna Walentynowicz*

Nichts sehen. Nichts fühlen. Nicht über die Stränge schlagen.  
In den Kulissen verschwinden. Nicht diskutieren.  
Am Rand durchschlüpfen. Weit weg vom Tumult,  
das geheime ‚weiß nicht‘ mit sich davontugend.

<sup>21</sup> Ebd.

<sup>22</sup> Dakowicz (2013: 33).

Einen gemessenen Schritt haben, ein heiteres Gesicht. Die Emotionen unter Kontrolle haben. Sich mit dem Konkreten befassen, Fenster putzen.

Ismene tritt ab.  
Die graue Menge verschluckt sie.  
Sie lebt.

30.09.2012<sup>23</sup>

Die Polen sollten also Antigone sein, und doch sind (zu) viele von ihnen Ismene. Ob Dakowicz die von ihm selbst in Gang gesetzte Semiose vollständig kontrolliert? Seine Operation ist das obsessive Aus- und Aufgraben der Toten: „Resztki, szczątki, kosteczki naszej prawdziwej pamięci odkopujemy i wyciągamy na światło dzienne“ („Die Reste, die Relikte, die Knochen unseres wirklichen Gedächtnisses graben wir aus und ziehen wir so ans Tageslicht“),<sup>24</sup> erläutert er in dem zuvor schon zitierten Gespräch über den Band „Teoria wiersza polskiego“. Er sieht seine Mission darin, gegen die Totenruhe zu verstoßen, während es doch Antigone gerade darum ging, die Leiche ihres Bruders zu bestatten, was ihr Vater Kreon aus Gründen der Staatsräson verhindern wollte. Dakowicz wiederum holt die Leichen hervor, um zu verhindern, dass die Menschen in Polen zur Tagesordnung übergehen – was sie, wie er im Titelstück seines 2015 erschienen Essaybands „Afazja polska“ („Die polnische Aphasie“) beklagt, schon einmal getan hätten, als sie sich nach der Katastrophe des 2. Weltkriegs und der gewaltsamen Einrichtung des Staatssozialismus aus Bequemlichkeit für die „kleine Stabilisierung“ („mał[a] stabilizacj[a]“) entschieden hätten. Damit hätten sie, so schreibt er, die „Flucht vor der Erinnerung“ („ucieczk[a] od pamięci“) angetreten „und den Versuch der Konstruktion eines neuen Bewusstseins“ („prób[a] zbudowania nowej świadomości“) unternommen, „das durch eine dicke Mauer von all dem getrennt ist, das sich Jahrhunderte hindurch im Polentum abgelagert“ hätte („co w polskości nawarstwiało się przez wieki“).<sup>25</sup> Das Datum unter dem Gedicht „Syndrom Ismeny“ bindet den Text wiederum an die Diskussion um die Exhumierung des Körpers von Anna Walentynowicz, die im September 2012 erfolgt war.

Wer im Rahmen der „kleinen Stabilisierung“ pragmatisch das Konkrete sucht, vergisst die Toten, das Gedächtnis, die Identität. Dakowicz hingegen, den vehementen Verfechter des Konzepts der Identität,<sup>26</sup> zieht es, wie er sagt, „zur Friedhofsmauer, an die Ausgrabungsstätten“ („właśnie dlatego trafiłem pod mur cmentarza, na wykopaliska“)<sup>27</sup>. Das archäologische Dispositiv klingt ja auch schon im

---

<sup>23</sup> Übersetzung J.H.

<sup>24</sup> Dakowicz (2018: 273).

<sup>25</sup> Dakowicz (2015: 8f.).

<sup>26</sup> Dakowicz (2018: 276).

<sup>27</sup> Ebd.

Satz von den „Ablagerungen“ an – dieses sind natürlich Metaphern für kollektive historische Erfahrungen, die zusammengenommen das Polentum ausmachen.

Geschichte wird bei Dakowicz gleichgesetzt mit sterblichen Überresten; immer geht es um Skelette im Boden. Aber es sind nicht irgendwelche Toten, die Dakowicz sucht, sondern die „verfemten Soldaten“, wie in dem Gedicht „Chłopcy“ („Die Jungen“) aus „Teoria wiersza polskiego“, wo es um die mit Schweigen übergangenen „Jungen“ geht, die „in einem Panzerschrank verschlossenen“ sind, „in den die Geschichte nicht hineinschaut“ („zamknięci w panczernej szafie / do której nie zagląda historia“).<sup>28</sup> Zur Erläuterung: Gemeint sind natürlich die *żołnierze wyklęci* bzw. *niezłomni* („verfemte“, „unbeugsame“ Soldaten), die im heutigen Polen die zentralen Figuren in den geschichtspolitischen Bemühungen der PiS-Regierung und der in ihrem Sinne agierenden Institutionen sind.<sup>29</sup>

Dakowicz konnte durch seinen Kontakt zum Leiter der Ausgrabung selbst einen „Container“ betreten, in dem er 83 unvollständige tote Körper vorfand, denen er dann seine Stimme gegeben habe, wie er sich im Interview ausdrückt.<sup>30</sup> In einem „Die Stimme von unter der Erde“ („Głos spod ziemi“) betitelten Gespräch über den Band „Łączka“ sagt Dakowicz:

Tak, cała Polska jest cmentarzem. Tak, poeta polski jest zamknięty na cmentarzu. Musi tam, wśród grobów, wsłuchując się w głos spod ziemi, odzyskać pamięć, dla siebie i dla innych. Dopiero gdy to uczyni, otworzy się brama i poeta, a także Polak i środkowy Europejczyk, którzy w nim tkwią, wydostaną się na zewnątrz, dopiero wtedy będą mogli zacząć żyć życiem żywych. Współczesna kultura ucieka od tej prawdy, nie chce jej słyszeć. I dlatego jest martwa.<sup>31</sup>

Ja, ganz Polen ist ein Friedhof. Ja, der polnische Dichter ist auf einem Friedhof eingesperrt. Er muss dort, zwischen den Gräbern auf die Stimme von unter der Erde lauschen, muss der Erinnerung nachspüren, für sich und für die anderen. Erst wenn er das getan hat, öffnet sich für ihn das Tor, und der Dichter – genauso wie der Pole und der Mitteleuropäer, die in ihm sitzen – kann hinaustreten, erst dann wird er das Leben der Lebenden leben können. Die heutige Kultur läuft vor dieser Wahrheit davon, sie will sie nicht hören. Und daher ist sie tot.<sup>32</sup>

Der Mord an den „verfemten Soldaten“ wird für Dakowicz zu einem „zweiten Katyń“. Wobei auch hier die Täter keineswegs Polen waren, denn: „Prawdziwy, ideowy komunista nie czuje się Polakiem“ („Ein echter, ideologisch überzeugter Kommunist fühlt sich nicht als Pole.“).<sup>33</sup> Der Mörder muss also ein homo sovieticus gewesen sein, der sein Polentum gegen die kommunistische Ideologie eingetauscht – und es vor allem durch seine Tat verspielt hat.

<sup>28</sup> Dakowicz (2013: 17f.).

<sup>29</sup> Gemeint sind antikommunistische Partisanenkämpfer in den ersten Nachkriegsjahren.

<sup>30</sup> Dakowicz (2018: 274).

<sup>31</sup> Ders., 280.

<sup>32</sup> Übersetzung J.H.

<sup>33</sup> Ders., 283.

In Dakowiczs Gedichten ist die Welt manichäisch strukturiert: auf der einen Seite die Opfer der Geschichte und der sich mit ihnen solidarisierende Sprecher, der sie ‚exhumiert‘ – auf der anderen jene, die sie ermordet haben sowie jene, die das Schicksal der Opfer vergessen möchten. Beide letzteren (die sowjetisierten Täter und diejenigen, die die Opfer vergessen wollen) sind aus der Sicht des Sprechers gleichwertig, sie sind eben die ‚graue Masse‘, die sich nicht mit Polen identifiziert und sich an „pragmatischen“ und „konkreten“ (das heißt wohl: kurzfristig-materiellen) Zielen orientiert.<sup>34</sup>

Aber ist es nicht ehrenwert, das Andenken der Vergessenen zu pflegen? Ist das nicht die Aufgabe der Literatur? Sicher. Doch Dakowiczs ‚Nekrophilie‘ (im Sinne nicht einer erotischen Obsession, sondern einer empathischen Verbundenheit mit den Toten) operiert mit einem klaren politischen Auftrag, und dieser ist so sehr auf die polnische „Nation“ konzentriert, dass ich diese Lyrik ‚nationalistisch‘ nennen möchte. Wir haben es hier nämlich mit einem stillen „Krieg“ zu tun, der so Dakowicz in „Afazja polska“, in Polen seit siebzig Jahren andauere, das heißt seit dem Ende des 2. Weltkriegs.<sup>35</sup> Dies sei ein Krieg um die Erinnerung und ein Krieg um die Sprache. Dakowicz diagnostiziert nicht nur die polnische Sprachlosigkeit, er dekretiert zugleich, wie das wahre Sprechen auszusehen hat, bzw. er entscheidet, wer die Aphasiker sind, das heißt welches Sprechen als *Sprechen* gelten darf und welches nicht.

### *Der Auftrag des Dichters*

Ich habe den ‚Fall Dakowicz‘ aus mehreren Gründen ausgewählt: Weil ich ihn für einen klugen, differenziert schreibenden und argumentierenden Kollegen und für einen ausgezeichneten Dichter halte. Natürlich auch, weil er eine wichtige und angesehene Figur in der polnischen Gegenwartsliteratur ist. Seine Reputation wird durch zahlreiche Preise und Nominierungen für Preise bestätigt.<sup>36</sup> Und zuletzt, und das ist der wichtigste Grund: Weil die poetischen Verfahren, mit denen er sich selbst seinen Platz und seine Sichtbarkeit im Feld der polnischen Gegenwartsliteratur verschafft, exemplarisch für neuere Tendenzen im Umgang mit der

---

<sup>34</sup> Wiederum im Gespräch mit Maciej Robert erläutert Dakowicz, dass für ihn der „Nichtpragmatismus“ („niepraktyczność“; im Rekurs auf Cyprian Kamil Norwid) ein wichtiges Element der „Theorie und Praxis des polnischen Verses“ sei („Niepraktyczność to ważny element teorii i praktyki wiersza polskiego,“ Dakowicz 2018: 265) Der schwerste Vorwurf, den er der polnischen Gesellschaft der Nachwendezeit mit ihrem dominierenden neoliberalen Diskurs und ihrer pragmatischen Geschäftigkeit macht, ist natürlich der der Geschichtvergessenheit.

<sup>35</sup> Dakowicz (2015: 183).

<sup>36</sup> Hier genügt ein Blick auf den Abschnitt „Nagrody i wyróżnienia“ („Preise und Auszeichnungen“) im Wikipedia-Artikel des Autors.

Thematik von Literatur und Zeugenschaft sind und er in diesem Kontext – ungeachtet der überdeutlich artikulierten politischen Anliegen – einen sowohl intellektuell wie auch poetisch originellen Beitrag leistet.

Man kann natürlich die Frage stellen, warum Dakowicz sich als Dichter, als Literaturwissenschaftler und als öffentlicher Intellektueller so obsessiv darauf verlegt hat, die Toten der polnischen Geschichte (oder sagen wir genauer: ganz bestimmte Tote der polnischen Geschichte) auszustellen. Hat er hier ein Thema und ein Motiv gefunden, mit dem sich das kulturelle Kapital der Toten in Zeiten, in denen die rechte Gedächtnispolitik floriert, besonders effektiv in Rendite verwandeln lässt? Wenn man sich die fieberhafte Publikationstätigkeit Dakowiczs anschaut, die 1:1-Übersetzung von Erlebnis in Dichtung und begleitende Essays, dazu noch die – von ihm offenkundig für notwendig oder zumindest für hilfreich gehaltene – hermeneutische Hilfestellung in Interviews, dann kann man schon auf diesen Gedanken kommen.

Doch es wäre wohl unfair, Dakowicz darauf zu reduzieren. Er ist in seiner ganzen Obsession sicher ein Überzeugungstäter. Es kommt hinzu, dass es seit der Romantik gewissermaßen im Pflichtenheft des polnischen Dichters steht, dass er – frei nach einem berühmten Wort von Jules Michelet über den Historiker – als „Sachwalter der Toten“ («administrateur du bien des décédés»)<sup>37</sup> zu firmieren habe. Dakowicz selbst stellt sich als jemanden dar, der diesen Auftrag fast widerwillig entgegennimmt und ihn als eine qualvolle, aber eben notwendige Pflicht begreift. Doch es ist schon frappierend, wie professionell und nach Aufmerksamkeit heischend er dabei die verschiedenen medialen Kanäle bespielt. Seine Webseite spricht in dieser Beziehung Bände.<sup>38</sup>

Der missionarische Eifer Dakowiczs und der übrigen Dichter der *dobra zmiana*, jener „guten Wende“ oder „Wende zum Guten“, als die der radikale Richtungswechsel in Polen nach dem Wahlsieg der Partei „Prawo i Sprawiedliwość“ (Recht und Gerechtigkeit) vom Oktober 2015 von vielen begrüßt wird, wird auch dadurch genährt, dass sie sich vom linksliberalen Literatur-Establishment mit seinen Nike-Preisen und Nobelpreisträgerinnen ausgegrenzt fühlen, zum Beispiel von Kritikern und Literaturwissenschaftlern wie Jerzy Jarzębski oder Piotr Śliwiński, die Dakowicz beide namentlich in einem Interview erwähnt.<sup>39</sup> Er spricht in diesem Zusammenhang sogar von einem Willen zur Vernichtung, ja von einem „philologischen“ und „literaturgeschichtlichen Totalismus“ („filologiczn[y], historycznoliteracki [...] totalizm [...]“).<sup>40</sup>

In einem Gespräch erwähnt er, wie Jerzy Jarzębski in seiner Funktion als Mitglied der Jury des Kościelski-Literaturpreises über den Band „Łączka“ gesagt habe, dass es hier um das Modell ‚Polen als Christus der Nationen‘ gehe – ein

---

<sup>37</sup> Michelet (1875: III).

<sup>38</sup> Dakowicz (o.d.a.).

<sup>39</sup> Dakowicz (2018: 488).

<sup>40</sup> Ders., 490.

Modell, dass sich aber, so Jarzębski in der polnischen Gegenwart des frühen 20. Jahrhunderts überlebt habe: Gerade die Ausgrabung der von polnischen Sicherheitskräften Ermordeten auf dem Powązki-Friedhof habe doch, so Jarzębski, gezeigt, dass die Polen eben nicht nur unschuldig gewesen seien und dass die polnische Geschichte komplexer sei, als es der Dichter wahrhaben wolle.<sup>41</sup> Dakowicz fühlt sich hier grob missverstanden: Niemals habe er in seinen Gedichten die Position vertreten, dass aus dem polnischen Leid irgendein über die polnische Gesellschaft hinaus wirkendes Gut entstehe. Polen habe keine Mission gegenüber den anderen Völkern oder gar der Welt, sondern müsse sich nur um sich selbst kümmern. Deshalb sei seine Konzeption eben nicht „messianistisch“.<sup>42</sup> Darin ist ihm sicher zuzustimmen: Die internationalistische Komponente, die dem Messianismus der Romantiker, zumal in der Version Mickiewiczs, eignete, geht dem Projekt Dakowiczs völlig ab. Letztere ist exklusiv auf die polnische Nation bezogen.

Es muss allerdings gleichzeitig betont werden, dass Dakowicz, der seit 1996 in Łódź wohnt, sich sehr bewusst ist, dass er dort täglich mit der Gegenwart eines anderen schmerzlichen Themas der polnischen Geschichte, dem Holocaust, konfrontiert ist, für dessen Verarbeitung er sich aber noch nicht reif fühle, wie er schreibt.<sup>43</sup> Wogegen sich Dakowicz aber wendet, ist das Projekt eines „antiviktimologischen Patriotismus“ („patriotyzm antyofiarny“), das in den späten Nuller Jahren von liberal-westlich orientierten Kreisen dem traditionellen Opfer- bzw. Aufopferungspatriotismus entgegengesetzt wurde: ein Patriotismus ohne Opferkult also.<sup>44</sup>

### *Dakowicz und der forensic turn*

Man mag Dakowiczs Hinwendung zu den Toten obsessiv nennen,<sup>45</sup> doch seine Strategie bleibt epistemologisch klar: Bei ihm sind die Toten zunächst einmal nicht einfach Metaphern für Lebende, sondern er behandelt sie als das, was sie – materiell – sind: Residuen früheren Lebens. Er gibt nicht einfach metaphorisch irgendwelchen Toten eine „Stimme“ (was auch immer das heißen mag), er imaginiert sie nicht als Lebende oder in der Situation ihres Sterbens. Er imaginiert sich auch nicht selbst – oder seinen Sprecher – als Zeuge irgendwelcher Gewalttaten. Ihm geht es zunächst um den Sachbeweis in seiner physischen Präsenz. Zwar schließt

---

<sup>41</sup> Ders., 475f.

<sup>42</sup> Ders., 477.

<sup>43</sup> Ders., 482.

<sup>44</sup> Nowak (2010: 329) mit Bezug auf Radosław Sikorski. Vgl. Assmann zum Unterschied zwischen *sacrificium* und *victima*: Dem heroischen Sterben für das Vaterland (*sacrificium*) steht das „passive und wehrlose Opfer von Gewalt“ (*victima*) entgegen (Assmann 2006: 73f.). Für Dakowicz ist zentral, dass die Opfer, deren Exhumierung er beiwohnt, *für etwas* gestorben sind, dass sie also über das Modell des *sacrificium* in die Erzählung der Nation eingeschrieben werden.

<sup>45</sup> Zum „Nekropatriotismus“ Dakowiczs vgl. Tomczok (2018).

sich daran bei ihm eine sehr aufwändige moralische und politische Reflexion an. Doch der erste Befund, von dem alles ausgeht, ist die Materialität des toten Körpers.

Die polnische Historikerin Ewa Domańska arbeitet seit einigen Jahren im Feld der *dead body studies*. Ihr Ansatz, der im Kontext des *forensic turn* in der Erforschung der Geschichte von Massengewalt zu sehen ist,<sup>46</sup> scheint mir geeignet für die Analyse der Rolle, die tote Körper und Körperfragmente im poetisch-politischen Projekt Dakowicz spielen. Allerdings: Die scheinbar ontologische – desinteressierte, nicht politisch instrumentalisierte und instrumentalisierende – Sicht auf die Toten bei Domańska, ist ihrerseits nicht ganz unproblematisch, da sie unter Rückgriff auf Heidegger und Freud der sich in den Toten manifestierenden „nicht-abwesenden Vergangenheit“ bestimmte Eigenheiten zuschreibt, die nicht einfach ‚natürlich‘ sind, sondern eher wohl übernatürlich zu nennen wären: “The non-absent past is the ambivalent and liminal space of ‘the uncanny’; it is a past which haunts like a phantom and therefore cannot be controlled or subject to a finite interpretation.”<sup>47</sup> Domańska spricht auch von der „Magie und Mysteriosität der Vergangenheit, die nicht abwesend ist“ (“magic and mysteriousness of the past which is not absent”).<sup>48</sup> Dabei äußert sie sich nicht dazu, wie es dazu kommt, dass bestimmte Elemente der Vergangenheit sich in unserer Wahrnehmung in „Phantome“ verwandeln, die uns jagen. Hier haben wir es wohl nicht mit „Magie“ zu tun, sondern mit Prozessen der Überlieferung, der Anknüpfung, der Bedeutungszuschreibung.

Was mir aber wichtig scheint an der Perspektive, die uns Domańska ermöglicht, ist die Frage, wie das Relikt der Vergangenheit, der tote Körper, ‚für sich‘ stehen kann, als Differenz, die sich nicht mit unseren auf die Gegenwart und die Zukunft bezogenen Anliegen verrechnen lässt. Dakowicz führt den Gummihandschuh im Kopf der toten Anna Walentynowicz an. Er schlüpft ja tatsächlich in die Rolle des Forensikers, zitiert aus Obduktions- und Exhumierungsberichten, geht als Forscher auf den Powązki-Friedhof. Er suhlt sich zwar nicht in den erotischen oder den Horroreffekten, die eine Ästhetisierung der toten Körper *auch* hervorbringen könnte, aber er hat eine klare geschichtspolitische Agenda, die ihm den Weg zu *bestimmten* Gräbern weist. Der tote Körper ist zwar unverfälscht und konkret da, doch: “[...] what gives a dead body symbolic effectiveness in politics is precisely its ambiguity, its capacity to evoke a variety of understandings.”<sup>49</sup> Die Vorstellung, dass „Knochen“ als historische und forensische Beweise in ihrer bloßen, unverfälschten Präsenz gewissermaßen „für sich selbst“ sprächen, ist laut Ewa Domańska Teil des „sozialen Imaginären“<sup>50</sup>; es handelt sich hier um eine sehr voraussetzungsreiche Konstruktion. Jedoch eignen sich die Knochen der To-

<sup>46</sup> Domańska (2017: 129).

<sup>47</sup> Domańska (2005: 405).

<sup>48</sup> Ebd.

<sup>49</sup> Verdery (1999: 29).

<sup>50</sup> Domańska (2017: 149).



ten, wie Domańska anhand einer minutiösen Analyse der epistemologischen Implikationen der 2001 unternommenen (teilweisen) Ausgrabung und forensischen Untersuchung der Opfer des Massenmords an der jüdischen Bevölkerung von Jedwabne am 10. Juli 1941 zeigt, gerade *aufgrund* der vermeintlich absoluten Evidenz der ‚forensischen‘ Wahrheit so gut dazu, zu Instrumenten in der geschichtspolitischen Auseinandersetzung zu werden.<sup>51</sup>

Damit können wir also sagen, dass Dakowicz, der das Foto einer Exhumierungsoperation auf die Titelseite seines Bandes „Teoria wiersza polskiego“ genommen hat, in seinen Gedichten, in seiner Publizistik und in seinen Interviews den *forensic turn* vollzieht, die Abkehr vom Paradigma der Zeugenschaft und die Hinwendung zu den materiellen Überbleibseln der Toten. Dabei bleibt er selbst Zeuge, aber eben Zeuge *seiner* Zeit, derjenigen Zeit, in der diese Beweise ausgegraben und bewertet werden. Gleichzeitig vollzieht er als Erforscher der von ihm postulierten „polnischen Aphasie“ eine interessante tropische Verschiebung: Er geht von den *Dingen* aus, den vorgefundenen Sachbeweisen, die er benennt und deren scheinbar unabweisbare Präsenz und Faktizität er seinen Texten zugrunde legt. Entscheidend ist aber bei ihm die Verschiebung vom faktischen ‚Schädel‘ zum ‚Kopf‘ oder sogar ‚Gehirn‘ der (*polnischen*) Leserinnen und Leser. Indem er die Dingbeweise in seine Texte einfügt, fügt er sie auch in den symbolischen Zusammenhang der polnischen Nation und ihres historischen Gedächtnisses ein. Besonders deutlich wird das im Schlussabsatz des Buchs „Afazja polska“, wo der Sprecher (=Dakowicz) die „Rippe eines Toten“ in der Hand einer jungen Archäologin sieht: „Czy z jednego żebra Żołnierza Niezłomnego śpiącego w ziemi da się uczynić nowego człowieka? Czy ze zgruchotanej kości można stworzyć na nowo jeden naród?“<sup>52</sup> („Kann man aus einer Rippe eines in der Erde ruhenden Unbeugsamen Soldaten einen neuen Menschen erschaffen? Kann man aus einem zertrümmerten Knochen eine Nation neu erschaffen?“). Er sieht sich außerstande, eine klare Antwort auf diese Frage zu geben, führt aber aus, dass das lateinische Verb *recolligo*, auf welches das polnische Wort *rekolekcja* zurückgehe, nichts Anderes meine als ‚wieder zusammenfügen‘ oder ‚noch einmal annehmen‘. Ein Knochen ist dann nicht einfach ein Knochen, sondern, wie Dakowicz schreibt, eine „Reliquie, ein kleines Fragment der zertrümmerten Gemeinschaft der Polen“ („niewielki fragment zdruzgotanej wspólnoty Polaków“).<sup>53</sup>

Insofern ist der *forensic turn* bei dem Dichter-Philologen Dakowicz nur ein scheinbarer, bzw. er wird gewissermaßen weitergedreht: Die Sachbeweise werden bei ihm poetisch wieder zusammengefügt und entfalten eine poetische Evidenz, die auf ihrer reinen faktischen Evidenz basieren, durch diese gedeckt sein soll. Doch die Verbindungen, die Dakowicz knüpft, sind eben nicht die Kontiguitäts-

---

<sup>51</sup> Dies., 148-182.

<sup>52</sup> Dakowicz (2015: 336).

<sup>53</sup> Ebd.

beziehungen, nach denen die forensisch operierenden Archäologen und Anthropologen die Knochen der Ermordeten anordnen und zusammenfügen. Vielmehr sind es hermeneutische (paradigmatische) Beziehungen, die eine große *recollectio* ermöglichen sollen: Erst durch die Anknüpfung an die in der Literatur der polnischen Romantik gründende Martyrologie erreicht diese *recollectio* ihr Ziel.<sup>54</sup> In diesem Sinn ist denn auch wohl die Theorie im Titel des Gedichtbands „Teoria wiersza polskiego“ zu verstehen.

### *Das Konventionelle und das Unheimliche*

Dakowicz verfolgt mit seinen Gedichten und öffentlichen Verlautbarungen deutlich eine politische Mission. Doch die forensisch-philologische Umsetzung dieser Mission interveniert auf philologisch und theoretisch hohem Niveau in die epistemologischen Grundlagen der erinnerungs- und geschichtspolitischen Debatten seiner Zeit. Zur Kontextualisierung und als Kontrastfolie möchte ich jetzt hier zwei andere Dichter zu Wort kommen lassen, die die toten Körper mit – wie mir scheint – eher konventionell-plakativen Methoden für eine nationalistisch grundierte Geschichtspolitik ausschlachten.

Ganz eklatant ist das in dem Gedicht „Wołyń 1943“ des prominenten und einschlägig rechtslastigen Dichters Wojciech Wencel. Wencel lässt hier zunächst ein junges Mädchen in der pastoralen Idylle der polnischen Grenzländer mit frischgekalkten Hauswänden und grenzenlosen Feldern voller Mohnblumen einen Eimer Wasser holen. Anders als die Leserinnen und Leser, die wissen, dass die titelgebende Kombination aus Ortsangabe und Jahreszahl den Schauplatz eines Massakers an der polnischen Zivilbevölkerung durch die „Ukrainische Aufstandsarmee“ (UPA) indiziert, ahnt sie nichts Böses. In den Folgestrophen drapiert der Dichter dann ihren nackten und in Stücke gesägten Körper auf dem Küchentisch des Gutshauses und schmückt diesen Splattereffekt, der zweifellos an die frenetische Tradition der polnischen Romantik anknüpft,<sup>55</sup> mit gelehrten kunstgeschichtlichen Referenzen aus.<sup>56</sup>

Eine andere prominente Stimme im Feld der rechten Literatur im heutigen Polen ist der Literaturwissenschaftler, Schriftsteller und Dichter Jarosław Marek Rymkiewicz. In seinen Prosa-Büchern, vor allem in „Kinderszenen“ (von 2008), entfaltet er Gewaltszenen von größter Brutalität. Es geht ihm dabei um die Schockeffekte der Einwirkung von Gewalt auf lebende und (langsam) sterbende Körper. Doch in seiner Lyrik gibt es auch aufschlussreiche Stellen, an denen *tote* Körper eingesetzt werden, so etwa in seinem wohl bekanntesten politischen Gedicht „Do Jarosława

<sup>54</sup> Domańska (2017: 180).

<sup>55</sup> Vgl. zur Ukraine als „ästhetischem Raum des Horrors“ („estetyczna przestrzeń horroru“) in der polnischen Literatur der Romantik: Witkowska (1995: 26).

<sup>56</sup> Wencel (2012: 42-44).

Kaczyńskiego“ („An Jarosław Kaczyński“), datiert auf den 19. April 2010, nur wenige Tage nach der Katastrophe von Smolensk: In seinem Appell an den Zwilingsbruder des verstorbenen Präsidenten nimmt Rymkiewicz eine Teilung Polens vor: Es gebe zwei Polen, das eine, das der Welt gefallen wolle, und „das andere, das auf einer Geschützlafette gefahren werde“ („I ta druga, którą wiozą na lawecie“). Dieses andere, das im Sinne des Sprechers einzig ‚wahre‘ Polen, ist also das, von dem der tote und „verbrannte“ Körper des Präsidenten spricht:

Dokąd idziecie? Z Polską co się będzie działo?  
O to nas teraz pyta to spalone ciało.<sup>57</sup>

Wohin geht ihr? Was wird mit Polen passieren?  
Das fragt uns jetzt dieser verbrannte Körper.<sup>58</sup>

Auch in diesem Gedicht ist viel von Blut und offenen Wunden die Rede; das sind aber durch und durch konventionalisierte Wendungen, die das Pathos des polnischen Nationalismus heraufbeschwören. Der „verbrannte Körper“ wird in ein Fa-nal verwandelt, eine Waffe im Kampf um das wahre Polen. Ein Gedicht von 2013 zeigt, wie Rymkiewicz mit den präsentistischen Horroreffekten arbeitet:

*Krew*

Krew rozlepiona na afiszach  
Krew na chodnikach i na ścianach  
Krew – jak poranna wtedy cisza  
Krew – czarne plamy na ekranach

Krew na kamiennych szarych płytach  
Na białych rękawiczkach Tuska  
[...]

I jak na polach polne maki  
I nad polami białe chmury  
Jak narodowi dane znaki  
Oni wznosili się do góry

Krew na fotelach tupolewa  
Zmywana szlauchem o świtanu  
Jeszcze wam ona pieśń zaśpiewa  
To będzie pieśń o zmartwychwstaniu.

*18 października 2013*<sup>59</sup>

<sup>57</sup> Rymkiewicz (2010: 44f.).

<sup>58</sup> Übersetzung J.H.

<sup>59</sup> Rymkiewicz (2013).

*Blut*

Das Blut, das auf Plakaten klebt  
 Das Blut auf den Bürgersteigen und den Wänden  
 Das Blut – wie damals diese morgendliche Stille  
 Das Blut – schwarze Flecken auf den Bildschirmen

Das Blut auf den grauen Steinplatten  
 Auf den weißen Handschuhen Tusks  
 [...]

Und wie auf den Feldern der voll Mohn  
 Und wie über den Feldern die weißen Wolken  
 Wie Zeichen die der Nation gegeben wurden  
 Sind sie in den Himmel aufgestiegen

Das Blut auf den Sitzen der Tupolew  
 Mit dem Schlauch abgewaschen im Morgengrauen  
 Es wird euch noch ein Lied singen  
 Das wird das Lied von der Auferstehung sein.

18. Oktober 2013<sup>60</sup>

Ganz Polen wird hier in das Blut der Opfer von Katyń getaucht. Das soll wohl vergessen machen, dass der Status des ‚Opfers‘ in diesem Zusammenhang ein ganz anderer ist als der, den wir üblicherweise im historischen Diskurs damit verbinden: Es geht ja hier nicht um die durch Übermacht getöteten Opfer der Geschichte, sondern um einen Flugzeugabsturz, der nach allem, was man weiß, die Folge eine Verkettung unglücklicher Umstände und menschlichen Versagens war. Die bloße Präsenz des Bluts dient hier zur Überdeckung dieser Tatsache. Nichts wird ausgegraben oder ans Licht geholt – wenn es nicht die „Zeichen“ in Gestalt der „weißen Wolken“ über den „roten Mohnfeldern“ sind, die sich zu den Farben der polnischen Flagge fügen. Das Gedicht nimmt zwar seinen Ausgang bei den Dingbeweisen und den Resten toter Körper im Wrack der Präsidentenmaschine: Das Blut soll die Verschwörungstheorie stützen, die für den „Popmessianismus“ im Post-Smolensk-Polen konstitutiv ist. Doch im Grunde interessiert sich Rymkiewicz überhaupt nicht für Dinge, sondern nur für Zeichen und Symbole, die sich mit der typischen Überdeterminiertheit der Verschwörungstheorie<sup>61</sup> in die eine große, messianistische Erzählung von der Auferstehung Polens fügen.

Direkt nach der Katastrophe von Smolensk schrieb die Philosophin und Religionswissenschaftlerin Agata Bielik-Robson in einer Analyse von einem „polnischen Triumph des Todes“ („polski triumf tanatosa“) und einer „wundersamen

---

<sup>60</sup> Übersetzung J.H.

<sup>61</sup> Boym (1999: 97).

Erfüllung des kollektiven Todestribs“ („cudown[e] spełnienie[...] zbiorowego popędu śmierci“):

Śmierć Lecha Kaczyńskiego, prezydenta, który w wyjątkowo konsekwentny sposób realizował polską tanatopolitykę, opierając ją w całości na martyrologicznej pamięci, stała się magicznym symbolem, będącym w oczach jego wyznawców pełnym uwiarygodnieniem tej strategii.<sup>62</sup>

Der Tod Lech Kaczynskis, des Präsidenten, der auf außerordentlich konsequente Weise die polnische Thanatopolitik realisiert, indem er sie vollständig auf dem Fundament der martyrologischen Erinnerung abstützt, ist zu einem magischen Symbol geworden, das in den Augen seiner Anhänger als vollständige Beglaubigung dieser Strategie (des spezifischen polnischen martyrologischen Todestribs) dient.<sup>63</sup>

Man muss sich die psychoanalytisch geprägte Perspektive Bielik-Robsons nicht zu eigen machen, um ihr darin zuzustimmen, dass durch die in Polen seit der Romantik besonders markante martyrologische und viktimologische Tradition das semiotische Feld bereitet war, in dem dann der Tod des Präsidenten als geradezu magische Beglaubigung gelesen werden kann. Ewa Domańska hat in ihren Arbeiten gezeigt, dass der tote Körper besonders geeignet ist, zum Symbol zu werden; aus ihm lässt sich politisches Kapital schlagen. Sie diskutiert im Zusammenhang mit der Frage der ambivalenten (Nicht-)Präsenz der Toten auch die Kategorie des Unheimlichen bei Sigmund Freud.<sup>64</sup> Ein Aspekt dieser Kategorie, den sie dabei nicht aufnimmt, scheint mir aber im Zusammenhang mit der Diskussion um die toten Körper von Katyń und Smolensk besonders aufschlussreich zu sein:

An einer anderen Reihe von Erfahrungen erkennen wir auch mühelos, daß es nur das Moment der unbeabsichtigten Wiederholung ist, welches das sonst Harmlose unheimlich macht und uns die Idee des Verhängnisvollen, Unentrinnbaren aufdrängt, wo wir sonst nur von ‚Zufall‘ gesprochen hätten.<sup>65</sup>

Nun ist der Flugzeugabsturz von Smolensk gewiss kein harmloses Geschehen. Aber es ist die Wirkung der unbeabsichtigten Wiederholung, die das Moment des Unentrinnbaren erzeugt, um die es hier geht. Wer wollte von Zufall sprechen, wo so viele Zeichen in die andere Richtung deuten? Entscheidend ist die Wiederholungsstruktur. Das Gedicht selbst, dessen poetische Struktur durch die Wiederholung bedingt wird, gerät hier in Analogie zum historischen Geschehen. Derartige Effekte einer ungebrochenen Frenesie, eines direkten ‚Unheimlichen‘, wie wir es etwa in der Gestalt Donald Tusks, des bekannt-unbekannten polnischen Ministerpräsidenten, erblicken können, dessen Handschuhe voller Blut sind (und der ja auch gar kein echter Pole ist, wie die rechte Publizistik wissen will), finden wir in Dakowiczs Gedichten nicht. Sie sind semantisch komplexer und epistemologisch informierter als die zitierten Texte Wencels und Rymkiewicz.

---

<sup>62</sup> Bielik-Robson (2010: o.S.).

<sup>63</sup> Übersetzung J.H.

<sup>64</sup> Domańska (2005: 402).

<sup>65</sup> Freud (1919: 311f.).

*Schluss*

Die polnische Thanatopolitik und das martyrologische Gedächtnis sind bei all ihrer bemerkenswerten Kontinuität und Strahlkraft semantisch höchst herausfordernde Komplexe, die in den letzten Jahren durch die diskursiven Verschiebungen, wie sie sich im *forensic turn* vollziehen, gewissermaßen geerdet wurden. Der Literaturwissenschaftler und Norwid-Spezialist Przemysław Dakowicz liefert mit seinen Gedichten eine poetische Theorie zu dieser Neubelebung des polnischen Totenkults. Programmatisch geschieht das gleich im Eröffnungsgedicht seines Bandes „Teoria wiersza polskiego“. Das „Słowacki. Słowo i czyn“ („Słowacki. Wort und Tat“) betitelte Gedicht entfaltet die metonymisch-metaphorische Beziehung zwischen Blut und Tinte anhand der Figur des Blut hustenden, tuberkulosekranken Dichters, der ja bekanntlich auch von den „mit Blut geschriebenen Taten meiner Nation“ („Narodu mego krwią pisane czyny“) geschrieben hatte.

*Słowacki. Słowo i czyn*

trzydziestosiemioletni  
pluje krwią

oskrzelowa wydzielina  
spływa po arkuszu  
bibułkowego papieru

rękaw  
ściera  
śluz krew ślinę  
zmieszane z atramentem.<sup>66</sup>

*Słowacki. Wort und Tat*

der Siebenunddreißigjährige  
spuckt Blut

das Bronchialsekret  
fließt über den Bogen  
des Seidenpapiers

der Ärmel  
verwischt  
Schleim Blut Speichel  
gemischt mit Tinte.<sup>67</sup>

Hier gehen Blut und Tinte ineinander über. Irgendwie, so scheint es, holt der Forensiker-Philologe Dakowicz aus der polnischen Geschichte vor allem doch die

---

<sup>66</sup> Słowacki (2013: 312).

<sup>67</sup> Übersetzung J.H.

polnische *Literaturgeschichte* hervor, so dass alle Zeichen, die er findet, immer schon vorgezeichnet sind – wie hier der Ärmel, der „uns“ (bzw. den Polen) nicht aus dem Kopf will und an dem der hustende Słowacki „Schleim Blut Speichel“ abwischt. Das Körpersekret des Dichters, der, wie die Altersangabe andeutet, hier wohl gerade sein historiosophisches Poem „Król-Duch“ („König-Geist“) schreibt, ist immer schon mit „Tinte“ vermischt.

Ein Fachmann, der mit den erhaltenen Manuskripten Słowackis gearbeitet hat, konnte mir bestätigen, dass Słowacki tatsächlich Seidenpapier benutzte; doch es gibt in seinem Archiv keine Manuskriptseiten, die Spuren von Blut aufweisen.<sup>68</sup> Diese ‚Beglaubigung‘ der organischen Verbindung zwischen polnischer Dichtung und polnischer Geschichte, zwischen polnischem Wort und polnischer Tat ist also ganz fiktiv – oder sagen wir: *theoretisch*. Das Programm, das Dakowicz als Dichter verfolgt, indem er sich forensisch und philologisch mit den Hinterlassenschaften der polnischen Geschichte befasst, ist also immer schon und zuallererst ein poetisches. Das und die Tatsache, dass er das Wissen um diesen Umstand als Theorie in seine Texte aufnimmt, unterscheidet ihn von den übrigen rechtsnational orientierten Dichtern in Polen.

## Literatur

- Assmann, A. (2006): *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München.
- Bielik-Robson, A. (2010): *Polski triumf Tanatosa*. In: *Krytyka Polityczna*. 16.04.2010. <https://krytykapolityczna.pl/felietony/agata-bielik-robson/polski-triumf-tanatosa/> [02.12.2020].
- Boym, S. (1999): *Conspiracy Theories and Literary Ethics: Umberto Eco, Danilo Kiš and The Protocols of Zion*. In: *Comparative Literature*. 51. 2. 97-122.
- Cienciała, A. / Lebedeva, N. / Materski, W. (2007, eds.): *Katyn: A Crime Without Punishment*. New Haven / London.
- Dakowicz, P. (2013): *Teoria wiersza polskiego*. Sopot.
- Dakowicz, P. (2015): *Afazja polska*. Warszawa.
- Dakowicz, P. (2018): *Nauka znikania. Wiersze i rozmowy z lat 2006–2018*. Warszawa.
- Dakowicz, P. (o.d.a): <http://dakowicz.blogspot.com/> [02.12.2020].
- Dakowicz, P.: (o.d.b): *Nagrody i wyróżnienia*. [https://pl.wikipedia.org/wiki/Przemys%C5%82aw\\_Dakowicz](https://pl.wikipedia.org/wiki/Przemys%C5%82aw_Dakowicz) [02.12.2020].
- Domańska, E. (2005): *Toward the Archaeontology of the Dead Body*. In: *Rethinking History*. 9. 4. 389-413.
- Domańska, E. (2017): *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała*. Warszawa.
- Freud, S. (1919): *Das Unheimliche*. In: *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*. 5. 5/6. 297-324.

---

<sup>68</sup> Nochmaliger Dank an Jędrzej Krystek!

- Janion, M. (2000 [1996]). Zmierzch paradygmatu. In: Dies.: Do Europy. Tak, ale razem z naszymi umarłymi. Warszawa. 19-34.
- Janion, M. (2013): Religia smoleńska to szkodliwy popmesjanizm. Z prof. Marią Janion rozmawia Kazimiera Szczuka. In: *Gazeta Wyborcza*. 34. 09.-10.02.2013. 18f.
- Michelet, J. (1875): *Histoire du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'au 18 brumaire*. Paris.
- Mickiewicz, A. (1949): *Dzieła*. Wydanie narodowe. Tom III: *Utwory dramatyczne*. Opr. Stanisław Pigoń. Kraków.
- Nowak, A. (2010): *Od Polski do post-polityki. Intelktualna historia zapaści Rzeczypospolitej*. Kraków.
- Rubaj, M. (2012): Rosjanie zbeczcili ciało Anny Walentynowicz. Ohydnie. [https://www.fakt.pl/wydarzenia/polityka/rosjanie-zbeczczescili-cialo-anny-walentynowicz/vyqrymf?utm\\_source=pl.wikipedia.org\\_viasg\\_fakt&utm\\_medium=referral&utm\\_campaign=leo\\_automatic&srcc=ucs&utm\\_v=2](https://www.fakt.pl/wydarzenia/polityka/rosjanie-zbeczczescili-cialo-anny-walentynowicz/vyqrymf?utm_source=pl.wikipedia.org_viasg_fakt&utm_medium=referral&utm_campaign=leo_automatic&srcc=ucs&utm_v=2) [02.12.2020].
- Rymkiewicz, J. (2010): *Wiersze polityczne*. Warszawa.
- Rymkiewicz, J. (2013): *Krew*. In: *Niezależna*. 06.11.2013. <https://niezalezna.pl/47968-tylko-u-nas-wiersz-jaroslaw-marka-rymkiewicz-krew-na-bialych-rekawiczkach-tuska> [02.12.2020].
- Słowacki, J. (2013): *Wiersze*. Wstęp i opracowanie: Jacek Brzozowski, Zbigniew Przychodniak. Wrocław.
- Tomczok, P. (2018): *Nekropatriotyzm Przemysława Dakowicza*. In: *Czas Kultury*. 3. 6-12.
- Trybuś, K. (2014): *Topika i pamięć. O romantycznych katastrofach – wczoraj i dziś*. In: Fiećko, J. / Herlth, J. / Trybuś, K. (Hg.): *Katastrofizm polski w XIX i XX wieku: idee, obrazy, konsekwencje*. Poznań. 289-306.
- Urban, Th. (2015): *Katyn 1940. Geschichte eines Verbrechens*. München.
- Verdery, K. (1999): *The Political Lives of Dead Bodies: Reburial and Postsocialist Change*. New York.
- Weber, C. (2015): *Krieg der Täter. Die Massenerschießungen von Katyn*. Hamburg.
- Wencel, W. (2012): *Oda do śliwowicy i inne wiersze za lat 1992–2012*. Kraków.
- Witkowska, A. (1995): *Dziko – pięknie – groźnie czyli Ukraina romantyków*. In: *Teksty Drugie*. 2. 32. 20-30.





## Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

Band 10 (2023): *Contemporary Poetry and Politics*

Herausgegeben von Anna Fees, Henrieke Stahl, Claus Telge  
Kunze, Rui: Relocating “China” in Contemporary American Poetry: The Case of Timothy Yu. In: IZfK 10 (2023). 153-163.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-f10b-c8eb

**Rui Kunze**

### **Relocating “China” in Contemporary American Poetry: The Case of Timothy Yu**

This article examines “China” in contemporary American poetry using the example of Timothy Yu’s poems, titled “Chinese Silence,” which rewrite and / or parody texts from the American literary canon as well as public communication. It proposes a hall-of-mirrors reading of these poems in order to show how Yu’s poems refer to, reflect on, and relocate other authors’ writing of “China.” It argues that Yu’s poems, instead of making claims for an authentic “China,” attempt to bring Chinese Americans’ lived experience into the American literary tradition.

*Keywords: American poetry, Timothy Yu, China, Chineseness, silence*

#### *1. Introduction*

In her 1917 introduction to “The New Poetry: An Anthology of Twentieth-Century Verse in English,” Harriet Monroe (1860–1936) described the influence of China and Japan on American literary modernism by saying that many poets “have bowed to the winds from the East.”<sup>1</sup> Although poets such as Vachel Lindsay (1879–1931) and Ezra Pound (1885–1972) could not read Chinese, Monroe believed that their “round-about way” of using (classical) Chinese poetry offered readers of their times – and after – “something of the rare flavor, the special exquisite perfume, of the original.”<sup>2</sup> Looking back from the twenty-first century, we may say that Monroe’s

---

<sup>1</sup> Monroe (1930: xliii).

<sup>2</sup> Ibid., xliv.

remarks are simultaneously naïve and complacent, representing an orientalist appreciation of the Chinoiserie trend in American mainstream culture of the early 20<sup>th</sup> century, which exoticized and abstracted China.

Yet this critique may prove insufficient to understand the writings of “China” in contemporary American poetry and literary history. The American translator and poet Tony Barnstone says: “I came to China, [...] to learn how to write poetry in English.”<sup>3</sup> These words can be applied to a century-long literary tradition from Pound to Gary Snyder (b. 1930) and Charles Wright (b. 1935). Viewed from the perspective of contemporary translation studies, these poets have created American poetic avant-gardes by appropriating (classical) Chinese poetry. Looking back at the time when Monroe wrote her introduction, Barnstone argues,

Chinese poetry was a powerful weapon in the battle against Victorian form, and thus it was brought over into English in forms resembling the free verse that it helped to invent.<sup>4</sup>

Therefore, Chinese poetry was introduced for a literary purpose: to oppose the poetic forms and sensibility of the Victorian Era (1837–1901). American Modernists transformed and transferred classical Chinese poetry for this purpose. The poems, which often strictly follow meter and rhyme patterns in the Chinese original, for example, appear as free verse in the translation(s) to help modify Victorian forms, such as heroic couplets, odes, Romantic revivals of ballads, and sonnets.<sup>5</sup> In this way, Chinese and Japanese poetries contributed to shaping and developing the American poetic tradition.

If China and its (classical) poetry have served as cultural resources for American poetic innovations, have they lived happily ever after in American poetry? The poems by Timothy Yu, a Chinese American poet and literary scholar teaching modern and contemporary American literature at the University of Wisconsin-Madison, show that there is no easy answer. Yu’s poems critically scrutinize China – or rather the “Chineseness” that it embodies – in American literature and culture. Different from Pound and Barnstone, Yu confronts the political issue of race in his poems, which interrogate how “China” in the American literary canon and in public communications has contributed to essentializing and exoticizing a Chineseness that has de-historicized and abstracted the ethnic group of Chinese Americans, and, as a result, prevented Chinese / Asian Americans from participating in forming a productive understanding of “Americanness.”

---

<sup>3</sup> Barnstone (1999: 66).

<sup>4</sup> *Ibid.*, 74.

<sup>5</sup> Bristow (2000: 89).

## 2. The Case of Timothy Yu

### 2.1 “Chinese Silences” in a Hall of Mirrors

As a scholar of literary studies, Timothy Yu is familiar with American poetry and its genealogy. In 2009, he published his critical work “Race and the Avant-Garde: Experimental and Asian American Poetry Since 1965” with Stanford University Press. In this book, he asks: how useful or effective is the label of Asian American poetry for studying the American literary avant-garde? He argues for “a consideration of race in the work of white and Asian American poets alike.”<sup>6</sup> As an Asian American creative writer, Yu integrates his argument into his writing practice. In the examples I discuss here, he interrogates the meanings of “China” and its “Chineseness” in American mainstream culture, including historiography, public speech, and ultimately, canonical poetry.

These examples are all titled “Chinese Silence,” some of which were first published in the 2012 chapbook “15 Chinese Silences,” which was later expanded into the poem collection “100 Chinese Silences” in 2016. In these poems, Yu skillfully builds his texts in such a way that they form intertextual and dialogic relations to the texts of authors ranging from United States Poet Laureate Billy Collins (b. 1941) to poet-translator Eleanor Goodman (b. 1979). I demonstrate in the following textual analysis that Yu’s poems, instead of offering a truer, more authentic “China” in order to overwrite the one given in other texts, rather foreground the mutual construction of the ethnic category of “race” – in his case, Chinese American – and literature. In other words, these texts try to relocate “China” as part of the American cultural tradition. To emphasize these intertextual dynamics, I read Yu’s texts not as rebukes of other authors’ texts but as one side of a poetic hall of mirrors referring to and reflecting on “China.” With this method of reading, I attempt to bring into view the various positions and limitations of these texts – and authors – with regard to “China,” “Chineseness,” and “Americanness.”

### 2.2 Reflecting and Relocating “China” and “Chineseness”: A Textual Analysis

The title “Chinese Silences,” as “Chinese Silence No. 1” indicates, was inspired by Billy Collins’ poem “Grave” (2009).<sup>7</sup> Billy Collins served as the U.S. Poet Laureate from 2001–2003 and as the New York State Poet Laureate from 2004–2006. He is one of the most bestselling living American poets. Therefore, it is reasonable to acknowledge him and his work as representative of American culture, especially literature, both symbolically and commercially. It should be noted that Collins has

---

<sup>6</sup> Yu (2009: 162).

<sup>7</sup> According to Lucas Klein, Timothy Yu attended Collins’ reading of “Grave” at the University of Wisconsin-Madison in April 2011. See Klein (2018: 268).

reflected humorously on (classical) Chinese poetry in the American tradition, as one may see in the poem titled “Reading an Anthology of Chinese Poems of the Sung Dynasty, I Pause to Admire the Length and Clarity of their Titles” (1999).

In Collins’ poem “Grave,” the speaker visits his parents’ joint grave, asking what they think of his new glasses. All he gets is silence. In stanzas three and four, the speaker alludes to the so-called “Chinese belief” of “one hundred kinds of silence,” of which “only a few special monks” can tell the distinction. In stanzas seven and eight, he refers to other silences, those in his family – of the father and the son:

the ear my father likes to speak into,  
but he would say nothing,  
and I could not find a silence

among the one hundred Chinese silences  
that would fit the one that he created  
even though I was the one

Now, in stanzas nine and ten, the speaker admits that he invented the one hundred Chinese silences:

who had just made up the business  
of the one hundred Chinese silences –  
the Silence of the Night Boat,

and the Silence of the Lotus,  
cousin to the Silence of the Temple Bell  
only deeper and softer, like petals, at its farthest edges.<sup>8</sup>

These last two stanzas describe the objects associated with Chinese “silence”: the night boat, the lotus, and the temple bell – all typical of a scholar-poet’s life in ancient China and generally perceived in the West to stand for a meditative, Zen-like aura. The metaphor of “petals,” in particular, evokes Ezra Pound’s Imagist classic “In a Station of the Metro” (1913):

The apparition of these faces in the crowd;  
Petals on a wet, black bough.<sup>9</sup>

It would be simplistic to regard Collins’ “Grave” solely as an orientalist imagining of China. First, silence occupies a central position in the poem, but ambivalently. It is rather related to the speaker’s (dead) parents. As stanzas seven and eight show, the speaker’s relation to his father could be one of violence. The father failed to communicate with the son in words and the latter chose to resort to silence, as resistance or resignation. The son then invented a Zen-like picture of the “Chinese silences” as a defense mechanism to help him cope with the generational conflict. He imagined silences of meditative beauty, featuring sensitivity, fine sensibility, and sharp understanding. Secondly, this poem foregrounds the constructedness of

---

<sup>8</sup> Collins (2009).

<sup>9</sup> Pound (1913).

the so-called “one hundred Chinese Silences” as a product of the speaker’s fantasy. He created it in order to work out his traumatized, silenced “American” experience. In this poem, Collins does something similar to Pound: he appropriates something “Chinese” – the distant – in order to deal with things at home. Their difference lies in the different levels upon which they engage “China.” Pound uses it as a literary resource, while Collins uses “China” in a twofold way: first, “China” and its poetic silence serve as the (young) speaker’s haven from his father in American daily life; additionally, however, the imaginary nature of “Chinese silences,” highlighted by a diegetic break in the poem, shows that Collins also reflects upon their constructedness.

Therefore, Yu’s poem “Chinese Silence No. 1, after Billy Collins, ‘Grave’”<sup>10</sup> should not be viewed as simply speaking back polemically to Collins’ text. Rather, Yu deals with a different sort of “silence” in American experience – that of Chinese Americans and their inability or unwillingness to speak, which leads to the forgetting and overlooking of their voice and history. Yu therefore writes about a different “China”-related silence in American life.

The poem opens up with the speaker asking his “unknown grandfather” about “this poem,” which immediately accentuates the issues of poetry and the historiography of race. “A Chinese silence fell.” It is because the grandfather is dead, or, as the fifth stanza says: “My grandfather said nothing.” The time in which his grandfather lived is not difficult to identify: around the beginning of the 20<sup>th</sup> century, when Asian Americans suffered from racial exclusion and prejudice in the U.S.<sup>11</sup> This “Chinese silence,” therefore, has been both imposed by others and self-willed as a result thereof. Both led to the marginalization of an ethnic group whose members are not recognized as individuals:

It would have been hard for a stranger  
to tell one of us from the other.

We both looked like monks or scholars  
Or like piles of drowned bones  
laid softly on the loamy earth.

By alluding to the “monks or scholars” evoked in Collins’ poem, Yu highlights the anachronism of these “Chinese” images, revealing their functions in flattening and blurring the history – or histories – of living Chinese Americans, generation after generation.

Yet the Chinese silence – in both historical and social senses – has stirred and come together with “other silences”: “[l]ike blind puppies they squirmed / and snuffled for their mother.” Therefore, silence does not just belong to Chinese Americans, as the speaker addresses “you” directly in the last two stanzas:

<sup>10</sup> Yu (2012: no page indicated).

<sup>11</sup> Turner (2010).

You are just as Chinese  
 as all the other silences –  
 the Silence of the Heavily Armed Gunboat,

or the Silence of the Drunken Mariner,  
 or my grandfather's silence, like the Liberty Bell,  
 only cracked right through.<sup>12</sup>

Whoever “you” is, the person may suffer from a silence like that of Chinese Americans and face a similar problem of building one's ethnic identity and history into one's Americanness, with the latter symbolized by the cracked Liberty Bell. With this ending, the poem expands the possibilities of “Chinese silence” to all silenced strata of American society, expressing the hope of seeing them acknowledged as part of a reflective and inclusive American experience.

The flattening of an ethnic group and the disregard for its history can take place on multiple levels – racial as well as social. In “Chinese Silence No. 30, after Eleanor Goodman, ‘Boston's Chinatown,’” Timothy Yu moves to interrogate the depiction of “China” in American public communication. Eleanor Goodman is an American poet and translator of Chinese poetry. She published a blog text on her new perception of Boston's Chinatown on August 3, 2011. This short text starts with “If you've spent any time in China, it's easy to slam the Chinatown of America,” putting forward an assumption that the Chinatown of America is an (inferior) imitation of China. The text proceeds to describe the author's “old” impression of the American Chinatown: full of red lanterns, a place for tourists, “but people don't really *live* there.”<sup>13</sup> Goodman thought she knew Chinatown rather well because she has worked as a translator, she ate there, and she interacted with locals (“bought DVDs in the sketchy basement”).

Goodman explains why she was in Chinatown this time: she attended a charity event for the Boston Chinatown Neighborhood Center, an organization that helped immigrants adapt to life in the United States by teaching them English and instructing them in how to handle “that strange beast” called American culture. Goodman then describes her discovery of a “hidden city” within Chinatown through her “scavenger hunt,” where “the life of the neighborhood happens.” Her revelation is that “[i]t turns out that even in touristy Chinatown, as everywhere, there are treasures to discover if you just pay attention.” Though this text seems to have a happy ending, Goodman's outsider perspective on Chinatown, while acknowledging its existence as a lively community, nevertheless reinforces the dark, sinister, and foreign cultural stereotype of Chinatown created by American mass media, such as Roman Polanski's 1974 neo-noir film “Chinatown,” in which Los Angeles' Chinatown is used as the backdrop and plays a major noir element.

<sup>12</sup> Yu (2012: no page indicated).

<sup>13</sup> Goodman (2011).

Timothy Yu’s “Chinese Silence No. 30” takes issue with Goodman’s blog text by pointing out that it has transposed the low social and financial status of the people living in Chinatown onto the ethnic group of American Chinese by evoking the negative cultural stereotype of Chinatown as a seedy “hidden city” with inscrutable inhabitants. In his poem, Yu reorders – and hence recontextualizes – several sentences from Goodman’s text to create a sarcastic allusion to the original. He uses the very “Chinese” and the very “American” signs to deconstruct Goodman’s essentialized portrayal of Chinatown, which excludes it from American culture and reinforces the century-long prejudice that the Chinese American has not been a citizen of the U.S. but “the foreigner within.”<sup>14</sup>

The first and second stanzas are composed almost entirely of quotes from Goodman’s text, but out of order. These two stanzas replace Goodman’s outsider’s gaze with the voice of a Chinese American living in Chinatown. The speaker feels that the “dirty alleys” remind him of “that strange beast called American culture.” This, in turn, reminds the reader that “dirty alleys” are not an exclusive signature of Chinatown – they often exist, for example, in the classic American film (and fiction) noir of the 1940s and 1950s.<sup>15</sup> With the word “strange,” Yu’s text defamiliarizes so-called “American culture” by asking whether it is a static and essentialized entity.

In the next two stanzas, Yu shows that the image of Chinatown portrayed by Goodman is related more to the social issue of poverty than to the racial category of “Chineseness.” To illustrate this point, the rest of the poem practices the technique of inversion by moving the location of the poem to the Midwest, a very “American” place, where American cars used to be manufactured to provide the driving force for the “American way of life” in the mid-20<sup>th</sup> century:

And it’s all too tempting to denigrate  
The postindustrial towns of the dull Midwest.  
Of course I know there are unemployed people there.  
I heard it on NPR.

Once I had to spend three hours  
In the Detroit airport, with its vendors peddling  
Chewing gum and soda.  
But people don’t really live there.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Turner (2010: 20).

<sup>15</sup> Osteen (2012). The dark, dirty alleys in big American cities such as New York City or San Francisco often served as the locations of classical film noir, visualizing violence, crime, and the protagonist’s sense of nightmare. I thank Matthias Fechner for pointing out a comparable case: Nelson Algren’s novels, the best known of them “The Man with the Golden Arm” (novel: 1949; film: 1955), are set in Polish American slums of Chicago; they were often criticized by Chicago’s Polish American community for its stereotypical portrayal of Poles as brutal and bigoted.

<sup>16</sup> Yu (2016).

People in postindustrial towns of the Midwest, Yu suggests, suffer the same sort of poverty. In the Detroit Airport, vendors pedal such typical “American” fare as “Chewing gum and soda.” And the speaker finds the airport is indeed a place, where “nobody really lives,” since only travelers pass through and foreigners / immigrants enter first – to “adjust to life in the States.” The last stanza goes back to translation. By foregrounding the speaker’s – that is, the persona of the Chinese American poet – experience of eating many meals in the airport, the poem brings out Goodman’s failure as a translator to see – and hence to understand – Chinese Americans living between different languages.

Lucas Klein perceives Timothy Yu’s parody of white poets’ representations of Chinese culture as practicing translation at a very basic level. He argues that Yu’s criticism of translations (of Chinese poetry) for “discursively trafficking in stereotyped images regardless of their philological accuracy” can be viewed as a sign of Yu’s “translation anxiety.” In this translation anxiety, Klein posits, Yu’s skepticism about the penetrability of the barrier between American poetics and Asian literature “ends up redeploing the trope of Chinese as inscrutable.” Klein sees this translation anxiety as a symptom of the tension in Asian Americans’ (self-)expectation to “prove their allegiance to two opposing forces, the Asian and the American.”<sup>17</sup> With the last example, I would argue that the translation anxiety, if it exists in Yu’s texts, has less to do with the poet’s attempt to reconcile two different – but not as impermeable as Klein implies – cultures / identities; and more to do with Yu’s efforts to bring his Chinese (non-European) heritage into the dynamic process of creating an American literary tradition / canon. By writing in response to Collins’ short poem “China” (2007), Timothy Yu the poet foregrounds his problems as a Chinese American writer facing a modernist and contemporary American literary canon started by Ezra Pound. First, let us take a look at Collins’ “China” (2007):

I am an ant inside a blue bowl  
On the table of a cruel prince.

Battle plans are being discussed.  
Much rice wine is poured.

But even when he angers  
and drives a long knife into the table,

I continue to quietly circle  
the bowl, hand-painted with oranges and green vines.<sup>18</sup>

The metamorphosis of the speaker into an ant in Collins’ poem as well as his time travel back to an ancient world of war allows the reader to understand the title

<sup>17</sup> Klein (2018: 270).

<sup>18</sup> Collins (2007).



“China” in a multifaceted way: as porcelain, as a geographical space in a pre-modern era, and perhaps also as a modern nation-state. Humble and fragile as the speaker is, he is unperturbed as an outsider by the intensive moment of the human world and rather continues to appreciate the beauty of the china bowl. The metamorphosis and the journey in time create a distance between the speaker and the scene of China and thereby present the speaker’s voice as that of an observer.

Timothy Yu’s poem “Chinese Silence No. 4, after Billy Collins, ‘China’” follows closely the short form:

I am a cicada floating in a coffee cup  
on the desk of the Poet Laureate

Grant proposals are being written.  
many bottles of Napa wine are emptied.

But even when his nodding head  
strikes the desk like a bobbing Buddha’s,

I lurk silently inside  
my mug, chipped by the teeth of Ezra Pound.<sup>19</sup>

In this poem, “ant” is replaced with “cicada” and “blue bowl” with “coffee cup.” Therefore, the meaning of “China” as porcelain (*china*) no longer applies. The cicada is loud and floating in a cup, making the “I” much more visible and audible than the speaker in Collins’ poem. The term “Poet Laureate” certainly alludes to Billy Collins, but it can be read as a general allusion to the American literary canon and its prestige, which Collins represents.

Stanzas two and three portray a humorous and sarcastic image of the life of the Poet Laureate: Californian “Napa wine” locates him in the United States; he seems depressed and desperate with the grant proposal writing, which is not easy and the competition may be as fierce as a war; his “nodding head” hits the desk like a “bobbing Buddha’s.” Buddha is a typical cultural trope of inner serenity and wisdom from the East. Here, however, its meanings are inverted: the bobbing Buddha’s head actually signifies boredom, exhaustion, too much alcohol, and being at one’s wits’ end (having no ideas, no mental resources left).

The last stanza brings the poem’s perspective back to the speaker. While Collins’ speaker seems satisfied with his endless, quiet circling within the china bowl, Yu’s speaker is silent but restless. There is no textual evidence to indicate the speaker’s change of location, but now the speaker lays claim to the “coffee cup / on the desk of the Poet Laureate,” in which the “I” is floating and perhaps half-drowned, as “my mug.” This suggests a certain sense of identification, which is nevertheless unsettled by the speaker’s anxious tone. With such ominous words

---

<sup>19</sup> Yu (2012: no page indicated).

as “lurk” (versus “circle”) and “silently” (versus “quietly”), the speaker seems to bide his time. To do what? If the cracked Liberty Bell discussed above symbolizes a disputable Americanness that still leaves out or suppresses some of its ethnic groups and histories, then the mug “chipped by the teeth of Ezra Pound” can be viewed as a metaphor of an equally questionable mainstream American poetic canon, whose literary appropriation of “China” remains largely in Pound’s tradition. Despite the speaker’s feeling as an insider of this poetic tradition, the “I” contends that Pound’s powerful legacy is damaging, if not threatening, to the articulation of Chinese Americans’ history and lived experience.<sup>20</sup>

Collins’ “China” imagines a journey to ancient China, where he witnesses a dramatic moment for a prince at war; the anger of the prince and its transience are set in contrast to the calmness of the humble observer and the eternal beauty of the “china” artifact. Yu’s “Chinese Silence No. 4,” on the other hand, recontextualizes a “China” in the United States and deals with a Chinese American poet’s efforts to contend for a different way of writing “China” from that of Ezra Pound’s tradition: while Pound and Collins turn to the Chinese (classical) cultural tradition for literary resources to write their poetry, Yu tries to resist the abstracted and anachronized “Chineseness” at hand, which has been imposed onto the (self-)perception of Chinese Americans, in order to bring their lived experience into the American literary tradition.

### 3. Conclusion

Timothy Yu rewrites, inverts, and parodies the literary tropes of “China” and Chinese culture from the texts of established American poets. By using the literary strategies of recontextualization, inversion, and defamiliarization, he creates a poetic hall of mirrors that refers to and reflects upon those texts. His poems inverse and interrogate the perspectives of the original texts, and thereby defamiliarize the familiar tropes and / or stereotypes of “China” in American “literature and public speech.”<sup>21</sup>

Yu therefore relocates “China” and Chineseness as an ethnic category in American culture and as part of the Americanness that is itself characterized by heterogeneity and multiplicity. In these poems, “China” is anything but abstract and ahistorical: it may be an ancient civilization with a glorious classical cultural tradition – including poetry and the art of making porcelain – but it is also a land that suffered humiliating colonialism at home and racial prejudice abroad in the nineteenth and twentieth centuries. All these facets are part of the history of Chinese Americans and still have an impact on how living individuals are perceived and perceive themselves in the United States. Through speaking out and sorting out

<sup>20</sup> I am indebted to David Hock for this interpretation.

<sup>21</sup> Silvieus (2016).

the notion of "China" in contemporary American culture, Yu's poetic practice shows that literary works by and about Chinese Americans have a dynamic relationship with the construction of the ethnic identity: "'race,'" he says, "is not a category that precedes the literary work but one that emerges in and through the work itself."<sup>22</sup>

## References

- Algren, N. (1949): *The Man with the Golden Arm*. New York.
- Barnstone, T. (1999): *The Poem behind the Poem: Literary Translation as American Poetry*. In: *Mānoa*. 11. 2. 66-75.
- Bristow, J. (2000, ed.): *The Cambridge Companion to Victorian Poetry*. Cambridge.
- Collins, B. (2007): *China*. In: *Verse Daily*. <http://www.versedaily.org/2007/china.shtml> [19.03.2021].
- Collins, B. (2009): *Grave*. In: *The Atlantic*. September 2009. <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2009/09/grave/307608/> [19.03.2021].
- Goodman, E. (2011): *Boston's Chinatown: Not Just Red Lanterns*. In: *Best American Poetry*. August 03. [http://blog.bestamericanpoetry.com/the\\_best\\_american\\_poetry/2011/08/bostons-chinatown-not-just-red-lanterns-by-eleanor-goodman.html](http://blog.bestamericanpoetry.com/the_best_american_poetry/2011/08/bostons-chinatown-not-just-red-lanterns-by-eleanor-goodman.html) [19.03.2021].
- Klein, L. (2018): *Silences, Whispers, and the Figure of China: Translation Anxiety in Contemporary American Poetry*. In: *Genre*. 51. 3. 267-293.
- Monroe, H. (1930): *Introduction to the First Edition (1917)*. In: Monroe, H. / Henderson, A. (eds.): *The New Poetry: An Anthology of Twentieth-Century Verse in English*. New York. xxxv-xliii.
- Osteen, M. (2012): *Nightmare Alley: Film Noir and the American Dream*. Baltimore.
- Pound, E. (1913): *In a Station of the Metro*. In: *Poetry: A Magazine of Verse*. 2. 1. 12.
- Silvius, L. (2016): *Books: '100 Chinese Silences' by Timothy Yu*. In: *Hyphen: Asian America Unabridged*. <https://hyphenmagazine.com/blog/2016/06/books-100-chinese-silences-timothy-yu> [19.03.2021].
- Turner, A. W. (2010): *Orienting Traces: (Re)viewing Chineseness in Modern American Poetry* (Ph.D. Dissertation). Athens (GA).
- Yu, T. (2009): *Race and the Avant-Garde: Experimental and Asian American Poetry since 1965*. Stanford.
- Yu, T. (2012): *15 Chinese Silences. Poems*. Honolulu.
- Yu, T. (2016): *Chinese Silence No. 30*. In: *Poetry Foundation*. <https://www.poetryfoundation.org/poems/89536/chinese-silence-no-30> [19.03.2021].

---

<sup>22</sup> Yu (2009: 162).





## **Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik**

Band 10 (2023): *Contemporary Poetry and Politics*

Herausgegeben von Anna Fees, Henrieke Stahl and Claus Telge

Schlund, Katrin: What Makes a Poem Aggressive? A Comparison of Joseph Brodsky's and Aleksandr Byvshev's Versions of «На независимость Украины» [On the Independence of Ukraine]. In: IZfK 10 (2023). 165-208.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-5688-88dc

**Katrin Schlund**

### **What Makes a Poem Aggressive? A Comparison of Joseph Brodsky's and Aleksandr Byvshev's Versions of «На независимость Украины» [On the Independence of Ukraine]**

Shortly after Ukraine had declared its independence in December 1991, Joseph Brodsky, Nobel Prize Winner in Literature 1987, wrote the poem «На независимость Украины» [On the Independence of Ukraine], which sarcastically mourns the separation of Russia and Ukraine. In 2015, responding to the armed conflict in Ukraine, teacher and poet Aleksandr Byvshev issued a reply to this poem under the same title, taking the side of Ukraine. Both poems have been perceived as aggressive, insulting, and anti-Ukrainian or anti-Russian, respectively. This paper asks the question of whether – and in what sense – the two poems are aggressive by drawing on the linguistic features of the two texts. The investigation of the linguistic characteristics of the poems is supplemented by an analysis inspired by argumentation theory, since, as will be shown, both texts are essentially argumentative.

*Keywords: Aggressive Language, Aleksandr Byvshev, Argumentative Language, Joseph Brodsky, «На независимость Украины», Substandard*

## 1. Introduction<sup>1</sup>

The poem «На независимость Украины» [On the Independence of Ukraine] falls among the most neglected pieces of Joseph Brodsky's oeuvre. As Demchikov<sup>2</sup> puts it, “even though it exists, this poem, it is at the same time as if it didn't”<sup>3</sup> («вроде бы оно и есть, это стихотворение, но в то же время как бы и нет»). It was never printed in Brodsky's collected works, and it is probably also among the least read or recited of his poems.<sup>4</sup> This was true particularly until the year 2014, when the poem experienced unexpected attention due to the war in Donbas. The poem has also largely escaped the notice of researchers until recently.<sup>5</sup> This neglect is certainly attributable to the politically incorrect nature of the poem, both in terms of content and language: the poem sarcastically laments Ukraine's declaration of independence from the USSR, using coarse language directed towards the Ukrainian side. With the beginning of the armed conflict in Eastern Ukraine in 2014, the poem has gained sad topicality and received growing attention in scholarly literature as well. Bertelsen<sup>6</sup> and Pekurovskaya<sup>7</sup> are cases in point, who consider the piece “a propaganda leaflet”<sup>8</sup> and an “imperialist and chauvinist poem” («великодержавное и шовинистическое стихотворение»<sup>9</sup>). Losev<sup>10</sup> and Demchikov<sup>11</sup> take a more moderate stance by arguing that the poem is also offensive towards Russia and its people.

In 2015, the Russian poet and teacher of German and French, Aleksandr Byvshev, issued a reply to Brodsky's original poem under the same title. Byvshev's version of «На независимость Украины» is no less provocative than

---

<sup>1</sup> I would like to express my gratitude to my colleagues Anna Fees (Trier) for her valuable information and suggestions, and David Hock (Princeton / Trier) for his careful reading of earlier versions of this article. I would also like to thank Jurij B. Orlickij (Moscow) for quickly sharing his expert judgment on the verse structure of the poems with me. Finally, special thanks go to Alexander Bierich (Trier) and Alessandro Achilli (Cagliari) for their careful reviews. All possible errors remaining in this contribution are my own.

<sup>2</sup> Cf. Demchikov (2015: unpag.).

<sup>3</sup> All translations are mine unless otherwise stated.

<sup>4</sup> The poem was, however, rather well known among educated Ukrainian readers, who have traditionally seen it as the quintessence of Russian chauvinism. I thank Alessandro Achilli for pointing this out to me.

<sup>5</sup> There is no mention of the poem, for instance, in Herlth (2004).

<sup>6</sup> Cf. Bertelsen (2015).

<sup>7</sup> Cf. Pekurovskaya (2017).

<sup>8</sup> Bertelsen (2015: 277).

<sup>9</sup> Pekurovskaya (2017: 63).

<sup>10</sup> Cf. Losev (2008).

<sup>11</sup> Cf. Demchikov (2015).

Brodsky's, however reversely so, since its abusive language is not directed towards Ukraine but towards Russia.

Although the scientific interest in Brodsky's version has increased in recent years, no analysis of the linguistic characteristics of the poem is available. To the best of my knowledge, Byvshev's version of the poem has not been in the focus of scientific attention yet. The present study seeks to provide a comparative analysis of the lexical, grammatical, and argumentative structure of the two poems. The goal underlying this endeavor is to establish and compare the underlying devices contributing to the provocative character of the poems.

It is beyond doubt that many Ukrainians feel offended by Brodsky's poem, and many Russians feel offended by Byvshev's. While it is to be expected that lexical and stylistic devices contribute to this perception, the nature of these features, their placement in the text, and their interplay with grammatical and prosodic features is not quite clear. As will be argued in more detail below, both texts are argumentative in nature, which is why they also need to be interpreted within an argumentation theoretical framework. The framework adopted here is a distillation of Atayan's<sup>12</sup> macrostructural account of argumentation theory and Kuße's<sup>13</sup> account of aggressive argumentation. The analysis of the poems as essentially argumentative texts makes it possible to reveal the – often stereotypical but also subtly demasking – nature of the underlying arguments.

Section 2 gives a brief outline of Atayan's<sup>14</sup> and Kuße's<sup>15</sup> frameworks. Section 3 presents a lexical, stylistic, grammatical, and argumentative analysis of Brodsky's "On the Independence of Ukraine". Section 4 goes through the same procedure with Byvshev's version. Section 5 provides a summary and conclusions.

Importantly, this paper does not intend to provide an exhaustive analysis of the two poems. Rather, it represents an effort to contribute to such an analysis by focusing on the linguistic features of the texts and the way in which they help promote the arguments put forward in the texts.

---

<sup>12</sup> Cf. Atayan (2006).

<sup>13</sup> Cf. Kuße (2018; 2019a).

<sup>14</sup> Cf. Atayan (2006).

<sup>15</sup> Cf. Kuße (2018; 2019a).

## 2. Argumentation, aggression, and aggressive argumentation

Although not present in the two classic models of communicative functions – Karl Bühler’s Organon Model and Roman Jakobson’s elaboration thereof – argumentation is an important function of human communication.<sup>16</sup> Humans engage in argumentative discourse all the time, be it in terms of justifications, explanations, apologies, excuses or related contexts. Kuße construes the argumentative function of language as one out of three meta-functions (alongside Jakobson’s metalinguistic and poetic functions).<sup>17</sup> Meta-functions can manifest themselves in any of Bühler’s three basic functions, that is, in the expressive, conative, and representation functions.<sup>18</sup>

An argumentation is based on a contentious issue (*quaestio*). The argumentation itself is a complex communicative act including three constitutive parts: a *thesis* concerning the *quaestio*, an *argument* supporting the thesis and a *conclusion*.<sup>19</sup> The argument is related to the conclusion by means of a *warrant*.<sup>20</sup> Atayan introduces a binary model of argumentation, which defines a minimal argumentation as consisting only of an argument and a conclusion, that is, of two communicative acts linked by a mutually supportive relationship.<sup>21</sup> As Atayan points out, a warrant includes in itself an argumentative relation, which is why he excludes the notion of warrant from his definition of minimal argumentation.<sup>22</sup>

Prototypically, the constituents of an argumentation are realized explicitly. Prototypical argumentation therefore includes the manifestation of argumentative markers on the surface, such as meta-argumentative expressions (e.g., *argument*, *issue*, *to conclude*, *to (dis)agree*, etc.) and argumentative connectors (Ger. „argumentative Konnektoren“<sup>23</sup>), such as *since*, *because*, *therefore*, etc. However, prototypical argumentation is not the rule in authentic communication.<sup>24</sup> For instance, an argumentation may be realized solely in terms of an argument, as long as the interlocutors share the relevant background knowledge. A trivial example of such a situation is as follows: The *quaestio* of whether someone needs a visa to travel

<sup>16</sup> Popper (1984: 123-124, 248); referred to in Kuße (2018: 41f.; 2019a: 53) distinguished the “argumentative function” of language, so to speak as the fourth function of language (Atayan 2006: 18) in addition to Bühler’s original three functions (cf. also *ibid.*).

<sup>17</sup> Cf. Kuße (2019a: 54f.).

<sup>18</sup> Cf. *ibid.*, 52-55.

<sup>19</sup> Kuße (2018: 42f.; 2019a: 31f.).

<sup>20</sup> German *Schlussregel* (Kuße 2019a: 31-33). An example of a warrant is the shared assumption that actions from the past legitimize present actions, or that the actions of others legitimize one’s own actions. Such rules typically remain unquestioned in discourse and are simply taken as given by both speaker(s) and hearer(s).

<sup>21</sup> Atayan (2006: 35-41).

<sup>22</sup> Cf., *ibid.*, 29f.

<sup>23</sup> *Ibid.*, 44f.

<sup>24</sup> Cf. Kuße (2018: 43).



to Great Britain can be answered solely by the argument *s/he was born in Bermuda*. Given that everyone involved in the conversation knows that the Islands of Bermuda are a British Overseas Territory, the argument that someone was born there allows for the conclusion that such a person is a British citizen and will therefore not need a visa to travel to British territory.<sup>25</sup> The fact that argumentation is often implicit will be important for the analysis of the poems as argumentative texts.

An argumentative speech event can be dialogical or monological. In monological argumentation, the speaker typically not only anticipates possible objections against their position by a fictitious interlocutor, but also assumes less common knowledge than in dialogical argumentation. Therefore, monological argumentative texts often yield a more fruitful analysis for an argumentation theoretical analysis.<sup>26</sup> Poems tend by their very nature toward the monological kind of argumentation (the possibility of introducing dialogues and various “voices” in poems does not alter this, as these dialogues are always fictitious). It will be the task of the subsequent chapters to establish the perspectives adopted in the two poems and the linguistic means by which this is achieved.

Aggression in communication is a core topic in contemporary social sciences and the humanities.<sup>27</sup> At first sight, one is prone to think that aggression and argumentation are quite different manifestations of communication, with argumentation being rational and objective, and aggression irrational and subjective.<sup>28</sup> However, everyday argumentation does not always follow the laws of logic. This kind of argumentation is called “enthymemic”:

In enthymemic arguments, premises can be valid, or better to say plausible, and therefore convincing to communication participants even if they do not conform to the strict criteria of validity, i.e., truthfulness of the given reason(s), rationality of the argument, and logical coherence between premises and conclusion(s).<sup>29</sup>

Argumentation cannot only deviate from logic; it can also include aggressive elements (for instance, arguments or even the *quaestio* itself can be aggressive). Therefore, and as worked out in detail by Kuße,<sup>30</sup> there are no clear dividing lines between argumentative and aggressive discourse. Instead, aggression and argumentation can be intertwined in complex ways, and any constituent of an argumentation can be aggressive. Aggression can be overt (as in hate speech), or covert or diffuse (as for instance in official political discourse in totalitarian regimes).<sup>31</sup>

<sup>25</sup> Cf. Kuße (2019a: 35), with reference to the famous example from Toulmin (1958: 103-106).

<sup>26</sup> Cf. Atayan (2006: 91f.).

<sup>27</sup> Shcherbinina even observes the constitution of *agressiologija* as a new discipline (ibid. 2015: 7).

<sup>28</sup> Kuße (2018: 38).

<sup>29</sup> Ibid., 42.

<sup>30</sup> Cf. e.g., ibid.; Kuße (2019a).

<sup>31</sup> Cf. Kuße (2019b).

But what actually is aggression? Judging by the etymology of the word, aggression has to do with directed movement towards somebody or something (Latin *aggredi* ‘to approach, attack’).<sup>32</sup> As pointed out by Bonacchi, the meaning ‘to attack’ is only secondary to the neutral meaning ‘to approach’, which is also indicative of the fact that aggression has to do with (physical) contact.<sup>33</sup> Accordingly, Leipelt-Tsai describes aggression as a “form of touch” („Form der Berührung“<sup>34</sup>). Aggression is thus not only a kind of directed movement towards someone or something<sup>35</sup>; it also implies an element of transgression, that is, the potentially harmful intrusion into another one’s space<sup>36</sup>. Such transgression can be of symbolic nature, and the most frequent kind of symbolic aggression is certainly verbal aggression. Unlike physical aggression, which can also be directed towards objects, verbal aggression implies directionality towards a human or at least an animate being.<sup>37</sup> The “success” of a verbal attack is not under the complete control of the attacker. For a verbal attack to do harm to another one’s “symbolic space” or face wants, it is also essential that the respective person or group does indeed take offence at what is being said.<sup>38</sup> Therefore, the evaluation of a given utterance as aggressive is highly context dependent.<sup>39</sup>

Just like argumentation is not purely rational or honest, aggression is not always negative. Aggression can serve the purpose of self-protection<sup>40</sup> or as a substitute for physical aggression.<sup>41</sup> Cursing – otherwise a typical instantiation of verbal aggression – demonstrably raises the pain threshold.<sup>42</sup> In such situations, cursing is not directed towards someone or something else; if anything, it is directed towards oneself.

In the case of the two poems discussed here, it is beyond doubt that the poems are aggressive in the sense that they intrude into the addressees’ symbolic space, since many Ukrainians feel offended by Brodsky’s poem, and many Russians feel

<sup>32</sup> Cf. e.g., Shcherbinina (2015: 30).

<sup>33</sup> Cf. Bonacchi (2017: 5).

<sup>34</sup> Leipelt-Tsai (2008: 57).

<sup>35</sup> Cf. Kuße (2019a: 24).

<sup>36</sup> Cf. Shcherbinina (2015: 29f.).

<sup>37</sup> In terms of Brown and Levinson’s face-theory, one could say that verbal aggression aims at damaging Alter’s positive and / or negative face wants. (Brown / Levinson 1987)

<sup>38</sup> Cf. Kuße (2019a: 25).

<sup>39</sup> Cf. Shcherbinina (2015: 52f.); Piskorska (2017: 53-58); Topczewska (2017: 47f.).

<sup>40</sup> Shcherbinina points out that the Russian word *брань* ‘swear words, abusive language’ is etymologically related to *оборона* ‘defense’. (Cf. Shcherbinina 2015: 50f.)

<sup>41</sup> Cf. *ibid.*, 13f.

<sup>42</sup> Cf. e.g., Stephens / Spierer / Katehis (2018). Shcherbinina refers to such uses of invectives as “stressful invectives” («стрессовые инвективы») – i.e., invectives induced by stress – and points out that cursing cannot only serve to ease physical pain, but may occur in all kinds of extreme situations, including also great surprise, danger, or fear. In these cases, invectives come close to interjections. (Cf. Shcherbinina 2015: 121f.).

offended by Byvshev's. The question is how, from whose perspective and to what ends these feelings of offense are created, and whether alternative readings of (parts of) the two poems are also derivable from the texts.

### 3. Iosif Brodsky's «На независимость Украины»

Before proceeding to the poem itself, it is important to take a brief look at Brodsky's biography. Iosif Brodsky was born on May 24, 1940 in Soviet Leningrad to a family of Jewish descent, whose ancestors had allegedly come from the town of Brody in Ukrainian Galicia.<sup>43</sup> Although Brodsky was not a dissident in the real sense of the word (he did not participate in any oppositional group or distribute his poetry in samizdat), and he did not consider himself a dissident, either<sup>44</sup>, he was put on trial for the first time in 1964, and ultimately forced to emigrate in 1972. He spent the rest of his life in the United States, where he started writing poems also in English, and he experienced a period of ever-increasing fame and success, which culminated in the award of the Nobel Prize for Literature in 1987. He had suffered from a heart condition since he was young and died of a heart attack in January 1996, aged only 55. The fact that Brodsky was a victim of the Soviet regime makes it all the more surprising that he seemed to be grieving for the state that forced him into emigration in the poem «На независимость Украины».

The controversial content of the poem, alongside with the fact that Brodsky never issued it, led to years of debate about Brodsky's authorship.<sup>45</sup> The question was settled only in 2015, when the Facebook user Boris Vladimirsky<sup>46</sup> published a video on his account, which shows Brodsky reading the poem publicly<sup>47</sup> in the Palo Alto Jewish Community Center in California on October 30, 1992.<sup>48</sup> Before reading the poem, Brodsky utters the following words, which are also recorded on the video tape: "I will read you something risky, but I will read it nevertheless"

<sup>43</sup> Cf. Losev (2008: 19).

<sup>44</sup> Cf. Bertelsen (2015: 264); Pekurovskaya (2017: 66).

<sup>45</sup> One of the strongest advocates of the thesis that the poem was a fake was the famous Soviet dissident Aleksandr Daniël', who assumed that the poem was "an obvious stylization, and not a very thorough one: it's rough and just inept" («очевидная стилизация, да и не очень тщательная: исполнено грубовато и просто неумело»); cf. Mashchenko (2020).

<sup>46</sup> Cf. [1]. According to Vladimirsky's Facebook account, Boris Vladimirsky was born in Odessa in 1949. From 1993 to 2015, he worked as a performing arts manager at the Jewish Community Center in Palo Alto.

<sup>47</sup> Cf. [2].

<sup>48</sup> Cf. also Bertelsen (2015: 274). According to Bertelsen, the poem was first published online in May 2008 by Natalja Gorbanevskaya (cf. *ibid.*, 276). However, the user to which Bertelsen's link (<https://ng68.livejournal.com/123368.html>) leads is named ng68, and it was not possible to verify the identity of this user. On that website, the text of the poem follows an introduction stating that the user received the text from Valentina Polukhina, who claims to have been given the text by Brodsky himself.

(«Я вам прочту нечто рискованное, но тем не менее я это прочту»). Before another reading at Queens College, February 28, 1994, Brodsky reportedly announced the poem with the words “Now I will find a poem I like” («Сейчас найду стихотворение, которое мне нравится»). He then added, as if to himself “I risk doing that” («я рискну, впрочем, сделать это»<sup>49</sup>). This shows that Brodsky was not only aware that the poem was provocative, but also that he was standing fully behind its daring content and form.<sup>50</sup>

There are different views available on why Brodsky did not publish the poem. According to Losev, it was Brodsky himself who refused to publish it because he did not want it to be interpreted as an expression of Russian imperialism and chauvinism.<sup>51</sup> Losev therefore considers the poem Brodsky’s only case of self-censorship.<sup>52</sup> Pekurovskaya,<sup>53</sup> however, assumes that Brodsky was actually eager to publish the poem and stopped only by the intervention of his Lithuanian colleague and friend Tomas Venclova. There seems to be more truth in Pekurovskaya’s version, as, according to yet another source, Brodsky was advised against the publication by his friend and biographer Bengt Jangfeldt.<sup>54</sup>

Before its proliferation in the digital age, the poem was published only once, namely in September 1996 in the Kyivan newspaper «Столица» (“The capital”)<sup>55</sup>, “buzzing with errors” («с массой ошибок»<sup>56</sup>). There are slightly distinct versions of the poem circulating on the internet up to the present. However, by checking the contentious parts against the videoclip, it has been possible to determine the exact wording of the text read by Brodsky in 1992.

The beginning of the Ukrainian-Russian conflict in 2014, together with the proof of Brodsky’s authorship in 2015, brought the poem unexpected attention, manifesting itself in journalistic coverage in print and online media, discussions in social networks and, to a lesser extent, also in research.<sup>57</sup> The poem was even declared the poetic event of the year in Russia.<sup>58</sup>

---

<sup>49</sup> Losev (2008: 263).

<sup>50</sup> Cf. also Okhrymovskaya (2019: unpag.).

<sup>51</sup> Cf. Losev (2008: 263-265).

<sup>52</sup> Cf. *ibid.*, 263. Even if this assumption of Losev’s is true, «На независимость Украины» would not be the only case of self-censorship: Brodsky decided not to include the poem «К переговорам в Кабуле» into his last American collection of poetry (cf. Sumerkin 1998: 42-48, cited by Smith 2002: 655).

<sup>53</sup> Cf. Pekurovskaya (2017: 66).

<sup>54</sup> Cf. Mitjaeva (2015: unpag.).

<sup>55</sup> Unfortunately, the year 1996 is missing in the online archive of the newspaper, which is why I have not been able to view the printing myself (cf. [3]).

<sup>56</sup> Losev (2008: 423).

<sup>57</sup> Cf., e.g., Bertelsen (2015).

<sup>58</sup> Okhrymovskaya (2019: unpag.).

In spring 2020, the poem experienced a second revival on the occasion of Brodsky's 80th anniversary. Mashchenko notes in his article on this occasion that

[с]тихотворение «На независимость Украины» было написано поэтом в 1992 году, но удивительно точно отразило чувства подавляющего большинства крымчан к этой стране не только сразу после распада СССР, но и во время событий крымской весны 2014 года, завершившихся воссоединением полуострова с Россией.<sup>59</sup>

the poem “On the Independence of Ukraine” was written by the poet in 1992, but surprisingly accurately reflected the feelings of the vast majority of Crimeans for this country, not only immediately after the collapse of the USSR, but also during the events of the Crimean spring of 2014, which culminated in the reunification of the peninsula with Russia.

As noted in the introduction, there are quite different evaluations of the poem available in the literature. Whereas Bertelsen<sup>60</sup> and Pekurovskaya<sup>61</sup> evaluate it as clearly offensive, aggressive, imperialistic, chauvinist, etc., Losev<sup>62</sup> and Demchikov<sup>63</sup> choose decidedly milder words and emphasize the ironic and ambiguous nature of the poem.

After this short spotlight on Brodsky's life and the poem's reception history, we will now turn to the text itself. The idea behind the analysis is to determine whether the poem is really – and primarily – aggressive and offensive, and how this impression and possible other impressions are brought about:

**На независимость Украины<sup>64</sup>**

Дорогой Карл Двенадцатый, сражение под Полтавой,  
слава Богу, проиграно. Как говорил картавый<sup>65</sup>,  
время покажет – кузькину мать, руины,  
кости посмертной радости с привкусом Украины.

<sup>59</sup> Mashchenko (2020: unpag.).

<sup>60</sup> Cf. Bertelsen (2015).

<sup>61</sup> Cf. Pekurovskaya (2017: 63-66).

<sup>62</sup> Cf. Losev (2008: 263-265).

<sup>63</sup> Cf. Demchikov (2015: unpag.).

<sup>64</sup> The wording given here corresponds exactly to the text Brodsky himself read in the video provided on youtube [18].

<sup>65</sup> A person referred to as *картавый* has a particular speech impediment, typically rhotacism regarding the pronunciation of the Russian r-sound, a post-alveolar trill [r], which is wrongly pronounced as a uvular fricative [ʁ] or as a related sound. *Картавый* does not only allude to Lenin, but also to Brodsky himself, who attributed his own *картавость* to his Jewish origin (Losev 2008: 36). Note that last two and a half lines of the first stanza include an accumulation of r-sounds (*говорил, картавый, время, руины, посмертной, радости, привкусом, Украины*).

То не зелено-квитный, траченный изотопом,  
– жовто-блакитный реет над Конотопом,  
скроенный из холста: знать, припасла Канада –  
даром, что без креста: но хохлам не надо.

Гой ты, рушник-карбованец, семечки в потной жмене!  
Не нам, кацапам, их обвинять в измене.  
Сами под образами семьдесят лет в Рязани  
с залитыми глазами жили, как при Тарзане.

Скажем им, звонкой матерью паузы метя, строго:  
скатертью вам, хохлы, и рушником дорога.  
Ступайте от нас в жупане, не говоря в мундире,  
по адресу на три буквы на все четыре

стороны. Пусть теперь в мазанке хором Гансы  
с лягами ставят вас на четыре кости, поганцы.  
Как в петлю лезть, так сообща, сук выбирая в чаше,  
а курицу из борща грызть в одиночку слаще?

Прощевайте, хохлы! Пожили вместе, хватит.  
Плунуть, что ли, в Днипро: может, он вспять покатит,  
брезгуя гордо нами, как скорый, битком набитый  
кожаными углами и вековой обидой.

Не поминайте лихом! Вашего неба, хлеба  
нам – подавись мы жмыхом и потолком – не треба.  
Нечего портить кровь, рвать на груди одежду.  
Кончилась, знать, любовь, коли была промежду.

Что ковыряться зря в рваных корнях глаголом!  
Вас родила земля: грунт, чернозем с подзолом.  
Полно качать права, шить нам одно, другое.  
Эта земля не дает вам, кавунам, покоя.

Ой-да левада-степь, краля, баштан, вареник.  
Больше, поди, теряли: больше людей, чем денег.  
Как-нибудь перебьёмся. А что до слезы из глаза,  
Нет на неё указа ждать до другого раза.

С Богом, орлы, казаки, гетманы, вертухаи!  
Только когда придёт и вам помирать, бугаи,  
будете вы хрипеть, царапая край матраса,  
строчки из Александра, а не брехню Тараса.<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> Cf. [19].

**On Ukrainian Independence**<sup>67</sup>

Dear Charles XII, the Poltava battle  
Has been fortunately lost. To quote Lenin's burring rattle,  
"Time will show you Kuzka's mother", ruins along the waste,  
Bones of post-mortem bliss with a Ukrainian aftertaste.

It's not the green flag, eaten by the isotope,  
It's the yellow-and-blue flying over Konotop,  
Made out of canvas – must be a gift from Toronto –  
Alas, it bears no cross, but the Khokhly don't want to.

Oh, rushnyks and roubles, sunflowers in summer season!  
We Katsapy have no right to charge them with treason.  
With icons and vodka, for seventy years we've bungled,  
In our Ryazan we've lived like Tarzan in the jungle.

We'll tell them, filling the pause with a loud "your mom":  
Away with you, Khokhly, and may your journey be calm!  
Wear your zhupans, or uniforms, which is even better,  
Go to all four points of the compass and all the four letters.

It's over now. Now hurry back to your huts  
To be gang-banged by Krauts and Polacks right in your guts.  
It's been fun hanging together from the same gallows loop,  
But when you're alone, you can eat all that sweet beetroot soup.

Good riddance, Khokhly, it's over for better or worse,  
I'll go spit in the Dnieper, perhaps it'll flow in reverse,  
Like a proud bullet train looking at us askance,  
Stuffed with leathery seats and ages-old grievance.

Don't speak ill of us. Your bread and wheat we don't need,  
Nor your sky, may we all choke on sunflower seed.  
No need for bad blood or gestures of fury ham-fisted,  
Seems that our love is up, if it at all existed.

Why should we plow our broken roots with our verbs?  
You were born out of earth, its podzolic soils and its herbs.  
Quit flexing your rights and laying all the blame on us,  
It is your bloody soil that has become your onus.

---

<sup>67</sup> Translation by Artëm Serebrennikov [20].

Oh, gardens and grasslands and steppes, varenyks filled with honey!  
 We've had greater losses before, lost more people than money.  
 We'll get by somehow. And if you want teary eyes –  
 Wait 'til next time, guys, this provision no longer applies.

God rest ye merry Cossacks, hetmans, and gulag guards!  
 But mark: when it's your turn to be dragged to graveyards,  
 You'll whisper and wheeze, your deathbed mattress a-pushing,  
 Not Shevchenko's bullshit but poetry lines from Pushkin.<sup>68</sup>

### 3.1 Formal properties

Most written versions of the poem distinguish ten stanzas à four lines, and this was apparently also the visual representation chosen by Brodsky himself.<sup>69</sup> The poem does not have a meter in the proper sense but is written in tonic verse («тонический стих»), more precisely in a tetrametric tonic verse.<sup>70</sup> These metric characteristics are not untypical for Brodsky's poetry, particularly for his later work.<sup>71</sup> What is interesting, though, is another finding from Smith, who analyzes the versification of 28 poems written by Brodsky between 1990 and 1992.<sup>72</sup> Only seven of these poems are written “in ‘classical’ [single quotes in the original] metres [and] have a particular feature in common, in fact, the negative feature of an absence of that authorial irony that characterizes Brodsky's poetry in general.”<sup>73</sup>

Although «На независимость Украины» is not included in Smith's study, the fact that this poem is not written in a classical meter allows for the prediction that authorial irony will be present also in «На независимость Украины». Okhrimovskaya's characterization of the intonation of the poem as “epic [...], simultaneously sublime-decadent or pathetic-scornful” («эпическая, декламация одновременно возвышенно-эпическая, или пафосно-издевательская»<sup>74</sup>) points to a similar direction, as does Tabachnikova's observation that Brodsky established “a sobering intonation, with cynicism ‘as a form of despair’ as its limit” («отрезвляющую интонацию, в пределе имеющую цинизм ‘как форму отчаяния’»<sup>75</sup>),

<sup>68</sup> Cf. [21].

<sup>69</sup> Assuming that the version published in May 2008 by the user ng68 on cf. [4] is really based on his manuscript.

<sup>70</sup> I thank Jurij B. Orlickij (Moscow) for the metric characterization of the poem.

<sup>71</sup> Cf. Smith (2002: 657).

<sup>72</sup> Cf. *ibid.*

<sup>73</sup> *Ibid.*, 658.

<sup>74</sup> Okhrimovskaya (2019: unpag.).

<sup>75</sup> Tabachnikova (2013: 464).



which, according to Tabachnikova, has become a characteristic of contemporary Russian poetry in general.<sup>76</sup>

The text has a rather complex syntactic structure, including, for instance, a number of participial and attributive phrases. The complexity of the syntax is reinforced by enjambments, which create an element of movement towards the climax in the final line of the poem, that is, the line including an offense directed towards the Ukrainian poet and national hero Taras Shevchenko. There are not many instances of transitive sentences in the poem. Transitive sentences are associated with narrative discourse,<sup>77</sup> which implies the evolution of a sequence of events. The lack of transitive clauses is not surprising, as the poem does not include a narration, but expresses a subjective attitude and evaluation of an event (namely the independence of Ukraine).

### 3.2 Perspectivation

The poem is written from the perspective of the first-person plural, which can be identified as the collective voice of Russia and Russians. The Ukrainian side is addressed either, and predominantly, directly, that is, by second person plural pronouns and the according verb forms. It is also addressed indirectly, in the third person plural. Finally, there are some instances in which the pronoun is left out (so-called pro-drop), and the verbal form is ambiguous. In most of these cases, however, it has been possible to determine the underlying pronominal subject, which is why such structurally ambiguous forms could be ascribed to either the Russian or the Ukrainian side. Table 1 summarizes the different forms of address directed towards Ukrainians and Russians:

<b>Pronominal and verbal forms with reference to Russians</b>					
1pl pronominal forms		1pl verbal forms		3pl forms	
<i>мы</i>	1	<i>скажем</i>	1	—	
<i>нам</i>	3	<i>сами</i>	1		
<i>от нас</i>	1	<i>жили</i>	1		
<i>нами</i>	1	<i>перебьемся</i>	1		
		<i>(мы) теряли</i>	1		
<b>Reference to both Russians and Ukrainians</b>					
<i>пожили</i>	1				
<b>Pronominal and verbal forms with reference to Ukrainians</b>					
2pl pronominal forms		2pl verbal forms		3pl pronominal forms	

<sup>76</sup> Ibid.

<sup>77</sup> Hopper / Thompson (1980).

<i>вы</i>	1	imperatives	3 (ступайте, прощевайте, не поминайте)	<i>им</i>	1
<i>вас</i>	2		1 (будете хрипеть)		
<i>вам</i>	3				
<i>вашего</i>	1				

Table 1: Pronominal and verbal forms expressing reference to Russians and Ukrainians

The perspective adopted in the poem is the Russian perspective. The Russian subject either addresses the Ukrainian counterpart directly, including also imperatives, which is the most direct way of addressing others. Or else, the subject speaks about Ukrainians in the third person. These instances create the impression of a monologue among the Russian in-group. Reference about others in the third person can increase the offensiveness of an utterance, because third person reference is not a statement directed *towards* someone at eye level, but a statement *about* someone or something.

Brodsky's perspectivation creates a binary opposition between us "the Russians" and you "the Ukrainians." Alongside pronominal and verbal forms directed towards Russians and Ukrainians, respectively, there are also a number of nominations, particularly towards Ukrainians. These are summarized in Table 2:

	Designations for Russians		Designations for Ukrainians	
1.	<i>кацанам</i> <sub>DAT</sub>	1	<i>хохлам</i> <sub>DAT</sub>	1
2.			<i>хохлы</i>	2
3.			<i>кавунам</i> <sub>DAT</sub>	1
4.			<i>орлы</i>	1
5.			<i>казаки</i>	1
6.			<i>гетманы</i>	1
7.			<i>вертухай</i>	1
8.			<i>бугай</i>	1
9.			<i>поганцы</i>	1

Table 2: Designations for Russians and Ukrainians

There is a clear predominance of designations for Ukrainians. The one nominal reference to Russians is the negatively connotated ethnonym *кацан*<sup>78</sup>, which occurs once in the text. Its counterpart, the about equally disparaging ethnonym *хохол* (Ukr./Russ. *хохол*, a particular kind of ponytail and traditional hairstyle of the Cossacks) for Ukrainians<sup>79</sup>, occurs three times. It is used twice in the nominative plural in vocative function (*хохлы*), and once in the dative plural (*хохлам*). The nominative forms are thus instances of direct address, whereas the dative form occurs in a statement about Ukrainians in the third person. The passage in question is “alas, it bears no cross, but the Khokhly don’t want to”<sup>80</sup> («даром, что без креста, но хохлам не надо»). The passage relates to the Ukrainian flag, which bears the colors yellow and azure-blue. The remark that the Ukrainian flag does not have a cross refers to the well-known, but incorrect assumption that the colors of the Ukrainian flag were taken over from the Swedish flag. Rather, blue and yellow are the historical colors of Galicia.<sup>81</sup>

Among the seven additional nominations depicting Ukrainians are negative and positive ones; most of them evoke stereotypes. *Орлы* (‘eagles’) can be used as an acknowledging form of address towards brave infantrymen, which perpetuates the stereotype of Ukrainians as brave and proud fighters. Whereas *хохлы* is connotated negatively, *казаки* (‘Cossacks’<sup>82</sup>) and *зетманы* (‘hetmans’) have a more positive connotation. The association of Ukrainians with Cossacks, although not entirely historically justified, is obvious and also a part of Ukrainian self-mythologization; hetmans were the highest military commanders in Ukraine. Both expressions likewise perpetuate the stereotype of Ukrainians as freedom-loving and self-sustaining warriors. *Бузай* (‘bull’) points in the same direction; it is obviously a form of address towards strong and, possibly also somewhat naïve and / or (mentally) clumsy (male) persons. The word *вертухай* (‘security guard, warden in prison or camp’) comes from prison and gulag argot but is generally understood by Russian natives.<sup>83</sup> There is no evidence that there were disproportionately many Ukrainians among gulag guards. Rather, the opposite seems to be true, for many Ukrainians were interned in gulags after World War II for collaboration with the Nazi regime. It might also be that Brodsky is hinting at Ukrainian prisoner functionaries in the gulags; but again, I did not find any evidence that Ukrainian prisoner functionaries

<sup>78</sup> The word is possibly a contamination of ukr. *цан* ‘billy goat’ and Russian *как* ‘as, like,’ referring to the traditional beards of Russian peasants (cf. footnote ten in the comments given with Artëm Serebrennikov’s translation of the poem into English, cf. [5]. Cf. also Kuße (2019a: 119).

<sup>79</sup> Cf. *ibid.*

<sup>80</sup> Translation by Artëm Serebrennikov [6].

<sup>81</sup> Cf. Kuße (2018: 48).

<sup>82</sup> The Cossacks were originally units of East Slavs settling in the Ukrainian steppe.

<sup>83</sup> Cf. Bierich (2016: 198). Words originating from jargons, but which have penetrated into the colloquial language (and hence lost the separative function of jargons), are summarized under the notion of “general jargon” («общий жаргон»; cf. Kudinova 2010).

were particularly frequent among gulag guards.<sup>84</sup> Another possibility is that what is meant are Ukrainian guards of German concentration camps in World War II. It would then evoke the negative stereotype of Ukrainians as fascist, betraying their Russian compatriots and collaborating with the German occupying forces.

Out of eight different nominations for Ukrainians, there are thus two negative ones (*хохлы*, *вертухаи*), one rather positive one (*орлы*), and several neutral to slightly positive ones, which depict stereotypical associations with Ukrainians (*казаки*, *гетманы*, *бугаи*). The one nomination left is *кавунам*, the dative plural of Ukr. *кавун* ('watermelon'), which is not a common nomination for Ukrainians. It obviously alludes to the giant fields of watermelons in Southern Ukraine. Although 'watermelon' is *арбуз* in standard Russian, the word *кавун*, which is clearly exotic in a Russian text, is included, for instance, in Dal's explanatory dictionary<sup>85</sup> and annotated as a western and southern regionalism. The denomination appeals to the romantic stereotype of Ukraine as a rural, idyllic and fertile scenery.

The invective *поганцы* ('repulsive, despicable, insignificant persons'<sup>86</sup>) occurs in the nominative plural, and could therefore refer to "Krauts and Polacks" («Гансы с ляхами»), or it could be a vocative addressed towards Ukrainians. There is reason, though, to assume that the second interpretation is correct. First, although formally not distinct from the nominative, the vocative case is not embedded into the syntax of a clause, and it typically occurs at the beginning or end of an utterance, that is, in the left or right periphery. If *поганцы* referred to 'Krauts and Polacks,' it would syntactically be an apposition, which is more likely to appear immediately after the noun phrase it refers to, and not in the rightmost periphery of the clause. The impression that *поганцы* refers to Ukrainians is probably even stronger when the poem is perceived audially, not visually, since the invective occurs in final position and is thus particularly prominent.<sup>87</sup>

Although not all denominations for Ukrainians have a negative connotation, the juxtaposition of denominations for both sides does not support Demchikov's statement that "the picture of offensive invectives towards Ukrainians is complemented and in full harmony with murderous words from Brodsky directed towards himself ('us')" («картину оскорбительных инвектив в адрес украинцев вполне гармонично дополняют убийственные слова Бродского в свой («наш») адрес»)<sup>88</sup>.

To verify Demchikov's claim, it is necessary to include all expressions and phrases relating to the two peoples. Alongside the derogatory ethnonym *кацаны*,

<sup>84</sup> I cordially thank Tanja Penter (Heidelberg) for sharing her specialist knowledge about these aspects of Ukrainian history.

<sup>85</sup> Cf. Dal' (2008–2017) [7].

<sup>86</sup> *Поганец* also has the meaning of 'pagan,' but this meaning is nowadays only secondary. The regular word for 'pagan' is *язычник*.

<sup>87</sup> In this context, it is also noteworthy that the etymologically related and very similar-sounding Ukrainian adjective *поганий* means 'bad, evil, of low quality'.

<sup>88</sup> Demchikov (2015: unpag.).

there is only one more passage in the poem including a direct predication about the Russian side. The respective passage occurs in stanza 3, and is repeated here for convenience:

Не нам, кацапам, их обвинять в измене.  
Сами под образами семьдесят лет в Рязани  
с залитыми глазами жили, как при Тарзане

We Katsapy have no right to charge them with treason.  
With icons and vodka, for seventy years we've bungled,  
In our Ryazan we've lived like Tarzan in the jungle<sup>89</sup>

The line including the self-reference to Russians as *кацаны* evokes one of the most persistent stereotypes, namely of Ukrainians as traitors<sup>90</sup>. This stereotype has its roots in the Battle of Poltava (1709) mentioned in the first stanza of the poem, during which the Ukrainian hetman Ivan Mazepa sided with the Swedish king Charles XII against tsar Peter. Although Brodsky denies Russia's right to charge Ukraine with treason, the "traitor narrative" is evoked nevertheless.<sup>91</sup> The following two verses are among the most enigmatic in the text. Ryazan is a city in Central Russia, and, as noted by Artëm Serebrennikov in a footnote to his translation, "often a byword for a backwater province."<sup>92</sup> «Залитыми глазами» (lit. 'with inundated eyes') is a variation of the idiomatic expression *залить глаза* ('to get drunk.'). The expression might be motivated by the whininess ("world-woe") and self-pity that sometimes occur under the influence of alcohol. This passage includes some self-irony.

Brodsky also uses a number of words relating to the romantic stereotype of Ukraine as an idyllic and unspoiled rural place. However, this stereotype is to be taken with caution, since it can create a picture of Ukraine not only as idyllic, but also as underdeveloped and backward. There are no phrases relating specifically to Russia. The following notions refer to Ukraine and Ukrainians: the word *квитный* 'blossoming' in *зелено-квитный* 'green-blossoming' and *жовто-блакитный*<sup>93</sup> 'yellow-light-blue'; *рушники*, a traditional Ukrainian embroidered cloth; *карбованец*, a historical Ukrainian unit of currency<sup>94</sup>; *семечки (в потной жмене)* '(a sweaty handful of) sunflower seeds'; *жупан* 'traditional Ukrainian

<sup>89</sup> Translation by Artëm Serebrennikov (cf. [8]).

<sup>90</sup> Cf. Kuße (2018: 56).

<sup>91</sup> It has been maintained that the human brain is virtually insensitive to negation (cf. the catchphrase "negating a frame evokes the frame," e.g., Lakoff 2014), but recent research has shown that negation suppresses neuronal activity at least to some extent (e.g., Nieuwland / Kuperberg 2008; Rapo / Hochmann / Battelli 2016).

<sup>92</sup> Cf. [9].

<sup>93</sup> Although the expression itself is Ukrainian, it is written in Russian Cyrillic spelling (the Ukrainian spelling is *жовто-блакитний*).

<sup>94</sup> The unit was shortly revived in the first years of Ukrainian independence.

overwear'; *мазанка* 'clay hut'; *мундир* 'uniform'; *небо* 'sky'; *хлеб* 'bread'; *грунт, жернозем с подзолом* 'soil, chernozem'<sup>95</sup> (black earth) with leucophyllite (white earth)<sup>96</sup>; *левада-степь* 'meadow-steppe'; *крася* (*prostorečie*)<sup>97</sup> 'beautiful woman, female lover'; *баштан* 'melon or pumpkin field'; vegetable garden' (regionalism); *вареник*, a dumpling with various fillings; and the Ukrainian poet *Тарас (Шевченко)*.

Whereas some items are clearly associated specifically with Ukraine (*жовто-блакитный, карбованец, Тарас*), some are typical not only of Ukrainian but also of (Southern) Russian and Belarusian culture (e.g., *рушники, вареники, семейки*). This notwithstanding, the association of these items precisely with Ukraine in the poem is obvious, and the blending of elements from Southern Russian, Ukrainian and Belarusian culture might also be due to the fact that Brodsky was from St. Petersburg, an urban center in the very North of Russia.

Some of the notions associated with Ukraine again evoke a romantically idealized picture of Ukraine (*жупан, левада-степь, крася, баштан, вареник*). These and other notions may also be associated with a more negative picture, namely again with underdevelopment and backwardness (e.g., *мазанка*). The mere mention of Taras Shevchenko, the most famous of Ukrainian poets is of course not offensive. There is a clear offense, and an obvious intent to offend, however, in the description of his poetry as *брехня*, translated by Serebrennikov as 'bullshit.' Importantly, *брехня* also has the meaning of 'lie.' In this sense, referring to Shevchenko's verses as *брехня* alludes to the Ukrainian interpretation of the Poltava Battle, expressed, for instance, in his poem «Іржавець» ("Irzhavetz", settlements in Ukraine). The poetic dispute about the interpretation of the Poltava Battle, headed by Pushkin on the Russian and Shevchenko in the Ukrainian side, included also the mutual reproach of lying.<sup>98</sup>

There are only a few adjectives in the poem. Some of the adjectives occurring in the text are substantivized (e.g., *зелено-квітний* 'green-blossoming', *жовто-блакитний, скорый* 'fast train'), which further reduces the number of adjectives proper. Attributes mostly consist of participles – e.g., *скроенный из холста* 'made of canvas'; *залиты[e] глаза[...]* 'inundated eyes'; *рваны[e] корни* 'pulled-out roots'; *кожаны[e] углы* 'leather seats (seating corners)' – not of adjectives, the part of speech predestined for the function of an attribute. In fact, only three adjectives in the poem are used as attributes: *посмертн[ая] радость[ь]* 'postmortem joy,' *потн[ая] жмен[а]* 'sweaty handful,' and *веков[ая] обид[а]* 'age-old resentment.' Adjectives serve the function of characterizing entities. This

<sup>95</sup> Very fertile soil.

<sup>96</sup> A kind of fine-grained sedimentary rock, infertile land.

<sup>97</sup> *Prostorečie* ('simple speech') refers to a nonstandard Urban speech variety of Russian.

<sup>98</sup> E.g., the Ukrainian poet Volodymyr Sosyura wrote in his poem «Мазера» (1928) «О Пушкин, я тебе люблю, та істину люблю ще дужче!» ("O Pushkin, I love you, but I love truth even more!") (Mel'nuchenko 2006: 84).

function is taken over by other parts of speech in the poem, such as participles, nouns, and adverbs. The avoidance of adjectives plays a role not only in Brodsky's poetry, but has a certain tradition in Russian poetry. As Zubova shows on the basis of quotations from various poets before Brodsky, the use of adjectives was interpreted as a distraction from the essential, namely from the ideas and processes expressed by nouns and verbs, respectively.<sup>99</sup>

As mentioned above, the denominations referring to Ukraine and the Ukrainian people belong to different registers. For instance, *поганец* and *кряля* are instances of *prostorečie*; *вертухай* originates from criminal argot. The presence of argot and the mixing of styles will be addressed in the next section.

### 3.3 Mixing of styles and mixed feelings

Heterogeneity of styles is typical of Brodsky's poetry in general<sup>100</sup>, including the use of non-standard language<sup>101</sup>, but both traits are particularly present in «На независимость Украины»:

Свойственная вообще Бродскому стилистическая гетерогенность здесь повышена – Бродский использует полный набор клишированных украинизмов, перемешивая их со словами и выражениями из воровского аргота. Таким образом усиливается ощущение незаконности, криминальности отделения Украины от России.<sup>102</sup>

Brodsky's stylistic heterogeneity is elevated here. He exploits the whole range of Ukrainian clichés, mixing them with expressions from criminal argot. In this way, the sense of illegality and criminality of Ukraine's separation from Russia is underlined.

Alongside *argot* and *prostorečie*, there are also folkloristic elements, such as the interjections *гої* (stanza 3) and *ой-да* (stanza 9), and archaisms (*коли* in stanza 7, *ноду* in stanza 9), but these are clearly outnumbered by elements from the lower styles.

Many of the *argot* and *prostorečie* expressions are idioms. Idioms are generally associated with colloquial speech due to their pictoriality, expressiveness, and creative potential. Colloquial idioms are often also symptomatic of emotional speech, a trait that is important in «На независимость Украины» as well. The use of idioms is thus also indicative of emotional involvement of the speaker. The following paragraphs will go through some of the idioms occurring in the poem.

The first stanza includes the colloquial idiom *показать кому Кузькину мать* 'to teach someone a lesson.' This is of course an allusion to Khrushchev's legendary performance before the United Nations General Assembly in 1960. The idiom implies a threat to the person(s) it addresses. When the poem was written in 1992, this

<sup>99</sup> Cf. Zubova (2015).

<sup>100</sup> Cf. e.g., Sandler (2007: 669); Pekurovskaya (2017: 64).

<sup>101</sup> Cf. Losev (2008: 235-238).

<sup>102</sup> Ibid., 263.

threat was issued in the name of a falling empire, which is why it probably sounded quite harmless or even desperate. In 2014, however, the threat became real.<sup>103</sup>

Stanza 4 includes three idioms. The first one, *скатертью*<sub>INST</sub> *дорога*<sub>NOM</sub> ‘get lost, beat it’<sup>104</sup> is creatively modified by replacing *скатерть* ‘tablecloth’ with *рушник*, the traditional Ukrainian towels / cloths, which yields the highly expressive variation *рушником*<sub>INST</sub> *дорога*<sub>NOM</sub>. *По адресу на три буквы* and *на все четыре стороны* are two other nonchalant ways of telling someone to go away.<sup>105</sup> The two idiomatic expressions belong to clearly different levels of style. Whereas *по адресу на три буквы* is an (attenuated) vulgarism, *на все четыре стороны* is stylistically more elaborate.

There are more idioms originating from gulag jargon and criminal jargon: *ставить на четыре кости* (stanza 4) ‘have anal intercourse with someone (usually violently)’ and *качать права* ‘look after one’s own interests’ (stanza 8). Whereas the referent of *качать права* cannot be recovered unequivocally, the second phrase makes it clear that it is directed towards the Ukrainian side, who should also stop ‘pinning things on us [the Russians]’ (*шить нам одно и другое*). These substandard expressions are combined with the archaism *полно* ‘[it’s] enough’.

The motive of Ukrainian accusations against Russia is taken up again in stanza 6. The Dnieper River, flowing from Russia to Ukraine and therefore lending itself as a potential symbol of mutual closeness, is turned into the opposite. It is assumed that it might flow in reverse when being spit into on the Russian side, to “proudly express despise for us” (*брезгую гордо нами*), and is compared to an express train stuffed with *вековой обидой* ‘age-old resentment.’ These passages reproach Ukraine for being resentful, which somewhat counteracts the resentful words expressed towards Ukraine at so many points in the texts.

The heterogeneity of styles iconically represents the emotional heterogeneity expressed in the poem. Although a dominant emotion of the poem is anger, there are also a number of passages expressing grief. Brodsky himself stated that the reason to write the poem was «печаль [...] по поводу этого раскола»<sup>106</sup> (“sadness [...] on behalf of that split”). Balashov, among others, raises the question of why Brodsky was so thin-skinned with respect to the independence of Ukraine, but not with

<sup>103</sup> Another passage fatefully anticipating the present war is in stanza 4: «Ступайте от нас в жупане, не говоря в мундире» (“Step away from us in your zhupans, not to mention in uniforms”).

<sup>104</sup> The idiom is a phraseological fusion (*frazeologičeskoe sraščenie*) in Vinogradov’s classification, which means that its meaning is not derivable from its components. The idiom was originally motivated by the image that a road and, therefore, the journey, will be faster when the road is even, that is, free of the potholes considered typical of Russian streets. The instrumental case is thus an *instrumentalis comparationis*, and the idiom could be translated as ‘[my road] be even like a tablecloth.’

<sup>105</sup> The three letters hinted at in *по адресу на три буквы* make the word *хуй* ‘penis’ (vulg.). The meaning of telling someone to go to *все четыре стороны* ‘all four sides’ is more transparent.

<sup>106</sup> Losev (2008: 264).



respect to the independence of, say, Georgia or Uzbekistan.<sup>107</sup> Balashov gives the answer right away: It hurts more when a close person turns away.<sup>108</sup>

Demchikov notices parallels between «На независимость Украины» and Brodsky's many poems dedicated to women after they had split up, for instance in the intonation of the poem, to which he refers to as ««послеразрывная интонация» (“after separation intonation”).<sup>109</sup> Although he does not specify this notion, he elaborates the parallel between «На независимость Украины» and Brodsky's love poetry:

Бродский довольно неожиданно воспроизвел в этом, казалось бы, совсем не личном стихотворении именно эту очень личную интонацию [...]. И в этом смысле стихотворение «На независимость Украины» является – со всеми своими грубостями, несправедливостями, почти площадной бранью «в спину» уходящей из общего дома исторической родине – фактически любовным стихотворением, в каком-то смысле даже объяснением в любви Украине.<sup>110</sup>

Rather unexpectedly, Brodsky reproduced in this seemingly not personal poem this very personal intonation [...]. And in this sense, the poem “On the Independence of Ukraine” is – with all its rudeness, injustice, almost square curse “in the back” of the historical homeland leaving the common home – in fact a love poem, in a sense even a declaration of love for Ukraine.

Demchikov therefore concludes that the poem is actually a «величественной прощальной любовной антиоде» (“a majestic farewell love antiode”).<sup>111</sup>

In the same way, Bertelsen notes that “Ukraine’s ‘deviation’ and ‘transgression’ embodied a personal cataclysm associated with losing a lover and a friend”<sup>112</sup>. She further states:

His sadness, however, does not exhaust the whole spectrum of emotions that could be traced in this poem. Brodsky was furious, and his deliberate attempt to reduce Ukrainians to an uncultured and crude people was achieved through the use of stereotypical Ukrainian identifiers, such as *varenyk*, *zhupan*, *bashtan*, *kavun* alternating with a slang usually employed in labor camps.<sup>113</sup>

Grief is explicitly mentioned in stanza 9, following a defiant *как-нибудь перебьемся* (‘we will get by somehow’). As Artëm Serebrennikov’s translation given above is not very felicitous at this point, I am giving a more literal translation here:

А что до слезы из глаза,  
Нет на неё указа ждать до другого раза.

<sup>107</sup> Cf. Balashov (2013: unpag.).

<sup>108</sup> Ibid.

<sup>109</sup> Cf. Demchikov (2015: unpag.).

<sup>110</sup> Ibid.

<sup>111</sup> Cf., *ibid.*

<sup>112</sup> Bertelsen (2015: 276).

<sup>113</sup> *Ibid.*; italics: Bertelsen.

And concerning the tear in the eye  
it hasn't received orders to wait until next time.

As another typical element of “acute lovesickness,” the whole relationship is questioned in a sarcastic tone (*кончилась, зная, любовь, коли была промежду* ‘seems that our love is up, if it at all existed’, stanza 7).

It is noteworthy that the passages of the poem that include substandard lexical and idiomatic elements are the passages in which anger and resentment are the dominant emotions. In passages expressing primarily grief and sadness, we find folkloristic and archaic elements. These latter elements are interjections (*гой, ой да*), and what could be summarized as function words (e.g., the adverb *зная*<sup>114</sup>, the conjunction *коли*). These parts of speech do not have a referential meaning of their own but unfold their meaning only in context. Interjections can either modify utterances or function as independent utterances; function words cannot be independent utterances but can only modify them. Here, they add a melancholic tone to the enumeration of items associated with Ukraine (*гой ты, рушник, карбованец; ой да, левада-степь, краля, баитан, вареник*). The expression of grief is thus more subtle than the expression of anger; but it is noticeable nevertheless.

Similarly, the evocation of joint aspects of Ukrainian and Russian culture is also expressed less directly than the evocation of (negative) Ukrainian stereotypes. This is the case in the following line of stanza 8: «Что ковыряться зря в рваных корнях глаголом!» (“Why should we plow our broken roots with our verbs?”)<sup>115</sup> This line refers to the common roots of Russians and Ukrainians as East Slavic peoples once united in the Kievan / Kyivan Rus.’ However, since these roots are considered ripped out by force from the Ukrainian side, there is no way back to this original idealized state.

Grief also underlies the expressions of resentment and anger. This becomes evident in the abundant use of irony and sarcasm. Even the title of the poem is ironic. Irony is also present in the very first line, when the Swedish king Charles XII, who attacked Russia, is addressed as *дорогой Карл Двенадцатый* ‘dear Charles XII,’ which is at the same time the regular form of familiar address in letters.

In sum, the parts expressing anger dominate both quantitatively and qualitatively (that is, they are more direct) over the parts expressing sorrow. Of course, anger is also a self-protective reaction to grief and powerlessness. It has been noted in section 3.1 that the verse scheme of the poem is indicative of irony in the text.<sup>116</sup> The ways in which anger and sorrow are expressed are at some points ironic, sarcastic, and sardonic. An example of irony without any strong sarcastic or sardonic undertone is the laconic statement *пожили вместе, хватит* ‘we have

<sup>114</sup> *Znat* ‘know’ is normally a verb, but it may be used as sentential adverb colloquially.

<sup>115</sup> Translation by Artëm Serebrennikov [10].

<sup>116</sup> Cf. Smith (2002).

lived together, it's enough' (stanza 6). There are also instances of sarcasm, that is, of scorn and derision directed towards Ukraine. A case in point is in stanza 5:

Пусть теперь в мазанке хором Гансы  
с ляхами ставят вас на четыре кости, поганцы.

May now Krauts and Polacks  
get you down on all fours in your huts.<sup>117</sup>

Another passage with a clear sarcastic undertone is stanza 2:

То не зелено-квитный, траченный изотопом,  
– жовто-блакитный реет над Конотопом,  
скроенный из холста: знать, припасла Канада –  
даром, что без креста: но хохлам не надо.

It's not the green flag, eaten by the isotope,  
It's the yellow-and-blue flying over Konotop,  
Made out of canvas – must be a gift from Toronto –  
Alas, it bears no cross, but the Khokhly don't want to.<sup>118</sup>

The first line evokes the Chernobyl disaster by asserting that the Ukrainian flag is not *зелено-квитный* 'green-blossoming'<sup>119</sup> but rather *жовто-блакитный* 'yellow-light-blue.' The second line alludes to the battle of Konotop in 1659 between Russian and Ukrainian Cossacks in the Russian-Polish war, which resulted in a defeat of the Russian troops. A sarcastic undertone is achieved by the realization of *зелено-квитный* and *жовто-блакитный* in the left periphery. The mention of Canada as the donor of the precious material of canvas is an allusion to the strong and, allegedly, nationalist or at least nationally very aware Ukrainian diaspora settling there. The last line accuses Ukraine of godlessness and lack of morality. Although stanza 2 is clearly sarcastic, the allusion to the battle of Konotop lost by Russia adds a sardonic tone to the sarcasm directed towards Ukraine.

Grief is, however, not the only source of the anger expressed in the poem. Another source of the anger appears to be a feeling of Russian superiority that is not acknowledged from the Ukrainian side. This attitude makes it impossible to truly understand the Ukrainian attempt to autonomy. There are several points in the text at which Russian imperialism is most clearly expressed. Among these are the menace in stanza 1 (*время покажет Кузькину мать* 'time will teach you a lesson'), the passage *скажем им, звонкой матерью [...] строго* 'we will tell them sternly with a loud curse' in stanza 3, and the disparagement of Taras Shevchenko's poetry as compared to Pushkin's in the final stanza. Statements like

<sup>117</sup> Translation slightly adapted from Artëm Serebrennikov [11].

<sup>118</sup> Translation by Artëm Serebrennikov [12].

<sup>119</sup> The word 'isotope' and the green color allude to the Chernobyl disaster. Although radioactivity is itself invisible, Uranium glass, for instance, shimmers green-yellow.

these have been interpreted as imperialistic views.<sup>120</sup> Although such an interpretation is problematic against the background that Brodsky was a victim of the Soviet regime himself, it becomes more understandable against the fact that he spent his entire life in one of the two world powers at that time, in the (Russian part of) the Soviet Union and in the United States. In sum, however, the imperialistic stance is less pronounced than sadness and anger.

The language of the poem is aggressive in that it seeks to address and challenge the Ukrainian alter emotionally. Psychologically, the transmission of one's own negative feelings to others makes sense because it represents a chance to interact with the other despite the separation. This is achieved by transgressing the limits of standard language. The aggression attested in Brodsky's poem is a reaction to frustration, and therefore one of three subtypes of "genuine aggression" in the sense of Kuße.<sup>121</sup>

There is not only a mixing of styles and emotions in the poem. There is also modest lexical code-mixing, with single Ukrainian words and phrases embedded in the Russian matrix language. These Ukrainian words include the naming of colors as *зелено-квітний*<sup>122</sup> 'green-blossoming' and *жовто-блакитний* 'yellow-light-blue' (albeit in the Russian spelling), the addressing of Ukrainians as *кавуни* 'watermelons', the phrase *не треба* 'not necessary', and *Дніпро* 'Dnieper' (again in Russian spelling as *Днипро*; the Ukrainian spelling would be *Дніпро*). In sum, the Ukrainian elements are very restricted in number and include expressions known to the average speaker of Russian without any knowledge of the Ukrainian language.<sup>123</sup> The motivation behind their occurrence seems to be the evocation of Ukrainian stereotypes and, sometimes, also adherence to meter and rhyme.<sup>124</sup>

### 3.4 Argumentative analysis

We will now turn to the argumentative structure of Brodsky's text. The poem can be read as an argumentative text because it expresses a certain viewpoint with respect to a *quaestio*, namely, the *quaestio* of whether Ukraine should be an independent state or not. The overall answer to this question in the poem is clearly negative. This section will look out for arguments put forward in favor of this answer and focuses on how these arguments are expressed. As noted in section 2, the constituents of authentic argumentations are not always expressed explicitly,

<sup>120</sup> Bertelsen (2015: 277); Pekurovskaya (2017: 63).

<sup>121</sup> Kuße (2019: 28). Kuße distinguishes instrumental and genuine aggression. Instrumental aggression serves to accomplish certain goals or prestige; genuine aggression is either an instinctive reaction to outward threat, behavior out of delight in physical exertion or sexual pleasure, or a reaction to frustration due to anger or as revenge (ibid.).

<sup>122</sup> Cf. Ukrainian *квітний* 'blooming' and *квіт* 'flower.'

<sup>123</sup> An exception might be *квітний* 'blooming.' Cf. previous footnote.

<sup>124</sup> *Не треба* 'not necessary' rhymes better with *хліба* 'bread' than the Russian equivalent *не надо*.

which is why open markers of argumentation (e.g., argumentative connectors such as *therefore*, *consequently*, *because (of)*, *but*, etc.)<sup>125</sup> are not always present in argumentative texts. This applies even more to poetry, in which relations between phrases are often ambiguous and argumentative connectors seem particularly rare.<sup>126</sup> Poetry may nevertheless serve argumentative purposes, and the two poems analyzed here are clear cases in point.

In the first stanza, the historical fact that Sweden and Ivan Mazepa's troops lost the battle of Poltava against the tsar includes an openly positive evaluation expressed by *слава Богу* 'glory [thanks] to God.' This does not represent an argument in itself but prepares and guides the reader towards the overall statement that Ukraine should not be independent from Russia. *Слава Богу* functions as a sentential adverb positively evaluating the outcome of the Poltava battle. Argumentatively, the positive evaluation of a proposition can serve the purpose of suggesting indisputable truth („unstrittigkeitssuggestierende Wirkung“<sup>127</sup>).

The third line in stanza 4 includes a hidden argument in favor of the thesis that Ukraine should not be independent. The call to leave Russia (*ступайте от нас в жупане* 'step away from us in a zhupan' [traditional Ukrainian clothing]) is supplemented by an appositional phrase (*не говоря в мундире* 'not to say in a uniform') anticipating the danger of war if Ukraine becomes an independent state. The argumentative value of the apposition is associated with its non-obligatory syntactic status, as non-obligatory syntactic elements are particularly apt for argumentative purposes.<sup>128</sup>

The scornful lines in stanza 5 *Пусть теперь в мазанке хором Гансы с ляхами ставят вас на четыре кости* ('May now Krauts and Polacks get you down on all fours in your huts') includes another argument against Ukrainian independence, namely the warning that this may lead the Ukrainian people into oppression by foreign powers and turn them into despicable, insignificant people (*поганцы*).

The rhetorical question implying a negative answer (*Курицу из борща грысть в одиночку слаще?* 'Is it tastier to gnaw the chicken out of the borsch alone?') does not represent an argument, but serves as a marker of non-controversy („Marker der Unstrittigkeit“<sup>129</sup>).

The final stanza includes another argument in favor of the overall thesis defended in the poem. The offensiveness of the last line mocking Taras Shevchenko's poetry receives an additional interpretation if seen as part of an argumentative passage starting in the second line of the last stanza. The announcement that the Ukrainian people will turn to Russian culture (by citing verses of Alexander Pushkin) on

<sup>125</sup> Cf. Atayan (2006: 44f.).

<sup>126</sup> This is of course only an intuitive assumption awaiting empirical verification.

<sup>127</sup> Ibid., 437.

<sup>128</sup> Cf. *ibid.*, 171.

<sup>129</sup> Ibid., 437.

their deathbed can be seen as another argument against Ukrainian independence. What is announced, then, is not the death of individuals (which is inescapable anyways), but the looming demise of the Ukrainian people if it turns away from the Russian cultural sphere.

As expected, the text does not include any open argumentative expressions or argumentative connectors. Nevertheless, there are some parts in the poem which serve to substantiate the position taken in the text. Although not exhaustive, I believe that the above analysis has shown that it is justified to identify the text as also argumentative.

#### 4. Aleksandr Byvshev's «На независимость Украины»

Aleksandr Byvshev (\*1972) is a poet and teacher of German and French from Kromy (Oryol oblast) in Western Russia. As Byvshev states, his version of the poem is a “poetic-polemical answer” («поэтико-полемический ответ»<sup>130</sup>) to Brodsky, whose original poem Byvshev considers a “stupid anti-Ukrainian opus with [...] imperialist rhetoric” («глупым антиукраинским опусом с [...] великодержавной, имперской риторикой»<sup>131</sup>). Byvshev is very active on social media, particularly on his account on *vkontakte* (‘in contact’), a Russian social media platform similar to Facebook. He published the poem on his *vkontakte* account in 2015.<sup>132</sup>

This is how Byvshev announces the poem before publishing it on the website “Pavlograd news”<sup>133</sup> («Павлоградские новости») on March 1, 2015:

Здравствуй! Решил предложить вашему вниманию своё новое стихотворение из «УКРАИНСКОГО ЦИКЛА».

Это полемический ответ на одноимённый опус Иосифа Бродского. К сожалению, нашему классику принадлежат позорные, не делающие ему чести откровенно антиукраинские стихи, написанные с позиции русского воинственного великодержавного шовинизма. А сейчас этим, с позволения сказать, «произведением» козыряют российские имперцы-фашисты, прикрывающие свою ксенофобию и агрессивный национализм авторитетом нобелевского лауреата. В подобной ситуации я не мог остаться в стороне, смолчать и счёл своим гражданским и человеческим долгом выразить личную точку зрения по данному вопросу, пусть и расходящуюся с мнением «подавляющего большинства» зомбированного российского населения. От всего сердца желаю вам Победы в вашей борьбе за свою свободу и независимость.

И да поможет вам Бог!<sup>134</sup>

<sup>130</sup> Byvshev in an interview on [13].

<sup>131</sup> Entry from April 20, 2020, on Byvshev's account on *vkontakte*.

<sup>132</sup> Cf. Kljagin (2018: unpag.).

<sup>133</sup> Pavlograd / Pavlohrad is a city in eastern central Ukraine.

<sup>134</sup> Cf. [14].

Hello! I decided to offer you my new poem from the “UKRAINIAN CYCLE.”

This is a polemical answer to the eponymous opus by Joseph Brodsky. Unfortunately, to our classic belongs a shameful, openly anti-Ukrainian poem, not doing him any honor, written from the perspective of Russian belligerent great power chauvinism. Now Russian fascist emperors, covering their xenophobia and aggressive nationalism with the authority of a Nobel laureate, are trumped by this “work.” In such a situation I could not stay aside and keep silent. I considered it my civic and human duty to express my personal point of view on this issue, albeit at variance with the opinion of the “overwhelming majority” of the zombified Russian population. From the bottom of my heart, I wish you Victory in your struggle for your freedom and independence.

And may God help you!

The poem itself reads as follows:

**На независимость Украины**

В адрес тебя летят пули, снаряды, маты.  
(Не наигрались, поди, кацапы в свои «аты-баты».)  
«Ишь, захотела свободы! – взвыла Москва. – Вот дерьмо!..»  
Твой Майдан для Кремля, как для циклопа бельмо.

Прав был Мыкола Гоголь: эти свиные рыла  
Русь захватили «Святую» спереди, с флангов и тыла.  
В месте на букву «ж» засели уже глубоко.  
Здесь прописались навечно Шариковы и Ко.

К зеркалу подойти боится немытая «Раша».  
«Третий Рим», «Китеж-град» и прочее – просто лажа.  
Но мечтает по-прежнему в мире иметь всех в рот.  
И с похмелья рыгает: «Мы – богоносец народ!»

Северная держава смотрится наглým подростком.  
В ней квартирует тьма горячих голов-отморозков.  
Бомб ядрёных до чёрта и «калашей» будь здоров...  
Дай им топор войны – ох, наломают дров!

«Ватник» захлёбывается ненавистью к «укропу»  
И на чём свет стоит Штаты клянёт и Европу.  
НАТО пускай готовит побольше и крепче сеть. –  
Русскому хватит медведю на соседей борзеть.

В ледяном Быдлостане ничто под Луной не ново:  
Сталина почитают опять как отца родного.  
Дружно встать в позу рака – иванушкам самый смак.  
Видно, и впрямь без плётки им не прожить никак...

С той, что тебя гнобила, Господь ещё спросит строго.  
 В дебри, леса, болота скатертью ей дорога.  
 А я на Запад гляжу, слёзно небо моля:  
 «Щастя тобі бажаю, Україно моя!»

СЛАВА УКРАИНЕ!

С уважением, Александр Бывшев<sup>135</sup>

### **On the Independence of Ukraine**<sup>136</sup>

Bullets, grenades, curses are flying towards you  
 (surely the Касaps have not yet finished their “aty-baty”<sup>137</sup>  
 “Well, you wanted freedom! – howled Moscow. – Here you have filth!...”  
 The Maidan is to the Kremlin what a belmo is to a Cyclops.

Mykola Gogol’ was right: these pig snouts  
 have grabbed the “holy” Rus’ from front, sides, and back.  
 They are stuck here on their asses.<sup>138</sup>  
 Šarikovs and the like have registered their residence here for good.

Filthy “Rasha” is afraid of stepping in front of a mirror.  
 “Third Rome”, “Kitež town” and so on – just a lie.  
 But it is dreaming as before of having everyone in the world in its mouth.  
 And it vomits from hangover: “We are crusaders of God!”

The northern state considers itself an impudent adolescent.  
 It’s home to a host of unscrupulous villains.  
 A hell of a lot of well-formed bombs and Kalashnikovs, bless you...  
 Give them the axe of war – oh, they’ll break wood!

The “vatnik” suffocates from hatred towards “ukrops”  
 he curses what the world stands on, the USA and Europe.  
 Let NATO build a bigger and stronger net.  
 The Russian Bear is content to behave boldly towards his neighbors.

There is nothing new under the moon in icy Bydlostan.  
 Stalin is again worshipped like a father.  
 Adopting the crab’s pose unanimously is the Ivanushkis ultimate pleasure.  
 Obviously, they just can’t live without the whip.

<sup>135</sup> Cf. [22].

<sup>136</sup> Translation by Katrin Schlund.

<sup>137</sup> An allusion to the song and Soviet film «АТЫ-БАТЫ, ШЛИ СОЛДАТЫ» (“Aty-baty went the soldiers”, 1977). Originally, the phrase is the beginning of a counting-out rhyme (*считалка*).

<sup>138</sup> The word *жона* ‘buttocks’ (vulg.) is only hinted at by the initial letter *ж*, which is easily understood by native speakers of Russian.



God will speak severely to the one who put you down.  
May she [Russia] get lost in mazes, forests, swamps.  
And I look west, begging the sky with tears in my eyes:  
“I wish you luck, my [dear] Ukraine!”

GLORY TO UKRAINE!

Respectfully, Aleksandr Byvshev

Several legal proceedings have been instituted against Byvshev since 2014. He also lost his job as a teacher because of his political poems. In 2015, he was charged with publishing two “anti-Russian” poems<sup>139</sup> and sentenced to 300 hours of community service.<sup>140</sup> In 2017, he was charged for «На независимость Украины», and sentenced to community work again in April 2018, work he characterizes as “humiliating forced labor” («унизительны[е] принудительны[е] работ[ы]»<sup>141</sup>). Like other poems by Byvshev, «На независимость Украины» was classified as extremist and forbidden on Russian territory. Byvshev was temporarily included in the list of terrorists in June 2015, but removed from it in December 2019.<sup>142</sup> Byvshev is facing great hostility, not only from his fellow citizens, but also in journalistic coverage.<sup>143</sup>

It is noteworthy that Byvshev was popular and successful as a poet up to the 2010s. He was known especially for poetry about World War II and children’s poetry, and his poems were published in regime-loyal literary journals like «Родная Ладога» (“Native Ladoga”<sup>144</sup>), or in the youth newspaper «Пионерская правда»

---

<sup>139</sup> Namely the poems «Украинским патриотам» (“To Ukrainian patriots”) and «Украинским повстанцам» (“To Ukrainian rebels”).

<sup>140</sup> Cf. Efimova (2018: unpag.).

<sup>141</sup> Byvshev in an interview published on 16 July, 2016, cf. [15].

<sup>142</sup> Cf. [16].

<sup>143</sup> The following excerpt from an article entitled «Таким поэтам места в России нет!» (“Such poets have no place in Russia!”) from the regional newspaper with the Soviet name «Знамья» (“Banner”) is a revealing example of the media propaganda carried out against Byvshev (note the striking stylistic and lexical parallels with Soviet newspeak):

Наиболее активная и политически грамотная часть молодежи нашего города бьет тревогу [...] В беспокойное время, когда внешние враги оскалили свои зубы и затаились в смертоносном прыжке, находятся люди, которые подрывают Россию изнутри, действуя как пятая колонна. (Cited from Kanygin 2017: 6)

The most active and politically literate part of the youth of our town are raising the alarm [...]. In a turbulent time, when external enemies have shined their teeth and are lurking in a deadly jump, there are people who are undermining Russia from within, acting like a fifth column.

<sup>144</sup> Reference to the lake Ladoga near St. Petersburg.

(“Pioneer’s truth”).<sup>145</sup> He also took third place in the Crystal national literary festival-competition «Хрустальный родник» (“Crystal spring”) in 2012.<sup>146</sup> Although his doubts had been gradually growing since the late 1990s, it was not until the events of 2014 that he finally turned his back to the mainstream.<sup>147</sup>

#### 4.1 Formal properties

The poem consists of seven stanzas à four lines, and a regular rhyme scheme of aa – bb that is interrupted only in the first two lines of stanza 4. It also differs from Brodsky’s poem in terms of metrics, as it is written in a five-stress *dol’nik* (*пяти-иктный дольник*)<sup>148</sup>.

There are almost no enjambments in the poem. Instead, almost every line includes a syntactically complete sentence. Exclamations occur only in literal speech. This makes the poem appear more uniform and less dynamic than Brodsky’s. It is possible that Byvshev chose this rhythmic and syntactic structure to reflect the opposition to Brodsky’s original.

Some of the simple sentences in the poem are transitive sentences, the subject of which is the Russian leadership (subject actants in point are *свинные рыла* (‘pig snouts’), *немытая «Рашиа»*<sup>149</sup> (‘unwashed Russia’); for an interpretation of these terms, cf. sections 4.2 and 4.3). These constructions underline an active role of the Russian leadership in the policy towards Ukraine deplored in the poem.

The passages relating to the Russian people, on the other hand, include constructions implying reduced semantic subject properties of the subject actant. The first construction in point is traditionally referred to as *неопределённо-личная конструкция* ‘indeterminate personal construction’: *Сталина почитают опять как отца родного* (‘Stalin is again worshipped like a father’, stanza 6, line 2). The subject actant of this construction cannot be overtly expressed and refers to a referentially underspecified group of people.

The third line of stanza 6 makes the first explicit reference to the Russian people, by means of the dysphemism *иванушки* ‘Ivans’ («иванушкам самый смак», “the Ivanushkis ultimate pleasure”). Importantly, these *иванушки* do not occur as semantic agents of the clause. Instead, they are marked in the dative case, which is the typical case to express the semantic role of experiencer, that is, of an actant that is affected by the actions of others. The last line of stanza 6 includes an impersonal construction with a so-called “dative subject” (*Видно, и впрямь без плётки им не прожить никак...*, ‘Obviously, they just can’t live without a

<sup>145</sup> Cf. *ibid.*, 5.

<sup>146</sup> Cf.: [17].

<sup>147</sup> Cf. Kanygin (2017: 5).

<sup>148</sup> I thank Jurij B. Orlickij (Moscow) for this information.

<sup>149</sup> The spelling imitates the English pronunciation of the word *Russia* (cf. section 4.3).

whip’). Dative subjects are semantically restricted to “non-agentive” semantic roles, primarily to the roles of experiencer and patient. This underlines the passiveness ascribed to the Russian people in these lines, and relates to the stereotype of Russians as a people of servile subjects.

#### 4.2 Perspectivation

Byvshev’s reply is written from a decidedly different perspective than Brodsky’s original. Whereas Brodsky adopts the perspective of a generalized Russian majority, Byvshev expresses a minority view. The singularity of the views expressed in Byvshev’s poem becomes evident most clearly in the final stanza, when the perspective changes from third person (singular and plural, see below) to first person singular, including even direct speech in the first person singular. In the first and last stanzas, the second person singular occurs, in an address towards the country of Ukraine.<sup>150</sup> This yields a strong personification effect of Ukraine and promotes sympathy and compassion.

The middle verses (stanzas 2 to 6) deal with the Russian self-image and Russian policy towards Ukraine. The Russian position is described from the outside perspective, which is reflected in the use of the third persons singular and plural. The only exception is the citation «мы – богоносец народ» (“we are the people of God”) put into the mouth of «немытая Раша»<sup>151</sup> (“unwashed Russia”), stanza 4.

The middle stanzas evaluate the Russian self-conception from an external perspective adopted by the lyrical I. Some notions of Russian self-conception are put in quotation marks to express ironic distancing. Examples in point are *Русь «Святую»* (“‘holy’ Rus”), *Третий Рим* (“Third Rome”)<sup>152</sup>, and *Китеж град* (“City of Kitež”<sup>153</sup>). Importantly, reference to Russia is more differentiated than in Brodsky’s poem. There are a number of negative (and few neutral) denominations and predications relating to the representants of the Russian state and its perceived henchmen. For instance, the toponyms *Москва* (“Moscow”) and *Кремль* (“Kremlin”) (stanza 1) refer to the Russian government (but not usually to an entire people). Using the name of a state’s capital to refer to this country’s government is of course an established metonymy. The *свинные рыла* (“pig

<sup>150</sup> Note that the second person singular imperative *дай* ‘give’ in stanza 4 does not count as a form of address in the second person towards Ukraine or another entity or person. This is because this form is an instance of what is known as the general-personal construction (*обобщённо-личная конструкция*), which means that it is not directed towards a concrete person but has a generalized referent.

<sup>151</sup> Reference to a poem by Mikhail Ju. Lermontov (cf. section 4.3).

<sup>152</sup> Reference to the dictum of Moscow representing the legacy of Rome after the fall of Constantinople under Ottoman rule in 1453.

<sup>153</sup> *Kitež* is a mythical city said to have sunken into the lake Svetloyar in central Russia when the city was attacked by the Golden Horde while its inhabitants were praying for their salvation.

snouts')<sup>154</sup> mentioned in stanza 2 likewise relate only to parts of the Russian society, and not to the Russian people as such. This becomes evident in the two subsequent lines of the stanza, which state that “these pig snouts” have captured (*захватили*) Russia. The meaning of the verb *захватить* ‘seize (e.g., power); conquer’ is crucial here, since it is not possible for an entire people to seize power or conquer its own country. Rather, the seizure of power is an act of only a group of people. Denominations and predications referring to the mass of the Russian people occur only in stanza 6. They evoke the stereotype of the Russian people as submissive and obedient to authority (cf. the last two lines of stanza 6).

The distinction between partial and holistic reference to the Russian people is not always clear cut. A case in point is the expression *Шариковы* (‘Sharikovy’)<sup>155</sup> mentioned in the last line of stanza 2. Although it is claimed that this group makes up a large part of the population, the formulation does not cover the Russian population as a whole. Similarly, although a *тьма горячих голов-отморозков* (‘host of unscrupulous villains’, stanza 4) is undoubtedly a large group and, consequently, refers to a majority of the Russian population, it does not necessarily include the entire Russian people. This means that the reader has the choice to identify with the alleged majority of Russians, which is likely to result in a feeling of offense. Or else, s/he can take a critical stance towards the alleged behavior of Russian elites and masses. This alternative stance is encouraged by the perspective of the lyrical I, which gets the chance to speak implicitly in the first stanza, where it addresses Ukraine, and explicitly the last stanza, where it gets to speak to Ukraine directly.

The perspectivation of Byvshev’s version thus contrasts greatly with Brodsky’s. As elaborated in section 3.2, Brodsky’s poem establishes a binary opposition between a Russian inside perspective directed towards the Ukrainian outside perspective. Byvshev’s text is, to some extent, the mirror image of Brodsky’s in that it associates with Ukraine by adopting a respectful and compassionate attitude towards Ukraine, which is reflected also in the direct address in the second person singular. The views expressed about Russia are, in turn, consistently negative, almost devastating.

The perspectivation in Byvshev’s reply to Brodsky is also more differentiated and not only binary. As elaborated above, the poem adopts the perspective of a lyrical I that does not share the (conceived) Russian mainstream views. As argued above, the Russian “masses” are distinct from the Russian elites and policy-makers, although both come off badly in the text. This constellation of inner and outer perspectives, or “constellation of figures”, in Byvshev’s poem can be illustrated as follows:

<sup>154</sup> A citation from Gogol’s famous comedy «Ревизор» (“The Government Inspector”).

<sup>155</sup> *Sharik* is a typical dog’s name. *Sharikov* is the name of the mongrel created of a dog and a man in Mikhail Bulgakov’s novella “Heart of a Dog” («Собачье сердце», 1925). The word *Sharikov* has become a designation for an uncultivated, coarse person.

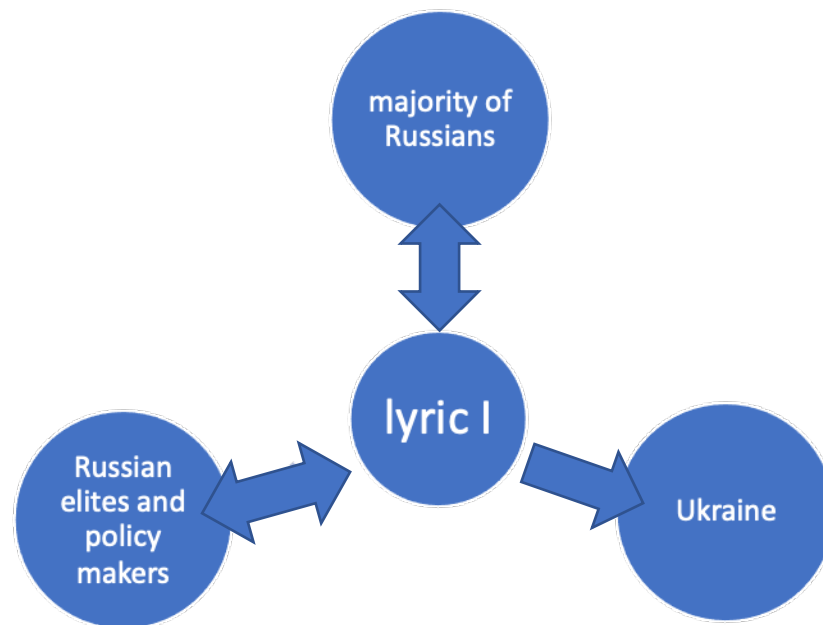


Figure 1 “Constellation of figures” in Byvshev’s version of «На независимость Украины»

The lyrical I addresses only Ukraine directly, that is, in the second person singular. The Russian elites and the adherents of the majority view are addressed only indirectly, that is, in the third persons singular and plural. The arrows pointing in both directions indicate oppositional views; the one-way arrow indicates that the lyrical I addresses Ukraine.

#### 4.3 Lexical and stylistic analysis

Byvshev’s poem also brims with colloquial and non-standard language, and even more so than Brodsky’s. There is also a mixture of styles, but slightly less pronounced than in Brodsky, with an emphasis on *razgovornaja reč’* (colloquial language), and particularly on the non-standard styles of *prostorečie*, *ugolovnyj žargon* (criminal jargon), and *mat* (vulgar language). There is an opposition between the language styles in the first two lines of stanza 1 and the last two lines of stanza 7, which are directed towards Ukraine, and the rest of the poem. The passages addressing Ukraine adhere to the standard language, including forms associated with conceptually written,<sup>156</sup> and, hence, “higher” style. Cases in point are the use of the gerund *моля* ‘asking for, requesting’, and the verb *глядеть* ‘gaze’ (stanza 7, line 3). The last line of the poem includes direct speech in Ukrainian, uttered by the lyrical I towards Ukraine. The use of Ukrainian is typical of Byvshev’s recent poetry, and expresses appreciation of the autonomy of the Ukrainian lan-

<sup>156</sup> Cf. Koch / Oesterreicher (1985).

guage and people; an autonomy that has been questioned repeatedly by the Russian side.<sup>157</sup> Another element of Ukrainian language is the name of Nikolaj V. Gogol'. It is given in the Ukrainian variant of his first name, however in Russian orthography (*Мыкола* instead of Ukrainian *Микола*<sup>158</sup>). Gogol's last name is spelled alike in both Russian and Ukrainian; a difference is perceivable only in the pronunciation.<sup>159</sup> The choice of the Ukrainian version of Gogol's first name is a gesture of recognition of Ukrainian autonomy, and a reminiscence of Gogol's Ukrainian origin, also against the background of the frequent usurpation of Gogol' from the Russian side.<sup>160</sup>

The elements of higher style occurring in the intermediate verses are either allusions to literary works or carry an ironic touch. A case in point is the designation of Russia as *Северная держава* 'Northern state,' with *держава* belonging to the upper or poetic style<sup>161</sup>, or the archaism *ноду* 'probably' (which occurs in Brodsky's version as well). Other examples are references to Russian historical narratives (the dictum of Moscow as the "Third Rome" and the legend of the sunken city of Kitež, cf. section 4.2).

Keeping in mind that the boundaries between *razgovornaja reč'*, *prostorečie*, and other substandard varieties are not always clear cut,<sup>162</sup> relevant examples of colloquial and non-standard expressions include:

*Взвыть* 'howl, wail', *отморозок* 'a cold-blooded, ruthless person', *борзеть* 'to get impudent, bold', *лажа* 'lie, deceit', *до черта* 'a lot of; lit.: to the devil'. The phrase *тьма горячих голов-отморозков* 'host of unscrupulous villains' includes an expressive oxymoronic element: the phraseonym *горячая голова* 'quick-tempered person, hothead' contrasts with *отморозок* 'cold-blooded person' (whose root {*moroz*} means 'frost'). More literally, the phrase could be translated as 'a host of cold-blooded hotheads.' Russia is associated with climatic and mental coldness at other points as well: Stanza 4, line 1 refers to Russia as the *Северная держава* 'Northern state', and *ледяный Быдлостан* 'icy Bydlostan'.

<sup>157</sup> Cf. Kuße (2019a: 77-90, 91-111).

<sup>158</sup> The reason why Byvshev does not use Ukrainian orthography is most probably that the Ukrainian grapheme <и> signals the non-palatalization of the preceding consonant (/m/, in our case) and is spelled approximately like the Russian grapheme <ы>. Russian <и>, on the other hand, signals the palatalization of the preceding consonant, which for a Russian reader results in the erroneous pronunciation [m'ikola].

<sup>159</sup> Byvshev pronounces the name in the Russian way, that is, as [gógol'].

<sup>160</sup> For instance, the Russian Wikipedia entry of Gogol' classifies him as «русский прозаик, драматург, поэт, критик, публицист» ("a Russian playwright, poet, critic, publicist"), whereas the Ukrainian entry considers him a «російський письменник українського походження» ("writer of Russian nationality [but not ethnicity, KS] and Ukrainian origin"). For a more profound treatment of Gogol's disputed identity, cf. Wojanowska (2007) or Ilchuk (2021).

<sup>161</sup> The neutral term for 'state' is *государство*.

<sup>162</sup> Cf. Valieva (2016).

Boutler’s Russian-English slang dictionary defines the term *Быдлостан* as a “[b]ackward place, boring and behind the times [, an] area populated by Philistines”.<sup>163</sup> The term *быдло* is defined as a “[s]imple-minded and usually strong bloke [...] easily manipulated by others”.<sup>164</sup> This meaning is derived from the original meaning of *быдло* ‘cattle.’

The words and idioms belonging to these styles occur in the middle verses. As noted in section 4.2, these verses express the lyrical I’s evaluation of Russian policy towards Ukraine, Russian militarism, and nation-building narratives. These narratives are consistently questioned and exposed as lies. This part includes a number of nominations for and predications about the Russian elites and / or the Russian people. Table 2 summarizes these nominations:

Neutral nominations	Positive nominations in ironic use	Negative nominations
<i>Москва</i>	«Третий Рим»	<i>Кацапы</i>
<i>Кремль</i>	«Китеж-град»	<i>свинные рыла</i>
<i>Русский медведь</i>	<i>богоносец народ</i>	<i>немытая "Раша"</i>
	<i>Северная держава</i>	<i>тьма горячих голов-отморозков</i>
		«Ватник»

Table 3 Nominations for Russia, Russian elites and the Russian people in Byvshev’s «На независимость Украины»

The only nominations for Ukraine occurring in the text are *укрон* and the name of Ukraine itself. *Укрон* is an abbreviation of *украинские патриоты* (‘Ukrainian patriots’).<sup>165</sup> The notion of *Укронпатриот* is clearly derogatory, but the abbreviation has been reinterpreted by the Ukrainian side as representing the Ukrainian syntagm *Український опір* (‘Ukrainian resistance’).<sup>166</sup> *Ватник* (also *телогрейка* ‘body warmer’) is actually a special kind of warm jacket used in the Soviet army. The association with the Soviet regime is why the term has been reinterpreted as a nomination for Russian nationalists and adherents of Russian

<sup>163</sup> Cf. <http://www.russki-mat.net/e/Russian.php> [08.08.2020].

<sup>164</sup> Boutler (1997–2020: 10, s.v. *быдло*).

<sup>165</sup> Another of Byvshev’s poems is called «Украинским патриотам» (‘To Ukrainian patriots’). The poem is also forbidden in the Russian Federation.

<sup>166</sup> Cf. Kuße (2019a: 69). Note that *укрон* also means ‘dill,’ which is why the abbreviation UKROP is even used by a Ukrainian political party founded in 2014 named «Українське об’єднання патріотів» (‘Ukrainian Association of Patriots’). The party uses illustrations of dill as its party badge (ibid., 69f.). According to Kuße (ibid.), the party was founded only in 2015, but according to its Wikipedia entry, the party was registered on 25 September, 2014.

imperialism. The poem also perpetuates the negative stereotypes of the Russian people as submissive (stanza 6, lines 3 & 4), bibulous (stanza 3, line 4), ruthless (stanza 4, lines 2 & 4; stanza 5, line 4), and backwards (stanza 6, lines 1 & 2).

*Mat* (vulgar, obscene language) represents the “most offensive forms of invectives” («крайние формы словесной брани»<sup>167</sup>), and obscene language is often a marker of aggression.<sup>168</sup> The strongest expressions included in Byvshev’s poem occur in stanzas 3 and 6. The respective lines are as follows:

[Н]емытая ‘Раша’ [...] мечтает по-прежнему в мире иметь всех в рот.

Дружно встать в позу рака – иванушкам самый смак.  
и впрямь без плётки им не прожить никак...

*Иметь кого в рот* ‘force someone to have oral sex’ is a vulgarism, obviously used here to refer derogatorily to Russia’s striving for world power. *Стать в позу рака* ‘stand in the crab’s position’ depicts a sexually submissive position; the subsequent predication *без плётки им не прожить никак* (‘they just can’t live without the whip’) likewise evokes association with sado-masochistic sexual practices. As a whole, the lines perpetuate the stereotype of Russians as a submissive people<sup>169</sup> in decidedly vulgar language. The sexually connotated *mat* expressions create an emotionally aroused and aggressive tone. Byvshev himself (p.c.) acknowledges that he wrote the poem in a highly emotional state, as a sign of protest against Russia’s involvement in the Donbas war.

There is a plethora of references to famous works of Russian literature woven into the text. As noted already in section 4.2, *свинные рыла* ‘pig snouts’ makes reference to Gogol’s comedia “The Government Inspector” («Ревизор»); *немытая «Раша»* is an expression from the poem «Прощай, немытая Россия» (‘Farewell, unwashed Russia’) from Mikhail Ju. Lermontov, in which the great Russian romanticist laments state surveillance and censorship. *Раша* imitates the Russian pronunciation of the English word *Russia*, which brings to mind the idea of international oligarchy. The expression «ничто не ново под луной» (stanza 6) relates to a famous line from the poem “Solomon’s wisdom, or thoughts chosen from the ecclesiastes” («Соломонова мудрость, или мысли, выбранные из экклезиаста») by Nikolay Karamzin, which, in its turn, is a variation of the Bible verse “there is nothing new under the sun” (Ecclesiastes 1:9). The term *Богоносец народ* (‘people of God’) relates to the idea of the Russian people as pioneers of a new Christianity, expressed famously in Fyodor Dostoevsky’s novel “The brothers Karamazov” («Братья Карамазовы»). As mentioned already in the previous

<sup>167</sup> Shcherbinina (2015: 118).

<sup>168</sup> Ibid. As noted in section 2, invectives may serve other functions as well. For instance, invectives can function as pain-relievers, attention catchers, expressions of individuality (ibid., 129f.).

<sup>169</sup> A stereotype that has played a central role in the social debate, including the viral poetical discussion following the release of Anastasiya N. Dmitruk’s poem «Никогда мы не будем братьями» (‘Never will we be brothers’; cf. Stahl 2015; Кузе 2019a: 122-136).



section, the term *Шариковы* ('Sharikovy') alludes to the figure of *Шариков* ('Sharikov'), a cold-blooded mixed-species of man and dog in the novella "Heart of a Dog" («Собачье сердце») by Mikhail Bulgakov. The choice of references is well-motivated, as all the works criticize the omnipotence of the Russian state and / or the submissive attitude of the Russian people. At the same time, the works and their authors belong to the canon of Russian world literature. By referring to these socially critical but celebrated works, Byvshev lays bare the contradiction between the content of the works and the increasingly autocratic *raison d'être* of the Russian state.

There are also intertextual references to Brodsky's original of the poem. Alongside the identical title, the first two lines of the last stanza make the most immediate reference to Brodsky's text by reversing its content.

С той, что тебя гнобила, Господь ещё спросит строго.  
В дебри, леса, болота скатертью ей дорога.

God will speak severely to the one who put you down.  
May she [Russia] get lost in mazes, forests, swamps.

Taking up the patronizing announcement that Russia will rebuke Ukraine strictly in Brodsky's poem, Byvshev's text announces that God will rebuke Russia and punish it for evil it is doing to Ukraine. In the same way, Russia, not Ukraine, is told to 'hit the road' (*скатертью ей дорога*, stanza 6).

The poem ends with the words *с уважением, Александр Бывшев*, a respectful farewell formula typically used in letters. Byvshev uses this formula also after other poems and in online posts, but here the formula appears to take up the first words of Brodsky's poem, which begins like a letter addressed to Charles XII (cf. section 3.3).

To sum up, Byvshev's poem is characterized by substandard elements, which give the text a strong emotional coloring. A number of lexical elements include a clear violation of norms, that is, a transgression of a symbolic border, and it is in this sense that the poem can be called aggressive. It is not aggressive, however, in the sense that it advocates violence towards a group of people. Like Brodsky, Byvshev includes mixing of lower and higher style, and the use of the different styles represents the attitudes expressed by the lyrical I towards the different referents of the predications, with low style being directed towards Russia, and elaborated style towards Ukraine.

#### 4.4 Argumentative analysis

The *quaestio* underlying Byvshev's poem can be paraphrased as follows: Is Russia's foreign policy towards Ukraine justified? Although there are no open markers of argumentation, it is clear that the poem's answer to this question is negative. A number of arguments are given to support this position, which all boil down to the reproach of lying and hypocrisy towards the Russian authorities. Positively

connotated terms for Russia are used only ironically (e.g., *Третий Рим, богоносец народ, северная держава*). The intensity of the arguments put forward in vernacular and vulgar language intends to shock the addressees (namely, the Russian people) and tear them out of their supposed lethargy. The last line of the first stanza points to what represents the core of Russian resentment towards Ukraine in the view of the lyrical I. The Majdan movement is as threatening for the Russian leadership as a leukoma for a one-eyed (namely the one-eyed giant Cyclops from Greek mythology), as it weakens Russian influence over Ukraine and might lead to uprisings in Russia as well.

The simple syntax of Byvshev's texts includes hardly any omissible elements that could be exploited for argumentative purposes. There are no overt markers of argumentation, and only few markers of modality and evaluation. The particle *шшь* 'well [here denoting patronizing surprise]' in the third line of the first stanza characterizes Russia's stance towards Ukraine's strive for democracy and independence as malevolent. Another example of the modal evaluation of an argument is the last line of stanza 6: *Видно, и впрямь без плётки им не прожить никак*. The modal word *видно* 'obvious, visible', intensified by the adverbs *впрямь* 'really; lit: directly' and *никак* 'in no way', serves as a marker of indisputability in the sense of Atayan.<sup>170</sup>

Given that Byvshev's poem has been forbidden and classified as «уничижительным для русского народа» ('humiliating for the Russian people'), and, more importantly, as «разжигающ[ее] ненависть»<sup>171</sup> ('inciting hatred'), it is important to ask whether the text is really an instance of hate speech. The poem does not include any direct or indirect appeals to violence. Yet it draws a decidedly negative image of groups of people, namely, of Russian authorities and their citizens. The criticism expressed in the poem targets Russian paternalism and imperialism, the glorification of national myths, and the (alleged) particular mindset of the majority of Russian citizens to accept these ways. The language chosen to utter this criticism is harsh and potentially offensive, and it deliberately breaks the rules of public language use. This is done to express deep indignation and to call for reflection. On the other hand, the numerous references to Russian literature in the poem imply appreciation and esteem for Russian culture, and highlight the discrepancy between this praiseworthy aspect of Russian identity and centuries of perceived encroachment of the Russian state on the freedom and autonomy of its own citizens and of neighboring countries.

Importantly, the potential offensiveness of an utterance does not automatically mean that it is an instance of hate speech.<sup>172</sup> For an utterance to classify as hate

<sup>170</sup> Cf. Atayan (2006: 437).

<sup>171</sup> Kljagin (2018: unpag.).

<sup>172</sup> Cf. Linde-Usiekniewicz (2020: 251).

speech, Linde-Usiekniewicz assumes that there must be a “hate component”<sup>173</sup>, and proposes

to trace the hate component to the notion of attack [...]. This attack actually takes the form of an implicature [...], along the lines of ‘something should be done about the targeted individual or targeted group’.<sup>174</sup>

The measures called for may include all kinds of discriminatory practices, ranging from social exclusion to physical annihilation.<sup>175</sup> Therefore, although Byvshev’s poem includes offensive language, it is not an instance of hate speech in the sense of Linde-Usiekniewicz adopted here.<sup>176</sup> Rather, by criticizing Russian policy towards Ukraine as militarist (whether one agrees with this criticism or not), one could argue that the poem actually rejects violence.

### 5. Conclusion

As noted in section 2, the question of whether a given utterance or sequence of utterances is aggressive cannot be answered by focusing merely on the utterance itself. This is because the evaluation of an utterance is always context dependent, with the notion of context including not only the setting of a communicative event (time, place, social background of interactants, etc.), but also the speaker’s intention and the hearer’s interpretation of the intention as aggressive. Yet the use of swearwords is a typical indicator of aggression on the part of the speaker, and both poems have these characteristics. Given that these designations are used in predications about others, it is not surprising that individuals perceiving themselves as members of the respective groups take offense in these designations. As language use in poetry is highly conscious and intentional, the possibility that this emotional reaction was unintended by the authors of the poems can be excluded. Rather, the poets chose their words carefully to express their views and emotions, and were aware of the fact that they would in all likelihood cause discomfort, offence, and even anger. As noted in section 3, Brodsky explicitly acknowledged the daring content of his poem.

In addition to the opposed contents, the poems also differ in terms of emotional overtones. Brodsky’s poem is a sarcastic “billing;” the lyrical I is reminiscent of an abandoned lover trying to pass on part of his own pain, hurt pride and anger to the abandoner. In doing so, the lyrical I disrespects the other one’s right to autonomy and self-determination. At the same time, the poem adopts the alleged view of the majority of Russians, which manifests itself in the form *мы* ‘we’ as opposed to *ты* ‘you.’ It is hard to describe the poem as a misstep or outlier that cannot not

---

<sup>173</sup> Ibid., 252.

<sup>174</sup> Ibid.

<sup>175</sup> Ibid.

<sup>176</sup> Ibid.

be integrated into Brodsky's oeuvre. The poem is not only consistent with the view that Ukraine did not constitute a state structure distinct from Russia expressed by Brodsky on several occasions;<sup>177</sup> it also contains stylistic features which are typical of Brodsky's poetry, such as the mixing of styles, including archaisms and colloquialism, and complex syntax. The poem thus fits into his oeuvre in terms of content and form.

Although Demchikov's claim that there are just as many invectives and reproaches towards Russia as there are towards Ukraine could not be corroborated, it is true that there are argumentative fractions in the text in which the reproachful and condescending tone towards Ukraine is suspended and makes way to other, mournful, bitter, and even slightly self-ironic nuances (cf. sections 3.2 and 3.3).<sup>178</sup>

As noted in the introduction, the analyses given here are far from exhaustive. Particularly with respect to Brodsky's original, the following desideratum expressed by Demchikov is therefore still valid:

Думаю, когда-нибудь это хаотичное, растрепанное и уязвимое для критики, но великолепное, мощное и страстное стихотворение будет издано отдельной книгой – с подробным комментарием, в котором будут разобраны все переключки с другими стихами и поэмами Бродского.<sup>179</sup>

I think that someday this chaotic, disheveled and vulnerable to criticism, but magnificent, powerful and passionate poem will be published as a separate book – with a detailed commentary, which will sort out all the roll calls with other verses and poems by Brodsky.

Byvshev's poem is a mirror image of Brodsky's with respect to content, and it imitates its structure with respect to the mixing of styles. It surpasses Brodsky's original regarding the use of non-standard language in that it does not only hint at vulgar language but uses it openly. The non-standard language serves to express despise for the Russian political leadership and harsh criticism of the mass of the Russian population, whom he perceives as unreflecting and servile. However, there is decidedly no call to violent acts against anyone. The language indicates anger, an emotion associated with aggression as a possible physical reaction. This anger, similarly to the anger expressed by Brodsky, has been caused by feelings of disappointment, powerlessness and sadness. The sadness is caused by sympathy for Ukraine, which is expressed in the personal address with *ты* 'you.' Byvshev is aware that he expresses a minority view, which is reflected in the use of the first person singular.

Both texts are argumentative in so far as they advocate a certain thesis and put forward arguments for it. The fact that the poems feature almost no open markers of argumentation somewhat conceals their argumentative nature. As shown in the re-

<sup>177</sup> Cf. Bertelsen (2015: 273f.).

<sup>178</sup> Cf. also Demchikov (2015: unpag.).

<sup>179</sup> Ibid.

spective sections above, the texts still underpin their position by using highly expressive lexis, hinting at already existing stereotypes, and by using less explicit markers of argumentation, such as markers suggesting the indisputability of a viewpoint.

Both poets use substandard lexical elements to mark their dissenting views. In other words, linguistic deviation from the norm iconically hints at deviation from mainstream opinion. The use of non-standard language, including not only lexical but also grammatical deviation, to indicate social deviation of various kinds is a typical feature of contemporary Russian poetry.<sup>180</sup>

## References

- Atayan, V. (2006): Makrostrukturen der Argumentation im Deutschen, Französischen und Italienischen. Mit einem Vorwort von Oswald Ducrot. Frankfurt a. M.
- Balashov, L. (2013): Стихотворение Бродского – На независимость Украины. <https://proza.ru/2013/12/22/1118> [05.05.2020].
- Bertelsen, O. (2015): Joseph Brodsky's imperial consciousness. *Scripta Historica*. 21. 263-289.
- Bierich, A. (2016): Substandardsprachliche Lexik in der russischen Gegenwartsliteratur. In: Stahl, H. / Korte, H. (Hg.): *Gedichte schreiben in Zeiten der Umbrüche. Tendenzen der Lyrik seit 1989 in Russland und Deutschland*. Leipzig. 195-205.
- Bojanowska, E. M. (2007): Nikolai Gogol. Between Ukrainian and Russian nationalism. Cambridge / London.
- Bonacchi, S. (2017): Sprachliche Aggression beschreiben, verstehen und erklären. Theorie und Methodologie einer sprachbezogenen Aggressionsforschung. In: Bonacchi, S. (Hg.): *Verbale Aggression. Multidisziplinäre Zugänge zur verletzenden Macht der Sprache*. Unter Mitarbeit von Mariusz Mela. Berlin / Boston. 3-31.
- Boutler, Ch. A. (1997–2020): Pizdec! Russian slang dictionary. <http://www.russki-mat.net/home.php> [27.10.2020].
- Brown, P. / Levinson, S. C. (1987): *Politeness. Some universals in language usage*. Cambridge.
- Dal', V. I. (2008–2017): Толковый словарь живого великорусского языка. Online edition: <http://slovardalja.net/> [27.10.2020].
- Demchikov, V. (2015): «На независимость Украины» как главное стихотворение Бродского. Незапланированный Бродский? Несколько слов о недавних баталиях // *Gefter*. 08.06.2015. <http://gefter.ru/archive/15397> [05.05.2020].
- Efimova, M. (2018): В Орловской области против поэта Александра Бышшева возбудили уголовное дело по статье об экстремизме // *Новая газета*. <https://novayagazeta.ru/news/2018/08/05/143905-v-orlovskoy-oblasti-protiv-poeta-aleksandra-byvsheva-vozbudili-ugolovnoe-delo-po-statii-ob-ekstremizme> [08.05.2020].
- Gavrilyuk, A. (2019): Язык как культурный герой в поэтическом сборнике Александра Кабанова // *Критика и семиотика*. 1. 108-124.
- Herlth, Jens (2004): *Ein Sänger gebrochener Linien: Iosif Brodskijs dichterische Selbstschöpfung*. Köln / Weimer / Wien.

<sup>180</sup> Cf. e.g., Bierich (2016); Gavrilyuk (2019).

- Hopper, P. J. / Thompson, S. A. (1980): Transitivity in grammar and discourse. In: *Language*. 56. 2. 251-299.
- Илчук, Ю. (2021): Nikolai Gogol. Performing hybrid identity. Toronto.
- Kanygin, P. (2017): Лирический герой суда и следствия. Сельскому поэту из Орловской области за «экстремистские стихи» грозит до 5 лет. Уже второе поколение силовиков растет по службе на его творчестве // *Новая газета*. 24. 10.03.2017. 5-7. <http://i.novaya-gazeta.spb.ru/files/2017/03/ry4l6jt9lFFHKRLiY8bJ.pdf> [16.11.2020].
- Kljagin, M. (2018): Первый «террорист» на деревне. Как поэт Бывшев стал «предателем Родины» // *Радио Свобода*. 09.04.2018. <https://www.svoboda.org/a/29151470.html> [04.09.2020].
- Koch, P. / Oesterreicher, W. (1985): Sprache der Nähe – Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte. In: *Romanistisches Jahrbuch*. 36. 15-43.
- Kudinova, T. A. (2010): «Общий жаргон» в системе субстандарта. // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». Филология. 5. <http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2010/5/Kudinova/> [29.07.2020].
- Kuße, H. (2018): Argumentation and Aggression: About Maps and Poems in the Russian-Ukrainian Conflict. In: *East/West: Journal of Ukrainian Studies*. 5. 2. <https://doi.org/10.21226/ewjus418> [29.07.2020].
- Kuße, H. (2019a): Aggression und Argumentation: mit Beispielen aus dem russisch-ukrainischen Konflikt. Wiesbaden.
- Kuße, H. (2019b): Diffuse messages as aggression and violence in political discourse. In: Berrocal, M. / Salamurović, A. (eds.): *Political Discourse in Central, Eastern and Balkan Europe*. Amsterdam / Philadelphia. 23-38.
- Lakoff, G. (2014): *The all new don't think of an elephant! Know your values and frame the debate*. White River Junction.
- Leipelt-Tsai, M. (2008): *Aggression in lyrischer Dichtung*. Georg Heym – Gottfried Benn – Else Lasker-Schüler. Bielefeld.
- Linde-Usiekniewicz, J. (2020): Towards a relevance-theoretic account of hate speech. In: Piskorska, A. (ed.): *Relevance Theory, Figuration, and Continuity in Pragmatics*. Amsterdam. 229-257.
- Losev, L. (2008): *Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии*. Москва.
- Mashchenko, A. (2020): Никто точнее Бродского не выразил отношение крымчан к Украине. 24 мая исполняется 80 лет со дня рождения поэта. // *Парламентская газета*. 24.05.2020. <https://www.pnp.ru/social/nikto-tochnee-brodskogo-ne-vyrazil-otnoshenie-krymchan-k-ukraine.html> [16.11.2020].
- Mel'nychenko, V. (2006): Тарас Шевченко і Михайло Грушевський на старому Арбаті. М. <http://resource.history.org.ua/item/10595> [25.09.2020].
- Mitjaeva, E. (2015): Никакая сила не заставит русского признать украинцев самостоятельным народом. // *Ракурс*. 03.03.2015. <https://web.archive.org/web/20180515200915/http://racurs.ua/771-rosiyane-imperia-ukrainci-nezavisimost> [24.07.2020].
- Nieuwland, M. S. / Kuperberg, G. R. (2008): When the Truth Is Not Too Hard to Handle: An Event-Related Potential Study on the Pragmatics of Negation. In: *Psychological Science*. 19 12. DOI: 10.1111/j.1467-9280.2008.02226.x.
- Okhrymovskaya, M. (2019): «На независимость Украины», или нечто рискованное у Бродского. In: *Schwingen.net*. 23.01.2019. <https://schwingen.net/2019/na-nezavisimost-ukrainy-ili-nechto-riskovannoe-u-brodskogo/> [16.11.2020].

- Papeo, L. / Hochmann, J.-R. / Battelli, L. (2016): The Default Computation of Negated Meanings. In: *Journal of Cognitive Neuroscience*. 28. 12. 1980–1986. DOI: 10.1162/jocn\_a\_01016.
- Peurovskaya, A. (2017): «Непредсказуемый» Бродский (из цикла «Laterna Magica»). Санкт Петербург.
- Piskorska, A. (2017): On the strength of explicit and implicit verbal offences. A relevance-theoretic view. In: Bonacchi, S. (Hg.): *Verbale Aggression. Multidisziplinäre Zugänge zur verletzenden Macht der Sprache*. Unter Mitarbeit von Mariusz Mela. Berlin / Boston. 51-71.
- Polukhina, V. P. (1989): *Joseph Brodsky. A poet for our time*. Cambridge.
- Popper, K. (1984): *Objektive Erkenntnis. Ein evolutionärer Entwurf*. 4. verb. und erg. Aufl. Hamburg.
- Sandler, S. (2007): On grief and reason, on poetry and film: Elena Shvarts, Joseph Brodsky, Andrei Tarkovsky. In: *The Russian Review*. 66. 4. 647-670.
- Shcherbinina, Ju. V. (2015): *Речевая агрессия. Территория вражды. Учебное пособие*. Москва.
- Smith, G. S. (2002): The versification of Joseph Brodsky, 1990–1992. In: *The Modern Language Review*. 97(3). 653-668.
- Stahl, H. (2015): Poesie als politische Partizipation: Der virale poetopolitische Diskurs um Anastasija Dmitruks Videogedicht „Nikогда мы не будем brat’jami” auf Youtube. Virale politische Videopoesie – ein neues Phänomen. In: *Zeitschrift für Slavische Philologie*. 71. 2. 441-477.
- Stephens, R. / Spierer, D. K. / Katehis, E. (2018): Effect of swearing on strength and power performance. In: *Psychology of Sport and Exercise*. 35. 111-117.
- Tabachnikova, O. (2013): Под Сенью Бродского. (О поэзии Татьяны Вольтской в контексте предшественников. // Шталь, Х. / Рутц, М. (ред.): *Имидж, диалог, эксперимент – поля современной русской поэзии. Image, Dialog, Experiment – Felder der russischen Gegenwartsdichtung*. München / Berlin / Washington/DC. 463-479.
- Topczewska, U. (2017): Was sind aggressive Sprechakte? Zu Theorie und Methodologie von pragmalinguistischen Untersuchungen zur verbalen Aggression. In Bonacchi, S. (Hg.): *Verbale Aggression. Multidisziplinäre Zugänge zur verletzenden Macht der Sprache*. Unter Mitarbeit von Mariusz Mela. Berlin / Boston. 35-50.
- Toulmin, S. E. (1958): *The Uses of Argument*. Cambridge.
- Valieva, L. F. (2016): Проблема разграничения разговорной и просторечной лексики в русском языке // *Вестник югорского государственного университета*. 40. 1. 49-52.
- Zubova, L. (2015): *Прилагательные Бродского // Т.ж.: Поэтический язык Иосифа Бродского. Статьи*. Санкт Петербург. 141-161.

## Links

- [1] <https://www.facebook.com/boris.vladimirsky/videos/10152890184162545/> [05.11.2022].
- [2] <https://www.youtube.com/watch?v=grFRNnPePJw> [04.09.2020].
- [3] <https://web.archive.org/web/20170803042707/http://www.stolitsa.org/pdf.html> [24.09.2020].
- [4] <https://ng68.livejournal.com/123368.html> [21.11.2020].
- [5] <https://russianuniverse.org/2017/02/27/joseph-brodsky-on-ukrainian-independence/> [27.10.2020].

- [6] <https://russianuniverse.org/2017/02/27/joseph-brodsky-on-ukrainian-independence/> [12.04.2020].
- [7] <http://slovardalja.net/word.php?wordid=12473> [30.07.2020].
- [8] <https://russianuniverse.org/2017/02/27/joseph-brodsky-on-ukrainian-independence/> [12.04.2020].
- [9] <https://russianuniverse.org/2017/02/27/joseph-brodsky-on-ukrainian-independence/> [21.11.2020].
- [10] <https://russianuniverse.org/2017/02/27/joseph-brodsky-on-ukrainian-independence/> [12.04.2020].
- [11] <https://russianuniverse.org/2017/02/27/joseph-brodsky-on-ukrainian-independence/> [12.04.2020].
- [12] <https://russianuniverse.org/2017/02/27/joseph-brodsky-on-ukrainian-independence/> [12.04.2020].
- [13] <https://befreeinrussia.com/2018/02/16/поэт-из-города-кромы-трижды-обвиненны/> [21.11.2020].
- [14] <http://vtg3zdww4klpx4t.onion.ly/static/chist522002@mail.ru/msg03298.html> [21.11.2020].
- [15] <https://7x7-journal.ru/posts/2016/07/16/statya-pod-ubojnym-zagolovkom-klevetnikam-rossii-i-byvsheму-poetu-a-byvshevu> [20.04.2020].
- [16] (1) <http://news.bigmir.net/world/912324-Rossiiskogo-poeta-Bivsheva-vnesli-v-spisok-terroristov-gaGordon> [27.06.2020].
- (2) <https://novayagazeta.ru/news/2019/12/27/157984-orlovskogo-poeta-aleksandra-Byvsheva-isklyuchili-iz-spiska-ekstremistov> [17.08.2020].
- [17] [https://45parallel.net/aleksandr\\_byvshev/#biography](https://45parallel.net/aleksandr_byvshev/#biography) [19.08.2020].
- [18] <https://www.youtube.com/watch?v=grFRNnPePJw> [26.07.2021].
- [19] <https://www.youtube.com/watch?v=grFRNnPePJw> [04.09.2020].
- [20] <https://russianuniverse.org/2017/02/27/joseph-brodsky-on-ukrainian-independence/> [12.04.2020].
- [21] <https://russianuniverse.org/2017/02/27/joseph-brodsky-on-ukrainian-independence/> [14.07.2020].
- [22] <https://zapretno.info/stihotvorenje-aleksandra-Byvsheva-na/> [14.07.2020].





## **Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik**

Band 10 (2023): *Contemporary Poetry and Politics*

Herausgegeben von Anna Fees, Henrieke Stahl and Claus Telge

Stahl, Henrieke: Russischer Kulturimperialismus und seine Subversion: Ivan Volkovs „Mazepa“ und Aleksandr Puškins „Poltava“. In: IZfK 10 (2023). 209-235.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-db33-c320

**Henrieke Stahl**

### **Russischer Kulturimperialismus und seine Subversion: Ivan Volkovs „Mazepa“ und Aleksandr Puškins „Poltava“**

*Russian Cultural Imperialism and its Subversion: Ivan Volkov's "Mazepa" and Alexander Pushkin's "Poltava"*

The essay will compare Pushkin's "Poltava" (1828) and Ivan Volkov's "Mazepa" (2014), a counterargument to Pushkin's text. Volkov's poem not only demonstrates the topicality of Pushkin's classic but also reveals the latter's hidden layers of meaning.

Both poems renew the tradition of the verse epic. However, they turn the foundation story, typical for the epic, towards tragedy, focusing on the fall of Ukraine rather than the success of Russia's imperial gesture. Volkov reverses the dominant perspectives and advances the Ukrainian point of view, while Pushkin displays a double-voiced strategy that disrupts the ostensible political message. The heroic panegyric also becomes fragile: in both poems, neither Mazepa nor Peter are 'masters' of history. Furthermore, in both texts, the status and function of the omniscient poet as epic narrator is challenged and transformed. Pushkin, in particular, uses his narrator as a mask; yet, in so doing, he also invites the reader to regard the 'author,' 'Pushkin,' with greater scrutiny and makes him a device that structures the work as a whole.

Finally, in both poems, Ukraine's lost fight for independence in a past age reflects a lack of freedom within the Russian state. Pushkin's and Volkov's poems are thus not so much texts *about* history as they are agents *of* history. Where they expose that history as constructed, they appeal to a critical position that would interrogate the driving narratives and political forces of the present.

*Keywords: Alexander Pushkin, Poltava, Ivan Volkov, Mazepa, Epic Poetry, Russian Cultural Imperialism*

*Einleitung*

Петр I [...] Ничего не отторгал! Он возвращал! [...] Ну, судя по всему, на нашу долю тоже, значит, выпало возвращать и укреплять.<sup>1</sup>

Peter der Erste hat nichts weggenommen! Er hat zurückgeholt! [...] Nun, wie es aussieht, müssen also auch wir zurückholen und festigen.

Diese Worte Vladimir Putins, die er am 9. Juni 2022 anlässlich des 350-jährigen Geburtstags Peters I. zu einem jungen Unternehmerkreis sprach, haben in den westlichen Medien als Ausdruck neoimperialen Legitimationsgebarens für Empörung gesorgt. Peter I. nannte sich als erster russischer Zar Imperator und steht für die Transformation des Moskauer Staats in ein russländisches Imperium. In diesem multiethnischen Gebilde haben die russische Sprache und Kultur ihren Vorrang behauptet, der später in der Sowjetunion und in der Russischen Föderation weiterhin gelten sollte. Auch die Literatur hat zur Ausbildung einer imperialen russischen Leitkultur beigetragen. Ewa Thompson charakterisierte dies als eine Form von Kolonialismus.<sup>2</sup>

Ehemalige Sowjetstaaten haben den sowjetischen und russischen Kulturimperialismus abgebaut, symbolisiert durch das Abtragen von Denkmälern. Das geschieht heute erneut in der Ukraine, die nach Kriegsbeginn auch in den östlichen Gebieten russische Denkmäler demontiert oder zumindest verhüllt hat. Das gilt nicht nur für historisch relevante Denkmäler, sondern auch für Denkmäler an Kulturträger. So wurde etwa in Poltava das Denkmal Peters I. geschändet, aber bisher nicht abgetragen,<sup>3</sup> wie es dagegen dem Puškin-Denkmal in Poltava,<sup>4</sup> aber auch in anderen ukrainischen Städten widerfahren ist. Insbesondere Puškin ist unbeliebt in der Ukraine, und zwar nicht nur, weil er als russischer Nationaldichter gilt, sondern außerdem auch besonders aufgrund seines, wie es in einem Gedicht Viktor Merzljakovs vom 31. Mai 2022 heißt, „imperialen Chauvinismus“.<sup>5</sup> Puškins Hochschätzung der „segensreichen Kriege“ Peters und speziell seines Siegs bei Poltava, in deren Folge die „Aufklärung an den eroberten Ufern der Neva anlegte“, lassen diesen Vorwurf gerechtfertigt erscheinen.<sup>6</sup> Gerade das Poem

<sup>1</sup> <https://tass.ru/obschestvo/14870521> [08.08.2023]. Alle Übersetzungen aus dem Russischen hier und im Folgenden stammen von mir, H.S., so nicht anders gekennzeichnet.

<sup>2</sup> Thompson (2000, 3). Zwischenzeitlich hat sich eine postkoloniale Forschungsrichtung auch in der Slavistik etabliert, vgl. etwa Smola / Uffelman (Hg., 2016).

<sup>3</sup> <https://ukraina.ru/20230330/1044819934.html> [08.08.2023].

<sup>4</sup> <https://www.rbc.ru/rbcfreenews/64c1f9709a7947289496af69> [08.08.2023].

<sup>5</sup> Merzljakov (2022). Georgij Fedotov (1990) hatte Puškin 1937 als „Sänger des Imperiums und der Freiheit“ bezeichnet.

<sup>6</sup> Vgl. den Essay «О ничтожестве литературы русской» (Puškin PSS 11, 269): «Россия вошла в Европу, как спущенный корабль, – при стуке топора и при громе пушек. Но войны, предпринятые Петром Великим, были благодетельны и плодотворны. Успех народного преобразования был следствием Полтавской битвы, и европейское просвещение причалило к берегам завоеванной Невы». [Russland betrat Europa wie ein vom Stapel gelaufenes

„Poltava“ scheint Puškins imperiale Position zum Ausdruck zu bringen, preist es doch im Epilog Peter als „Held Poltavas“, der sich in der „Bürgerschaft des nördlichen Staats“ ein „Denkmal errichtet“ habe.<sup>7</sup> Dieser „nördliche Staat“ umfasst unter anderem auch Gebiete der heutigen Ukraine, die mit der Niederlage von Poltava 1709 ihre – relative – Unabhängigkeit, die sie im Rahmen des Hetmanats damals besessen hatte, verloren hat. Kneper (2020) urteilt über Puškins Poem wie folgt:

In the case of *Poltava*, the intention to inscribe the events that had taken place in Ukraine within Russian memorial heritage was quite clear.<sup>8</sup>

On the political level, the poem offered a meaningful justification for the incorporation of Ukrainian lands into the Russian Empire, thereby contributing to the Russian-Ukrainian debate about a shared historical past and contemporary imperial politics.<sup>9</sup>

Ähnlich wie Kneper mag Zar Nikolaj I. das Poem verstanden haben, das er sogar höher als „Evgenij Onegin“ geschätzt haben soll:<sup>10</sup> Nikolaj könnte in dem Poem ein Werk gesehen haben, das den russisch-imperialen Gründungsmythos fort-schreibt. Doch gerade am Beispiel von „Poltava“ lässt sich zeigen, dass es zu kurz greifen kann, einen kolonialen Gestus an der Textoberfläche aufzuzeigen. Denn Literatur kann auch auf indirekte Weise widerständig sein und sich gegenüber ideologischen Positionierungen und der Vereinnahmung durch ideologische Zuschreibungen als resistent, ja vielmehr sogar als Gegenmittel mit potenziell subversiver Sprengkraft erweisen. Puškins „Poltava“ jedenfalls gehört zu solchen Texten mit einem sublimen kritischen Diskurspotential. Zum Zeitpunkt der Entstehung des Poems hatte die Inkorporierung der Ukraine und ihre auch literarische Einschreibung in die russische Geschichte längst stattgefunden; Kneper hat übersehen, dass Puškin bereits *post festum* schreibt und dass sein Poem genau diese Tatsache bewusst macht.

Diese subversive Sinnschicht des Poems entgeht Kneper, da er vernachlässigt, dass „Poltava“ ein Sprachkunstwerk ist. Mithilfe poetischer Mittel wird in „Poltava“ eine Sinnschicht erzeugt, welche eine gerade umgekehrte Stoßkraft zur

---

Schiff – unter dem Krachen der Axt und Kanonendonner. Doch die von Peter dem Großen geführten Kriege waren segensreich und fruchtbar. Der Erfolg der Umgestaltung des Volkes war eine Folge der Schlacht von Poltava, und die europäische Aufklärung legte an den Ufern der eroberten Neva an.] Vgl. auch sein „Vorwort zur Erstausgabe“ von „Poltava“ («Предисловие к первому изданию»; PSS 5, 335).

<sup>7</sup> «В гражданстве северной державы, / В ее воинственной судьбе, / Лишь ты воздвиг, герой Полтавы, / Огромный памятник себе». [In der Bürgerschaft des nördlichen Reichs, / In seinem kriegerischen Schicksal, / Hast Du allein, Held von Poltava, / Dir ein gewaltiges Denkmal errichtet.] (Puškin PSS 5, 63; 3. Lied, Verszeile 431-434).

<sup>8</sup> Kneper (2020: 626).

<sup>9</sup> Ders., 627.

<sup>10</sup> Vogman (2019: 114, 121). Vgl. die Notiz von Nikolaj I. an Benkendorf in: Blagoj (1931: 101).

Botschaft des Erzählers entfaltet:<sup>11</sup> Puškin entlarvt in „Poltava“ die russisch-nationale Sichtweise als ein historisches ‚Narrativ‘, das durch Widersprüche mit der erzählten fiktiven Welt entkräftet wird. Diese erzählten ‚fiktiven Fakten‘ aber stützen eine der russischen entgegengesetzte, ukrainische Wertungsperspektive. Die sublimen Entfaltung ukrainischer Sichtweisen entspricht ihrer inferioren Stellung gegenüber der imperialen Vereinnahmung durch das Zarenreich.

Die durch die Mischung von Historie und Fiktion entstehenden Ambivalenzen des Poems können Grund dafür gewesen sein, dass es wenig Berühmtheit erlangte und nach seinem Erscheinen als „Misserfolg“<sup>12</sup> bewertet wurde. Die Verbindung des historischen Stoffs auf Quellenbasis<sup>13</sup> mit einer fiktiven Liebesintrige entsprach „nicht den Erwartungen des Publikums an ein historisches Poem“;<sup>14</sup> dem Poem fehle „die kompositionelle Einheit“, wie schon „in den ersten Kritiken“<sup>15</sup> bemängelt wurde. Die ‚fehlende Einheit‘ bezieht sich nicht nur auf die Doppelhandlung um Liebe und Krieg, sondern beruht vielmehr auf Widersprüchen zwischen Bewertungen des Erzählers<sup>16</sup> und der Darstellung der Figuren sowie den Paratexten.<sup>17</sup> Genau diese Widersprüche aber sind es, welche den imperialen Gestus des Poems aufbrechen und für eine differenzierte Sicht Puškins auf die Frage nach einer Unabhängigkeit der Ukraine von Russland sprechen.

Zunächst jedoch gilt es, die Ambiguität des Poems sichtbar zu machen. Hierzu eignet sich ein Vergleich mit einem anderen literarischen Werk, Ivan Volkovs 80-

<sup>11</sup> Kneper versäumt beispielsweise zwischen Autor und Erzähler zu differenzieren und übersieht auch die „Vielstimmigkeit“ des Poems, wie sie bereits 1988 Debreczeny detailliert herausgearbeitet hatte – Kneper war diese Arbeit offenbar nicht bekannt (sie wird nicht in seinem Artikel angeführt).

<sup>12</sup> Ebbinghaus (2004: 312, Fn. 3).

<sup>13</sup> Vgl. zu Puškins historischen Quellen: Izmajlov (1975); Ebbinghaus (2004: 312-316).

<sup>14</sup> Ebbinghaus (2004: 312).

<sup>15</sup> Ders. 315f.

<sup>16</sup> Lotman bemerkte zurecht, dass „Poltava“ sich von Puškins anderen Poemen durch Wertungen in „hoch emotionalem Ton“ und die „Fülle tendenziöser Epitheta“ unterscheidet. Vgl.: «Тон поэмы напряженно-эмоциональный. Это самая оценочная поэма Пушкина. По обилию тенденциозных эпитетов [...] произведение резко выделяется на фоне остальных пушкинских поэм.» [Der Ton des Poems ist hoch emotional. Das ist das wertungsreichste Poem Puškins. Mit seiner Fülle tendenziöser Epitheta (...) setzt sich das Werk scharf von den anderen Poemen Puškins ab.] (Lotman 1997: 235; in: «К структуре диалогического текста в поэмах Пушкина»).

<sup>17</sup> Debreczeny (1988: 319) bezeichnet das als „Vielstimmigkeit narrativer Stimmen“ (“multiplicity of narrative voices”). Er unterscheidet anhand der unterschiedlichen Bewertungsperspektiven 1) den Autor des Vorworts, 2) den Autor, der das Epigraph wählt; 3) den Editor der Fussnoten, 4) Erzähler, 5) Figuren und 6) Gerüchte oder Stimmen aus dem Volk (ders., 323). Ich stimme Debreczeny in Bezug auf die Differenzierung dieser Stimmen einschließlich von Autor des Vorworts und Editor der Fußnoten zu, aber versuche im Unterschied zu ihm zu zeigen, dass sich diese Vielstimmigkeit hinsichtlich ihrer Wertungsperspektive zu einer Zweistimmigkeit – prorussisch versus proukrainisch – zusammenfassen lässt.

seitigem Poem „Mazepa“ (2014), das eine Kontrafaktur zu Puškins „Poltava“ darstellt. Volkov kehrt die Perspektiven um und setzt die ukrainische Sichtweise dominant. Es zeigt nicht nur die Aktualität des Klassikers, sondern ist vielmehr auch geeignet, die Wahrnehmung für die versteckte subversive Schicht von Puškins Poem zu schärfen.

Im Folgenden werden zunächst die zentralen historischen Bezugspunkte und die mit ihnen assoziierte Motivgeschichte skizziert, bevor Volkovs und Puškins Poem im Hinblick auf die Darstellung des Ukraine-Russland-Verhältnisses analysiert werden. Abschließend wird zu fragen sein, weshalb Puškin eine solche „Doppelstimme“ entwickelt, die das imperiale Narrativ fortsetzt und dieses zugleich als imperialen Gründungsmythos entlarvt und widerlegt.

### *Der „Mazepa“-Stoff – Realia und Fiktion*

Der Stoff der beiden Poeme steht im Kontext des sog. „Großen Nordischen Kriegs“ (1700–1721) unter Peter I., an dessen Ende die schwedische Großmacht zerbrochen und aus Moskovien das russländische Imperium mit der neuen Hauptstadt Sankt Petersburg geworden ist. Protagonist der Poeme ist der aus dem ukrainischen Adel stammende Ivan Stepanovič Mazepa.<sup>18</sup> Mazepa, der an der Mohyla-Akademie in Kiev sowie in mehreren Ländern Westeuropas studiert hatte, war 1687 zum Hetman der Dnepr-Kosaken gewählt worden, d.h. er war zugleich militärisches und staatliches Oberhaupt.<sup>19</sup> 1704 vereinigte Mazepa unter sich die sog. rechts- und die linksufrige (d.h. vom Dnepr aus in Fließrichtung gesehen) Ukraine.<sup>20</sup> Das Hetmanat war selbstverwaltet, aber nur beschränkt souverän, denn es hatte seit 1654 einen Protektoratsvertrag mit Moskovien.<sup>21</sup> Der Vertrag sollte einerseits dem Hetmanat Schutz gewährleisten, etwa vor Übergriffen durch Polen-Litauen, die Krim-Tataren oder die Osmanen, andererseits sah er als Gegenleistung militärische und andere Dienste für das Zarenreich vor. Der Hetman und das Heer waren per Treueeid dem Zaren unterstellt. Die Interpretation des Vertrags differiert jedoch – der Zar nannte sich seit 1654 „Selbstherrscher von ganz Groß- und Kleinrussland“ und betrachtet das sog. Kleinrussland als „Vatererbe“

---

<sup>18</sup> Zur Biografie Mazepas: Schwarcz (2017: 75ff.); vgl. ebd., dass das verbreitet angenommene Geburtsdatum 1639 durchaus nicht als gesichert gelten kann. Vgl. auch Plochy (2016: 123). „Mazepa’s life trajectory reflected the general fate of Cossackdom in the last decades of the seventeenth century.” (Ebd.).

<sup>19</sup> Vgl. Kappeler (2013: 35f.). Zur Geschichte der unterschiedlichen Bewertungen Mazepas in der ukrainischen und russischen Historiografie siehe z.B. Kappeler (2012: 255ff.); Schwarcz (2017).

<sup>20</sup> Vgl. Schwarcz (2017: 77).

<sup>21</sup> Diese Konstruktion geht auf den Vertrag von Perejaslav 1654 unter Hetman Bogdan Chmel’nickij zurück; vgl. genauer hierzu: Kappeler (2012: 249ff.). Der Vertrag wurde mehrfach verändert, so auch beim Amtsantritt von Mazepa.

(*вотчина*), aus ukrainischer Sicht hingegen handelte es sich um eine Allianz zweier unabhängiger Staaten.<sup>22</sup>

Kommen wir zu den Schlüsselereignissen: Im März 1708 zeigte der Generalrichter des Hetmanats Vasilij Leont'evič Kočubej Mazepa bei Peter des Verrats wegen an – übrigens schon zum zweiten Mal.<sup>23</sup> Peter schenkte der Anzeige erneut keinen Glauben. Kočubej wird dieses Mal mit seinen Gesinnungsgenossen hingerichtet.<sup>24</sup> Ende Oktober 1708 wechselt Mazepa dann aber tatsächlich die Seiten zum Schwedenkönig Karl XII.<sup>25</sup> Peter veranlasst umgehend den Sturm auf die Hetmanstadt und Festung Baturin, die Anfang November 1708 durch Verrat eingenommen werden kann und dem Erdboden gleichgemacht wird.<sup>26</sup> Die Vernichtung Baturins mitsamt seiner Zivilbevölkerung zielte darauf, ein Exempel zu statuieren und die Mazepa anhängenden aufständischen Kosaken abtrünnig zu machen. Mit derselben Zielsetzung verdammt Peter I. Mazepa als Staatsverräter und sorgte für seine Diskreditierung: Mazepa wird als Puppe symbolisch erhängt, mit einem eigens für ihn geschaffenen Judasorden verteufelt und von der Orthodoxen Kirche mit dem Anathema, dem Kirchenbann, belegt und exkommuniziert.<sup>27</sup>

Am 27. Juni 1709 kommt es zur Schlacht bei Poltava; sie endet mit der Flucht des Schwedenkönigs Karls XII. und Mazepas ins Osmanische Reich nach Bender (heute Moldawien), wo Mazepa am 21.9.1709 mit ca. 70 Jahren verstirbt. In der Folge verliert das Hetmanat seine Unabhängigkeit und wird Moskovien bzw. dem Imperium eingegliedert.<sup>28</sup>

<sup>22</sup> Genauer zum angespannten Verhältnis zwischen Ukraine und Moskovien im 17. Jh.: Plochy (2016: 120ff.).

<sup>23</sup> Vgl. hierzu: Tairova-Jakovleva (2007: 206). Der erste Verrat bzw. Verleumdung Mazepas durch Kočubej an Petr fand am 17.9.1707 statt, vgl. Tairova-Jakovleva (2007: 199). Sie weist daraufhin, dass insbesondere durch die – höchst wahrscheinlich fälschliche – Verquickung mit der Liebesaffäre der Doppelverrat zu „einem literarischen Mythos“ geworden sei, auf den auch „ernsthafte Forscher“ hereinfließen würden (dies., 200: «Донос Кочубея настолько стал литературным мифом, что даже серьезные исследователи поддаются его влиянию и повторяют многие избитые штампы»). [Kočubejs Denunziation ist zu einem solchen literarischen Mythos geworden, dass sogar seriöse Forscher seinem Einfluss erliegen und viele abgedroschene Klischees wiederholen.]

<sup>24</sup> Vgl. hierzu Tairova-Jakovleva (2007: 212); sie schreibt, dieses sei innerhalb von 20 Jahren von Mazepas Hetmanats die einzige Hinrichtung gewesen (ebd.).

<sup>25</sup> Dies., 217ff.

<sup>26</sup> Vgl. Plochy (2016: 125); Tairova-Jakovleva (2007: 222f.).

<sup>27</sup> Tairova-Jakovleva (2007: 224f.).

<sup>28</sup> Vgl. Plochy (2016: 128). Ferner: “The Battle of Poltava in 1709 profoundly changed the fate of the Cossack Hetmanate and Ukraine as a whole. The loss for Charles was a double loss for Mazepa and his vision of Ukraine as an entity separate from Russia. [...] The idea of Ukraine as a separate polity, fatherland, and indeed nation did not disappear entirely but shifted out of the center of Ukrainian discourse for more than a century.” (Ders., 119).

Internationale Tragweite gewinnt die literarisch-künstlerische Stoffgeschichte um Mazepa mit Lord Byrons berühmtem Poem von 1819, aus dem das Epigraph von Puškins Poem stammt. Byrons Poem fokussiert, ausgehend von Voltaires „Histoire de Charles XII“, eine Legende aus der Jugend des Hetmans, der zur Strafe für Amouren mit der Frau eines polnischen Edelmanns nackt rücklings auf den Rücken eines Pferds gebunden davongejagt wurde – woraus eine internationale Modewelle um das Motiv entstand.<sup>29</sup> Juliusz Słowacki zeigt dagegen in seiner Tragödie, eigentlich einer Art Mysteriendrama, von 1839 den jungen Mazepa als edlen Tugendverteidiger.<sup>30</sup> Ein anderer Motivstrang widmet sich dem sog. Verrat bzw. umgekehrt positiv gewertet dem Freiheitskampf, in welchen der Kampf gegen imperiale Vereinnahmung mit dem Kampf gegen den Absolutismus verknüpft wird. So wird im Poem des seinerseits 1826 gehenkten Dekabristen Kondratij Ryleev mit dem Titel „Vojnarovskij“ (1825) Mazepa als Kämpfer für die Freiheit bzw. Unabhängigkeit der Ukraine durch seinen Neffen geschildert. Aber auch Misstöne klingen in diesem Gedicht an, wenn Ryleev die – angebliche – Verführung der Tochter Kočubejs erwähnt.<sup>31</sup> Hier setzt Puškins Poem an, der die Beziehung zwischen der Tochter Marija (die historische Person hieß Motrja bzw. Matrena) und Mazepa zum Anlass für Kočubejs Verrat als Rache für die Entehrung seiner Familie nimmt.<sup>32</sup> Die Liebesintrige, die in Kočubejs Hinrichtung durch Mazepa gipfelt, lässt Puškins Erzähler sich über den Bösewicht ereifern:

Что он не ведает святыни,  
 Что он не помнит благостыни,  
 Что он не любит ничего,  
 Что кровь готов он лить, как воду,

<sup>29</sup> Hierzu Grob (2006: 41, 45). „Diese Legende kehrt die barocke ‚Fallhöhe‘ gleichsam um und thematisiert den Aufstieg vom todgeweihten ‚Niemand‘ zum geachteten Fürsten, der zum Schluss allerdings – dies gehört zum allgemeinen Hintergrundwissen und wird meist zumindest erwähnt – wieder scheitern wird. Es ist dabei vornehmlich die Form der Bestrafung und der erotisierte Kontext, die den erzählerischen Reiz stiftet.“ (Ebd.).

<sup>30</sup> Woldan (2011).

<sup>31</sup> Zu Ryleevs Gedicht vgl. Grob (2006: 59ff.). Allerdings führt Ryleev das Liebessujet nicht weiter aus; das wird erst Puškin tun. Vgl. Košelev (2016: 152). Tatsächlich aber hatte Mazepa Motrja zurückgewiesen, als diese gegen den Willen der Eltern zu ihm floh, obwohl er ihre Gefühle erwiderte (vgl. Tairova-Jakovleva 2007: 163). Dass die Beziehung Motrjas mit Mazepa Anlass für den Verrat Mazepas an Petr durch Kočubej gewesen sein soll, ist sehr unwahrscheinlich – die Affäre lag bereits zweieinhalb Jahre zurück. Bereits vor dem ersten Verrat 1707 hatte Motrja einen Mazepa nahestehenden Richter geheiratet (dies., 165; 201), der 1710 von Petr nach Sibirien verbannt wurde – wohin Motrja ihm folgte (ebd.).

<sup>32</sup> Burns (1980: 21) weist zurecht daraufhin, dass die Motivation für den Verrat und die Rache an Mazepa als niedriger Beweggrund erscheint, der Kočubej diskreditiert – zumal zu Beginn des Poems verdeutlicht wird, dass er seine Tochter egoistisch verdinglicht, da er sie als seinen ‚Besitz‘ betrachtet, auf den er stolzer ist, als auf allen seinen sonstigen Reichtum.

Что презирает он свободу,  
 Что нет отчизны для него.<sup>33</sup>

Dass er kein Heiligtum kennt,  
 Dass er von keiner Barmherzigkeit weiß,  
 Dass er nichts liebt,  
 Dass er Blut wie Wasser vergießen will,  
 Dass er die Freiheit verachtet,  
 Dass es kein Vaterland gibt für ihn.

Doch dürfen wir Puškins Erzähler so einfach Glauben schenken?<sup>34</sup> Schauen wir uns zunächst Ivan Volkovs Poem an.

*Ivan Volkovs „Mazepa“ (2014) – Kontrafaktur von Puškins „Poltava“*

Ivan Volkov (\*1968) bezeichnet sein 2014 erschienenes Poem als „Remake“ von Puškins „Poltava“.<sup>35</sup> Er greift die poetische Form des vierhebigen Jambus mit verschiedenen Reimen und Strophenlängen sowie den Wechsel zwischen auktorialem Erzähler und Dialogen auf und durchsetzt seinen Text immer wieder mit wörtlichen Zitaten aus „Poltava“, aber auch aus Puškins Peter I. gewidmeten Poem „Mednyj vsadnik“ / „Der eiserne Reiter“. Der minimale Ansatz zur Mehrsprachigkeit in Puškins Poem, das sog. ‚kleinrussische‘ Realia wie etwa die Herrschaftsinsignien des Hetmans *Buntschuk* und *Bulava* und auch einen Ukrainismus („kat“, Henker) enthält,<sup>36</sup> wird systematisch ausgeweitet. Im Sprachengemisch von Russisch mit zahlreichen Ukrainismen sowie Polonismen, aber auch dem Deutschen spiegelt sich die multiethnische Zusammensetzung des Hetmanats. Und damit beginnen auch schon die Unterschiede zu Puškins Text, die einerseits auf dessen Korrektur, andererseits auf Ergänzung von Leerstellen dieses Prätexts zielen. Schauen wir uns eine Auswahl davon näher an.

Volkov erweitert die Anzahl der Lieder von drei bei Puškin auf sieben. Und er verändert auch das Aufbaukonzept: Wenn Puškins Poem chronologisch von Handlungsgipfel zu Handlungsgipfel springend die Spannung vorantreibt, ordnet Volkov die Szenen im scharfen Bruch zur Chronologie mit argumentativer Logik

<sup>33</sup> Puškin (PSS 5, 25, 1. Lied, Verszeile 236-241).

<sup>34</sup> Vgl. hierzu Debreczeny (1988: 324), der die Stilisierung der Passage hervorhebt: “It has been pointed out in scholarly literature that these words echo the revilement of Mazepa in various historical sources: not only in the Church’s anathema, which we have already mentioned, but also in the writings of Feofan Prokopovič and Stepan Javorskij, as well as in the various eighteenth-century ‘Petriades’. Yet, despite the obvious historical stylization of the poet’s voice in this passage, it has been taken by many critics as the final judgment of the Hetman in the poem.“ Anschließend weist Debreczeny auf Widersprüche dieser Erzählerrede mit Rede und Handeln Mazepas selbst hin.

<sup>35</sup> Volkov (2014: 5).

<sup>36</sup> Puškin erklärt sie in den Fußnoten zum Poem (Nr. 6 und 27): Puškin (PSS 5, 65-66).



an: In der Mitte des Poems erfolgt in Lied 4 der Grund für Mazepas Seitenwechsel. Dieser steht im Kontrast zu dem in den Liedern 1-3 thematisierten zweifachen Verrat, dessen Konsequenzen in Lied 5-7 erfolgen. Darin spricht sich eine veränderte Geschichtskonzeption aus: Entwickelt Puškins Erzähler eine Teleologie, die in Peters heroischen Sieg von Poltava mündet und in versepischer Tradition einem Legitimierung gebenden Gründungsmythos huldigt, kennt Volkovs Poem weder Teleologie, noch Geschichte machende Helden. Vielmehr wird Geschichte als Verkettung von Umständen, gewollter wie ungewollter, zufälliger, gezeigt.

Volkovs Entromantisierung von Puškins Poem bestimmt auch den Umgang mit Handlung und Personen. So eliminiert Volkov die Liebesintrige und reduziert sie auf das historische Faktum der Zurückweisung der verliebten Motrja durch Mazepa. Kočubejs Motiv ist entsprechend auch nicht die Rache. Bei Volkov handelt er aus Neid: Als Generalrichter ist er nur der „zweite“ im Hetmanat und Mazepa ist zudem reicher.<sup>37</sup> Und schließlich gehört Kočubej politisch zum Lager der Ungeduldigen, die auf den Bruch mit Moskovien drängen und kein Verständnis für Mazepas Loyalität mit dem Zar aufbringen.<sup>38</sup>

Und in Volkovs Poem ist ein anderer Verrat noch gewichtiger, mit dem er sein Poem eröffnet: Mazepa holt zum Schutz seiner Hetmanstadt Baturin den Kosakenoberst Ivan Nosov mit seiner Truppe in die Stadt, bevor er selbst zu Karl XII. abreist. Nosov verrät dann die Festung an den russischen Belagerer Menšikov, der daraufhin das zuvor uneinnehmbare Baturin stürmt.<sup>39</sup> Der Untergang Baturins hat in Volkovs Poem Fernwirkungen auf die Schlacht bei Poltava: Denn Karl XII., der aufgrund von Baturins Untergang an der Vertrauenswürdigkeit der Kosaken zweifelt, gibt ihnen keine strategisch wichtigen Positionen.<sup>40</sup> Mazepas gut gemeinte Entscheidung für Nosov, gepaart mit der hochgradigen ethnischen und religiösen Inhomogenität der Kosakenschaft selbst, zieht in Volkovs Poem Baturins Fall nach sich und trägt indirekt zur Niederlage von Poltava bei.

<sup>37</sup> Volkov (2014: 16): «И генеральный судия – / Вторая шишка в гетманате. / Не нюхав пороху – герой, / Без риска – баловень удачи! / (А всё – не первый, а второй, / А всё Мазепа побогаче)». [Und der Generalrichter / Ist der zweite Boss im Hetmanat. / Ohne Pulver gerochen zu haben – ein Held, / Ohne Risiko – ein Günstling des Erfolgs! (Und doch – nicht der erste, nur der zweite, / Und Mazepa ist auch noch reicher.)] Tairova-Jakovleva (2007: 200) hebt hervor, dass Kočubej sogar von der „Bulava“, also der Hetmanwürde, geträumt habe, dass Mazepa ihm misstraut und ihn, laut einem Brief aus März 1708, d.h. bereits nach dem ersten Verrat aus 1707, als seinen Erzfeind («исконный мой есть враг») bezeichnet habe. Mazepa war ‚sagenhaft reich‘ (vgl. dies., 234).

<sup>38</sup> Volkov (2014: 20): «Покуда у него клейноды, / Украине не видать свободы» [So lange er (Mazepa) die Kleinode hat, / Wird die Ukraine nicht frei sein].

<sup>39</sup> Vgl. Tairova-Jakovleva (2007: 222f.).

<sup>40</sup> Vgl. Volkov (2014: 76): «Чрез восемь месяцев — Полтава / (Карл, недоверчивый от нерв, / Козаков запихнет в резерв)». [„In acht Monaten <d.h. nach Baturins Zerstörung; H.S.> wird Poltava stattfinden / (Karl, misstrauisch vor Nervosität, / wird die Kosaken in die Reserve stecken.)].

Volkov verrückt entsprechend die Gewichtung der beiden Schlachten: Er schildert anstelle der Schlacht von Poltava die sog. Tragödie von Baturin, die in Puškins Poem dagegen nur ganz beiläufig vorkommt.<sup>41</sup> Dabei entromantisiert Volkov die Schlachtdarstellung, wie wir sie bei Puškin finden, durch den Fokus auf einerseits die Extension der Zerstörung – die Stadt und Umgebung werden wie durch den Fleischwolf gejagt – sowie andererseits auf die Intensität, die in einem «казней карнавал»<sup>42</sup> / „Karneval der Exekutionen“, Exzessen grausamer Hinrichtungsformen kulminiert:

А было так: вообрази,  
 Что выпустили из психушки  
 [...]
   
 Зернодробилки, крупорушки,  
 Кухонный спятивший «спецназ»:  
 Все мельнички, все мясорубки  
 Сегодня вызваны на марш,  
 Их жерновки, ножки и зубки  
 Батурин превращают в фарш,  
 [...] <sup>43</sup>

Und es war so, stell dir vor,  
 als hätt man das Irrenhaus losgelassen  
 [...]
   
 Kornquetschen und -mühlen,  
 Eine durchgeknallte Küchen-„Spezialeinheit“:  
 Alle Mühlen, alle Fleischwölfe  
 Sind heut zum Marsch gerufen,  
 Ihre Mühlsteine, Zangen und Zähne  
 Verwandeln Baturin zu Hackfleisch,  
 [...]

Mit Baturin wird in Volkovs Poem eine barocke Hochkultur vernichtet, in der Infrastruktur und Industrie den Aufbau einer multifunktionalen und zugleich ästhetisch hochwertigen Stadtanlage ermöglichten, und zwar durch die freien Bürger und mit den Geldern des Mäzens Mazepa<sup>44</sup> im Unterschied zum seit 1703 im Bau befindlichen Petersburg, das, wie Volkov betont, auf den Knochen wesentlich von Sklaven – beteiligt waren aber auch Kosaken des Hetmans – errichtet

<sup>41</sup> Sie wird in Puškins Fußnote 28 zum Poem erwähnt (Puškin PSS 5, 66) und ist im Poem selbst indirekt mit einem Hinweis auf die Exekution Dmitro Čečel's präsent.

<sup>42</sup> Volkov (2014: 45).

<sup>43</sup> Ders., 49.

<sup>44</sup> Vgl. zu den kulturellen Verdiensten Mazepas etwa Plochy (2016: 124).

wurde.<sup>45</sup> Volkov kehrt damit die Wertungsperspektive Puškins um, der die Ukraine mit brodelndem Chaos assoziiert<sup>46</sup> und mit dem durch Struktur gekennzeichneten aufsteigenden russländischen Imperium kontrastiert hatte.

Beide Poeme erzählen also einen Epochenwechsel, aber in umgekehrter Perspektive: Puškins Erzähler präsentiert den Aufstieg einer neuen Epoche bzw. des russländischen Imperiums, während Volkov das Ende einer Epoche – der Unabhängigkeit des Hetmanats – fokussiert. Und er erzählt die Vorgeschichte zu Poltava neu – aus ukrainischer Sicht und auf der Basis ukrainischer Historiografie.<sup>47</sup>

Auch die Darstellung Mazepas fällt entsprechend anders aus. Volkov zeigt ihn als weitsichtigen und geschickten Diplomaten, der an erster Stelle auf die Wahrung des Rechts pocht: und zwar sowohl im Hetmanat, wo er sich durch Schwur an das Gemeinwohl bindet, als auch gegenüber dem Vertragspartner Moskau. Und da sind wir auch bei dem Grund für seinen Seitenwechsel. In Puškins Poem ist es die sog. Schnurrbartintrige: So erzählt Mazepa, Peter habe ihn einst am Schnurrbart gefasst, weil er „ein kühnes Wort“<sup>48</sup> gesprochen habe. Und nun sei die „Zeit reif“,<sup>49</sup> die ihm dafür geschworene Rache einzulösen – d.h. zusammen mit Karl XII. Peter vernichtend zu schlagen. Zuvor hatten wir aber einen anderen Grund erfahren – dass Mazepa die Ukraine zum „unabhängigen Staat“ machen möchte.<sup>50</sup>

Bei Volkov dagegen gibt es gleich eine ganze Palette an Gründen, die Mazepa zum Seitenwechsel veranlassen. Auslöser für seinen Entschluss sind Peters Bruch des Schutzvertrags mit der Ukraine und, mehr noch, eine neue, dreifache Anordnung (russ. „prikaz“), die Folgendes vorsieht: 1) die rechtsufrige Ukraine an Polen abzutreten; 2) sieben große Städte, darunter Kiev, an das Moskauer Reich abzugeben und 3) eine militärisch-administrative Reform durchzuführen, welche Kossaken auf Heer und Bauern aufteilt, d.h. de facto das Hetmanat abzuschaffen.<sup>51</sup>

---

<sup>45</sup> Volkov (2014: 34). Vgl. Plochy (2016: 124f.): “The Cossack colonels had complained for years to Mazepa about Peter’s use of Cossack regiments outside the Hetmanate, especially to dig canals in and around St. Petersburg [...]. There the Cossacks died like flies from cold and disease.”

<sup>46</sup> Vgl. Lied 1: «Украина глухо волновалась». [Die Ukraine war untergründig in Aufruhr.] (Puškin PSS 5, 23, 1. Lied, Verszeile 160).

<sup>47</sup> Im Vorwort schreibt Volkov (2014: 5): «В работе широко использованы как новейшие исследования, так и многочисленные источники, в основном украинские, малодоступные русскому читателю». [Dieses Werk verwendet ausgiebig sowohl neueste Forschungsarbeiten als auch zahlreiche, vor allem ukrainische Quellen, die dem russischen Leser kaum zugänglich sind.]

<sup>48</sup> «Я слово смелое сказал». [Ich habe ein kühnes Wort gesagt.] (Puškin PSS 5, 55, 3. Lied, Verszeile 132).

<sup>49</sup> «Срок настал». [Die Zeit ist reif.] (Puškin PSS 5, 55, 3. Lied, Verszeile 140).

<sup>50</sup> «Но независимой державой / Украине быть уже пора» [Aber für die Ukraine ist es an der Zeit / Ein unabhängiges Reich zu werden] (Puškin PSS 5, 36, 2. Lied, Verszeile 66-67).

<sup>51</sup> Vgl. Volkov (2014: 42).

Entsetzen löst bei Mazepa ferner Peters Vorschlag aus, mit der Technik der ‚verbrannten Erde‘ auf Gebieten des Hetmanats das Vordringen Karls Richtung Moskau zu erschweren, indem ihm der Wintervorrat genommen wird.<sup>52</sup>

Volkovs Poem ‚korrigiert‘ also Puškins „Poltava“ zum einen durch Kontraste und Umkehrung von Wertungen sowie zum anderen durch die Umgewichtung erzählter Ereignisse; leitend ist dabei eine systematische Entromantisierung mit dem Abbau der Begründungsnarrative, die Puškins räsonierender Erzähler vorbringt. Genau dieser Erzähler ist es, den Volkovs eigene Erzähltechnik in einem neuen Licht erscheinen lässt – denn auch Volkovs Erzähler schwadroniert. Aber seine Rede wird sehr offenkundig dehierarchisiert und aufgebrochen, indem er zum Sprachrohr für Standpunkte und Sichtweisen verschiedener Personen oder Gruppen wird, ohne dass dieses formal kenntlich gemacht würde. Vgl.:

Покуда старый хрыч у власти,  
Свободы точно не добыть.  
Не будет воли при Мазепе,  
Который продал этим псам  
За булаву родные степи  
И лег под Меншикова сам.<sup>53</sup>

So lang der alte Kauz an der Macht ist,  
Ist die Freiheit nicht zu erlangen.  
Unter Mazepa gibt es keine Freiheit;  
Er hat diesen Kötern  
Für die Bulava die eigenen Steppen verkauft  
Und sich selbst unter den Menšikov gelegt.

Volkov legt damit das zentrale Verfahren des Puškinschen Poems offen, dem es seinen Ruf als *Petriada*, als panegyrisches Heldenlied für Peter, und als Schmästück gegen Mazepa verdankt: die Scheinauktorialität des Erzählers. Folgen wir nun diesem Hinweis und lesen wir „Poltava“ erneut, wobei wir die Geschichte des Erzählers, sein Narrativ, anhand der von ihm selbst erzählten und auch der nicht erzählten, aber indirekt präsenten, durch Aussparung via negativa konturierter Fakten prüfen. Und es wird sich zeigen – hinter der Erzählrede steckt eine andere Geschichte. Sie ist, wie wir nun sehen werden, gar nicht so weit von dem entfernt, was Ivan Volkovs Poem über Mazepa und seinen Seitenwechsel aussagt. Zugleich bröckelt mit der Aufdeckung dieser ‚Geschichte in der Geschichte‘ die romantische Fassade des Poems.

<sup>52</sup> Volkov (2014: 57). Vgl. zum historischen Korrelat: Tairova-Jakovleva (2007: 190).

<sup>53</sup> Volkov (2014: 20).

*Die Doppelstimme in Puškins „Poltava“*

Puškin baut in „Poltava“ eine Spannung zwischen der Erzählrede mit ihren Wertungen und Kommentaren zum Verhalten und Äußerungen der Figuren selbst auf.<sup>54</sup> Eine wichtige Rolle spielt dabei die Liebesgeschichte, die keineswegs, wie lange angenommen wurde,<sup>55</sup> für die historische Sinnschicht des Poems bedeutungslos ist. Vielmehr ist gerade sie es, an welcher die Urteile des Erzählers aufgebrochen werden und eine gegenläufige Sicht auf Mazepa eröffnet wird.

Puškins Erzähler lässt kaum eine Gelegenheit aus, Mazepa zu beschimpfen – er habe eine „hinterlistige“, „grausame und verderbte Seele“,<sup>56</sup> sei ein „böser“ und „unerbittlicher“ „Alter“<sup>57</sup> usw. Und dennoch liebt die wunderschöne junge Maria<sup>58</sup> Mazepa, den der Erzähler als schrecklichen Unhold darstellt. Und sie liebt ihn, wie eigens gezeigt wird, weniger aufgrund sinnlich-erotischer Verblendung, als vielmehr aus intellektueller Überzeugung: Sie singt seine Lieder, schätzt seine Bildung, seine Reden bzw. politischen Auffassungen und nicht zuletzt seinen Kampf für die Unabhängigkeit der Ukraine. Und in ihrer Beziehung zeigt sich ein erstaunliches Moment: Maria ist es, die Mazepa im zweiten Lied mit Entschiedenheit zur Rede stellt, um den Grund für seine scheinbare Abkehr von ihr zu

<sup>54</sup> Vgl. Grob (2006: 63): „Die Ambiguität der Mazepa-Figur entsteht dadurch, dass der Erzählstimme, die das ‚offizielle‘ negative Mazepa-Bild zu transportieren scheint, andere Textschichten entgegenlaufen.“ Vgl. auch Eubanks (2008: 34).

<sup>55</sup> Vgl. Burns (1980: 15): „It has been argued that it lacks structural unity in that the love story of Mazepa and Maria is only tenuously connected to the political story.“ Ferner weist sie auf die entgegengesetzten politischen, prorussischen versus proukrainischen Deutungen des Poems hin, die dann entstehen würden, wenn Elemente isoliert und ohne Berücksichtigung ihrer Einbindung in das Ganze des Poems betrachtet würden (dies., 17): „Thus the poem has been read, rightly or wrongly, by Russians as a glorification of Russian expansionism and autocracy; and by Ukrainians as a depiction of the demise of the incipient Cossack kingdom. Such practices of reading the poem, not as a literary text, but as beautiful raw material for extra-literary purposes, at best as a pastiche of ‘purple passages,’ has done violence to the poem qua poem and has perpetuated the canonical view that the poem lacks cohesive form and thus a comprehensive theme.“ Burns weist dabei jedoch nicht auf den Widerspruch zwischen Erzählerrede und Liebeshandlung als Ursache für die Ambiguität des Poems hin. Sie übergeht auch die explizite Positionierung des Erzählers und seine Verdammung Mazepas, die im Widerspruch zur Darstellung der Figuren und ihrem Handeln steht.

<sup>56</sup> Vgl. «души коварной» (Puškin PSS 5, 25, 1. Lied, Verszeile 206); «К душе свирепой и развратной» (Puškin PSS 5, 32, 1. Lied, Verszeile 467).

<sup>57</sup> Vgl. «злой старик, старец непреклонный» (Puškin PSS 5, 31, 1. Lied, Verszeile 458).

<sup>58</sup> Zum historischen Vorbild, der Tochter Kočubejs Matrena (Motrja), den historisch überlieferten Angaben zu ihrer Person und der Beziehung zu Mazepa sowie den Abweichungen hiervon in Puškins Poem vgl. Pauls/Pauls (1983). Sie betonen Puškins „*licentia poetica*“ (dies., 249), dessen poetische Fiktionalisierung sowohl die Beziehung als auch die Charaktere und ihre Biografie stark verändert. Tatsächlich zeigt Puškin keine „Verführung Marija[s; H.S.]“ (Grob 2006: 62), vielmehr ist ihre Entführung als von ihr selbst gewollte Flucht aus dem Elternhaus dargestellt.

erfahren. Im Spiegel von Marias Augen erscheint der ‚andere‘ Mazepa, der Dichter, Denker der Freiheit und kluge Diplomat. Für diesen Mazepa opfert sie alles, auch ihren gesellschaftlichen Stand, da sie ihn, weil sie sein Patenkind ist, nicht heiraten kann. Und sie ist am Ende bereit, auch das Leben ihres Vaters sowie ihr eigenes für Mazepa und seinen Freiheitskampf zu geben.<sup>59</sup>

Vernichtet nun Mazepa ehr- und gewissenlos Maria und ihre Familie? Dagegen spricht nicht nur, dass er ihr die Wahrheit vorenthält, um sie zu schützen, sondern auch, wie die Entscheidung für Kočubejs Hinrichtung zustande kommt: Sie ist unausweichlich, tragisch. Der Erzähler lügt, wenn er sagt:

И с кровожадными слезами  
В холодной дерзости своей  
Их казни требует злодей...<sup>60</sup>

Und mit blutgierigen Tränen  
In seiner kalten Dreistigkeit  
Fordert ihre Hinrichtung der Bösewicht...

Denn es gibt für Mazepa gar keine andere Wahl.<sup>61</sup> Würde er Kočubejs Verrat bestätigen, würde er sich selbst an Peter ausliefern und damit auch seinen Plan, mit Karl Peter zu schlagen und die Ukraine unabhängig von Moskau zu machen, vereiteln.<sup>62</sup> So lässt Puškin Mazepa selbst richtig in wörtlicher Rede bemerken:

<sup>59</sup> Vgl. Eubanks (2008: 459): “In her dialogue with Mazepa she seems to love him genuinely. She hardly acts as if under a spell when she questions the Hetman about Princess Dul’skaia. Maria excitedly offers to support and even die for Mazepa’s plot to shift allegiances, because she interprets it as a plan to establish him as tsar of an autonomous Ukraine.”

<sup>60</sup> Puškin (PSS 5, 31, 1. Lied, Verszeile 445-447).

<sup>61</sup> Vgl. Debreczeny (1988: 326): “[...] we get a chance to see that Mazepa deeply suffers because he has to consign his former friend to the gallows. He says twice – in lines 248 and 252 of Canto Two – that there is no way for him to save Kočubej if he is to stick to the political course of action he has chosen; but from his words it is quite clear that he would like to save him if he could.” Puškin selbst betont in der Fußnote 22 zum Poem jedoch, dass Mazepa „beharrlich ihre Hinrichtung gefordert“ habe («неотступно требовал их казни»; Puškin PSS 5, 66, Fußnote 22). Tatsächlich hatte Mazepa die Hinrichtung in einem Brief an Peter gefordert (Tairova-Jakovleva 2007: 212); Kočubej betrachtete er seit dem ersten Verrat als seinen „Erzfeind“ (dies., 200). Der ‚fiktive‘ Mazepa hingegen ist durch eine emotionale Bindung an Kočubej gekennzeichnet, die trotz Kočubejs Verrat und Verweigerung der Ehe seiner Tochter mit Mazepa weiter besteht. Hier zeigt sich deutlich, wie ein Widerspruch zwischen erzählter Darstellung und Erzählerbewertung, die mit historischen Anhaltspunkten untermauert wird, aufgebaut wird.

<sup>62</sup> Vgl. dazu auch Burns (1980: 25): “Thus, Mazepa’s decision to execute Kochubei, although generally not recognized as such, is demonstrated by Pushkin to be inescapable. Not to do so would be virtually an admission of guilt, and because Mazepa is simultaneously the leader (Hetman) of a people and a servant of an overlord (the tsar), he does not have Peter’s option of forgiving an enemy or traitor. The extent to which the denunciation limits Mazepa’s options is revealed by the fact that even if he does not execute Kochubei, he would still lose Maria, for then Mazepa himself, as a proven traitor to the tsar, would have been executed by Peter.”

«Он сам, надменный вольнодумец,  
Сам точит на себя топор.

[...]

Не то моя прольется кровь.»<sup>63</sup>

„Er selbst, der hochmütige Freigeist,  
Selbst schärft er sich die Axt

[...]

Andernfalls müsste mein Blut fließen.“

Und als Mazepa im Garten einen Schrei hört, den er mit Kočubejs Folter assoziiert, entringt sich ihm selbst ein Antwortschrei, und zwar derselbe Kriegsschrei, wie er ihn früher ausstieß, als er „mit ihm [...] mit diesem Kočubej / in der Schlachtenflamme galoppierte“.<sup>64</sup> Dieser Schrei mag Ausdruck nicht nur von Mitgefühl oder Entsetzen sein,<sup>65</sup> sondern auch seines Gewissens.<sup>66</sup> Das Motiv des Gewissens klingt später nochmals an und auch in diesem Fall verdeckt: Das Poem gibt einigen Anlass, die Erscheinung der wahnsinnigen Maria im dritten Lied als Traum Mazepas zu deuten und damit als Ausdruck seines Gewissens.<sup>67</sup> Denn sein Schlaf wird als unruhig (russ. «смутный») bezeichnet, und unruhig nicht aufgrund der verlorenen Schlacht von Poltava, wie eigens vermerkt wird, sondern weil er am Abend am zerstörten Gut Kočubejs vorbei gekommen ist. Und dann erwacht er plötzlich, weil sich „vorsichtig, mit dem Finger drohend, / jemand über

<sup>63</sup> Puškin (PSS 5, 31-32, 1. Lied, Verszeile 454-455, 461).

<sup>64</sup> «[...] с ним [...] и с этим Кочубеем / Он в бранном пламени скакал» (Puškin PSS 5, 44, 2. Lied, Verszeile 312-313).

<sup>65</sup> Vgl. Debreczeny (1988: 326): “Further, the garden scene shows, despite the Court Chronicler’s claims of Mazepa’s thirst for blood, that he is not aware of Orlik’s visit to Kočubej’s cell, and is stirred to deep emotion by the tortured man’s faint cry. Such feelings are not in line with the fiend the Chronicler had depicted.”

<sup>66</sup> Eine sublimen Andeutung des Gewissens von Mazepa findet sich auch in Ryleevs Gedicht: „Ryleevs Mazepa hat nach der Schlacht Halluzinationen, in denen er den Tod Kočubejs und Iskras sieht, die er hinrichten ließ, weil sie ihn bei Peter verrieten.“ (Grob 2006: 60). In einer Fußnote hingegen hebt Puškin als Beleg für die Aussage des Erzählers über Mazepas Grausamkeit hervor, dass Mazepa nicht nur die Hinrichtung, sondern auch stärkere Folter für die Verräter gefordert habe (Puškin PSS 5, 66, Fußnote 22). Diese Stelle demonstriert das Gegeneinander poetisch-fiktionaler und historischer Darstellungen und damit die ‚Vielstimmigkeit‘ der Bewertungen.

<sup>67</sup> Das Poem lässt sowohl seitens Erzähler als auch Mazepas in der Schwebe, ob Marija ihm tatsächlich oder im Traum erscheint; werden die Anhaltspunkte abgewogen, erscheint der Traum als wahrscheinlicher. Diese Abwägung wird in der Forschungsliteratur jedoch oft nicht vorgenommen und behauptet, dass die wahnsinnige Marija real Mazepa begegne, so etwa Pauls/Pauls (1983: 253), Ebbinghaus (2004: 319) oder auch Grob (2006: 62), Eubanks (2008: 36) und Steiner (2009: 111).

ihn neigte“.<sup>68</sup> Er selbst fragt sich, ob es ein Traum ist. Dass Maria an den Lagerwachen unbemerkt vorbeidringen kann und dann auch noch zielsicher auf den schlafenden Mazepa stößt, ist jedenfalls höchst unwahrscheinlich.

Und nun abschließend zum Motiv Mazepas, das mit der Schnurrbartintrige verknüpft ist. Geht es wirklich nur um einen Ehrenhandel, darum, dass Mazepa eine Beleidigung rächen möchte? Puškin selbst hat dies 1830 in einem Aufsatz unterstrichen, denn „einen Polen oder Kosaken am Schnurrbart zu ziehen ist dasselbe, wie einen Russen beim Bart zu packen.“<sup>69</sup> Er deckt dabei nicht die Semiotik des Schnurrbarts auf – aber darin liegt gerade die Essenz: Er steht für das Kosakentum selbst, und das heißt für die Freiheit des Kriegers, der sich seinen Hetman wählt. Der Griff an den Schnurrbart nach dem „kühnen Wort“ Mazepas zielt genau hierauf: auf die Abschaffung des Kosakentums und mit ihm der Souveränität des Hetmanats.<sup>70</sup> Auch Puškins Mazepa ist nur auf der Oberfläche des Narrativs ein Rächer aus verletzter Ehre, tatsächlich geht es um den politischen Kern der Sache.

Und wenn nun Mazepa hinter dem Rücken von Puškins Erzähler rehabilitiert und vom rachegetriebenen Verräter zum politisch bewussten Kämpfer für eine unabhängige Ukraine wird, bleibt dann doch Peter wenigstens noch der „Held von Poltava“? Auch das sehe ich nicht. Denn kurz vor Schlachtbeginn stellt Mazepa eine Diagnose der Lage, welche ihn seinen eigenen Fehler einsehen lässt. Er habe sich in Karl getäuscht, der nicht das nötige militärische Potential mitbringe:

«Пропала, видно, цель моя.  
Что делать? дал я промах важный:  
Ошибся в этом Карле я.  
[...]  
Стыжусь: воинственным бродягой  
Увлёкся я на старость лет».<sup>71</sup>

Verfehlt ist offenbar mein Ziel.  
Was tun? Ich habe einen wichtigen Fehler gemacht:  
Getäuscht hab ich mich in diesem Karl.  
[...]  
Ich schäme mich: für einen kriegerischen Vagabunden  
Hab ich mich begeistert in meinem Alter.

Und auch das Epigraph aus Byrons „Mazeppa“ deutet in diese Richtung:

<sup>68</sup> «[...] над ним, грозя перстом, / Тихонько кто-то наклонился». (Puškin PSS 5, 61, 3. Lied, Verszeile 360-361).

<sup>69</sup> Vgl. in dem Essay «Опровержение на критики» („Einwände gegen Kritiken“): «Дернуть ляха или казака за усы всё равно было, что схватить россиянина за бороду». (Puškin PSS 11, 159).

<sup>70</sup> Eubanks (2008: 52) deutet Mazepas Rachewunsch aufgrund der Bartintrige als Hinweis darauf, dass sich Mazepa als Hetman dem Zaren Peter gleichgestellt sieht und deswegen rebellierte.

<sup>71</sup> Puškin (PSS 5, 53-54, 3. Lied, Verszeile 92-93; 113-114).



The power and glory of the war  
 Faithless as their vain votaries, men,  
 Had pass'd to the triumphant Czar.<sup>72</sup>

Verräterisch – faithless – ist nicht Mazepa, sondern Fortuna,<sup>73</sup> welche das Zepter des Siegs an Peter übergibt.<sup>74</sup> Oder anders zugespitzt gesagt: Peter siegt, weil Mazepa sich getäuscht hat. Damit fällt das romantische Begründungsnarrativ in sich zusammen – nicht der Held macht die Geschichte, sondern die unvorhergesehene Verkettung historischer Umstände.

Immerhin noch scheitert Mazepa in der versteckten Geschichte von Puškins Poem tragisch,<sup>75</sup> d.h. entgegen seinem wohldurchdachten Plan, und damit indirekt doch romantisch. Und auch Maria endet tragisch<sup>76</sup> – wahrscheinlich nicht im Wahnsinn, wie ihn Mazepas Traum zeigt, sondern, nimmt man ihren selbstbestimmten energischen Charakter ernst, durch einen zu konjizierenden Suizid. Denn am Ende von Lied 2 verlassen die beiden Frauen die Hinrichtungsstätte, aber es bleibt dann nur eine übrig:

И мать одна во мрак изгнанья  
 Умчала горе с нищетою.<sup>77</sup>

<sup>72</sup> Puškin (PSS 5, 16).

<sup>73</sup> Vgl. Debreczeny (1988: 320): “The implication is that a personified fickle Fortuna (of a type we find in Renaissance poetry) handed victory to the Russian Tsar, in which case his genius was only an instrument of fate. Puškin loved this passage from Byron – he copied it into the notebook containing “Poltava” (V:326) – and it is clear that the author who chose it for the epigraph, contradicting the implications of the Preface, was not the same as the Court Historian.” (Debreczeny bestimmt die Stimme und Position des Autors des Vorworts als Hofhistoriker im Stile Karamzins.)

<sup>74</sup> Ebbinghaus sieht Peter im Poem in eine doppelte Äquivalenzstruktur einerseits mit Karl, andererseits mit Mazepa als seinen „Lehrern“ (vgl. zum Motiv Puškin PSS 5, 60, 3. Lied, Verszeile 308) eingebunden: „Peter hat Karl im Hinblick auf den militärischen Ruhm beerbt, der das eine Grundthema des Poems ist. Die ‘glory of the war’, nach dem aus Byron genommenen Motto, ‘pass’d to triumphant [ergänze: the; H.S.] Czar.’“ (Ebbinghaus 2004: 322). „Diese leere Stelle der errichteten Peter-Mazepa-Äquivalenz betrifft die *Grausamkeit* des russischen Zaren [...]. Grausamkeit und Unerbittlichkeit gehören aber unbedingt zum Peter-Bild Puškins. Wenn Peter einen zweiten ‚Lehrer‘ in Mazepa hat, so darin, daß Mazepa die Folterung und Hinrichtung des Kočubej, des Vaters der Geliebten, vormacht, während Peter dasselbe treiben wird mit seinem eigenen Sohn.“ (Ders., 323). Im Unterschied zu Ebbinghaus übersieht Steiner (2009: 101) die durch Äquivalenzen auch via negativa aufgebaute Ambivalenz der Peter-Darstellung in „Poltava“: “[...] Pushkin creates in Poltava a consciously idealized image of Peter I as a hero who awakened Russia from its prolonged slumber, [...]”

<sup>75</sup> Vgl. auch Debreczeny (1988: 327).

<sup>76</sup> Vgl. Eubanks (2008: 36) sieht in „Poltava“ eine Tragödie in Poemform und bezeichnet Marijas Schicksal als “the core of Pushkin’s tragedy”; er betont ihre “harmartia,” die er in ihrer Liebe aufgrund einer Täuschung in Mazepas Charakter sieht (ebd.) und argumentiert dafür, sie sei ‚unschuldig schuldig‘ geworden (ders., 49).

<sup>77</sup> Puškin (PSS 5, 50, 2. Lied, Verszeile 490).

Und die Mutter trägt allein ins Dunkel der Verbannung  
Kummer und Armut.

Von Maria jedoch ist jede Spur verschwunden. Die historische Motrja hingegen ist zu dieser Zeit längst verheiratet und wird 1710 ihrem von Petr nach Sibirien verbannten Mann folgen.<sup>78</sup>

Die doppelte Tragik – der Verlust Marias, die Niederlage Karls und Mazepas bei Poltava – ist eigentlich nur eine, denn Maria wurde zu Beginn des ersten Lieds als Inkarnation der Naturschönheit der Ukraine eingeführt:<sup>79</sup> Maria steht metonymisch für die Ukraine selbst, deren Perspektive auf ein selbstbestimmtes Dasein im Hetmanat mit der Schlacht von Poltava Geschichte geworden ist. In den entgegengesetzten Bewertungsperspektiven zwischen Mazepa und Maria einerseits sowie andererseits dem Erzähler verbirgt sich die Polarität zwischen Ukraine und Russland.<sup>80</sup>

Doch wieso sollte Puškin die durch die Figuren verkörperte Tragödie der Ukraine hinter und in der Geschichte des Erzählers und seiner russischen, national-imperialen Wertungsperspektive verstecken?

### *Puškin – der ‚Autor‘ als Kunstgriff*

Neben den ‚Stimmen‘ der Figuren und des Erzählers gibt es auch Puškins eigene Stimme als Autor in den Paratexten. Die Paratexte sind einerseits nichtpoetische, direkte Rede des Autors Puškin mit Vorwort und Fußnoten, andererseits poetische Texte mit Epigraph und Widmungsgedicht. In diesen beiden Arten der Paratexte wiederholt sich die Doppelstimmigkeit entgegengesetzter Wertungsperspektiven, welche Erzähler und Figuredarstellung im Poem charakterisieren.

<sup>78</sup> Tairova-Jakovleva (2007: 165; 201).

<sup>79</sup> Gerade in der Beschreibung Marias konzentriert Puškin folkloristisches Kolorit, das Pauls/Pauls (1983: 247) wie folgt beschreiben: “Puškin artfully utilized folklore devices of epithets and comparisons too, emotionally painting a most attractive picture and simultaneously recreating delightful local, poetical color.” Auch Burns (1980: 23) hebt hervor, dass Maria die „Naturschönheit“ der Ukraine symbolisch verkörpert, und bemerkt, dass ihre Beziehung mit Mazepa lexikalisch in Kontrast zu Peters Beziehung zum – generischen Femininum – Russland gesetzt wird. Dabei spielt eine Rolle, dass Mazepas und Maria Beziehung illegal ist (Burns 1980: 24): “Russia is called ‘young’ (molodaia) and attained manhood (muzhala) under Peter’s genius. The young (molodaia) Maria has taken a husband (muzh), the leader of the Ukraine. In the poem, the civic love between the Russian nation and its leader is compared and contrasted not just to Mazepa’s relation with the Ukrainian Cossacks but also to the personal love between Mazepa and Maria. [...] The plot of the poem as a whole expands this point and makes it explicit, for the illegality of the couple’s relationship, despite the unquestionable sincerity of their love, paralleled the Ukraine’s anomalous position with respect to Russia.”

<sup>80</sup> Vgl. auch Eubanks (2008: 38).

Puškin hat im Vorwort zur Erstausgabe des Poems<sup>81</sup> eine negative Wertung Mazepas gegeben, die der seines Erzählers entspricht.<sup>82</sup> Puškin weist mit dem Hinweis auf „die“ Geschichte, welche Objektivität gewährleisten soll, die literarischen Fiktionen zur Figur Mazepas ausdrücklich zurück, darunter, wie aus der Anspielung deutlich wird, Ryleevs Gedicht „Vojnarovskij“, das aus Mazepa einen „Freiheitsheld“ mache und dabei die schlechten Seiten seines Charakters übersehe.<sup>83</sup> In den Fußnoten, welche Puškin dem Poem beigelegt hat, macht er teils die Fiktionalität von Angaben des Erzählers deutlich, teils stützt er dort, wie im Vorwort, dessen Urteile durch Hinweise auf Quellen ab. Er legitimiert also den Erzähler auktorial durch die Paratexte.

Im Poem selbst finden wir jedoch eine Umkehrung: Die literarische Fiktion, repräsentiert durch Reden und Handeln der Figuren der erzählten Welt, widerspricht den Urteilen des Erzählers. Die Faktizität der fiktiven erzählten Welt macht die Subjektivität des Erzählers sichtbar. Die Stimme sowohl des ‚Autors‘ im „Vorwort“ wie auch und vor allem des Erzählers aber ist, wie in der Forschung erkannt

---

<sup>81</sup> Debreczeny (1988: 319) weist darauf hin, dass „Poltava“ in der Erstpublikation zusammen mit dem Vorwort erschien: „The reader of the 1829 edition was presented first with the authorial persona of the Preface (left out of later editions by Puškin).“ Ferner sieht er im Vorwort ein Bestreben, „to stylize the writer of the Preface as a Court Historian of the Karamzinian type.“ Die ‚russisch imperiale‘ Perspektive des Autors wird jedoch nicht von Puškin selbst distanziert, wie Puškin dieses etwa in den „Povesti Belkina“ [Belkins Erzählungen] macht. Nur dadurch kommt es zur auktorialen Legitimation des Erzählers.

<sup>82</sup> Vgl. Puškin im „Vorwort“ (PSS 5, 335): «Мазепа есть одно из самых замечательных лиц той эпохи. [...] История представляет его честолюбцем, закоренелым в коварстве и злодеяниях, клеветником Самойловича, своего благодетеля, губителем отца несчастной своей любовницы, изменником Петра перед его победою, предателем Карла после его поражения: память его, преданная церкви анафеме, не может избежать и проклятия человечества». [Mazepa ist eine der bemerkenswertesten Persönlichkeiten dieser Epoche. (...) Die Geschichte stellt ihn als einen Ehrgeizling dar, hartgesotten in Hinterlistigkeit und Freveltaten, als Verleumder von Samojlovič, seinem Wohltäter, als Verderber des Vaters seiner unglücklichen Geliebten, als Verräter an Peter vor dessen Sieg, als Verräter an Karl nach dessen Niederlage: sein Andenken, von der Kirche geächtet, kann dem Fluch der Menschheit nicht entgehen.] Der ‚Autor‘ wiederholt hier Stereotype, die aufgrund von Mazepas Verdammung durch Peter I. die russische Sicht prägten, und seine Verurteilung Mazepas stimmt inhaltlich wie im Ton mit der des Erzählers im Poem überein.

<sup>83</sup> Vgl. Puškin im „Vorwort“ (PSS 5, 335): «Лучше было бы развить и объяснить настоящий характер мятежного гетмана, не искажая своевольно исторического лица». [Besser sollte der echte Charakter des rebellischen Hetmans entwickelt und erklärt werden, ohne eigenwillig die historische Person zu verzerren.] Er verweist auf Ryleevs „Vojnarovskij“ und Alad’ins Erzählung „Kočubej“. Er selbst sowie der Erzähler im Poem aber „verzerren“ ebenfalls „eigenwillig“ das Bild Mazepas in den Beurteilungen; in der fiktiven Handlung jedoch zeigen sich die weitgehend von ihnen ausgeblendeteten, ihrem Urteil widersprechenden Charakterzüge.

wurde, literarisch stilisiert und erinnert an den Hofhistoriker und Verfasser einflussreicher russischer historischer Gründungsmythen Nikolaj Karamzin.<sup>84</sup> Puškin entlarvt also durch diesen Widerspruch Geschichtsschreibung als Narrativ.<sup>85</sup>

Das leitende Narrativ der Geschichte aber schreibt die Siegermacht. Puškin sagt dies nicht explizit, aber er zeigt es durch einen impliziten Widerspruch in einer Fußnote an. Puškin betont hier, dass Peters „starke Maßnahmen die Ukraine in Gehorsam hielten“, und zitiert dann aus „Peters Journal“, welches als wichtige russische Quelle die Darstellung der Geschichte fixiert: dass „auf *Befehl* des Herrschers die Kosaken nach ihrer Gewohnheit mit *freien* Stimmen den Oberst aus Starodub Ivan Skoropodskij zum Hetman wählten“.<sup>86</sup> Der Widerspruch zwischen Befehl und freier Wahl heißt aber, dass sie gerade nicht ‚frei wählen‘, wie es eigentlich im Hetmanat bisher üblich war, sondern Peters Befehl ausführen. Die Pseudowahl ist ein Beispiel für die „strengen Maßnahmen“, auf die Puškin zu Beginn der Fußnote hinweist. Es belegt die Unterwerfung der Ukraine. Mazepa und seine Anhänger werden also nur aus Peters Sicht, bzw. dieser Sicht folgender Geschichtsschreibung, zu Rebellen; ihr folgt der Autor des „Vorworts“ (vgl. ebd. „Charakter des rebellischen Hetmans“). Mazepa und seine Leute hingegen wollen nicht nur eine (gewisse) Unabhängigkeit von Moskau erhalten, sondern treten auch für eine protodemokratische Form der Herrscherwahl ein.

Beide Themen, das Schreiben von Geschichte und das Motiv vom verlorenen Freiheitskampf, werden auch in den beiden poetischen Paratexten angespielt. Das Epigraph macht deutlich, dass der Sieg Peters nicht Verdienst, sondern Gunst Fortunas ist – sie ‚macht‘ die Geschichte. Die Menschen erzählen sie dann als ihren Triumph (“the triumphant Czar”), als ihren Verdienst – dieses Narrativ ist Fiktion; entsprechend stammt das Epigraph aus Byrons Poem.

Die Adressatin des Widmungsgedichts ist anonym; wer die Dame ist, wird nicht angegeben. Jedoch enthält das Gedicht einen versteckten Hinweis, dass sie

<sup>84</sup> Vgl. Debreczeny (1988: 320, 323) – er sieht den Stil des „Hofhistorikers“ im „Vorwort“ des Poems aufgebaut und dann an bestimmten Stellen in der Rede des Erzählers auftretend.

<sup>85</sup> Vgl. Eubanks (2008: 53), der als Maßstab der Bewertung durch den Erzähler einen retrospektiven Blick auf die Geschichte ausmacht, für den die Folgen von Peters Sieg entscheidend sind: “The subjective assignation of right and wrong in Poltava emanates from a retrospective view of history, which has shown us that the tsar of Russia brought his nation into its foreordained greatness.” Als Beleg führt er besagtes Vorwort Puškins zum Poem an.

<sup>86</sup> «*Сильные* меры, принятые Петром [...] удержали Украину в повиновении. [...] по указу государеву, казаки по обычаю своему *вольными* голосами выбрали в гетманы полковника стародубского Ивана Скоропадского». [Die *starken* Maßnahmen, die Peter ergriffen hatte (...) hielten die Ukraine in Schach. (...) auf *Befehl* des Herrschers haben die Kosaken nach ihrer Gewohnheit mit *freien* Stimmen den Oberst aus Starodub Ivan Skoropodskij zum Hetman gewählt.] (Puškin PSS 5, 66, Fußnote 26, meine Hervorhebung).

sich in Sibirien befindet.<sup>87</sup> Das aber spielt darauf an, dass sie die Frau eines der verbannten Dekabristen sein könnte – entsprechend wird in der Forschung die Auffassung vertreten, diese Dame sei Marija Volkonskaja (Raevskaja).<sup>88</sup> Hierfür spricht auch, dass sie denselben Namen wie die Protagonistin des Poems Marija trägt und eng mit der Ukraine, wo sie geboren wurde und ihre Familie lebte,<sup>89</sup> verbunden ist. Im Widmungsgedicht weist das lyrische Subjekt darauf hin, dass die Dame die „Stimme der dunklen Muse“ und das „Streben meines Herzens“ verstehen möge – dies kann als Hinweis auf eine verborgene Aussage des Poems verstanden werden. Die verborgene Sinnschicht aber ist, wie gezeigt wurde, der Freiheitskampf Mazepas für die Ukraine. Dieser Freiheitskampf wird also durch das Widmungsgedicht mit den Dekabristen in Beziehung gesetzt. Zu den Zielen der Dekabristen zählten Elemente demokratischer Mitbestimmung in einer Konstitution oder sogar Republik, wie sie das Hetmanat durch Peters „strenge Maßnahmen“<sup>90</sup> verliert. Die Mazepa-Geschichte wird in diesem Zusammenhang lesbar als Stellvertreter für eine Bezugnahme auf den gescheiterten Aufstand der Dekabristen.<sup>91</sup>

Der ‚Autor‘ der Paratexte wird durch die skizzierten Ambivalenzen und Widersprüche relativiert und als eine ‚Stimme‘ unter anderen sichtbar gemacht. Im Unterschied zu den ‚Erzählungen Belkins‘ ist der ‚Autor‘ hier jedoch nicht als fiktiv markiert. Gerade seine ausgegebene Faktualität bzw. Identität mit Puškin selbst aber macht ihn im Werkganzen zu einem Kunstgriff, nämlich, als Legitimationsstrategie für den fiktiven Erzähler zu dienen. Wie die ‚Geschichte‘, die

<sup>87</sup> Vgl. hierzu Lotman (1997: 253). Unter den Entwürfen findet sich für das Widmungsgedicht die Zeile «Сибиря хладная пустыня» (Puškin PSS 5, 324), die als Vorstufe für den Vers «Твоя печальная пустыня» im Widmungsgedicht (Puškin PSS 5, 17, Verszeile 13) gewertet wird.

<sup>88</sup> Vgl. zur Geschichte des Streits um die Frage der Adressatin: Lotman (1997: 253); er argumentiert anhand der Rekonstruktion der Genese der Verse für die Identifizierung mit Marija Volkonskaja (ders., 253-257).

<sup>89</sup> Die Familie lebte u.a. in Kiev (vgl. Ščegolev 1922: 15). Steiner (2009: 110) sieht – anders begründet – auch einen Zusammenhang zwischen Maria und den Dekabristen hergestellt: “‘The Napoleon complex,’ which often disguises itself as passionate commitment to the nation, often attracts enthusiasts like Maria, making them unwitting instruments in the hands of villains like Mazepa. In this sense, the story of Maria can be read as an allegory of the Decembrists’ fate.”

<sup>90</sup> Puškin (PSS 5, 66, Fußnote 26).

<sup>91</sup> Ungeachtet persönlicher Verbundenheit distanzierte Puškin sich immer wieder von den Dekabristen, vgl. etwa sein Gedicht „Antwort an Katenin“ («Ответ Катенину»; 1828), das im selben Jahr wie „Poltava“ entstand. Vgl. Steiner (2009: 100): “Pushkin directly rebuts this accusation in his poem “A Reply to Katenin” (“Otvét Katéninu”), without, however, clarifying his new pro-imperial stand. As I argue below, “Poltava”, which was written in the same year as “Reply to Katenin” (1828), can also be read as a coded polemic against Katenin and other surviving members of the Decembrist generation who found themselves at odds with Nicholas I’s reactionary politics and could neither understand Pushkin’s decision to ‘make peace’ with the government nor appreciate the new direction Pushkin’s work was taking in the late 1820s.” Dennoch ist es um Puškins „proimperiale Einstellung“ und deren Niederschlag in „Poltava“ nicht so einfach bestellt, wie ich in diesem Aufsatz in Absetzung von Steiner (2009) zeige.

der Autor als ‚objektiv‘ und maßgeblich präsentiert, im Poem als subjektiv und fiktional entlarvt wird, wird es auch der ‚Autor‘ selbst: Er wird als konstruierte Rolle vorgeführt, die Teil des Werkganzen ist.<sup>92</sup> Der ‚Autor‘ ist nicht mit dem empirischen Autor selbst kurzzuschließen.

Wo Puškin als empirische Person nun selbst für die Beurteilung Mazepas und damit der Freiheitsfrage der Ukraine zu verorten ist, kann nicht einfach beantwortet werden. So hat er zwar 1824, als er selbst noch in Verbannung aufgrund seiner freiheitlichen Lyrik war, sein Interesse an Mazepa dadurch bekundet, dass er dessen Grab besuchen wollte.<sup>93</sup> Und seit 1826 hat er immer wieder sein ‚Mitgefühl‘ mit den verurteilten Dekabristen zum Ausdruck gebracht und betont, dass er sich, ungeachtet seiner Nähe zum Hof, weiterhin als ‚Sänger der Freiheit‘ erachtet.<sup>94</sup> Andererseits aber hat er 1826 Zar Nikolaj, der ihn vorgeladen und auf seine Beziehung zu den Dekabristen hin persönlich vernommen hat, seine Distanzierung von den Dekabristen glaubhaft gemacht.<sup>95</sup> Seit diesem Gespräch war der Zar Puškins persönlicher Zensor, auch wenn das Alltagsgeschäft Graf Alexander Benkendorf erledigte, der Chef der von Nikolaj 1826 neu gegründeten Dritten Abteilung. Seit diesem Zeitpunkt gilt grundsätzlich für jede schriftliche – wie aber auch mündliche – Aussage Puškins, dass er sie für sich selbst präventiv durch den Filter der Zensur lässt, d.h. Leseerwartungen des Herrschers antizipiert.

Zur Entstehungszeit von „Poltava“ hatte nun Puškin gleich zwei Zensurverfahren laufen, eines davon betraf sein Freiheitsgedicht auf den 1794 hingerichteten französischen Dichter André Chénier von 1825.<sup>96</sup> Beide Verfahren stellte der Zar

<sup>92</sup> Bereits Lotman (1997: 265) wies daraufhin, dass die „komplizierte Verbindung von Vorwort – Widmung – Poem – Anmerkungen ein vieldeutiges Sinngeflecht erschaffen“ habe; vgl. auch Debreczeny (1988: 347).

<sup>93</sup> Vgl. Liprandi (1985: 347).

<sup>94</sup> Ähnlich ambivalent ist Puškins Bezugnahme auf das Gedicht „Vojnarovskij“ des gehängten Dekabristen Ryleev, von dessen Darstellung Mazepas als „Freiheitsheld“ er einerseits im „Vorwort“ Abstand nimmt, andererseits aber gerade Vojnarovskij in seinem Poem eine wichtige Rolle einräumt, da dieser das fiktive Attentat auf Mazepa durch den jungen, abgewiesenen Verehrer Marias verhindert.

<sup>95</sup> Vgl. hierzu Vogdan (2019: 6-29).

<sup>96</sup> Bereits Blagoj wies darauf hin, dass Puškin mit „Poltava“ politisch opportun habe erscheinen wollen. Allerdings übersieht er, wie Debreczeny zurecht bemerkt, die Bewertungsperspektiven im Poem, welche dem Erzähler zuwiderlaufen. „Blagoj mentions that Puškin had just barely extricated himself from the ‘André Chénier’ affair (government agents assuming that the poem commemorated the Decembrist uprising, even though it had been written earlier) when his youthful “Gavriiliada” fell into the hands first of the clerical and subsequently of the secular authorities. He had to make two depositions, denying his authorship, and eventually wrote a personal letter to Nicholas I, in which he probably confessed he was the author and asked for pardon. Since this was going on up to October 1828, when he wrote the bulk of “Poltava”, Blagoj concludes that the verse tale was a kind of offering on Puškin’s part to show his political and ideological loyalty to the monarchy ([Blagoj 1931,] 101). This conclusion oversimplifies the matter, chiefly because it assumes that the message of *Poltava* is contained, simply and

für Puškin ein.<sup>97</sup> Und zur Entstehungszeit von „Poltava“ erklärte Nikolaj I. im April 1828 der Hohen Pforte den Krieg. Puškin wird, ungeachtet des ausdrücklichen Verbots, kurzzeitig den Kriegsschauplatz besuchen.<sup>98</sup> Auch sah der Zar sich selbst als Nachfolger Peters I.<sup>99</sup> Puškin unterstützte Nikolaj in seinem Selbstbild als Nachfolger Peters I.<sup>100</sup>

In diesem Kontext ist es unvorstellbar, dass Puškin in „Poltava“ mit dem herrschenden Geschichtsbild brechen und eine Umwertung Mazepas bzw. der Freiheitsbestrebung der Ukraine vornehmen würde. Umgekehrt aber ist Puškin zu stolz, sich Befehlen zu beugen, wie etwa sein Gedicht von 1828 „Druz’jam“ – „Den Freunden“, formuliert. Sein Zarenlob ist „frei“ und drückt „kühn“ die „Sprache seines Herzens“ aus, wobei allerdings offen bleibt, *wie* das geschehen wird:

Нет, я не льстец, когда царю  
Хвалу свободную слагаю:  
Я смело чувства выражаю,  
Языком сердца говорю.

Nein, ich bin kein Schmeichler, wenn ich dem Zaren  
Ein freies Lob komponiere:  
Kühn drücke ich meine Gefühle aus,  
Mit der Sprache des Herzens spreche ich.

Das „Herzensbestreben“ des Dichters soll die Dame des Widmungsgedichts erkennen, das hier aber als „dunkles“, als verborgenes gekennzeichnet wird. In dem Gedicht „Den Freunden“ wird das Gegenbild des unfreien Zarenschmeichlers entworfen. Er ist es, der sich ausdrücklich von einem „gewissen rebellische Geist“ abgrenzt,<sup>101</sup> eine Anspielung auf die Dekabristen:

---

solely, in what the Court Chronicler says.” (Debreczeny 1988: 334). Debreczeny unterbewertet jedoch den doppelstimmigen Grundtenor des Poems, in welchem ukrainische und russische nationale Sichtweisen gegeneinander laufen.

<sup>97</sup> Eubanks (2008: 41, Fn. 19) fasst Debreczenys Position (Debreczeny 1988), die mit meiner hier vertretenen weitgehend konvergiert, sehr gut zusammen: “Debreczeny’s reading aims to liberate Poltava from the charge of imperialism and, in keeping with Izmailov (in “Pushkin v rabote nad ‘Poltavoi’”), proposes a complex meaning in the poem connected to the poet’s response to the Decembrists’ fate and a willingness to reconcile himself with the tsar after his own periods of exile.”

<sup>98</sup> Vgl. Vogman (2019: 31).

<sup>99</sup> Vgl. zum Peterbild Nikolajs: Vyskočkov (2023).

<sup>100</sup> Vgl. Puškins Gedicht «Стансы» [Stanzen] (1826).

<sup>101</sup> Puškin selbst sagt Aufstand und Revolution nach 1826 mehrfach explizit ab und gibt sich als staatsreu, allerdings kann sein Verhalten auch als ein „Lavierer“ (Vogman 2019: 26) zwischen Verbot bzw. Zensur und dieser widerstreitenden eigenen Ansichten oder sogar Idealen, die er dem Zaren vermitteln möchte, verstanden werden. Vgl. hierzu genauer: Vogman (2019: 8-9, 19, 26).

Он скажет: презирай народ,  
 Глуши природы голос нежный,  
 Он скажет: просвещения плод —  
 Разврат и некий дух мятежный!<sup>1</sup>

Беда стране, где раб и льстец  
 Одни приближены к престолу,  
 А небом избранный певец  
 Молчит, потупя очи долу.<sup>102</sup>

Er wird sagen: verachte das Volk,  
 Dämpfe der Natur zarte Stimme,  
 Er wird sagen: der Aufklärung Frucht ist  
 Unzucht und ein gewisser rebellischer Geist!

Unglück über ein Land, wo Sklave und Schmeichler  
 Allein dem Thron nahe stehen,  
 Und der vom Himmel erwählte Sänger  
 Schweigt und die Augen senkt.

Diese Aussage des „Schmeichlers“ leistet einer über Benkendorf vermittelten Aufforderung des Zaren an Puškin Folge.<sup>103</sup> Der „vom Himmel erwählte Dichter“ hingegen soll gerade dies nicht tun und nicht „schweigen“, sondern vielmehr seine Meinung, auch wenn sie dem Zaren nicht gefällt, doch zu Ausdruck bringen. Dass dieses aber nicht ohne Weiteres explizit geschehen kann, ist klar – das würde erneut zu Strafe und ggf. Verbannung führen. Puškin hat einen poetischen Weg gefunden: die Doppelrede, die mehrere Codes zugleich bedient und gegenläufige Sinnperspektiven bzw. Deutungsmöglichkeiten bietet.

In „Poltava“ gelingt es ihm durch solche Doppelrede, die Fiktionalität von Geschichtsschreibung durch die Siegermacht vorzuführen. Durch den systematischen Aufbau von Widersprüchen wird die als ‚objektiv‘ markierte Geschichte als nicht weniger fiktional erkennbar macht, als es die fiktionale Geschichte des Poems offenkundig ist. Damit dekonstruiert Puškin in „Poltava“ die imperial herrschaftsstützende, modern gesprochen: koloniale Funktion der russischen Literatur, auch wenn diese Dekonstruktion durch Zuschaustellung und Subversion um

<sup>102</sup> Puškin (PSS 3.1., 90).

<sup>103</sup> Benkendorf schreibt an Puškin am 23.12.1826 warnende Worte, die seine Nähe zu den Dekabristen betonen: «Его величество при сем заметить изволил, что принятое Вами правило, будто бы просвещение и гений служат исключительным основанием совершенству, есть правило опасное для общего спокойствия, завлекшее Вас самих на край пропасти и повергшее в оную толикое число молодых людей» (Puškin PSS 13, 315). [Seine Majestät erlaubten sich dabei zu bemerken, dass Ihre aufgestellte Regel, Aufklärung und Genie sollten als alleinige Grundlage für die Vollkommenheit dienen, eine für die allgemeine Ordnung gefährliche Regel ist, die sie selbst an den Rand des Abgrunds gebracht und eine gewisse Zahl junger Leute in diesen gestürzt hat.]



den Preis geschieht, den imperialen Diskurs zugleich zu reproduzieren und, für den poetisch wenig ambitionierten Leser, imperiale Lektüren zu stimulieren.

### *Resümee*

Kommen wir zur abschließenden Auswertung. Die beiden Poeme von Volkov und Puškin erneuern die Tradition des Versepos. Sie transformieren dabei klassische Merkmale, welche die Tradition von Homer über Vergil, Dante und Tasso bis zu Michail Cherskovs „Rossiada“ entwickelt hat: Zentral für das Epos ist die Wahl eines historischen Stoffes, der eine Legitimation stiftende Gründungsgeschichte für eine „Herrschaft ohne Ende“ bietet, wie es in Vergils Aeneis I, V. 279 heißt: „imperium sine fine“. Durch die Kombination mit romantischem Poem und Ballade bei Puškin bzw. durch die postmodernistische Puzzlekonstruktion bei Volkov wird diese Gründungsgeschichte jedoch antiimperial verkehrt – beide fokussieren am Ende die Tragik des Untergangs der Ukraine und entlarven den imperialen Gestus Russlands.

Auch die Heldenpanegyrik wird brüchig, weder Mazepa, noch Peter sind ‚Herr‘ der Geschichte. Besonders aber ist der allwissende Dichter, in dessen Rolle der epische Erzähler traditionell erwartet wird, von der Transformation betroffen – Puškin benutzt nicht nur den Erzähler als Maske bzw., wie er im Widmungsgedicht zu „Poltava“ schreibt, als „dunkle Muse“, also als Verfahren der Verdunklung bzw. Verschleierung für „das Streben meines Herzens“ («Стремление сердца моего»), das zu verstehen das anonym adressierte Widmungsgedicht die Leserschaft auffordert, sondern er macht auch den ‚Autor‘ zu einem Kunstgriff und Teil des Werkganzen.

Beide Poeme fokussieren die Tragik des – damals – verlorenen Unabhängigkeitskampfes der Ukraine, der zugleich die Unfreiheit im russischen Staat selbst spiegelt; das gilt für Puškin wie für Volkov gleichermaßen. Ihre Poeme sind damit weniger Texte *über* Geschichte, als selbst ein Agens *der* Geschichte. Denn sie decken den gemachten, „fiktiven“ Charakter von Geschichtskonstruktionen auf, hinter denen in Wahrheit politische Triebkräfte stecken. Damit appellieren sie an eine forschende, kritische Urteilsbildung, welche nichts für bare Münze nimmt, was eine Propaganda aufdrängen möchte und was doch einer logischen wie sachlichen Prüfung nicht standhält.

## **Literatur**

- Blagoj, Dmitrij (1931): Социология творчества Пушкина: этюды. Москва.
- Burns, Virginia M. (1980): The Narrative Structure of Pushkin's "Poltava": Toward a Literary Interpretation. In: Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne des Slavistes. 22, No. 1 (March 1980). 15-27.

- Debreczeny, Paul (1988): Narrative Voices in Pushkin's Poltava. In: Russian Literature. 24.3 (1988). 19-348.
- Ebbinghaus, Andreas (2004): Puškin und Rußland. Zur künstlerischen Biografie des Dichters. Wiesbaden.
- Eubanks, Ivan (2008): Tragedy and Ethical Evaluation in Pushkin's "Poltava". In: Pushkin Review / ПУШКИНСКИЙ ВЕСТНИК. Vol. 11 (2008). 33-59.
- Fedotov, Georgij (1990 [1937]): Певец империи и свободы. In: Гальцева, П.А. (ред./сост.): Пушкин в русской философской критике: конец XIX – первая половина XX в. Москва. 356-375.
- Grob, Thomas (2006): Der innere Orient. Mazeppas Ritt durch die Steppe als Passage zum anderen Europa. In: Wiener Slawistischer Almanach. 56 (2006). 33-86.
- Izmajlov, Nikolaj V. (1975): Пушкин в работе над «Полтавой». In: Он же: Очерки творчества Пушкина. Ленинград: Наука. 5-124.
- Kappeler, Andreas (2012): Russland und die Ukraine. Verflochtene Biografien und Geschichten. Wien/Köln/Weimar.
- Kappeler, Andreas (2013): Die Kosaken. München.
- Kappeler, Andreas (2022<sup>7</sup>): Kleine Geschichte der Ukraine. München.
- Кнепер, Gennadi (2020): Reconstructing History: Pushkin, Poltava, and Imperial Nation-Building. In: The Russian Review. 79 (2020). 623-638. <https://doi.org/10.1111/russ.12286> [06.12.2023].
- Košev, Vjačeslav (2016): Четыре Мазепы Пушкинской эпохи. In: Вісник Університету імені Альфреда Нобеля. Серія «Філологічні науки». № 2 (12) (2016). 150-156.
- Liprandi, Ivan (1985): Из дневника и воспоминания. In: А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. Том первый. Составление и примечания В.Э. Вацура и др. Москва. 300-363.
- Lotman, Jurij (1997): Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки. 1960–1990. «Евгений Онегин». Комментарии. Санкт-Петербург.
- Merzljakov, Viktor (2022): чему учат в школе. In: ROAR: Том пятый. <https://roar-review.com/ROAR-14410d5fbf6a43dca95dd4b957c9d269?p=ca949d9aaefd4eef98148433870c3a22&pm=c> [14.08.2023].
- Pauls, John P / Pauls, LaVerne R. (1983): Marija in Puškin's Poltava (The Character and the Person). In: Festschrift für Nikola R. Pribić. Hrsg. von J. Matešić und E. Wedel. Neuried. 245-257.
- Plochy, Serhii (2016): The Gates of Europe. A History of Ukraine. London.
- Puškin, A. (PSS 3.1.): Полное собрание сочинений. В 17т. Т.3.1. Стихотворения 1826–1836. Сказки. Москва. 1995 [Reprint des Bandes der Ausgabe der Russländischen Akademie der Wissenschaften, 1948].
- Puškin, A. (PSS 5): Полное собрание сочинений. В 17т. Т.5. Поэмы 1815–1827. Москва. 1994 [Reprint des Bandes der Ausgabe der Russländischen Akademie der Wissenschaften, 1948].
- Puškin, A. (PSS 11): Полное собрание сочинений. В 17т. Т.11. Критика и публицистика 1819–1834. Москва. 1996 [Reprint des Bandes der Ausgabe der Russländischen Akademie der Wissenschaften, 1949].

- Puškin, A. (PSS 13): Полное собрание сочинений. В 17т. Т.13. Переписка 1826–1836. Москва. 1996 [Reprint des Bandes der Ausgabe der Russländischen Akademie der Wissenschaften, 1937].
- Ščëgolev, Pavel E. (1922): Мария Волконская. Санкт-Петербург.
- Schwarcz, Iskra (2017): Die umstrittene Heldenfigur des ukrainischen Kosakenhetmans Ivan Mazepa. Dämonisierung und Heroisierung der Erinnerung. In: Jahrbücher für Geschichte Osteuropas. 65, H.1 (2017). 73-90.
- Smola, Klavdia / Uffelman, Dirk (Hg., 2016): Postcolonial Slavic Literatures After Communism. Frankfurt a.M..
- Steiner, Lina (2009): “My Most Mature Poëma”: Pushkin’s “Poltava” and the Irony of Russian National Culture. In: Comparative Literature. 61 (2) (2009). 97-127.
- Tairova-Jakovleva, Tat’jana (2007): Мазепа. Москва.
- Thompson, Ewa M. (2000): Imperial Knowledge. Russian Literature and Colonialism. Westport, Connecticut / London.
- Vogman, Viktor (2019): Пушкин и Николай I. Исследование и материалы. Санкт-Петербург.
- Volkov, Ivan (2014): Мазепа. Поэма. Москва.
- Vyskočkov, Leonid V. (2023): Два императора: образ Петра Великого как идеологическая модель царствования Николая. In: Русско-Византийский вестник. № 1, 12 (2023). 130-145.
- Woldan, Alois (2011): Juliusz Słowackis Drama „Mazepa“ im ukrainischen und russischen Kontext. In: Zeitschrift für Slavistik. 56, H.1 (2011). 37-48.





## **Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik**

Band 10 (2023): *Contemporary Poetry and Politics*

Herausgegeben von Anna Fees, Henrieke Stahl and Claus Telge

Pavlovets, Mikhail: Die Leere des Politischen: Null-Texte zwischen Performance und Demonstration. In: IZfK 10 (2023). 237-251.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-5ee2-86f4

**Mikhail Pavlovets**

### **Die Leere des Politischen: Null-Texte zwischen Performance und Demonstration<sup>1</sup>**

*The Political Void: 'Zero Text' at the Intersection of Performance and Demonstration*

This article defines the 'zero text' as a text that is completely absent(ed) and is replaced by its own paratext. Such a text is a pure statement, the content of which is constituted by its context, presentation, and authorship (or performance), as well as the form of the 'zero text' itself. The political potential of the 'zero text' under an authoritarian regime becomes apparent, for instance, in the famous joke about Rabinovich handing out blank pamphlets in Red Square, but it can also be seen in the literalization of folkloric motifs in a number of protest demonstrations in post-Soviet Russia. The origin of these demonstrations can be traced to 'zero texts' used in the poetic avant-garde ("Poem of the End" by Vasilisk Gnedov, for example) and in neo- or post-avant-garde practices from the second half of the 20<sup>th</sup> century – in particular, those associated with names like Alexander Kondratov and Dmitriy A. Prigov, whose work actualized the political semantics of the 'missing text.'

*Keywords: Alexander Kondratov, Avant-garde, Political Poetry, Dmitriy Prigov, Zero Text*

---

<sup>1</sup> Ich danke Prof. Dr. Brigitte Obermayr, Prof. Dr. Henrieke Stahl und Dr. Emilia Tkatschenko für die wertvolle Beratung und Unterstützung bei der Übersetzung dieser Arbeit.

### *1. Leere Flugblätter und unsichtbare Plakate als eine neue Form des politischen Protests*

Am 8. April 2016 löste die Polizei in Moskau eine tags zuvor gestartete Protestaktion zur Unterstützung der sog. „Bolotnaja-Gefangenen“<sup>2</sup> auf. Dabei wurden sechs Demonstranten festgenommen, weil sie auf dem Manege-Platz unsichtbare Plakate in den Händen „gehalten“ hatten. In einem Bericht des israelischen Fernsehsenders 9TV hieß es dazu, dass einer der Protestteilnehmer, Mark Gal’perin, das Geschehen wie folgt kommentierte:

Das ist doch das Remake einer sowjetischen Anekdote: Rabinovič verteilte Flugblätter im Lenin-Mausoleum auf dem Roten Platz. Die Flugblätter enthielten keinen Text und als die verblüfften KGB-Mitarbeiter an Rabinovič herantraten und ihn fragten, warum er leere Flyer verteile, antwortete Rabinovič: ‚Wozu etwas schreiben? Es ist auch so alles klar‘.<sup>3</sup>

Gal’perin ergänzte, dass er mit eigenen Augen einen Polizeibericht gesehen hätte, in dem stand: „stellte mit seinen Händen ein Plakat dar“. „Das unsichtbare Plakat ist das gefährlichste, denn auf ihm kann alles Mögliche geschrieben werden!“, bemerkte Gal’perin weiter.<sup>4</sup>

Bald wurden solche Kundgebungen auch in anderen Ländern des postsowjetischen Raums organisiert: Am 1. Mai 2017 wurden im belarussischen Baranavitichy sechs Aktivisten an unterschiedlichen Orten wegen leeren Papierblättern in den Händen festgenommen.<sup>5</sup>

Ein ähnlicher Fall wiederholte sich wenig später am 6. Mai 2019 in einem weiteren postsowjetischen Staat, wie die Zeitung „Ural’skaja Nedelja“ mitteilte:

Aslan Sagutdinov, aus der kasachischen Stadt Oral, führte ein Experiment durch: Mit einem leeren Plakat demonstrierte er auf dem Abaj-Platz, um darauf aufmerksam zu machen, dass in Kasachstan die Rechte und die Freiheit der Bürger nicht gewahrt werden. Polizisten nahmen Aslan Sagutdinov fünf Minuten nach Beginn seiner Aktion fest.<sup>6</sup>

Laut Aslan haben die Polizisten etwa eine halbe Stunde darum ersucht, er möge etwas auf das Plakat schreiben, „um ein amtliches Protokoll zu erstellen. Ich lehnte ab. Sie nahmen mir einen Begründungsbericht ab und ich wurde nach Hause entlassen“,<sup>7</sup> so der Aktivist.

<sup>2</sup> Bei den „Bolotnaja-Gefangenen“ handelt es sich um inhaftierte Teilnehmer der Demonstration „March of Millions“, die am 6. Mai 2012 auf der Strecke vom Stadtteil Jakimanka zum Bolotnaja-Platz in Moskau stattfand und von der Polizei brutal aufgelöst wurde. Vgl. dazu Gabowitsch (2015); Burkhardt / Dollbaum (2018).

<sup>3</sup> o. V. (2016: o. S.; Übersetzung: M.P.).

<sup>4</sup> Ebd., Übersetzung: M.P.

<sup>5</sup> Vgl. o. V. (2017: o. S.).

<sup>6</sup> Vorob’ev (2019: o. S.; Übersetzung: M.P.).

<sup>7</sup> Ebd., Übersetzung: M.P.

In Nursultan wurde am 9. Mai 2019 Žanbot Alžanova verhaftet: Einige Tage zuvor hatte die junge Frau auf ihrem Facebook-Account ein Foto gepostet, auf dem sie ein imaginäres Plakat hielt. Die Aktivistin berichtete anschließend, dass drei unbekannte Personen sie daraufhin aus dem Bus gezerrt, mit Gewalt in ein Auto gesetzt und auf ein Polizeirevier gebracht hätten, wo sie befragt wurde. In einem Post schreibt Alžanova: „Ich wurde über meine zivilgesellschaftlichen Ansichten befragt und darüber, welche sozialen Probleme mich genau beunruhigen würden.“<sup>8</sup> Nach dem Verhör, das ca. sieben Stunden dauerte, wurde die junge Frau aus dem Polizeigewahrsam entlassen.

All diese Ereignisse verweisen tatsächlich auf einen der beliebtesten politischen Witze in der UdSSR, der auf der Website „anekdot.ru“ unter der Nummer 637671 zugänglich ist:

Ein Mann verteilt leere Flugblätter auf dem Roten Platz. Ein Bulle sieht's und läuft zum Vorgesetzten:

– Genosse Major, was mach'n wir jetzt, hu?

Beide gehen hin, um sich den Typen vorzunehmen. Heben ein Flugblatt auf: aber da steht nix.

– Kollege, was wirfst denn du leere Blätter rum?!?

– Was soll man denn was schreiben, ist auch so alles klar!!!<sup>9</sup>

Wie bei einem folkloristischen Text üblich, zeichnet sich dieser Witz erstens durch Anonymität aus (er stammt also immer vom Erzähler und nicht vom Verfasser), zweitens durch Variabilität (es ist gleichermaßen ein Witz über Rabinovič wie über einen einfachen Mann oder einen Dissidenten, der Flyer auswirft oder verteilt) und drittens durch seinen diskursiven Gebrauch als alltäglichen Fall oder Parabel. Die Rabinovič-Anekdote wird oft erzählt, um die Absurdität offizieller Maßnahmen zu veranschaulichen, die sogar wortlose Gesten bestrafen können. So zieht der Politologe Stanislav Belkovskij diesen Witz als ein Gleichnis heran, um zu zeigen, dass einige Situationen keine Worte benötigen, um verstanden zu werden.<sup>10</sup>

Was hat diese Anekdote nun mit den Ereignissen gemeinsam, die hier zuvor rekapituliert wurden? Diese Proteste fanden nicht einfach auf der Straße statt, sondern auf zentralen Stadtplätzen: in Moskau auf dem Roten Platz oder in der Nähe davon, auf dem zentralen Platz von Baranavitchy, auf dem Abaj-Platz in Oral etc. Dies sind öffentliche und vielbesuchte Orte, auch von Touristen – einheimischen wie ausländischen. Es handelt sich also um in besonderem Maße ideologisch und politisch gekennzeichnete Orte.

Die Wahl des Moskauer Roten Platzes als Ort der oben genannten Protestaktion ist auch aus einem anderen Grund kein Zufall: Die Vorlage dafür, in Mos-

---

<sup>8</sup> Alžanova (2019: o. S.; Übersetzung: M.P.). Der Facebook-Beitrag ist nicht mehr verfügbar. Ein Online-Artikel über die Plakataktionen, der auch Alžanovas Folgepost zitiert, findet sich hier: o. V. (2019: o. S.).

<sup>9</sup> o. V. (o. J.: o. S.; Übersetzung: M.P.).

<sup>10</sup> Belkovskij (2015).

kau vor dem Kreml zu demonstrieren, lieferte die Kundgebung der sog. „Sieben Mutigen“, einer Gruppe von eigentlich acht sowjetischen Dissidenten, die auf dem Roten Platz gegen den Einmarsch der Truppen des Warschauer Paktes in die Tschechoslowakei in der Nacht vom 20. auf den 21. August 1968 protestiert hatten. Der Protest fand sitzend am Baudenkmal „Lobnoe mesto“ („Schädelstätte“) statt, auf dem im Mittelalter staatliche Dekrete verkündet und Hinrichtungen verübt wurden. Um genau zwölf Uhr mittags hissten dort die acht Demonstranten die Banner mit den Losungen „Lang lebe eine freie und unabhängige Tschechoslowakei!“, „Für eure und unsere Freiheit“, „Hände weg von der ČSSR“ u.a.<sup>11</sup>

Der Prager Frühling im Jahr 1968 wurde mit seinen ästhetisierten Formen des politischen Protests ohne Zweifel nicht nur zu einem Impuls der Menschenrechtsbewegung, sondern weckte auch das Interesse am Umgang der Dichter mit politischen Sinngehalten. Sowohl unzensurierte Autoren wie Aleksandr Galič mit „Die Ballade der sauberen Finger“ («Баллада о чистых руках») oder Vsevolod Nekrasov mit „Jan Palach“ («Ян Палах») als auch legale sowjetische Dichter wie Aleksandr Tvardovskij mit „Was werden wir mit dir machen, mein Eid...“ («Что делать нам с тобой, моя присяга...») oder Evgenij Evtušenko mit „Panzer fahren durch Prag“ («Танки идут по Праге...») reagierten in ihren Gedichten auf die Ereignisse in Prag. Nicht nur die Folklore wandte sich dabei den sog. ‚Null-Texten‘ zu, sondern insbesondere auch die unzensurierte Dichtung, die das politische Potenzial des wortlosen Protests ausnutzte.

Nicht nur der bekannte Rabinovič-Witz, sondern auch die kreative Umsetzung dieser folkloristischen Tradition in einer Reihe von Protestaktionen im postsowjetischen Russland zeigen also, dass ‚Null-Texte‘ unter den Bedingungen eines autoritären Regimes ein politisches Potenzial entfalten. Der Ursprung dieser Aktionen lässt sich, wie im Folgenden näher beleuchtet werden soll, auf ‚Null-Texte‘ zurückführen, die in der poetischen Avantgarde (zum Beispiel im „Poem des Endes“ von Vasilisk Gnedov) und in der Neo- oder Post-Avantgarde in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verwendet wurden, insbesondere in Werken von Aleksandr Kondratov und Dmitrij A. Prigov, die die politische Semantik des ‚abwesenden Texts‘ aktualisierten.

## 2. Der ‚Null-Text‘: Zur Geschichte eines Konzepts

Der ‚Null-Text‘ ist ein vollständig abwesender Text, der durch seinen eigenen Paratext substituiert wird. Dabei stellt er für sich genommen einen Akt der rein averbalen Äußerung dar, deren Inhalt sich erstens aus seinem Kontext, vor allem dem Kontext seiner Präsentation, zweitens aus der Gestalt des Autors / des Präsentie-

<sup>11</sup> Lehman (2018: o. S.).



renden, der den Text benennt, sowie drittens aus einer Art ‚Rahmen-Text‘, der die Grenzen des ‚Null-Textes‘ festlegt, konstituiert.<sup>12</sup>

Den ersten ‚Null-Text‘ in der russischen Dichtung stellt das Opus „Poem des Endes“ (1913) von Vasilisk Gnedov dar, einem Ego-Futuristen. In dieses mündet nämlich die konsequent durchgeführte Reduktion der poetischen Form der vorherigen vierzehn Gedichte des Buchs „Der Tod der Kunst“<sup>13</sup> – ausgehend vom einzeiligen Gedicht „STONGA“ bis zum vierzehnten Gedicht „Ju“, das aus nur einem Buchstaben («Ю») besteht. Der fünfzehnte Text, „Poem des Endes“, verkörpert schließlich eine vollständige Abwesenheit der verbalen Form des eigentlichen Gedichts: Es besteht lediglich aus einem Titel auf der Position der Gedichtüberschrift, die zusammen mit dem Druckereilogo und anderen technischen Angaben auf der letzten Seite des Buches platziert ist. Dies widerlegt die gängige Ansicht, dass das „Poem des Endes“ einfach ein leeres Blatt Papier sei.<sup>14</sup>

Der Avantgardedichter und Literaturwissenschaftler Serge Segay (Сергей Сигей) stellt ebenfalls fest, dass es sich bei dem Gedicht um ein „betitelttes Blatt Papier“ handele, wodurch es aus der Begrenzung des rein Literarischen heraustritt und in Bereiche der visuellen und sogar der materiellen Kunst-Objekte vordringt, die also eher in den Sphären der Malerei, der Installation oder des Künstlerbuches verortet werden können.<sup>15</sup> Auch spricht Serge Segay vom „Poem des Endes“ als einem Beispiel der „Gesten-Dichtung“ – präziser wäre „der performativen Dichtung“ –, indem er auf die Form der öffentlichen Aufführungen des Opus durch den Autor selbst hinweist. Damit ist die Grenze des Textrahmens nicht mehr der Rand seiner Titelei, sondern der Beginn und das Ende der Geste, die einerseits von der Ankündigung in der Überschrift „Poem des Endes“ und andererseits durch das abschließende Wort «Всё» („Ende / Das ist alles“) eingeraht wird. Was den Akt der Präsentation betrifft, so wird er dadurch möglich, dass der Text auf der Bühne vor Zuschauern im Kontext mit anderen Werken des Autors oder der Werke anderer Autoren ‚gelesen‘ wird.

Um die ästhetische Geste in eine politische zu verwandeln, mussten die Darsteller des „wortlosen Protests“ mit „unsichtbaren Plakaten“ also lediglich den Ort der Präsentation ihrer ‚Null-Texte‘ ändern: Sie mussten das Auditorium durch einen politisch markierten Ort ersetzen. Die Geste der Präsentation eines Plakats oder Flugblatts – sogar dann, wenn sie keinen geschriebenen Text enthalten oder selbst gänzlich fehlen – wird so mit einer politischen Semantik aufgeladen. Diese Geste wird umgehend als eine Form des Protests wahrgenommen, was zu Repressionen seitens der Strafverfolgungsbehörden führt.

---

<sup>12</sup> Ausführlicher dazu siehe: Pavlovets (2015); Orlitskij (2020: 566-573).

<sup>13</sup> Gnedov (1913).

<sup>14</sup> Vgl. dazu ausführlich Pavlovets (2009: o. S.).

<sup>15</sup> Gnedov (1992: 192; Übersetzung: M.P.).

Darüber hinaus nehmen die Autoren der „unsichtbaren Plakate“ aber auch zwei mutige Änderungen vor, und zwar hinsichtlich des beliebten Witzes über die wortlosen Flugblätter: Zum einen veranstalten sie ihre Protesthandlung nicht auf dem Roten Platz selbst, sondern neben diesem, auf dem Manege-Platz (was den politischen Raum erweitert hat), zum anderen ersetzen sie die leeren Blätter durch gemimte Blätter, also durch die Pantomime des Hochhaltens von Plakaten, indem sie sogar das Trägermaterial des Textes ‚auf null‘ reduzieren.

Während also Gnedovs „Gesten-Dichtung“ dem Zuschauer lediglich anbietet, sich mit dem Ausdruck der eigenen Bewertung der Vorkommnisse zu begnügen, zerstört diese Art der politischen Demonstration die ohnehin nur konventionell bedingten Grenzen zwischen Publikum und Darsteller, so dass die Polizei (wie auch die applaudierende Menge) als Akteure der Inszenierung in diese mit einbezogen werden. Das Eingreifen der Polizei verstärkt nämlich die Protest-Semantik, also die ihrem Wesen nach politische Semantik des ‚Null-Texts‘, der bei der Kundgebung hochgehalten wird: Ohne die Festnahme der Demonstranten würde diese praktisch sinnlos werden.

Als Ursache für die Entstehung des ‚Null-Texts‘ in der Dichtung während der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts kann das Interesse an einer extraliterarisch begründeten Abwesenheit eines Werkes angenommen werden, das jedoch mit einer Überschrift angekündigt ‚vorgefunden‘ werden kann – sei es, weil es letztlich doch nicht zu seiner Entstehung gekommen ist, oder aber, weil es im Nachhinein zerstört wurde.

### 3. Aleksandr Kondratov: Der ‚Null-Text‘ als Vertreter zerstörter oder nicht geschaffener Klassiker?

Aleksandr Kondratov (1937–1993) war nicht nur als Universalgelehrter (u.a. Dichter, Schriftsteller, Journalist, Übersetzer, Versforscher, Altertumswissenschaftler, Popularisierer der (Natur-)Wissenschaft, Yogi) bekannt, sondern auch als Vertreter der sogenannten „philologischen Schule“ der unzensierten Poesie in Leningrad. Dort trat er als neofuturistischer Dichter hervor, der sich das utopische Ziel setzte im Alleingang Avantgarde-Projekte zu realisieren und in seiner Arbeit alle ihm zur Verfügung stehenden avantgardistisch-künstlerische Techniken zu erproben. In seinen Arbeiten kann man ein ganzes Paradigma von Leer- und Null-Texten finden, die teils strukturell (aufgrund ihrer „kreativen Zerstörung“), teils ideologisch (z.B. dem buddhistischen Konzept von „Shunyata“ folgend)<sup>16</sup> motiviert sind. Kondratov präsentiert eine Reihe solcher Texte in seinem auf die 1980er Jahre datierten Buch «История русской литературы» („Geschichte der russischen Literatur“). Es enthält Texte, die verschiedenen Autoren gewidmet

<sup>16</sup> Im Gegensatz zu Null-Texten bedeuten Leer-Texte nicht das Fehlen von Text, sondern dessen Ersetzung durch leere Zeilen oder Äquivalente von Wortzeichen (z.B. Punktreihen). Zu Kondratovs Unterscheidung zwischen Leer- und Null-Texten vgl. Pavlovets (2015).

sind und die sich mit ‚Null-Texten‘ in Form von beschreibenden Überschriften mit Angaben zu deren Abwesenheit abwechseln, wobei mehrere solcher Texte pro Seite, getrennt von einer Leerzeile, platziert sein können. Größtenteils handelt es sich dabei um Werke, die von ihren Autoren letztlich nicht verfasst werden konnten, weil diese früh bzw. vor der Fertigstellung ihrer Werke verstarben, tödlich verunglückten oder ihre Ideen nicht wie geplant verwirklichen konnten. So z.B. im Falle der „Ungeschriebenen Gedichte des früh verstorbenen Del’vig“<sup>17</sup>, der „Ungeschriebenen Gedichte des erschossenen Gumilev“<sup>18</sup>, der „Unrealisierten Ideen des Oleša“<sup>19</sup> usw.

Besondere Aufmerksamkeit widmet Kondratov zwei „Klassikern der sowjetischen Literatur“: Maksim Gor’kij (genauer: dem, laut einer berühmten Anekdote, von ihm nicht verfassten Roman „Vater“<sup>20</sup> sowie dem unvollendeten Roman „Das Leben des Klim Samgin“<sup>21</sup>) und Vladimir Majakovskij (erwähnt werden seine Poeme „Schlecht“<sup>22</sup> und das „Poem über den Fünfjahresplan“<sup>23</sup> sowie „Majakovskij nach 1930“<sup>24</sup> und der „Nicht realisierte Majakovskij“<sup>25</sup>). Eine separate Gruppe besteht aus Texten, die zusammen mit dem Nachlass ihrer Autoren zerstört wurden oder verschwanden, so z.B. der „Unveröffentlichte und unbekannte Chlebnikov“<sup>26</sup>.

Daher wurden die meisten von Kondratov erwähnten Texte aus politischen Gründen nicht geschrieben oder zerstört – sei es aufgrund von Zensur, der Ausübung totalitärer Macht durch repressive Organe oder dem vorzeitigen Tod des Autors. Diese Texte existieren in der russischen Literatur nur in Form von „Lücken“, „Hohlräumen“, „Aposiopesen“, bestenfalls in Form ihrer Titel oder Entwürfe, und sind ein wortloser Vorwurf an die Politik der Behörden Russlands und der UdSSR im 19. und 20. Jahrhundert.

---

<sup>17</sup> Kondratov (2015: 277): „Die ungeschriebenen Gedichte des früh verstorbenen Del’vig“ («НЕНАПИСАННЫЕ СТИХИ РАНО УМЕРШЕГО ДЕЛЬВИГА»).

<sup>18</sup> Ders., 341: „Die ungeschriebenen Gedichte des erschossenen Gumilev“ («НЕНАПИСАННЫЕ СТИХИ РАССТРЕЛЯННОГО ГУМИЛЕВА»).

<sup>19</sup> Ders., 346: „Die unrealisiert gebliebenen Ideen des Oleša“ («НЕИСПОЛНЕННЫЕ ЗАМЫСЛЫ ОЛЕШИ»).

<sup>20</sup> Ders., 324: „Vater“ («ОТЕЦ»).

<sup>21</sup> Ders., 326: „Das Leben des Klim Samgin“ («ЖИЗНЬ КЛИМА САМГИНА»).

<sup>22</sup> Ders., 341: „Majakovskij. Das Poem ‚Schlecht‘“ («МАЯКОВСКИЙ. ПОЭМА „ПЛОХО“»).

<sup>23</sup> Ebd. „Majakovskij. Das Poem über den Fünfjahresplan“ («МАЯКОВСКИЙ. ПОЭМА О ПЯТИЛЕТКЕ»).

<sup>24</sup> Ders., 358: „Majakovskij nach 1930“ («МАЯКОВСКИЙ ПОСЛЕ 1930 ГОДА»).

<sup>25</sup> Ders., 359: „Der nicht realisierte Majakovskij“ («НЕСОСТОЯВШИЙСЯ МАЯКОВСКИЙ»).

<sup>26</sup> Ders., 338: „Der unveröffentlichte und unbekannte Chlebnikov“ («НЕИЗДААННЫЙ И НЕВЕДОМЫЙ ХЛЕБНИКОВ»).

#### 4. Dmitrij Prigov: „Dieser Text existiert nicht mehr“

Eine ähnliche Funktion erfüllen auch die Fußnoten im Falle von Dmitrij Prigovs ‚Null-Texten‘: So geben sie z.B. zu den Überschriften im dreiteiligen Zyklus ‚Drei Schlachten‘ (hier zur Überschrift des dritten Teils: ‚3. Die Schlacht bei Stalingrad‘<sup>27</sup>) sowie des vierten und fünften Opus des Zyklus ‚Das Sprechen‘<sup>28</sup> an: ‚[Dieser Text existiert nicht mehr]‘ («[Текст уже не существует]»).<sup>29</sup> Dmitrij Aleksandrovič Prigov (1940–2007) gilt als einer der größten Vertreter des Moskauer Konzeptualismus. In Prigovs kreativen Praktiken nehmen „leere“ Texte, Leinwandbilder, Fotografien und Handlungen einen wichtigen Platz ein. „Leere“ hat im Konzeptualismus normalerweise eine andere Funktion als bei (neo-)avantgardistischen Künstlern wie Aleksandr Kondratov oder „Trans-Poeten“ wie Serge Segay und Ry Nikonova, die ihr eigenes Konzept des künstlerischen „Vakuums“ entwickelten. Kondratovs, Segays und Nikonovas „Leere“ ist keine unmittelbare Folge der avantgardistischen Zerstörung der Kunstform bis zu ihrer „Aufhebung“ bzw. „Nullstellung“, sondern eine Methode, die die Aufmerksamkeit des Empfängers vom Objekt der Wahrnehmung auf den Akt der Wahrnehmung selbst lenkt und somit auf die Bedingungen ihrer Möglichkeit oder Unmöglichkeit.<sup>30</sup>

Brigitte Obermayr, die Herausgeberin der hier zitierten Prigov-Ausgabe, erklärte in einer privaten E-Mail vom 27. September 2019:

In meinem ‚Archiv‘, d.h. in den Druckvorlagen des zweiten Bandes, befinden sich zwei Blätter zum Band ‚Tri bitvy‘: Auf dem ersten Blatt befindet sich der Titel ‚Drei Schlachten‘ und dann der Text ‚I. Kulikowo Feld.‘ Der Text ‚2. Borodino‘ auf dem zweiten Blatt. Mit Blick auf den Titel fragte ich damals D.A. [Prigov], der, besonders zu Beginn des Projekts ‚Sobranie Stichov‘, dessen Fortgang immer wieder begleitete, was denn nun mit der ‚dritten Schlacht‘ sei. Und seine Antwort war ungefähr so: ‚Diesen Text gibt es nicht mehr, es gab so ein Gedicht mit dem Namen ‚Schlacht von Stalingrad.‘ Und so habe ich nach den formalen Grundsätzen der ‚Sobranie Stichov‘ auf das Vorhandensein eines dritten Textes verwiesen: Im Inhaltsverzeichnis ist der Titel ‚Stalingradsckaja Bitva‘ in eckigen Klammern angeführt, was immer im Fall von Rekonstruktionen passiert. Außerdem fehlt in diesem Fall der Hinweis darauf, dass der Text oder ein Teil des Textes als Faksimile reproduziert ist, was in der Ausgabe mit <ФС> (Faksimile) gekennzeichnet ist (siehe S. XIII, Band 2). Somit ist also deutlich gemacht, dass dieser ‚Text‘, von dem in diesem Fall nur der vom Autor genannte Titel geblieben ist, vom Verlag reproduziert wurde.

<sup>27</sup> Prigov (1997: 249): ‚3. (Die Schlacht bei Stalingrad)‘ («3.(Сталинградская битва)»).

<sup>28</sup> Ders., 271-272: ‚Das Sprechen‘ («Глаголения»).

<sup>29</sup> In der Ausgabe von 2016 berichtet eine Fußnote von der Schlacht von Stalingrad (‚3. [Schlacht bei Stalingrad]‘ [«3. (Сталинградская битва)»]): «Текст отсутствует» („Der Text fehlt“). (Prigov 2016: 512). Der Zyklus ‚Ausführlichkeit‘ ist in dieser Ausgabe nicht enthalten.

<sup>30</sup> Über die Kategorie und das Motiv von „Leere“ von Dmitry Prigov vgl. Surodina (2002) und Lipovetskij (2017: 16-17, 29-30).

Prigovs Kommentar kann so verstanden werden, dass es den Text von der Schlacht bei Stalingrad gab, dieser aber aus irgendeinem Grund nicht mehr existierte. Vielleicht hat der Autor ihn verloren oder sogar zerstört, auf jeden Fall aber in einen ‚Null-Text‘ verwandelt, der lediglich aus einem Titel besteht. Die Titelangabe „Drei Schlachten“ verweist ja hinsichtlich der Struktur des Zyklus (Prigov selbst hat immer wieder von «сборник» [Band] gesprochen) auch auf einen dritten Text, und Prigov hatte keine Einwände gegen seine Veröffentlichung in genau dieser Form.

Der Grund für das Fehlen des Textes in diesem Fall ist, soweit man das beurteilen kann, nicht in der romantischen Problematik des „Unaussprechlichen“ zu suchen. Es ist also nicht als Demonstration einer referentiellen Ohnmacht der Sprache zu verstehen – im Sinne von Tjutčevs Aussage «МЫСЛЬ изреченная есть ложь» („Der ausgesprochene Gedanke ist eine Lüge“). Denn bei Prigov hat das „Unaussprechliche“ eine eindeutig politische Konnotation: So beschäftigt sich der Zyklus „Drei Schlachten“ mit den drei wichtigsten sakralisierten Ereignissen der russischen Militärgeschichte (Kulikowo, Borodino und Stalingrad). Diese drei Schlachten haben in der offiziellen Ideologie sowjetischer (wie auch postsowjetischer) Zeit einen konstitutiven Charakter für die gesamtrossische Staatlichkeit erlangt: Die symbolische Bedeutung der ersten beiden Schlachten ist, wie allgemein bekannt, weitaus größer als die militärische. Denn sie markieren jeweils einen Sieg (obwohl historisch der eigentliche Sieg erst später datiert wird) über Invasoren, die in das Heimatland eingefallen waren: das Moment der Kulmination und der Wende im Kampf gegen den Feind in einem Krieg, der als nationale Befreiung, als „Vaterländischer Krieg“ gedeutet wird. Im Falle der Kulikovo-Schlacht vereint er versprengte Fürstentümer, die durch alte Fehden und eine listige Horden-Politik getrennt waren, im Kampf gegen einen gemeinsamen Feind. Auf dem Schlachtfeld von Borodino kämpfen dann die gegnerischen Klassen der Adligen und der Bauern Seite an Seite. Der Sieg in Stalingrad schließlich markiert die endgültige Überwindung alles Trennenden und die Überlegenheit der Sowjetmacht über alle ihre Gegner – innerhalb wie außerhalb des Landes (die Wende im Krieg nimmt nicht nur äußeren, sondern auch inneren Feinden – Kollaborateuren und Gegner der Sowjetmacht – jegliche Hoffnung auf einen Sieg).

Dabei ist es kein Zufall, dass den beiden ersten Schlachten des Zyklus recht umfangreiche Texte gewidmet werden, während der Text zur dritten Schlacht vollständig fehlt. Der Grund dafür ist anscheinend der, dass die Schlacht von Stalingrad in der offiziellen Ideologie eng mit dem Problem der Legitimation der seinerzeit herrschenden Sowjetmacht verbunden ist und daher nicht als Gegenstand der konzeptuellen Reflexion dienen kann, ohne dass für den Autor die Gefahr der Repression besteht. Dies hat eben die Behauptung zur Folge, dass der Text verschwunden sei.

Zu betonen wäre, dass dabei nicht die Rede von einer sichtbaren Abwesenheit eines vorhandenen Textes ist, sondern von seiner Nicht-Existenz. Auf diese Weise bezieht sich dieses Opus nicht auf ein echtes historisches Ereignis, sondern auf

seinen ideologischen „Subtext“, der untrennbar mit der Volks-„Mythologie“ verbunden ist (wie im Grunde auch im Fall der übrigen Texte des Prigov-Zyklus). Die „Leere“ des nichtexistierenden ‚Null-Textes‘ verweist auf die Unmöglichkeit der Äußerung aus außerliterarischen Gründen. Kann möglicherweise der Rezipient jedoch dank des Paratextes (der Überschrift) sowie des Kontextes, also der beiden anderen ‚Nicht-Null‘-Texte im Drei-Schlachten-Minizyklus, die Bedeutung des ‚Null-Textes‘ rekonstruieren?

Im ersten Teil des Zyklus tritt der Sprecher in der Rolle eines Demiurgen auf, und nicht zufällig trägt der Text den Titel „Kulikowo Feld“:

Вот всех я по местам расставил  
 Вот этих справа я поставил  
 Вот этих слева я поставил  
 Всех прочих на потом оставил  
 Поляков на потом оставил  
 Французов на потом оставил  
 И немцев на потом оставил  
 И сверху воронов поставил  
 И прочих птиц сверху поставил  
 А снизу поле предоставил  
 Для битвы поле предоставил  
 [...]

Nun habe ich alle aufgestellt  
 Diese hier habe ich auf die rechte Seite gestellt  
 Diese hier habe ich auf die linke Seite gestellt  
 Die übrigen habe ich mir für später aufgehoben  
 Die Polen habe ich für später aufgehoben  
 Die Franzosen habe ich für später aufgehoben  
 Und die Deutschen habe ich für später aufgehoben  
 Und obenauf habe ich Raben abgestellt  
 Und die übrigen Vögel obenauf abgestellt  
 Sowie unten das Feld zur Verfügung gestellt  
 Für die Schlacht das Feld zur Verfügung gestellt.<sup>31</sup>

Das Schlachtfeld wird als ein Spielfeld behandelt, auf dem eine höhere Macht Spielfiguren platziert und bestimmt, wer den Kampf gewinnen soll. Der Text macht dabei deutlich, dass die Sympathie des Demiurgen zunächst den „Russen“ gilt, dann den „Tataren“, die endgültige Entscheidung aber auf den nächsten Tag verschoben wird («А, впрочем, завтра будет видно» [„Obwohl, morgen wird’s sich zeigen“]). Die Allmacht des demiurgischen Sprechers besteht auch darin, dass er, sobald er einmal eine Entscheidung gefällt hat, diese jederzeit ändern kann (und der historische Kontext legt nahe, dass genau dies am Ende auch passieren wird).

Im zweiten Teil des Minizyklus, „Borodino“, entfaltet sich eine weitere sinn-generierende Metapher: Die Eroberung einer Stadt als sexueller Akt. Die meta-

<sup>31</sup> Prigov (1997: 245): „Kulikowo Feld“ («КУЛИКОВО ПОЛЕ»); Übersetzung: Henrieke Stahl.

phorische Verknüpfung der militärischen Aggression mit einem Akt sexueller Gewalt ist nicht nur in der Sprache selbst verankert (bedenkt man nur die Polysemie von Wörtern und Redewendungen wie „nehmen“, „erobern“, „den Widerstand brechen“, „eindringen“ usw.), sondern wird oft auch literarisch (implizit oder explizit) umspielt. Es scheint, als verweise der Text von D.A. Prigov direkt auf die entsprechende Stelle in Lev Tolstoj's „Krieg und Frieden“ (Band 3, Teil 3, Kapitel XIX), in dem Napoleon vom Poklonnaja-Hügel aus auf Moskau blickt, das dazu verdammt ist, sich ihm zu ergeben:<sup>32</sup>

По тем неопределимым признакам, по которым на дальнем расстоянии безошибочно узнается живое тело от мертвого. Наполеон с Поклонной горы видел трепетание жизни в городе и чувствовал как бы дыхание этого большого и красивого тела. [...] «Город, занятый неприятелем, подобен девушке, потерявшей невинность», – думал он (как он и говорил это Тучкову в Смоленске). И с этой точки зрения он смотрел на лежавшую перед ним, невиданную еще им восточную красавицу. Ему странно было самому, что, наконец, свершилось его давнишнее, казавшееся ему невозможным, желание. В ясном утреннем свете он смотрел то на город, то на план, проверяя подробности этого города, и уверенность обладания волновала и ужасала его.<sup>33</sup>

Aus jenen unbestimmten Anzeichen, an denen man schon von weitem einen lebenden Körper von einem toten unterscheidet, erkannte Napoleon vom Poklonberg aus das Pulsieren des Lebens in dieser Stadt und spürte den Hauch dieses großen, schönen Körpers. [...] Une ville occupée par l'ennemi ressemble à une fille, qui a perdu son honneur [Eine vom Feind besetzte Stadt sieht aus wie ein Mädchen, das seine Unschuld verloren hat; Übersetzung: M.P.], dachte er, wie er schon bei Smolensk zu Tutschkow gesagt hatte. Und von diesem Gesichtspunkt aus betrachtete er die vor ihm liegende, noch nie gesehene orientalische Schönheit. Es kam ihm selber merkwürdig vor, daß sich sein lang gehegter Wunsch, der ihm fast unerfüllbar erschienen war, nun doch verwirklichen sollte. Im grellen Morgenlicht blickte er bald auf die Stadt, bald auf den Plan, prüfte alle Einzelheiten nach, und die Gewißheit, sich dieser Stadt bemächtigt zu haben, regte ihn auf und ängstigte ihn.<sup>34</sup>

Bei Prigov wird alleine schon der „Einmarsch“ der Franzosen in Moskau als Akt der „Befruchtung“ Russlands durch den Westen und seiner Kultur interpretiert. Offen lässt der Text allerdings, wem sich Moskau (als Synekdoche für ganz Russland) letztlich hingibt, da hier von „Unzucht“ die Rede ist:

А что ни говори – культурный все-тки  
Другие принесли подарки-свертки  
И ты блудила, отдалась ты все-тки  
По мелочам, но отдалась ты все-тки  
Сидела на холмах раскинув ноги  
Блудила посреди ведущей в Рим дороги

<sup>32</sup> Nekljudov (2005: 376-379); Žolkovskij (1995: 95-97).

<sup>33</sup> Tolstoj (1958–1959: 6,337-338).

<sup>34</sup> Tolstoj (1984: 1191).

Was man auch sagt – kultiviert ist er ja  
 Andere brachten die Geschenke-Säcke  
 Und du hast rumgehurt, hast dich doch hingegeben  
 Für Kleinigkeiten, doch hast dich hingegeben  
 Hast auf den Hügeln gesessen und die Beine breit gemacht  
 Hast rumgehurt mitten auf der Straße, die nach Rom führt.<sup>35</sup>

Die Unzucht wird aber möglicherweise auch erst mit den Vertretern der „kultivierten Nation“ vollzogen, denen sich die Heldin freiwillig „hingibt“ und nicht bedingt durch Gewalt. Immerhin erweisen sich die Kinder, die aus dieser „Vereinigung“ geboren wurden, als undankbar und „beißen“<sup>36</sup> ihre Mutter.

Hinzu kommt die Gefahr des „anderen Fremdlings“ («иной чужак»), der sich „von hinten“ («со спины»)<sup>37</sup> nähert, also von Osten.<sup>38</sup> Seine Gefährlichkeit besteht nicht in der Ausübung sexueller Gewalthandlungen, wie man aufgrund der Wortwahl zunächst denken mag, sondern in der völligen Vernichtung Russlands. Im Rahmen christlichen Denkens bedeutet aber paradoxerweise gerade der Tod auch die Auferstehung (was im Text ebenfalls problematisiert wird: „vielleicht auch: nicht“<sup>39</sup> heißt es da, so wie im Falle der Befruchtung durch den Napoleon-Westen).

Auf diese Weise entwickeln die beiden ersten Teile des Zyklus Metaphern mit historiosophischer Bedeutung: Das erste Opus verbindet historische Ereignisse mit einer höheren (also göttlichen) Vorsehung. Das zweite behandelt das Wechselverhältnis zwischen Russland und dem Westen einerseits sowie dem Osten andererseits als zwei Formen eines Gewaltverhältnisses: Bei Ersterem handelt es sich um einen Vergewaltigungsversuch (der möglicherweise auch nicht stattgefunden hat), beim zweiten um einen Mordversuch (der möglicherweise zur Auferstehung geführt hat).

In diesem Kontext bedeutet der ‚Null-Text‘ des dritten Teils die Unmöglichkeit solcher ‚historiosophischer‘ Metaphern, wenn sie im Zusammenhang mit dem sakralen Ereignis der Schlacht um Stalingrad auftauchen würden. Alleine die Idee einer „göttlichen Vorsehung“ widerspricht dem säkularen und atheistischen Charakter der sowjetischen Ideologie. Erst in der postsowjetischen Zeit kann man von einer solchen sprechen, als man beginnt, aktiv den Mythos von einer himmlischen Beschützerin der sowjetischen Armee in Stalingrad zu festigen, demzufolge die

<sup>35</sup> Prigov (1997: 247): „Borodino“ («БОРОДИНО»); Übersetzung: Henrieke Stahl.

<sup>36</sup> Prigov (1997: 248).

<sup>37</sup> Ebd.

<sup>38</sup> Gemeint ist der Mythos von der „Bedrohung aus dem Osten“, der in Russland seit Ende des 19. Jahrhunderts dank des Gedichts „Panmongolismus“ («Панмонголизм», 1894) des Religionsphilosophen und Dichters Vladimir Solov'ev (Владимир Соловьев) und seiner utopischen Schrift die „Kurze Erzählung vom Antichrist“ («Краткая повесть об Антихристе», 1899) populär wurde. Dahinter verbirgt sich auch die russische Erinnerung an die mongolische Invasion in der Mitte des 13. Jahrhunderts, die Niederlage im Russisch-Japanischen Krieg (1904–1905) und die Angst vor der wachsenden Macht Chinas.

<sup>39</sup> Prigov (1997: 248).



Stalingrader Ikone der Gottesmutter von Kazan' angeblich dreimal um die verteidigte Stadt fliegt, in deren Straßen eine Kreuzprozession veranstaltet wird. Auch ist die Metapher einer Befruchtung als Folge einer Vergewaltigung undenkbar (allein schon aufgrund der empfundenen Verwerflichkeit der nationalsozialistischen Ideologie, die ja erst die deutschen Truppen an die Wolga geführt hat) ebenso wie die Metapher der Auferstehung durch Mord (denn Stalingrad wurde im Gegensatz zu Moskau nicht aufgegeben).

Wichtig ist, sich daran zu erinnern, dass es sich hier um einen konzeptualistischen Text handelt: D.A. Prigov interessiert nämlich, wie er wiederholt betont, nicht die Möglichkeit, sich auszudrücken, sondern die Erforschung der Möglichkeit des Ausdrucks selbst, oder, wie Prigov in seinem bekannten Briefwechsel mit Ry Nikonova (Rea Nikonova) erklärt:

[...] наша сегодняшняя культура, с её отсутствием идеи предмета и его качественности, есть культура идеологическая, где предмет заменён языком его описания, а язык описания предмета (свойственный предметной культуре) – языком описания языка описания предмета, представляющего предмет.

[...] unsere heutige Kultur ist mit ihrer Abwesenheit einer Idee des Objekts und seiner Qualität eine ideologische Kultur, in der das Objekt durch die Sprache seiner Beschreibung und die Sprache der Beschreibung des Objekts (die für die Objektkultur charakteristisch ist) durch die Sprache der Beschreibung der Sprache der Beschreibung des Objekts, die das Objekt repräsentiert, ersetzt wird.<sup>40</sup>

Das Bild des zerstörten Textes wird so für den Dichter zu einer adäquaten (bildlichen) Sprache der Beschreibung dieser Sprache der Beschreibung, die im sowjetischen ideologischen Kontext im Zusammenhang mit den jüngsten politisch und ideologisch bedeutsamen Ereignissen zulässig wird. Es lässt sich also schlussfolgern, dass die Abwesenheit von Text, die durch die Tatsache motiviert ist, dass „der Text nicht mehr existiert“, selbst zum Text wird.

Zusammenfassend ist anzumerken, dass der gemeinsame Punkt der „Geschichte der russischen Literatur“ des Neo-Avantgardisten (bzw. Neo-Futuristen) Aleksandr Kondratov und der „Schlacht von Stalingrad“ des Post-Avantgardisten (bzw. Konzeptualisten) Dmitrij Prigov in der auf ähnliche Weise künstlerisch umgesetzten anwesenden Abwesenheit von Text und der Darstellung dieser Abwesenheit durch einen Titel liegt. Im Gegensatz zu den meisten anderen Fällen der Verwendung von ‚Null-Texten‘ in der Poesie sowohl der „historischen Avantgarde“ als auch der Neo-(Post-)Avantgarde der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird diese Abwesenheit von Text zu einer bildhaften Visualisierung der Einmischung des politischen Regimes in die Literatur. Und das auch und vor allem als graphische Bezugnahme auf die vorsowjetische Zeit, in der politische Zeitungen Zensurmaßnahmen in Form von auslassenden Weißungen (weißen

---

<sup>40</sup> Prigov (1982: 54f.; Übersetzung: M.P.): „D.A. Prigov an Rea Nikonova“ («Д.А. ПРИГОВ – РЫ НИКОНОВОЙ»).

Spalten) veröffentlichten, was darauf hinwies, dass Journalisten / Autoren die Grenzen des politisch Akzeptablen überschritten hatten. Es ist auch wichtig zu betonen, dass diese Technik mit Kondratov und Prigov von zwei Dichtern verwendet wird, die literarisch außerhalb des sowjetischen Zensurapparates gewirkt haben. So wurden einerseits die Folklore (in Form von Anekdoten über leere Flugblätter) und andererseits die unzensurierte Dichtung (in Form von ‚Null-Texten‘) zu einem poetischen Arsenal politisch ausdrucksstarker und effektiv umsetzbarer Avantgardetechniken, die – wie eingangs gezeigt – durch politische Aktionen im postsowjetischen Raum in den Jahren von 2000 bis 2010 erneut aktualisiert wurden.

## Literatur

- Alžanova, Ž. (2019): Пост о моем вчерашнем похищении. <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2493456277533962&set=pcb.2493456844200572&type=3&theater> [10.05.2019].
- Belkovskij, S. (2015): Interview. 18.11.2015. <https://echo.msk.ru/programs/personalnovash/1660118-echo/> [31.03.2020].
- Burkhardt, F. / Dollbaum, J. (2018): Bolotnaja Prozess. In: Groenewold, K. / Ignor, A. / Koch, A. (Hg.): Lexikon der Politischen Strafprozesse. <http://www.lexikon-der-politischen-strafprozesse.de/glossar/der-bolotnaja-prozess-2012/> [28.10.2019].
- Gabowitsch, M. (2015): Bolotnaja-Bewegung, In: Dekoder.org. <https://www.dekoder.org/de/gnose/bolotnaja-bewegung> [24.02.2018].
- Gnedov, V. (1913): Смерть искусству. Санкт-Петербург.
- Gnedov, V. (1992): Собрание стихотворений. Hg. und mit einem Vorwort versehen von Serge Segay. Trento.
- Kondratov, A. (1980): История русской литературы. Ленинград.
- Kondratov, A. (2015): Избранные произведения. Hg. und mit einem Vorwort versehen von Jurij Orlitskij und Mikhail Pavlovets. In: Russian Literature. 1/2. 43-507.
- Lehman, M. (2018): Für eure und unsere Freiheit (Protest am 25. August 1968). In: Декóдер: Russland entschlüsseln. <https://www.dekoder.org/de/gnose/1968-prager-fruehling-dissidenten> [24.08.2018].
- Lipovetskij M. (2017): Искусство быть другим. In: Пригов, Д.: Собрание сочинений в 5 тт. Bd. Места: Свое / Чужое. Moskau. 10-46.
- Nekljudov, S. (2005): Тело Москвы: К вопросу об образе женщины-города в русской литературе. In: Кабакова, Г. / Конт, Ф. (сост.): Тело в русской культуре: Сборник статей. Москва. 361-385.
- Orlitskij, Ju. (2020): Стихосложение новейшей русской поэзии. Москва.
- Pavlovets, M. (2009): Pars pro toto: Место Поэмы конца (15) в структуре книги Василиска Гнедова Смерть искусству (1913). In: Toronto Slavic Quarterly. 27. 1. <http://sites.utoronto.ca/tsq/27/pavlovec27.shtml> [30.10.2019].
- Pavlovets, M. (2015): Отпузыритесь из нуля!: нулевые и пустотные тексты Александра Кондратова. In: Russian Literature. 1/2. 15-41.

- Prigov, D. (1982): Д.А. ПРИГОВ – РЫ НИКОНОВОЙ. (Письмо, отправленное 12 сентября 1982 года). In: *Transponans*. 12. 47-55.
- Prigov, D. (1997): *Собрание стихов*. Bd. 2. № 154-401. 1975–1976. Wien.
- Prigov, D. (2016): *Собрание сочинений в пяти томах*. Том: Москва: *Вирши на каждый день*. Москва.
- Tolstoj, L. (1958–1959): *Война и мир*. In: Ders.: *Собрание сочинений в 12 томах*. Тт. 4-7. Москва.
- Tolstoj, L. (1984): *Krieg und Frieden*. Übers. von M. Kegel. München.
- Surodina, N. (2002): *Поэтические игры с пустотой московского концептуализма (эксперименты Д.А. Пригова)*. In: *Studia culturae*. 3. 94-100.
- Vorob'ev, A. (2019): *Задержанного активиста с пустым плакатом полиция отпустила после допроса*. 06.05.2019. In: *Уральская неделя*. <http://www.uralskweek.kz/> 2019/05/06/zaderzhannogo-aktivista-s-pustym-plakatom-policiya-otputila-posle-doprosa/ [31.03.2020].
- Žolkovskij, A. (1995): *Инвенции*. Москва.
- o. V. (2016): *Что писать? И так все понятно*. 09.04.2016. <https://www.9tv.co.il/news/2016/04/09/224138.html> [31.03.2020].
- o. V. (2017): *В Беларуси милиция задерживает людей за белый лист бумаги (видео)*. 03.05.2017. In: *Krym. Realii*. <https://ru.krymr.com/a/28464255.html> [31.03.2020].
- o. V. (2019): <https://fishki.net/2976137-v-kazahstane-zaderzhali-aktivistku-za-foto-s-voobrazaemym-plakatom.html> [23.09.2020].
- o. V. (o. J.): *Анекдот №637671*. <https://www.anekdot.ru/id/637671/><https://www.anekdot.ru/id/637671/> [28.01.2019].





## Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

Band 10 (2023): *Contemporary Poetry and Politics*

Herausgegeben von Anna Fees, Henrieke Stahl and Claus Telge

Schmidt, Henrike: Plamen Doynovs „Ball der Tyrannen“. Paradoxien des Politischen in der zeitgenössischen bulgarischen Lyrik. In: IZfK 10 (2023). 253-283.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-1bb3-a266

**Henrike Schmidt**

### **Plamen Doynovs „Ball der Tyrannen“. Paradoxien des Politischen in der zeitgenössischen bulgarischen Lyrik**

*Plamen Doynov's "The Tyrants' Ball": Paradoxes of the Political in Contemporary Bulgarian Poetry*

In 2016, the Bulgarian poet and philologist Plamen Doynov initiated a poetic project called “The New Political Poetry” (NPP). Doynov presented examples of his new political poems at two readings in 2016 and 2019 and published “fragments of a manifesto” in his poetry collection “The Tyrants’ Ball” (2016). The NPP strives to overcome the trauma of politicized ideological writing in the communist era. This article analyzes Doynov’s NPP project against the background of a general tendency towards political engagement in literature that has recently emerged in Bulgaria as well as elsewhere in Europe and beyond. It posits that Doynov’s New Political Poetry, alongside other literary trends in contemporary Bulgaria, paradoxically addresses the political precisely by returning art to heightened cultural autonomy, and rejects the idea of engagement in a narrower sense.

*Keywords: Plamen Doynov, Bulgarian Poetry, New Political Poetry, “The Tyrants’ Ball”, Engaged Literature*

#### *1. Politische Poesie nach Totalitarismus und Postmoderne*

2016 formuliert der bulgarische Dichter-Philologe Plamen Doynov sein Programm einer „Neuen Politischen Poesie“ («нова политическа поезия»), zu-

nächst im Rahmen einer Lesung, später in dem Gedichtband „Der Ball der Tyrannen“ («Балът на тираните», Sofia 2016).<sup>1</sup> Der Band umfasst Gedichte, die sich den Problemen der aktuellen bulgarischen Gesellschaft widmen (Nepotismus und Oligarchie; Rassismus, Migration und Emigration), aber auch dem ungenügend aufgearbeiteten Erbe der kommunistischen Ära.

Die Kontroversen über eine politische oder engagierte Kunst der letzten rund zwei Jahrzehnte vollziehen sich parallel zum Erstarken autoritärer Regierungsmodelle in so unterschiedlichen geopolitischen Kontexten wie Polen, Ungarn oder Russland, aber auch den USA unter Präsident Donald Trump.<sup>2</sup> Ziel der Kritik politischer Kunst sind auch die als exzessiv empfundenen Ausprägungen eines globalen neoliberalen Wirtschaftssystems. Politisches Engagement in der Kultur sieht sich dabei mit zahlreichen Dilemmata konfrontiert: Nach der postmodernen Wende ist eine Rückkehr zum dichotomischen Modell dissidentischer Opposition nicht mehr möglich (auch wenn das postmoderne Narrativ zunehmend in Frage gestellt wird).<sup>3</sup> Denn eine solche einfache Gegenüberstellung scheint naiv angesichts der unhintergehbaren Erkenntnis der eigenen Verwobenheit in die Machtssysteme und -diskurse. Des Weiteren offenbaren sich – nicht zuletzt aufgrund der Dominanz digital inspirierter viraler Strategien – die Grenzen ‚klassischer‘ Protestnarrative (De- und Rekontextualisierung von Mythologemen und Ideologemen). Denn diese werden von den Thinktanks autoritärer Regime erfolgreich kopiert. Die politische Kunst / Literatur ist also ihrer sicheren Positionierung als Apologetin respektive Opposition zur Macht sowie ihrer strategischen Mittel gleichermaßen beraubt, weshalb sie sich oft in konkret praktisches, quasi außerkünstlerisches Handeln ‚zurückzieht‘.<sup>4</sup>

Diese Herausforderungen manifestieren sich in der Dichter\*innen-Debatte um einen adäquaten Begriff der ‚politischen Poesie‘, die hier in einigen exemplarischen Beiträgen aufgerufen werden soll. Jeffrey Grey und Ann Keniston sprechen für die amerikanische Poesie des 21. Jahrhunderts von „public“ or „engaged poetry“, die sie als „writing about concerns beyond the personal, epiphanic, or aesthetic“ definieren.<sup>5</sup> Der Begriff des „engagement“ sei neutraler und historisch weniger belastet als derjenige der „political poetry“.<sup>6</sup> Claudia Rankine und Michael Dowdy erweitern dies zu einer „poetics of social engagement [which] create[s]

---

<sup>1</sup> Ich danke Silvia Vasileva für ihre Unterstützung bei den Übersetzungen aus dem Bulgarischen. Etwaige noch verbliebene Fehler unterliegen allein meiner Verantwortung.

<sup>2</sup> Gray (2020); Gray / Keniston (2016); Rankine / Dowdy (2018); Korchagin (2018); Golyenko (2011).

<sup>3</sup> Smola / Sapper / Weichsel (2019: 3).

<sup>4</sup> Smola (2019).

<sup>5</sup> Gray / Keniston (2016: 1).

<sup>6</sup> Dies., 5.

sites, forms, modes, vehicles, and inquiries for entering the public sphere, contesting injustices, and reimagining dominant norms, values, and exclusions”.<sup>7</sup> Für den russischen Kontext verbleibt Kirill Korchagin bei der Formulierung einer “political poetry”, allerdings im Rückgriff auf Jacques Rancières Konzept des Politischen (‹le politique›) als Schnittstelle zwischen kollektiver Systemerhaltung (‚Polizei‘ / ‹la police›) und disruptiver Selbstermächtigung (‚Politik‘ / ‹la politique›).<sup>8</sup> Dmitrij Golyenko operiert mit dem Begriff einer “applied social poetry” (‹прикладная социальная поэзия›), so der Titel seines Artikels zum Thema.<sup>9</sup> Je nach Fokus steht die Herausbildung eines neuen Wirklichkeitsbezugs oder eines neuen Begriffs vom poetischen als politischen Subjekt im Mittelpunkt. Unterschiedlich fällt in den US-amerikanischen und russischen Kontexten naturgemäß die Positionierung hinsichtlich einer Kontinuität zwischen ‚alter‘ und ‚neuer‘ politischer Poesie aus. Gray und Keniston beklagen die Marginalisierung der “didactic poetry” in der amerikanischen Nachkriegsliteratur, die bis heute negativ nachwirke.<sup>10</sup> Korchagin und Golyenko sehen sich hingegen – wie Plamen Dojnovs NPP – mit einer dominanten Tradition sozialistischer Tendenzliteratur konfrontiert, von der sich Ersterer abgrenzt und an die Letzterer anknüpfen will.<sup>11</sup> Einig sind sich die genannten Positionen hingegen in der weitgehenden Ablehnung einer ‚bürgerlichen‘ Autonomie-Ästhetik, exemplarisch wiedergegeben in der Formulierung Golyenkos: “In order to give the poetic utterance an applied character, the poet with a radical gesture renounces the principle of aesthetic autonomy”.<sup>12</sup> Der Grad an ästhetischer Gestaltung – vulgo ‚Schönheit‘ –, welcher politischer oder sozial engagierter Dichtung ‚erlaubt‘ sei, wird dabei unterschiedlich bemessen.

Der vorliegende Artikel stellt vor diesem Hintergrund Plamen Dojnovs ‚Neue Politische Poesie‘ (NPP) kompakt vor und geht den folgenden Fragen nach: Welche gesellschaftliche Aufgabe stellt sich die NPP eingedenk der Instrumentalisierung politischer Lyrik in der kommunistischen Vergangenheit? Wie denkt sie das Verhältnis von schriftlicher und stimmlicher Performanz im Hinblick auf Konzepte von Öffentlichkeit und Politik? Wie verhält sich Plamen Dojnovs Konzept zu anderen politisch engagierten Positionen im Feld der bulgarischen Poesie? Und wie schreiben sich diese wiederum in die aktuellen Tendenzen einer Repolitisierung des Literarischen europaweit respektive global ein?

---

<sup>7</sup> Rankine / Dowdy (2018: 6-7).

<sup>8</sup> Korchagin (2018).

<sup>9</sup> Golyenko (2011).

<sup>10</sup> Gray / Keniston (2016: 2).

<sup>11</sup> Vgl. Korchagin (2018); Golyenko (2011).

<sup>12</sup> Golyenko (2011: o.S.).

## 2. Plamen Dojnovs literarisches Schreiben. Von der Mystifikation zum Manifest

Plamen Dojnov ist Literat und Literaturwissenschaftler. Er repräsentiert den Typus des zeitgenössischen poeta doctus, des postmodernen gelehrten Dichters, der sein Schreiben aus der Theorie generiert und umgekehrt sein literarisches Werk wieder zu Theorie ausgestaltet. Seine ersten Gedichtbände bewegen sich im Bereich der literarischen Mystifikation, der – offengelegten – Fingierungen von klassischen Werken der bulgarischen Literatur aus den Epochen der Wiedergeburt («възраждане») und der Moderne. In den „Hängenden Gärten Bulgariens“ («Висящите градини на България», 1997) simuliert er deren Sprechweisen und poetische Verfahren und „trägt den utopischen Topos der Schönheit zu Grabe“ («туря кръст на утопичния топос Красота») <sup>13</sup>. Dojnov ist damit ein typischer Vertreter der jungen und postmodern geschulten Wende-Generation, die Mitte der 1990er Jahre nicht nur den sozialistischen Realismus ad acta legen will, sondern auch die paternalistische, stark kanonische bulgarische Literaturgeschichte im Allgemeinen dekonstruiert. <sup>14</sup> Er tut dies unter anderem im Verbund mit den Lyrikern Jordan Eftimov, Georgi Gospodinov und Bojko Penčev unter dem Label des „neuen Kreis ‚Misäl‘“ («нов кръг «Мисъл»»). Zur Erläuterung: Der historische Kreis ‚Misäl‘ (*Gedanke*) stellte an der Wende zum 20. Jahrhundert eine der zentralen literarischen Vereinigungen dar, gruppiert um die gleichnamige periodische Zeitschrift (1892–1907). Sein Wirken war geprägt durch den Impetus einer radikalen Europäisierung der bulgarischen, vorgeblich ‚rückständigen‘ Literatur, mittels Implementierung einer nicht minder radikalen Autonomie-Ästhetik, nach Jahrzehnten politischer Funktionalisierung im Auftrag der nationalen Befreiung. <sup>15</sup>

Der neue Kreis ‚Misäl‘ vollzog eine Art performativer Kanon-Kritik, die nicht die eine literarische Norm durch eine andere ersetzen wollte, sondern die Funktionsmechanismen der Literaturgeschichte bloßlegte. Beispielsweise reinszenierten seine jungen Protagonisten historisch einschlägige Anthologie- und Chrestomathie-Projekte. Als Literaturhistoriker beschreibt Dojnov diese reenactments seiner eigenen Epoche folgendermaßen <sup>16</sup>:

---

<sup>13</sup> Vgl. Novkov (2001).

<sup>14</sup> Vgl. dazu Dojnov selbst (2007a: 42ff.) sowie Antov (2010: 94, 99).

<sup>15</sup> Vgl. dazu die Beiträge von Milena Kirova, Boyko Penchev und Bilyana Kourtasheva in dem Band „Bulgarian Literature as World Literature“ (Harper / Kambourov 2020), der weitere einschlägige Fragestellungen des hier behandelten Themas, etwa zur Funktion der Anthologie für die Nationenbildung oder das Thema der Mystifikation, abdeckt.

<sup>16</sup> Der Problematik einer solchen Doppelung der Funktion von Akteur und Beobachter ist sich ein hochreflektierter Autor wie Dojnov bewusst. Er versuche in seiner wissenschaftlichen Bearbeitung der Epoche (vgl. Dojnov 2007a; 2007b), die eigene Rolle entweder bewusst auszugrenzen oder gezielt mitzudenken (vgl. Dojnov 2007a: 13-14). Die Überlappung von literarischer und akademischer Tätigkeit ist angesichts des überschaubaren Personenkreises für den



Затова хрестоматията пос[sic]модернистки проиграва модернизма в полушеговитите-полусериозните пози на четирима автори, симулирайки [...] (пореден) старт на литературата и историята. Ето как всред философията на изгубените начала мистификацията се превръща в подходяща рамка за *пренаписването на традицията*.<sup>17</sup>

Deshalb inszeniert die Chrestomathie den Modernismus postmodernistisch mittels der halb scherzhaften, halb ernsthaften Posen der vier Autoren [...], einen (wiederholten) Neustart der Literatur und der Geschichte simulierend. So entsteht aus der Philosophie des verlorenen Beginns die Mystifikation als geeigneter Rahmen zur *Umschreibung der Tradition*.

Von einem „Willen zur (Re)Interpretation“ (“will to re-interpretation”) spricht der Literaturwissenschaftler Plamen Antov (im Übrigen gleichfalls in Personalunion Verfasser emblematischer Lyrikbände) in der englischen Zusammenfassung seiner Studie zur „Poesie der 1990er Jahre: Das Bulgarische und das Postmoderne“.<sup>18</sup>

Gerahmt wurden diese mystifikatorischen Buch-Projekte durch Performances im Rahmen des sogenannten Autoren-Literatur-Theaters («Авторски литературен театър» ALT). Dem Frühwerk Dojnovs haftet also bereits ein performatives Element an, das sich innerhalb postmoderner Parameter bewegt und Machtkritik mittels einer Subversion des literarischen und kulturellen Kanons übt. Dojnov ist in seiner Eigenschaft als Literaturwissenschaftler auch Chronist dieser Epoche (und damit seiner selbst), maßgeblich in seiner zweibändigen Geschichte der bulgarischen Poesie.

Im Rahmen der umfassenden poetischen und literaturwissenschaftlichen Produktion des Autors macht sich im Verlauf der 1990er Jahre eine Verschiebung bemerkbar, und zwar von der metapoetischen zur sozialen, dem Politischen sich öffnenden Poesie. Dieser Wandel kommt emblematisch in den Schlüsselbegriffen der Mystifikation und der Authentizität zum Ausdruck: Während die ersten Gedichtbände programmatisch als Mystifikationen bezeichnet werden, finden sich in den späteren Zyklen „echte Geschichten“ («истински истории»)<sup>19</sup>, wobei selbstredend auch hier kein ungebrochenes Authentizitätsverständnis zugrunde gelegt wird. Vielmehr handelt es sich um eine Verschiebung des Vektors von der literarischen Metakritik hin zum gesellschaftlichen Kommentar der postsozialistischen Wirklichkeit – und das bei weitgehend unveränderter Poetik. Der Gesellschaftsbezug von Dojnovs Dichtung erhält in dem 2012 erschienenen Band „Sofia Berlin“ («София Берлин») auch eine gesamteuropäische, geopolitische Nuance. Der Band setzt deutliche Akzente etwa im Bereich von Migration, wie sie das

---

bulgarischen Kontext eher die Regel denn die Ausnahme und führt immer wieder zu erbitterten Auseinandersetzungen um die Definitionsmacht im literarischen Feld.

<sup>17</sup> Dojnov (2007b: 41; Kursivierung: P.D.; Übersetzung: H.S.). Eine Lesart der bulgarischen Poesie der Postmoderne, die weniger auf deren spielerisch-dekonstruktiven als vielmehr traumabewältigenden Charakter abstellt, legt Lutzkanova-Vassileva (2001) vor.

<sup>18</sup> Antov (2010: 287).

<sup>19</sup> Dojnov (2019b: 170, 190).

postsozialistische Bulgarien in doppelter Hinsicht kennzeichnet: als Staat, mit einer starken Netto-Emigration insbesondere junger Menschen, und als Land, das aufgrund der jahrhundertelangen Erfahrungen mit Fremdherrschaft ein gebrochenes Verhältnis zum Anderen und damit zu Immigration hat.

Plamen Dojnovs Poetik möchte ich – stark abstrahierend – als formal überdeterminiert beschreiben. Der Einsatz von Versmaß und Reim ist stark akzentuiert (angesichts aktueller Tendenzen eines formal freieren Verses), jedoch mit lediglich minimalen klanglichen Effekten und starker intertextueller Aufladung. Maria Todorova spricht von einer „metaphorischen Verdichtung der Bilder“ («метафорична уплътненост на образите»)<sup>20</sup>.

In seinen dezidiert akademischen Forschungen bewegt sich der Literaturwissenschaftler Dojnov durch die Epochen, aber gleichfalls von im engeren Sinne literarischen Themen (die Poesie der 1990er Jahre)<sup>21</sup> zu kulturpolitischen Sujets, etwa in seinem einschlägigen Band über die Literatur des sozialistischen Realismus.<sup>22</sup>

### 3. „Der Ball der Tyrannen“ und die Illusion des poetischen Niemandslands

Die NPP Dojnovs hat einen mündlichen Ursprung und einen schriftlichen ‚Überbau‘, den bereits erwähnten Gedichtband „Der Ball der Tyrannen“. Die erste Aufführung der NPP findet am 22. Februar 2016 auf der kleinen Bühne „Mirakäl“ des Theaters der Bulgarischen Armee in Sofia statt. Von der Lesung existiert ein Video-Mitschnitt, der über YouTube einsehbar ist.<sup>23</sup> Diese Lesung, der Gründungsakt der NPP, verläuft im Modus einer auf die Aussage fokussierten Poesie-Rezitation. Performative Elemente wie klangliche Ausgestaltung oder die Entwicklung einer sprecherischen Autorenmaske fehlen weitgehend. Dagegen werden die Gedichte intertextuell gleichsam unter Spannung gesetzt, denn die NPP wird von Werken der „alten politischen Poesie“ («стара политическа поезия») gerahmt, Lob- und Widmungsgedichte auf die Führer und Funktionäre des kommunistischen Bulgariens. Allenfalls hier findet sich eine bewusste rezitatorische Ausgestaltung des Vortrags, der an dieser Stelle das Pathos politischer Agitation nachmodelliert, im Wesentlichen mittels Lautstärke und Sprechtempo. Der Initial-Lesung folgt im Januar 2019 am selben Ort ein als „zweite Nacht“ («втора нощ») bezeichnetes Follow-up. Auch diese Rezitation wurde aufgezeichnet und ist auf YouTube zugänglich.<sup>24</sup> Auch diesmal werden – im bereits bekannten theatralen Rahmen – Werke politischer Poesie unterschiedlicher Epochen kombiniert. Für den Einstieg in die Lesung wählt

<sup>20</sup> Todorova (2017).

<sup>21</sup> Dojnov (2007a, 2007b).

<sup>22</sup> Dojnov (2011).

<sup>23</sup> Dojnov (2016a).

<sup>24</sup> Dojnov (2019a).

Dojnov nun jedoch einen „anderen Anfang“ («другото начало»), nämlich die dissidentische oder nonkonforme Dichtung (Konstantin Pavlov, Christo Fotev, Nikolaj Kănčev, Veselin Tačev und Ivan Canev). Die Vektoren der „alten politischen Poesie“, die das Dojnovsche Projekt bei den Lesungen flankieren, sind also negativ (systemtreu) versus positiv (nonkonform) gesetzt.<sup>25</sup>

Die Buchpublikation weist sich gegenüber dem mündlichen Gründungsakt als sekundär aus. Klappentext und Frontispiz akzentuieren den Ursprung im gesprochenen Wort. „Der Ball der Tyrannen“ ist der aktuell letzte Gedichtband des produktiven Autors, der sich in seinen Gedichten gelegentlich selbstironisch als graphomanisch entlarvt.<sup>26</sup> Das Buch ist 2016 im Verlag Kralica Mab erschienen. Das Titelbild zeigt die Abdrücke zweier nackter Füße im Sand, umgeben von Spuren festbeschuhter Tritte. Es evoziert damit den grundlegenden Gegensatz von Verletzlichkeit und Gewalt, anders ausgedrückt: von Widerstand und Macht, um die es in der NPP auch thematisch geht. Das Buch ist mit weiteren graphischen Elementen wie Ausschnitten aus Akten oder Piktogrammen (Straßenschilder) visuell gestaltet. Gemeinsam mit dem Cover ergibt sich daraus eine stark divergente ästhetische Gestaltung.<sup>27</sup>

Der Band umfasst rund fünfzig Gedichte, die in drei Zyklen unterteilt sind: „An vorderster Front: Skizzen nach der Natur“ («На първа линия: Скици от натура»), „Alles für meinen Namen“<sup>28</sup>: Porträts von Dichtern, Agenten und sonstigen Personen“ («За едното име: Портрети на поети, агенти и трети лица»), „Das Vergehen der Zeit: Etüden nach dem Gedächtnis“ («Отминаване: Етюди по памет»). Die Zyklus-Bezeichnungen beziehen sich nicht zufällig auf den Bereich der Malerei und rufen verschiedene Gattungen auf, die jeweils ein unterschiedliches Verhältnis zur äußeren, sozialen Wirklichkeit implizieren. Im ersten Fall handelt es sich dabei um eine möglichst getreue Wiedergabe nach der Natur, im zweiten um eher statische, auf (Akten)Studium basierende Porträts. Die abschließenden Etüden implizieren einen Übungscharakter, dessen Vorläufigkeit noch durch den Verweis auf die trügerische Natur des Gedächtnisses unterstrichen wird. Dojnov praktiziert auch eine Form der *plein air*-Dichtung, wenn der Autor in die Stadt ausschwärmt und seine literarischen Eindrücke vor Ort skizziert, die sich im „Ball der Tyrannen“ niederschlägt, ohne explizit ausgewiesen zu sein.

Die Gedichtzyklen sind konzeptionell gerahmt. Drei Epigraphe rufen einschlägige Positionen im Verhältnis von Macht und Widerstand auf (innere Emigration in der Figur Nikolaj Kănčevs; programmatische Dissidenz à la Georgi Markov;

<sup>25</sup> Zu Dojnovs Begriff und Figuren eines „alternativen Kanon“ («алтернативният канон»), in welchem er gerade die Schnittstellen und Überlappungen zwischen Partizipation am System des Sozialistischen Realismus und widerständigen Schreibweisen akzentuiert, vgl. Velkova-Gajdaržieva (2013).

<sup>26</sup> Dojnov (2019b: 81).

<sup>27</sup> In der Werk-Anthologie fehlen diese visuellen Gestaltungselemente, die also anscheinend nicht untrennbar mit den Texten verbunden sind. Vgl. ebd.

<sup>28</sup> Im Sinne von ‚Ich tue alles, nur um meinen Namen zu schützen, meine Reputation oder Würde‘.

äußere Emigration, markiert durch Atanas Slavov). Es folgt das titelgebende Programmgedicht „Ball der Tyrannen“, auf dem das lyrische Subjekt Gast und Zeuge ist, wie die Ungeheuer der Macht sich über die allegorisierte Freiheit her- und lustig machen. Damit ist auch die Position des lyrischen Subjekts als Chronist und Beobachter im gesamten Gedichtband gesetzt. Den Abschluss bilden die „Fragmente zu einer neuen politischen Poesie“ («Фрагменти към една нова политическа поезия»<sup>29</sup>), in denen der Autor die eigene Position manifesthaft begründet.

Kurz zu den einzelnen Zyklen: Die „Skizzen nach der Natur“ enthalten soziale Studien des postsozialistischen Bulgariens: selbstverliebte Minister und selbstvergessene Straßenverkäuferinnen; gedankenlos prügelnde Polizisten und verzweifelt prügelnde Väter. Physische und strukturelle Gewalt sind in ihren Wechselwirkungen dargestellt. Die „Porträt“-Sektion führt aus der Gegenwart in die kommunistische Vergangenheit. Im Mittelpunkt stehen hier die im Untertitel aufgerufenen Dichter und Agenten, zumeist in Personalunion. Zentral gesetzt sind die Themen politischer Instrumentalisierung und des kulturellen Opportunismus im Totalitarismus, etwa mit Gedichten, die sich mit dem Konzentrationslager Belene oder der spätsozialistischen Kampagne zur Bulgarisierung der türkischstämmigen Bevölkerung beschäftigen. Aufgerufen werden verschiedenste, freiwillige oder erzwungene Kooperationen zwischen Intelligenz und Macht: die berühmten Treffen des bulgarischen Staatsoberhauptes Todor Živkov mit Dichter\*innen und Künstler\*innen, die Infiltration künstlerischer Kreise durch die Überwachungsmethoden der Staatssicherheit, der „dържавна сигурност“ / «ДЪРЖАВНА СИГУРНОСТ» (DS), nicht zuletzt die Tätigkeit gerade auch zahlreicher Intellektueller als Informanten der bulgarischen Staatssicherheit. Eine Sonderrolle übernehmen hier die Übersetzer\*innen, die als Reisende zwischen den Sprachen und Ländern besonders im Fokus der DS standen.

Der letzte und kürzeste Zyklus eröffnet titelgemäß den poetischen Raum hin auf Phantastisches, ohne den kritischen Realitätsbezug gänzlich aufzugeben. Ein Embryo will nicht zur Welt kommen; einem Migranten gelingt die Flucht, indem er sich in sich selbst auflöst.

Den Abschluss des schmalen Bands bilden, wie erwähnt, die manifestartigen Fragmente zu einer neuen politischen Poesie. Diese sind neun an der Zahl und, der Gattung Manifest entsprechend, mit typographischem Pathos mittels Initialen voneinander abgesetzt. Sie sollen hier in Kürze in weniger als neun Punkten zusammengefasst werden:<sup>30</sup>

Die NPP ist erst nach dem Ende der kommunistischen Diktatur und der Zensur möglich. Sie dient der Freiheit nicht, sondern praktiziert sie. Die NPP ist nicht unabhängig, weil Unabhängigkeit eine politische Fiktion ist. Sie ist „Niemandland“ («ничия земя») und als solches eine kontinuierlich aufrecht zu erhaltende

<sup>29</sup> Kursivierung: Dojnov.

<sup>30</sup> Dojnov (2016a: 75-79).

Illusion. Aus der doppelten Negation der unmöglichen Unabhängigkeit resultieren die programmatischen Ängste der NPP: vor den „Dinosauriern der Parteitreuheit“ («динозаврите на партийността»), vor den „vollgeweinerten Taschentüchern der sozialen Sentimentalität“ («мокрите кърпички на социалния сантиментализъм»), vor dem „erhobenen Zeigefinger des Moralisiereins“ («вдигнатия пръст на морализаторството»), vor den Verlockungen des „leichten Humanismus“, vor den Salons der sprachlichen „Politkorrektheit“ («от лесния хуманизъм, от салоните на правилното езиковo поведение»). Diese Ängste können nicht überwunden, sondern nur „überstiegen“ werden («да се издига»), in der täglichen Praxis des poetischen Schreibens, das „hoch oben auf dem dünnen Seil des Geschmacks“ («минава високо, високо по тънкото въже на вкуса») balanciert. Die NPP ist sich dabei der Relativität jeglicher Wahrheit bewusst. Der Schriftsteller steht auf der Seite der Opfer, doch Opfer und Täter wechseln ihre Plätze. Die NPP fürchtet darum die schnelle Identifikation mit den gerechten Causae der aktuellen Agenda.

Die NPP erinnert an die früheren Unrechtsregime und ihre literarischen Protagonist\*innen und Gattungen (Oden, Pamphlete, Anthologien). Sie überdauert Phasen der Repression im ewigen Körper der Stadt. Die Stadt ist das manifeste Gedächtnis politischer Gemeinschaft. Charakteristische Eigenschaft der NPP ist das „direkte Schreiben“ («директно писане»), das eigentlich ein Sprechen ist. Das direkte Sprechen ist nicht die Buchstäblichkeit der Publizistik. Die NPP hat die Metaphern nicht aufgegeben. Aber ihre Metaphern sind anders – sie übertragen den Sinn direkt, als direkte Metaphern («директни метафори»).

Die Sprechposition der NPP ist das „innere Zimmer des Politischen“ («вътрешната стая на политическото») und die „Bühne, auf der das unsichtbare Gesicht des freien Bürgers beleuchtet wird“ («сцената, върху която се осветява невидимото лице на свободния гражданин»). Und dieser „spricht“ («говори») – „ohne (Selbst)Zensur, ohne Heuchelei, ohne Vorbehalt“ («без (авто)цензура, без лицемерие, без остатък»), ohne dabei jedoch die Poesie zu verlassen («Но и никога не напуска поезията»).

Soweit die Paraphrase des Dojnovschen Manifest-Fragments. Der Anachronismus der letztlich modernen Gattung Manifest wird vom postmodern geschulten Autor über das Fragmenthafte aufgefangen. Die Fragmente wiederum eignen sich den Duktus des Manifests durch die Einführung eines amorphen Wir („lassen wir uns nicht täuschen“, «нека не се заблуждаваме») an, das die individuelle Verfasserschaft überhöht. An mancher Stelle erhält die NPP selbst handelnden Charakter („Ihre Worte fühlen, dass sie direkt reden müssen“, «Думите ѝ усещат, че трябва да говорят направо»). Auffällig ist die starke inszenierte Oralität: Das Politische ist hier im Sinne der antiken Agora das Mündliche. Die NPP greift neben der antiken Tradition, ohne dies explizit zu deklarieren, auf die politische Theorie einer bürgerlichen Öffentlichkeit zurück, die sich räumlich auf den Plätzen der Stadt und semantisch im gemeinsamen Diskurs manifestiert (Habermas, Popper).

Die NPP positioniert sich nicht als Poetik („sie hat keine spezifische Sprache“, «няма специфичен език»), sondern als Praxis. Diese besteht in einer prekären Freiheit, die angesichts der doppelten Negation ‚unmöglicher Unabhängigkeit‘ immer wieder neu zu gewinnen ist. Sie beharrt deshalb gegenüber dem Engagement im direkten Sinne auf dem Primat der Autonomie-Ästhetik. Gleichzeitig bleibt sie einem ethischen Verständnis des Ästhetischen – des guten Geschmacks – verbunden. In der pathetischen Formel von der „direkten Sprache“ werden allerdings die zuvor artikulierten Vereinnahmungsängste, die vor einem Rückfall in die „alte“ politische Tendenzliteratur bewahren sollen, in einer Fiktion der Unmittelbarkeit wieder aufgehoben.

#### 4. „Der Ball der Tyrannen“. Gedicht-Analysen

##### 4.1 Agenten-Gedichte

Innerhalb des Gedichtbands „Ball der Tyrannen“ hat der Zyklus der Agenten-Gedichte die wohl größte Aufmerksamkeit erfahren, da er eine der besonders empfindlichen Schmerzzonen der bulgarischen Öffentlichkeit berührt: die Aufarbeitung des kommunistischen Totalitarismus und insbesondere den Umgang mit den Archiven der bulgarischen Staatssicherheit. Globale Aufmerksamkeit für das Thema erwuchs 2018 insbesondere aus der Veröffentlichung der Geheimdienst-Akte der bulgarischstämmigen Psychoanalytikerin und Philosophin der Dekonstruktion, Julia Kristeva.<sup>31</sup> Die Agenten-Gedichte sind direktes Ergebnis der Dojnovschen literaturwissenschaftlichen Recherchen in den Archiven der DS. Um die gewonnenen Einsichten gesellschaftlich wirksam zu machen, wählt der Wissenschaftler jedoch den Weg über die Poesie.<sup>32</sup> Die poetische Bearbeitung erlaube es, das Thema jenseits eindimensionaler politischer Funktionalisierung zu positionieren.<sup>33</sup> Angesichts der mangelnden gesellschaftlichen Aufarbeitung der totalitären Vergangenheit übernimmt die Literatur aufklärerische Funktion.

An dieser Stelle sind einige Kontextualisierungen zum Thema der Aufarbeitung der kommunistischen Vergangenheit und speziell der Tätigkeit der bulgarischen Staatssicherheit angebracht. Der spektakuläre ‚Fall Julia Kristeva‘ ist das international wahrgenommene Symptom einer Problematik, die im Land selbst in

---

<sup>31</sup> Die tatsächliche Natur dieser Zusammenarbeit ist im Jahr 2020 nicht geklärt. Experten erklären die Akte für authentisch, jedoch manipuliert (vgl. Christov 2018; Kenarov 2018). Es lassen sich daraus keine Schlüsse ziehen über die konkrete Zusammenarbeit Kristevas mit der DS (vgl. Dimitrova 2018). Eine solche würde die Relevanz ihres Werks nicht beeinträchtigen, wohl aber dessen Wahrnehmung verändern (vgl. Schmid 2018). Die Autorin selbst dementiert (vgl. zum Beispiel Kristeva 2018).

<sup>32</sup> Trojanow (2017).

<sup>33</sup> Dojnov (2018).

den vergangenen zwei Jahrzehnten zyklisch aufbricht. Die Absetzung Todor Živkovs als Staatsratschef und Erster Sekretär der Bulgarischen Kommunistischen Partei aus dem Apparat heraus hat zu der These geführt, dass es sich bei der bulgarischen Wende nicht um einen echten System- und Elitenwandel gehandelt habe, sondern vielmehr um einen gezielten – und erfolgreichen – Versuch, die ‚Revolution‘ zu okkupieren. Folgt man der These von der nicht vollzogenen Revolution, wie sie unter anderem der engagierte Schriftsteller und öffentliche Intellektuelle Ilija Trojanow vertritt<sup>34</sup>, so ergibt sich daraus die Annahme, dass die Macht- und Wirtschaftszentren in den Händen ehemals kommunistischer Eliten verblieben sind, und dies nicht nur in den stürmischen Krisenjahren der 1990er Jahre, sondern auch in der Phase der stabilisierten Oligarchie nach 2000.<sup>35</sup> Eine Mischung aus ehemaligen Geheimdienstlern und neuen Oligarchen habe die Schaltfunktionen übernommen, in Politik, Justiz und den Medien, über welche sie die öffentliche Meinung effektiv steuern. Dies gilt – nach Meinung der Vertreter der Usurpationsthese – für die meisten Parteien des politischen Spektrums und nicht ausschließlich für die Bulgarische Sozialistische Partei (BSP) als Nachfolgerin der Bulgarischen Kommunistischen Partei (BKP).

Eine weitere, nicht weniger einschneidende Konsequenz aus diesem nicht vollzogenen Machtwechsel ist die nachhaltige Kontrolle der Geheimdienste über die eigenen Archive. Tatsache ist, dass im europäischen Vergleich erst spät ein Gesetz zur Öffnung der DS-Archive verabschiedet wurde, nämlich im Jahr 2006.<sup>36</sup> Die tatsächliche Zugänglichkeit der Akten für Bürger\*innen und Wissenschaftler\*innen bleibt dabei weiterhin umstritten. Die zuständige Kommission zur Aufarbeitung der Akten der bulgarischen Staatssicherheit Komdos und ihre Zusammensetzung sind ein beständiger Zankapfel unter den politischen Parteien und regierenden Koalitionen. Unumstritten ist hingegen, dass Akten manipuliert sind und Teile der Archive fehlen, sodass eine vollständige Rekonstruktion nicht mehr möglich sein wird. Seit der Öffnung der Archive und der Einrichtung der Kommission werden regelmäßig Personen unterschiedlichster Funktion und Parteizugehörigkeit als Informanten der DS entlarvt. Aufgrund der ungesicherten Archivlage sind diese Enttarnungen in der Regel von Kontroversen um ihre Belegbarkeit begleitet und stehen im Ruch, politisch motiviert zu sein. Sie betreffen sowohl Vertreter\*innen der politischen Parteien und Amtsinhaber (wie im Jahr 2007 den damaligen Präsidenten Georgi Pärvanov<sup>37</sup>) als auch Intellektuelle wie den Altphilologen und Wissenschaftsmanager Bogdan Bogdanov, oder zuletzt – Julia Kristeva.

---

<sup>34</sup> Trojanow (2006).

<sup>35</sup> Christov (2019).

<sup>36</sup> Vgl. dazu Horne (2015).

<sup>37</sup> Christov (2011).

In dieses Vakuum rechtlicher, politischer und gesellschaftlicher Aufarbeitung stößt Plamen Dojnov mit seiner poetischen Intervention vor, die auf eigener Akteneinsicht basiert. Die Philosophin und Literatin Miglena Nikolčina, eine Kristeva-, Schülerin, sieht deshalb die besondere Bedeutung des „Balls der Tyrannen“ darin, „dass er das schwerwiegendste und ungelöste Problem der postkommunistischen Periode thematisiere [...]: die fehlende Säuberung [der politischen Eliten, H.S.], die Nicht-Benennung der Grenze, die zwischen Opfern und Tätern verläuft, aber auch der moralischen Ausgangsposition, von der aus eine solche Reinigung hätte stattfinden müssen“ («най-тежкият и нерешен проблем на посткомунистическия период, [...] отсъствието на пречистване, на ясно назоваване на границата, която минава между жертвата и злодея, но и на моралната платформа, от която това пречистване трябваше да се случи.»)<sup>38</sup> Im Folgenden soll nun eines der insgesamt sechs Agenten-Gedichte genauer in den Blick genommen werden.<sup>39</sup>

*Агент „Георги“ превежда „Власт и съпротива“*

Ще го преведа и този автор, ще го преведа  
в златното мълчание на моя свят,  
над реката с трупове, но без да се усети,  
докато раздава ум и пръска чар,  
ще го преведа с оная сладка свобода,  
както каналджия търси път за бежанец богат –  
знае, че сега му е попаднал във ръцете  
и го води,  
.....зад него она се превръща в звяр.

Ще го преведа – без власт, без съпротива,  
в смътното безсилие на думите, с уста,  
кървави от истината вкусна,  
докато засвети тя в невидим ултразвук  
и невинно изгънее в приказка красива.  
Ще го преведа от неговия рай накрай света,  
ще го хвърля в моя ад и няма да го пускам,  
докато не заприличаме един на друг.

После той ще ме откара в центъра на истинския бал,  
ще ме запознае с краля, ще ме вкара в ложата.  
Там отвсякъде ще ръкопляскаат:  
.....– Браво! Кожата си му одрал!

<sup>38</sup> Nikolčina (o.J.: o.S.).

<sup>39</sup> Übersetzung von Ilija Trojanow (2017: 8). Die Übersetzung berücksichtigt die formalen Gestaltungselemente des Originals nicht, das in einer ausgefeilten Reimform (abcd) und einem rhythmisch abwechslungsreichen Trochäus gehalten ist.



Сдържано ще им отвърна:  
 .....– Само кожата.<sup>40</sup>

*Agent „Georgi“ übersetzt „Macht und Widerstand“*

Auch diesen Autor werde ich übersetzen, auch ihn,  
 in das goldene Schweigen meiner Welt,  
 über einem Fluss voller Leichen hinweg, doch ohne, dass er's merkt,  
 während er Weisheit austeilt und Charme versprüht,  
 werde ich ihn in süßer Freiheit übersetzen,  
 so als führte ich einen reichen Flüchtling,  
 der mir in die Hände gefallen ist, durch die Kanalisation<sup>41</sup>,  
 hinter seinem Rücken in eine Bestie verwandelt.

Werde ihn übersetzen – ohne Macht, ohne Widerstand –,  
 in der trüben Ohnmacht der Wörter, mit einem Mund,  
 blutig von einer Wahrheit, die mir mundet,  
 bis sie klingt wie unsichtbarer Ultrasound,  
 und unschuldig schrumpft zu einem schönen Märchen.  
 Werde ihn übersetzen, aus seinem Paradies am Ende der Welt,  
 werde ihn in meine Hölle stoßen und ihn nicht loslassen,  
 bis wir von einander nicht zu unterscheiden sind.

Dann wird er mich in den Ballsaal des wahren Fests führen,  
 Wird mich dem Kaiser vorstellen, mich in die Loge einladen.  
 Von allen Seiten wird Applaus aufbrausen:  
 – Bravo, du bist ihm wie aus dem Gesicht geschnitten.  
 Bescheiden werde ich erwidern:  
 – Ich habe ihm nur das Fell abgezogen.  
 (aus: „Der Ball der Tyrannen“ / «Балът на тираните»).

Faktischer Kern des Gedichts ist die Übersetzung des Romans „Macht und Widerstand“ («Власт и съпротива», 2015) des deutschsprachigen, bulgarischstämmigen Schriftstellers Ilija Trojanow durch den Übersetzer Ljubomir Iliev, der nach Dojnovs Recherchen als Informant der bulgarischen Staatssicherheit tätig gewesen sein soll.<sup>42</sup> Dojnov verzichtet im Gedicht auf die Nennung des Klarnamens, um, wie oben skizziert, mittels der Poesie eine über den Einzelfall hinaus-

<sup>40</sup> Dojnov (2016a: 41).

<sup>41</sup> Der bulgarische Begriff *каналджия* / *kanaldžija* kann 'Trafikant' im Sinne von Menschen-smuggler bedeuten. Von Trojanow wird er in dieser Interlinear-Übersetzung wörtlich übertragen.

<sup>42</sup> 2017 teilte die Kommission zur Aufarbeitung der Akten der bulgarischen Staatssicherheit Komdos mit, Ljubomir Iliev sei Informant der DS gewesen. Vgl. Dojnov (2018) sowie den Eintrag auf der Website von Komdos: <https://tinyurl.com/y2thwmq4> [15.04.2021]. Iliev dementiert. Für eine Diskussion mit Iliev und Dojnov vgl. Bългарска Национална Телевизия (2017). Das übersetzerische Werk Ilievs, der von Goethe über Hesse und Grass bis Lewitscharow und Tellkamp deutsche Literatur epochenübergreifend übertragen hat, bleibt von der Problematik unberührt.

gehende Problematik zu behandeln. Die konkrete Benennung des übersetzten Titels unterläuft diese Intention allerdings. Als besonders heikel erweist sich die Konstellation von Werk, Autor und Übersetzer, weil der Roman sich explizit mit der Bedeutung der DS in der totalitären Vergangenheit, aber auch im postsozialistischen Bulgarien beschäftigt. Der Autor Ilija Trojanow hat sich zudem massiv dafür eingesetzt, dass die Archive der bulgarischen Geheimdienste Jahrzehnte nach der Wende öffentlich gemacht werden.

Das Gedicht basiert auf der doppelten Bedeutung des bulgarischen Verbs «preveždam» / «превеждам» als „übersetzen“ und „übersetzen“ im Sinne von „(hinüber)führen“, ganz ähnlich wie im Deutschen. Auf dieser Ambivalenz beruhen gleich die ersten Zeilen. Die scheinbar triviale Formulierung „Ich werde auch diesen Autor übersetzen“ erhält einen bedrohlichen Unterton. Die dichotomische Gegenüberstellung des Titels „Macht und Widerstand“ wird aufgelöst. Die Macht liegt nicht mehr beim Autor, der keinen Widerstand leisten kann gegen seine ‚Übersetzung‘ im Sinne einer Manipulation, sondern bei seinem Übersetzer, dessen Worten sich der Autor bedingungslos ausliefert.

Im Prozess dieses ‚Überführens‘ gleichen sich Original und Kopie, Autor und Übersetzer, ja letztendlich auch Macht und Widerstand aneinander an und gehen schließlich ineinander auf. Darin liegt die „süße Freiheit“ der Unsichtbaren, die zwar keine öffentliche Anerkennung und Ruhm erfahren, gerade aus dieser hintergründigen Manipulation jedoch ihren Genuss ziehen. Durch diese metaphorische Parallelisierung werden Übersetzer und Agent gleichgesetzt. Explizit mit Blick auf die zeitgenössische Realität der 2010er Jahre wird der Übersetzer zudem mit dem Schmuggler in Bezug gesetzt, dem Menschenhändler, der den (reichen) Flüchtling über die Grenze bringt. Original und Übersetzung entstammen unterschiedlichen Welten, dem „Paradies“ des ausländischen Autors am anderen „Ende der Welt“ und der verschwiegenen Hölle des Inlands, der zurückgelassenen Heimat.

Die Erzählperspektive ist diejenige des Übersetzers als lyrisches Subjekt, das sich sein Objekt mit ‚Haut und Haar‘ aneignet. In den ersten beiden Strophen wird der Prozess der übersetzerischen Aneignung beschrieben. Der Mund wirkt hier als Organ nicht der Verständigung, sondern als Instrument der Macht, das die blutige Wahrheit genießt. Am Ende dieser sprachlichen Einverleibung steht die Ununterscheidbarkeit der Texte und Akteure.

Die letzte Strophe wechselt den Fokus und greift den Titel des Gedichtbands und des einführenden allegorischen Gedichts vom „Ball der Tyrannen“ auf. Der Autor – respektive seine erfolgreiche ‚Übersetzung‘ ins Reich der verstummen Wahrheit, jenseits von Macht und Widerstand – sichern dem Übersetzer einen Platz auf dem Fest und einen Besuch in der Königsloge. Für seinen subversiven Vers-Schmuggel erhält der Übersetzer-Agent Applaus und Anerkennung. Um das Gewaltsame dieses stillen Akts der Übersetzung als Aneignung deutlich zu machen, bedient sich Dojnov einer in die sprichwörtliche Rede eingegangenen Metapher: nämlich des „Hautabziehens“ («одирам кожата»). Im Bulgarischen kann dies in einer grammatisch leicht variierten Form auch bedeuten, dass sich zwei

Menschen „aufs Haar gleichen“. Der Schmeichelei der Macht begegnet das lyrische Subjekt mit selbstbewusster Zurückhaltung: es habe dem Autor „lediglich“ («само») die Haut abgezogen. Die deutsche Übersetzung von Ilija Trojanow kann zwar das Wortspiel zum Ausdruck bringen, nicht aber seine Eleganz, die in der totalen lexikalischen Kongruenz bei semantischer Doppeldeutigkeit liegt.

In welchem Verhältnis steht dieses – exemplarische – Gedicht nun zum Projekt der NPP und ihren Postulaten eines direkten Sprechens, einer direkten Metapher? Zunächst einmal gilt festzuhalten, dass die Metaphern der Dojnovschen Gedichte zu Allegorien gerinnen und ihre Bedeutung zumeist nicht aus sich selbst gewinnen. Die Allegorie des Tyrannenballs, mit seinen blutrünstigen Ungeheuern der Macht, die „Blut in grüne Weingläser gießen“ («люспести опашки», «наливат кръв в зелени стройни чашки»), und dem nackten Körper der hilflosen Freiheit («смутено тяло»)<sup>43</sup>, durchdringt die Gedichte des gesamten Bands und verleiht ihm, bei allen zeitgenössischen Sujets, ein märchenhaftes Kolorit. In einem anderen Gedicht, das den Schriftsteller-Treffen mit Todor Živkov gewidmet ist, werden die opportunistischen Schriftstellerinnen, die sich Begünstigungen und Auslandsreisen erschmeicheln, als „Feen“ («феи»)<sup>44</sup> gezeichnet, in Korrespondenz zum männlich besetzten Tyrannenball. Formal unterscheiden sich diese Allegorien nicht von der äsopischen Sprache, die in den Zeiten kommunistischer Zensur die ‚Wahrheit‘ zum Ausdruck bringen sollte. Ihre Direktheit ist keine formale und kann es nicht sein. Denn die direkte Metapher ist ein ähnliches Paradox wie die „unmögliche Unabhängigkeit“. Ihre Direktheit ist kontextuell. Sie verschleiert Sinn nicht durch Verschiebung, sondern offenbart ihn in der tautologischen Überakzentuierung dessen, was ohnehin offen zu Tage liegt.

Bedeutsam ist die Ausgestaltung der Erzählperspektive, nimmt man die zentrale Metapher des Manifests der NPP vom „inneren Zimmer“ («вътрешната стая»)<sup>45</sup> ernst. Die Innenperspektive ist hier nicht diejenige des mündigen, um Freiheit ringenden Bürgers, sondern des Agenten-Übersetzers. Das Postulat, das innere Zimmer des politischen Subjekts zu betreten, besteht hier darin, die Perspektive des Täters zu übernehmen und die dichotomische Trennung zwischen Macht und Widerstand zu problematisieren. Vor diesem Hintergrund kommt der Metapher der Haut in ihrer Doppeldeutigkeit von „abgezogen“ und „identisch“ ihre Schnittstellenfunktion zu als gleichzeitiger Verbindung und Trennung zwischen Innen und Außen.

Insgesamt fünf Gedichte tragen den „Agenten“ im Titel. Sie operieren alle mit der Doppeldeutigkeit des Übersetzungsbegriffs, verstärkt noch durch die ähnliche Wirkung des bulgarischen Verbs «predavam», «предавам» gleich „übertragen“, „überschreiben“ und „verraten“. Mittels der metaphorischen Doppeldeutigkeit,

<sup>43</sup> Dojnov (2016a: 5).

<sup>44</sup> Ders., 35.

<sup>45</sup> Ders., 79.

die in den sprachlichen Begriffen selbst angelegt ist, verhandelt Dojnov die Ambivalenzen von Macht und Widerstand.<sup>46</sup>

#### 4.2 Panoptikum der politischen Dichter

Weniger prominent als die Agenten-Gedichte, aber nicht weniger wichtig sind die Dichter-Gedichte. Sie sind über die drei Zyklen verstreut und bilden einschlägige Positionen politischen Dichtens ab, wie sie in den Manifest-Fragmenten theoretisch formuliert sind. Da wäre zunächst einmal die „alte“ partei-politische Poesie, mit ihren Inszenierungen inniger Zusammenkünfte zwischen Diktator und ergebene(n) Literat\*innen in den Schriftstellerhäusern am Schwarzen Meer. Thematisiert werden jedoch auch die heutigen Rechtfertigungsstrategien sozialistischer Schriftsteller jenseits der eindeutigen Propaganda-Dichtung: in ihrem Beharren, dass ihre unpolitische intime Lyrik implizite Systemkritik gewesen sei statt Opportunismus. Zwei Gedichte greifen schließlich aktuelle Positionen politischer Dichtung auf, die abschließend skizziert werden sollen.

*Поканата от президента пристига при точния човек*

Пиша това стихотворение върху гърба на поканата  
от президента за приема на 24 май. Няма да ходя там.  
Този път – не. Не е протест, нито демонстрация.  
Не е и заради престараването на охраната.  
Към държавата не изпитвам нито гняв, нито срам,  
нито пък това е някаква анархическа декларация.

Не е и заради това, че там ще бъдат петима министри,  
прочели общо около дванадесет книги,  
както и един издател, който печата боклуците на Европа,  
не и защото ще видя как по майонезени писти  
се спускат с чинии в ръце, с проточени лиги  
шумни учителки, тихи дарителки, шофи без сопи,  
профани, хулигани, глигани,  
таланти, фабриканти, педанти,  
оратори, агитатори,  
въздухоплаватели, писатели,  
въоръжени стражи  
и прочее септемврийски персонажи...

Няма да ходя там не защото ще гъмжи от лакеи,  
не заради тълпите от гении, надзърнали в нищото,  
не от ужас пред гледката «Един народ без език»,  
не защото цялата азбука ще онемее,

<sup>46</sup> Die Subtilität dieser Darstellungen wird durch die Gestaltung des Einbands in seiner statischen Gegenüberstellung von verletzlichem Körper und aufgerüsteter Macht unterlaufen.

всички букви и звукове ще откажат да дишат  
и между масите ще се лута един безпризорен вик.

Ще си остана тук – без патос, без вълнение.  
Доброволно ще заприличам на непотребна камбана.  
Просто трябва да завърша това стихотворение  
и да чакам следващата покана.<sup>47</sup>

*Die Einladung des Präsidenten erreicht den Richtigen*

Ich schreibe dieses Gedicht auf die Rückseite der Einladung  
zum Präsidialempfang anlässlich des 24. Mai. Ich werde nicht hingehen.  
Dieses Mal nicht. Das ist kein Protest, und auch keine Demonstration.  
Es ist nicht wegen des Übereifers der Sicherheitskontrolle.  
Gegenüber dem Staat verspüre ich weder Wut, noch Scham,  
und dies ist auch nicht irgendeine anarchistische Deklaration.

Es geht auch nicht darum, dass dort fünf Minister sein werden,  
die zusammen genommen ungefähr zwölf Bücher gelesen haben,  
so wie ein Herausgeber, der den Abschaum Europas druckt,  
auch nicht, weil ich sehen werde, wie sie über die Mayonnaise-Pisten  
rutschen mit Tellern in den Händen und Sabber am Mund  
lärmende Lehrerinnen, stille Mäzeninnen, Schopen ohne Stöcke,  
Banausen, Hooligans, Wildsäue,  
Talente, Fabrikanten, Pedanten,  
Oratoren, Agitatoren,  
Piloten, Literaten,  
bewaffnete Aufpasser  
und andere septembrische Personagen...

Ich werde nicht deshalb nicht dort hingehen, weil es von Lakaien wimmelt,  
nicht wegen der Massen von Genies, die ins Nichts schauen,  
nicht aus Entsetzen vor dem Anblick „Ein Volk ohne Sprache“,  
nicht weil unser ganzes Alphabet verstummt,  
alle Buchstaben und Klänge aufhören werden zu atmen  
und zwischen den Tischen irrt ein verwaister Schrei.

Ich werde hier bleiben – ohne Pathos, ohne Emotion [Aufregung]  
Freiwillig werde ich einer Glocke ähneln, die keiner braucht.  
Ich muss einfach dieses Gedicht fertig schreiben  
und auf die nächste Einladung warten.  
(aus: „Der Ball der Tyrannen“ / «Балът на тираните»<sup>48</sup>).

<sup>47</sup> Dojnov (2016a: 29).

<sup>48</sup> Interlinearübersetzung: H.S.

Die eingenommene Position des lyrischen Subjekts fällt hier mit der Autor-Persona Plamen Dojnov zusammen. Der Dichter und Wissenschaftler hat eine Einladung erhalten zum jährlichen Empfang beim Präsidenten anlässlich des Feiertags der bulgarischen Kultur und des slawischen Alphabets am 24. Mai (dem Tag der Heiligen Kyrill und Methodius). Der Dichter nimmt die Einladung nicht an. Und die im Gedicht folgenden Erklärungen für diese „Nicht-Annahme“ schreiben sich ein in die Poetik und Politik der doppelten Verneinung, wie sie für das Projekt der NPP prägend ist. Die Absage ist „kein Protest und keine Demonstration“, sie ist weder durch „Zorn noch durch Scham“ motiviert, und auch keine „anarchistische Deklaration“. Die Negativ-Reihung zählt etablierte Formen politischen Protests auf. Sie ist ein Versuch, dem klassischen Muster von Aktion und (Gegen)Reaktion zu entkommen, nach dem das eigenen Tun immer durch die politische Agenda bestimmt ist.

Die zweite Strophe bezieht sich dann auf Personengruppen, die den Anlass dominieren und diskreditieren: in lawinenhafter Reihung rutschen über die „Mayonnaise-Pisten“: „lärmende Lehrerinnen, stille Mäzeninnen, Schopen ohne Stöcke“, „Talente, Fabrikanten, Pedanten“, „Oratoren“ und „Agitatoren“.<sup>49</sup> Das starke Sprachspiel und die lawinenartige Reihung verweisen auf Geo Milevs ikonisches Gedicht „September“ («Септември») aus dem Jahr 1924, in dem der Expressionist die Niederschlagung des kommunistischen Aufstands gegen den Militärputsch des Jahres 1923 beschreibt. Neben dem stilistischen Zitat wird hier also ein Beispiel einer politisch engagierten, linken Literatur zitiert, das von der ‚alten politischen Poesie‘ usurpiert wurde.<sup>50</sup>

In der dritten Strophe schließlich werden als Grund für die Absage das pompöse Interieur der Präsidialresidenz aufgerufen sowie die Phrasen eines Feiertags, der ein im Kern transnationales kulturelles Ereignis wie die Schaffung des glagolitischen Alphabets (als Vorläufer der kyrillischen Schrift) durch die Geistlichen und Gelehrten Kyrill und Methodius<sup>51</sup> zu einem bulgarischen Nationalfeiertag überhöht. Angesichts des pompösen Pathos dieses in Mayonnaise ertränkten Festakts verstummen die gefeierten Buchstaben und formen sich zu einem stillen Schrei.

Der Reihung von Negativ-Gründen für die Absage (diskreditierte Formen politischen Protests; Profanität des Publikums; Pathos der Repräsentation) folgt das

---

<sup>49</sup> Angemerkt sei, dass die im Manifest beschworene Würdigung der einfachen Menschen, aus deren Perspektive das „innere Zimmer“ der Politik beleuchtet werde, hier durch die Position eines elitären Ressentiments von Seiten des gebildeten lyrischen Ichs unterlaufen wird.

<sup>50</sup> Möglicherweise ist hier ein weiterer literaturgeschichtlicher Bezug enthalten, nämlich auf die zur Zeit des Sozialismus dominante Zeitschrift „September“ («Септември») und indirekt auch auf den nationalen Feiertag zu Zeiten der bulgarischen Volksrepublik anlässlich der kommunistischen Machtergreifung am 9. September 1944 („Tag des Volksaufstands vom 9. September“, «Ден на народното въстание на 9 септември»). Ich danke einem anonymen Gutachten für diesen Hinweis.

<sup>51</sup> Vgl. Rohdewald (2017).

eigentliche Motiv in der vierten und kürzesten Strophe: „Ohne Pathos, ohne Emotion“ übernimmt der Dichter freiwillig die Rolle der „nicht benötigten (Alarm)-glocke“ und verfasst das vorliegende Gedicht. Der Verzicht hat rein rhetorische Wirkung und ist dennoch moralisch geboten. Der Text demonstriert metaleptisch seine Entstehung. Die negative Philosophie und Poetik der Absage gerinnt zur selbstreferentiellen Geste.

Das Panorama der engagierten politischen Poeten, damaliger wie heutiger, vervollständigt ein Porträt des sentimentalischen Dichters. „Der Schriftsteller, der weiß wie“ («Писател, който знае как») lautet der elliptische Titel, und die implizierte Vervollständigung wird in den darauffolgenden drei Strophen geliefert.

*Писател, който знае как*

С тази страница ще просълзя света:  
ще разкажа за удавеното бебе  
край брега, в нозете на Европа,  
в едър план обърканият татко,  
вцепенен от скръб и суета,  
реше се с един откраднат гребен,  
докато позира, кротко плаче,  
бавно се превръща в алигатор  
и отнася мъртвото юначе.

Ще разкажа за момченцето с балона,  
вдигнало се горе над Алепо,  
минало небесната врата,  
ала щъркел или самолет нелепо  
го докоснал с клюна си железен,  
и сега го търсят над света,  
чуват му отнейде телефона,  
и го чакат през нощта да слезе.

После ще реша за пет минути  
Откъде какво да махна, леко  
ще постигна тембър благозвучен  
и речта ми гъста ще се лее.  
Писането ми все още струва.  
Пресметнете колко ще получа!...  
Зная,  
от това не се живее.  
Пиша, следователно не съществувам.<sup>52</sup>

*Der Schriftsteller, der weiß wie*

Mit dieser Seite werde ich die Welt zum Weinen bringen:  
Ich werde erzählen von dem ertrunkenen Baby

---

<sup>52</sup> Dojnov (2016a: 59).

am Ufer, zu den Füßen Europas,  
 GroßEinstellung auf den verstörten Vater,  
 versteinert vor Trauer und Eitelkeit,  
 kämmt er sich mit einem gestohlenen Kamm,  
 während er posiert, still weint,  
 sich langsam in einen Alligator verwandelt  
 und den jungen Helden fortträgt.

Ich werde erzählen von dem kleinen Jungen mit dem Ballon,  
 der hoch aufgestiegen ist über Aleppo,  
 die Himmelspforte durchquerte,  
 aber ein Storch oder ein Flugzeug ungeschickt  
 berührte ihn mit seinem Schnabel eisernen,  
 und nun sucht man ihn auf der ganzen Welt,  
 hört von irgendwoher sein Telefon,  
 und wartet, dass er in der Nacht herabsteigt.

Dann entscheide ich in fünf Minuten,  
 was ich wo streiche, leicht  
 erreiche ich einen wohlgefälligen Sound [Timbre]  
 und meine dichte Sprache sie wird fließen.  
 Mein Schreiben ist noch etwas wert.  
 Überlegen Sie mal, wie viel ich bekomme!...  
 Ich weiß,  
 davon kann man nicht leben.  
 Ich schreibe, also bin ich nicht.  
 (aus: „Der Ball der Tyrannen“ / «Балът на тираните»<sup>53</sup>)

„Der Schriftsteller, der weiß wie“ verbindet die NPP mit den Herausforderungen der medialen Gegenwart und ihren viralen Verbreitungsformen von Nachrichten in Form von Elendsnarrativen. Die tragischen Medienstories ertrunkener Flüchtlingskinder und kriegsversehrter Waisen in den Krisenzonen des Nahen Ostens scheinen auf. Auch hier sind märchenhafte Allegorien eingeflochten, bedrohliche Ungeheuer und phantastische Rettungen.

Das lyrische Ich des Gedichts ist hier wieder ein Dichter, allerdings ohne Anbindung an die Autor-Persona Plamen Dojnov. Und die dritte Strophe beschreibt gleichfalls eine Schreibszenen, nun diejenige des engagierten, sentimental Dichters. Sein Schreiben ist leicht, sein Schreiben ist einträglich. Der emotionale Appell hat Wert, im buchstäblichen wie übertragenen Sinne. Moral ist merkantil.

„Der Dichter, der weiß wie“ ist die poetische Verkörperung des Typus des emotionalen Engagements wie er in den Fragmenten zu einem Manifest der NPP negativ modelliert wird. Es ist der Dichter-Typus, der auf schnelle Identifikation zwischen politischem Objekt und Subjekt setzt; der sich tagesaktuell auf die Seite

<sup>53</sup> Interlinearübersetzung: H.S. Das Original ist – ungewöhnlich für Dojnov – nicht durchgängig gereimt und in einem rhythmisch variierten Trochäus mit unterschiedlich vielen Versfüßen gehalten.



moralisch scheinbar gerechtfertigter Agenden schlägt; der aus dem Appell an die individuelle Ethik letztendlich symbolisches und reales Kapital generiert.

Die Verknüpfung der Dichter-Gedichte mit den nachfolgenden Manifest-Fragmenten bringt unausgesprochen eine Wertung ein in das Panoptikum der Dichter-Gedichte. Die scheinbar neutrale Beobachter-Position des übergeordneten lyrischen Ichs, das den Gedichtband in seiner Gänze zusammenhält, wird unterlaufen. Auch finden sich im „Ball der Tyrannen“ Texte, die auf einer vergleichbaren Ethik der Identifikation beruhen und das politische Subjekt nicht aus einer „inneren Kammer“ über die eigene Teilhabe an der systemischen Gewalt nachdenken lässt. Ein Beispiel ist das Gedicht „Während sie das Glücksspiel von der Mehrwertsteuer befreien“ («Докато освобождават хазарта от данък добавена стойност»). Ein Vater versucht über Wetten das Geld für die Behandlung seiner schwerkranken Tochter zusammenzubekommen – und verliert alles, woraufhin er sich umbringt.

„Der Dichter, der weiß wie“ kombiniert das Verfahren eines direkten Benennens (tagespolitische Dilemmata der europäischen Migrations- und Abschottungspolitik) mit metaphorischen und allegorischen Verweisstrukturen. Anders als die Vertreter der ‚alten‘ politischen Poesie, die oft namentlich erwähnt sind<sup>54</sup>, wird der Typus des heutigen engagierten Dichters jedoch nicht direkt personifiziert.

Ist die NPP Dojnovs nun der Beweis dafür, dass es „eine nicht-tendenziöse politische Dichtung geben kann“ («Възможно ли е да се създава политическа поезия, в която да няма тенденциозност?»), wie der Literaturwissenschaftler Michail Nedelčev meint, der Dojnovs Schaffen vom Mystifikator zum Manifest-Autor feuilletonistisch begleitet hat?<sup>55</sup> Kann sein Projekt der NPP als Lyrik im öffentlichen Raum bezeichnet werden? Zunächst einmal trägt mindestens das Manifest die Berufung auf die bürgerliche Öffentlichkeit im Munde, und zwar buchstäblich mittels einer starken Inszenierung von Oralität und der damit verbundenen Vorstellung von einer wirksameren politischen Kommunikation.

Plamen Dojnovs NPP überschreitet andererseits die Grenzen des literarischen Feldes nicht, obwohl die Stadt als Ort und Gedächtnis der Öffentlichkeit im Manifest stark gemacht wird. Sie findet nicht auf der Straße statt oder an öffentlichen Orten, sondern im Theater. Dies liegt möglicherweise auch an ihrer programmatischen Selbstbeschränkung, die eine Identifikation mit aktuellen politischen Debatten verbietet. In der Geschichte der bulgarischen Poesie kommt performativen Formaten generell eine geringe Rolle zu. Wo sie existieren, gehen sie nicht in das kulturelle Gedächtnis der Epoche ein.<sup>56</sup>

<sup>54</sup> Der angeführte Ljubomir Levčev etwa dient als Inbegriff des sozialistischen Kader-Poeten. Levčev war unter anderem Vorsitzender des bulgarischen Schriftstellerverbands.

<sup>55</sup> Nedelčev (2017: 5).

<sup>56</sup> Schon in der Moderne und der Avantgarde waren Überschreitungen der klassischen Dichter-Lesung und körperliche Inszenierungen die Ausnahme – mindestens im Vergleich mit den Strömungen des italienischen oder russischen Futurismus, die zeitnah rezipiert wurden. Auch in der kommunistisch dominierten Epoche fehlen performative Gattungen, welche die Grenzen des

Die performative Überschreitung der Dojnovschen Rezitale liegt also – und hier erlaube ich mir nun selber eine negative Aufzählung – nicht im Bereich des Körperlichen (etwa der Entblößung oder Verkleidung), nicht im Bereich des Multimedialen (in Klang oder Visualität, auch wenn Gedichte und Fotos im Hintergrund eingespielt werden) oder Räumlichen (der Verschiebung in den städtischen oder natürlichen Raum; inklusive ihrer digitalen Ausformungen).<sup>57</sup> Ihr performatives Potenzial liegt in der Überschreitung der Grenzen von Wissenschaft und Poesie. Literaturwissenschaftliche Forschung und poetischer Akt sind unfreiwillig, aber untrennbar verbunden. Sie überbrücken damit das fehlende Mittelglied: nämlich eine intakte Öffentlichkeit, in der politische Fragen wie die Erinnerung an den Totalitarismus und der Umgang mit den Archiven der Staatssicherheit diskutiert werden können. Insofern stellen die Rezitale Dojnovs eine Form der *research poetry* dar.<sup>58</sup>

### 5. Der zeitgenössische Kontext. Praktiken des Politischen im Feld der bulgarischen Poesie

Die NPP entsteht in einem Kontext allgemeiner Politisierung der Literatur, in Bulgarien, in den Ländern des östlichen Europa inklusive Russlands sowie global, wie sie einfürend exemplarisch skizziert wurde. Die Enttäuschungen angesichts der wirtschaftlichen und sozialen Defizite der postkommunistischen Wende, die Kritik an einem neoliberalen Kapitalismus und die ‚geistige‘ Krise der Postmoderne führen zum Erstarken illiberaler Demokratien oder autoritärer Regime. Diese Dynamiken provozieren auch die Literatur zu Stellungnahmen. Für den bulgarischen Kontext kommen die besondere Wucht des wirtschaftlichen Nieder-

---

Buchs und der literarischen Bühnen überschreiten, und zwar auf beiden Seiten des politischen Spektrums, der offiziellen politischen Poesie sowie der informellen, widerständigen. Die nonkonforme Literatur, vertreten im Œuvre einzelner Autoren wie Konstantin Pavlov, formiert sich nicht zu einem Samizdat-System (K'osev 2005), anders als nicht nur in der Sowjetunion, sondern auch den ‚Satelliten-Staaten‘ Polen, der Tschechoslowakei oder Ungarn. Mit dem Anbruch der postsozialistischen Epoche treten auch erste im engeren Sinne performative Formate auf. Die Dichterinnen und Dichter des Kreises „Freitag der 13.“ («Петък 13»), allen voran Mirela Ivanova und Bojko Lambovski organisieren Performances außerhalb der literarischen Räume, an Flussufern und in Kirchen. Vgl. Dojnov (2007a). In das poetische Gedächtnis der Epoche sind sie jedoch nicht eingegangen. Dieses wird geprägt von einzelnen konzeptuellen Gedichtbänden wie der „Quelle der Hässlich-Schönen“ («Изворът на грознохубавите», 1994) des Dichters der postmodernen Erhabenheit Ani Ilkov, „Auf der Insel der Koprophilen“ («На острова на копрофилите») von Zlatomir Zlatanov oder „Der Kirschbaum eines Volkes“ («Черештата на един народ», 1996) von Georgi Gospodinov, vgl. Antov (2010). Die bulgarische performative Poesie richtet sich auf den Körper der Literatur: das Buch.

<sup>57</sup> Für einen Überblick über die Auseinandersetzung der Performance-Art im östlichen Europa mit den Praktiken der geheimdienstlichen Überwachung vgl. Krasznahorkai / Sasse (2019).

<sup>58</sup> Znepolski (2017: 7).

gangs sowie der mangelnde Elitenwandel und eine oligarchisch dominierte Medienlandschaft hinzu. Nach der postmodern-karnevalesken Dekonstruktion der Dogmen des Sozialistischen Realismus und weiter gefasst der Machtmechanismen des literarischen Feldes und seiner Institutionen folgt spätestens seit den 2010er Jahren eine Repolitisierung. Stimuliert wird diese einerseits durch die sich weiter zuspitzende soziale Schieflage in der Gesellschaft, andererseits durch die Protestbewegungen gegen den politischen Status quo. Maßgeblich sind hier die Massendemonstrationen des Jahres 2013/2014 zu nennen, die in direkter zeitlicher und struktureller Nähe zu den weltweiten Dynamiken zwischen Arabischem Frühling, US-amerikanischer Occupy-Bewegung und den russischen Bolotnaja-Protesten stattfinden, ohne jedoch größere europäische oder gar globale Aufmerksamkeit zu erfahren. Auslöser waren zunächst Steigerungen der Energiekosten, welche die sozial schwache Bevölkerung überforderten. Schnell jedoch weitete sich die Agenda aus in Richtung der Forderung eines grundlegenden Systemwandels und einer neuen politischen Moral.<sup>59</sup> Der Protest verlief, wie für die neuen vernetzten Bewegungen im Sinne Manuel Castells typisch<sup>60</sup>, über kreative, virale Ausdrucksformen, ohne hierarchische Strukturen und Führungspersonen und in dezidierter Ablehnung der existierenden Parteien. Den Aktivist\*innen gelang es so, zwei Regierungen abzusetzen. Die Forderungen nicht nur nach einem politischen, sondern auch nach einem moralischen Wandel jedoch verglühten, und es gelang nicht, das Protestpotenzial in neue gesellschaftlich wirksame Kräfte umzuwandeln. Der ‚bulgarische Frühling‘ galt teils schon während seines Verlaufs, insbesondere aber nach dem weitgehend wirkungslosen Verpuffen, als ‚naive‘ romantische Träumerei. Er ist eher zu einem Anlass der Scham als des Stolzes geworden. An diesen Protesten beteiligten sich auch viele Kulturschaffende und Literat\*innen. Als emblematisch kann in dieser Hinsicht das Engagement des international erfolgreichen Autors Georgi Gospodinov gelten, dessen Formulierung vom „protestierenden Menschen als schönem Menschen“ («Протестиращият човек е красив»)<sup>61</sup> das Ethos der Bewegung auf den Punkt brachte. Seinen Kritikern galt diese hingegen als Beleg für die moralisch-naive, die sozialen Wirklichkeiten ignorierende Natur des Protests. Dieser Hintergrund wird im Manifest der NPP nicht artikuliert, ist in der Liste der „Ängste“ vor Vereinnahmung jedoch mitzudenken.

Im selben Jahr 2016, in dem Dojnov seine NPP formuliert, formiert sich eine weitere neue poetische Gruppierung unter dem Slogan der „Neuen Sozialen Poesie“ («Нова социална поезия» NSP). Initiiert wird diese durch die Dichter Vladimir Sabourin (auch Literaturwissenschaftler) und Vasil Praskov, unterstützt durch eine lose Figuration von Dichter\*innen, die in ihren Texten Sprach- und Machtkritik betreiben. Unter den ‚Sympathisanten‘ ist auch der wirkmächtige

---

<sup>59</sup> Krasteva (2016).

<sup>60</sup> Castells (2012).

<sup>61</sup> Gospodinov (2013b).

Vertreter einer ‚erhabenen Postmoderne‘, Ani Ilkov.<sup>62</sup> Die NSP tritt gleichfalls mit einem Manifest an die Öffentlichkeit<sup>63</sup>, begleitet von einer eigenen, nicht-periodisch erscheinenden Zeitschrift in Form einer Website. Die NSP richtet sich zunächst einmal gegen die von ihr diagnostizierten Verhärtungen im literarischen Feld, das seine Unabhängigkeit und Autonomie verloren habe. Grund dafür sei wesentlich die Symbiose der freien Kunst und Literatur mit akademischen und gesellschaftlichen Institutionen. Die weiter oben ausgeführte These von der nicht vollzogenen politischen Transformation wird von den Bereichen der Politik und der Wirtschaft auf diejenigen der Kultur und der Literatur ausgeweitet.

In zehn Punkten fordert die NSP eine Repolitisierung des literarischen Feldes nach den Jahren der ‚friedlichen Transformation‘ (‹‹мирния преход››), unter der sie die Kontinuität von oligarchischen Eliten in Politik und Medien, aber eben auch in der Literatur versteht. Politisch-diskursiv (und kommunikativ-methodisch) bezieht sie sich auf die politische Theorie Carl Schmitts und fordert eine klare Differenzierung von ‚Freund‘ und ‚Feind‘. Die NSP bewegt sich damit – ohne explizite Referenz – im Umkreis eines alternativen Populismus im Sinne der französischen Philosophin Chantal Mouffe, die angesichts der *neoliberal condition* auf Konfrontation setzt, anstatt auf die Habermaschen Aushandlungen (demokratischer) Kompromisse in einer bürgerlichen Öffentlichkeit (wie sie Dojnovs Projekt der NPP grundiert). Aufgrund der nachhaltigen Diskreditierung der linken Ideologie in der Ära des kommunistischen Bulgariens, von der sich die Vertreter\*innen der NSP dezidiert absetzen wollen, ist eine direkte Positionierung in diesem Feld versperrt, weshalb auch hier das Soziale ins Ästhetische gerettet werden muss. Ästhetisch propagiert die NSP hingegen die Rückkehr zu einer Poetik des Erhabenen, die ein Alleinstellungsmerkmal gerade der bulgarischen Postmoderne gewesen sei. Diese imprägniere die Poesie gegen den oberflächlichen Schönheitsbegriff einer konsumistischen Ästhetik und dessen sentimental-empathische Ausprägungen.

Mit Letzterem zielt die NSP unausgesprochen auf das poetische Projekt des erwähnten Post-Postmodernisten und ‚neuen Sentimentalisten‘ Georgi Gospodinov (1999). Gospodinov tritt, anders als sein früherer Mitstreiter aus dem ‚neuen Kreis ‚Misäl‘, Plamen Dojnov, nicht mit einem geschlossenen politisch-poetischen Programm auf. Seine literarischen Werke der 2010er Jahre – in Form von Lyrik und Prosa – basieren jedoch wesentlich auf Verfahren und Topoi der Einfühlung<sup>64</sup>, so der Roman ‚Die Physik der Schwermut‘ (‹‹Физика на тъгата››, 2012; dt. Übersetzung 2014) und der Gedichtband ‚Da, wo wir nicht sind‘ (‹‹Там, където не сме››, 2015).<sup>65</sup> Der Autor steht für eine engagierte Literatur, die auf Empathie setzt und der Kultur die Fähigkeit zuschreibt, als moralischer Kompass

<sup>62</sup> Nedelčev (2017: 7).

<sup>63</sup> Sabourin / Praskov / Merdžanov (2016).

<sup>64</sup> Für eine Kritik der Empathie als ethischer Emotion vgl. Breithaupt (2009).

<sup>65</sup> Schmidt (2017).

zu dienen. Literatur steht innerhalb des Gospodinovschen Denkens auf der Seite der Opfer. Sie imprägniert das Individuum und die Gesellschaft mit ästhetischer Bildung und „gutem Geschmack“ gegen Totalitarismus und Gewalt.<sup>66</sup>

In dieser bildungsutopischen Vision entsprechen sich das Gospodinovsche Empathie-Projekt und die NPP, so sehr Dojnov sich auch vom moralischen Pathos absetzt. Gospodinov entstammt demselben postmodernen Umfeld. Gemeinsam mit Dojnov gehörte er zum erwähnten ‚Neuen Gedankenkreis‘, war als Redakteur der maßgeblichen Literaturzeitschrift „Literaturen vestnik“ tätig und dekonstruierte mit postmodernen Performances die Institutionen des literarischen Feldes. Eine Abwendung oder mindestens Modifikation des Postmodernismus der reinen Lehre zeigt sich innerhalb seines Œuvres jedoch schon Ende der 1990er Jahre. Sein Schreiben charakterisiert er selbst nun als einen „neuen Sentimentalismus“, der das karnevaleske Spiel und die postmodernen Verfahren der Sprachkritik mit einem identifikatorischen Modus auflädt.<sup>67</sup> Kontinuierlich entwickelt Gospodinov sein literarisches, zunehmend gattungsübergreifendes Denken weiter in Richtung einer engagierten Empathie. Er beteiligt sich als öffentlicher Intellektueller mit essayistischen Beiträgen an bulgarischen wie globalen Debatten, etwa der ‚Migrationskrise‘ des Jahres 2015. In seinen Essays überformt er diese poetischen Einsichten in einige wirkmächtige Formeln, die in der bulgarischen literarischen Öffentlichkeit starken positiven wie negativen Widerhall gefunden haben, beispielsweise die Formulierung „vom protestierenden Menschen“ als „schönem Menschen“.<sup>68</sup> Dojnovs NPP grenzt sich in der Aufzählung ihrer Vereinnahmungsängste explizit von einer solchen sozialen Sentimentalität ab, die er im Gedicht über den „Schriftsteller, der weiß wie“ karikiert.

Unterschwellig wird in diesen Konflikten das Erbe der 1990er Jahre verhandelt. Sämtliche der Protagonisten – die Dichterinnen spielen hier eine nachgeordnete Rolle – entstammen der ersten oder zweiten Generation der bulgarischen Postmoderne<sup>69</sup>, die in unterschiedlichen, nicht konfliktfreien Konstellationen um die einschlägigen Publikationen wie den „Literaturen vestnik“ das Projekt der postsozialistischen Sprach- und Machtkritik gemeinsam vollzogen. Angesichts der unterschiedlichen Karrieren und Lebensläufe, die aus diesem postmodernen Urgrund entstanden, sind die ästhetischen Konflikte auch Kämpfe um die Aufteilung des symbolischen Kapitals der Epoche. Die NSP etwa hat sich in den wenigen Jahren seit ihrer Formierung in eine Reihe von Splittergruppen aufgespalten, darunter die „Neue Asoziale Poesie“ («Нова Асоциална Поезия»).

<sup>66</sup> Gospodinov (2013a).

<sup>67</sup> Gospodinov (1999: 35).

<sup>68</sup> Gospodinov (2013b).

<sup>69</sup> Zur ersten Generation der bulgarischen Postmoderne gehört etwa Ani Ilkov, der in den frühen 1990er Jahren eine Reihe ikonischer Gedichtbände mit radikaler Sprachkritik veröffentlicht. Auf den anti-kommunistischen Furor dieser Dichtung folgt aktuell eine, auch populistische Züge tragende, Kritik des neoliberalen Wirtschaftssystems und der ‚Brüsseler Eurokratie‘.

Die NPP ist also *eine* profilierte Position im Ringen um politische Relevanz der Poesie – und um die Aufteilung des postmodernen Erbes der bulgarischen Literatur (in welcher die Lyrik die Leitgattung ist). Thesenartig komprimiert möchte ich die folgenden abschließenden Betrachtungen formulieren:

Postmodern in der Formensprache, nimmt die politisch orientierte bulgarische Lyrik eine innere Revision der Postmoderne in unterschiedlichen Richtungen vor: Utopie des direkten Sprechens (Dojnov), Rückkehr zu einer Ästhetik des Erhabenen (Neue Soziale Poesie), Einfühlung und emotionale Identifikation (Gospodinov). Ihr performatives Potenzial im Sinne von Performance bleibt dabei eher traditionell und den etablierten Kanälen literarischer Öffentlichkeit verbunden (und ihren digitalen Überformungen).

Die unterschiedlichen Tendenzen einer Repolitisierung oder ‚Resozialisierung‘ der bulgarischen Lyrik meiden die Idee direkten politischen Engagements, mit der Ausnahme der Person und des Individualprojekts Georgi Gospodinov. Sie beharren stattdessen, trotz politischer Profilierung, auf der Autonomie der Kunst und teilen, bei aller Unterschiedlichkeit, ein emphatisches Verständnis von Ästhetik, die im Schillerschen Sinne ethisch und aufklärerisch wirken soll. Direktes Engagement wird dagegen als naiv oder ideologisch leicht korrumpierbar abgelehnt, wozu auch die Erfahrung des Scheiterns der bulgarischen Protestbewegungen der Jahre 2013/2014 beigetragen haben mag.

Die NPP Plamen Dojnovs weist vor diesem Hintergrund einige zeit- und epochentypische Widersprüche auf. Das zentrale Paradoxon liegt im Anspruch, eine nicht-engagierte politische Poesie theoretisch zu formulieren und poetisch zu realisieren. Gefasst wird dieses Paradox in die Metapher von der NPP als einem ‚Niemandland‘ («ничия земя»), das allerdings nur als Fiktion existiere. Allerdings entsprechen sich die Aussagen des Manifests der NPP und die darunter versammelten Gedichte nicht immer. Unter den Werken des ‚Tyrannenballs‘ finden sich sowohl ‚tendenziöse‘ (im Sinne von Partei ergreifende) als auch sentimentale Gedichte. Mit diesem Widerspruch einer nicht-engagierten politischen Poesie steht das Dojnovsche Projekt symptomatisch für breitere Tendenzen im umkämpften Feld der bulgarischen Lyrik in ihrem Verhältnis zu den gesellschaftlichen Entwicklungen. Im Beharren auf kultureller Autonomie und ausgefeilter Formensprache als Garanten für politische Kritik stellt die NPP, so die abschließende These, einen einsichtsvollen Sonderfall innerhalb der europäischen, ja globalen Renaissance politischen oder engagierten Schreibens dar.<sup>70</sup>

*Status-Update Herbst 2020:* Im Jahr 2020 finden die geschilderten Prozesse eine Wiederholung. Ob als Farce, als Tragödie oder – entgegen des Marxschen

---

<sup>70</sup> Für eine exemplarische Analyse linken engagierten Schreibens vgl. Meindl / Witte (2011); Korchagin (2018). Für einen Überblick über politische Positionen in den Kulturen des östlichen Europa Smola / Sapper / Weichsel (2019).

Bonmots – möglicherweise auch als Vollendung, ist angesichts der Aktualität offen. Anstatt einzelne Ergänzungen im Artikel selbst vorzunehmen, sollen diese Dynamiken hier kurz als Appendix skizziert werden.

Im Frühsommer 2020 formiert sich eine neue gesellschaftliche Protestbewegung. Ausgangslage und Forderungen haben sich dabei seit 2013/2014 nicht wesentlich verändert (was im Übrigen nur für weitere Verbitterung unter den Beteiligten sorgt und ihr Engagement befeuert): Grund sind weiterhin die oligarchische Verflechtung von Regierung und krimineller Schattenökonomie, die in der rhetorischen Formel von Bulgarien als einem „Mafia-Staat“ kulminiert. Bulgarien rangiert in den Punkten Freiheit der Medien und Unabhängigkeit der Justiz ‚zuverlässig‘ auf den letzten Listenplätzen in Europa, aber auch weltweit. Gefordert werden kurzfristig der Rücktritt der zentristisch-konservativen Regierung Borisov (in ihrer dritten Legislaturperiode) sowie des Generalstaatsanwalts, dem politische Einflussnahme vorgeworfen wird.

Auf den Straßen versammelt sich eine neue, jüngere Generation. Sie ist dezidiert pro-europäisch eingestellt und fordert eine wirksame Einflussnahme der EU-Gremien auf die Entwicklung der Rechtsstaatlichkeit im Land, auch durch das Einfrieren von Finanzhilfen. Die Realität der Proteste ist komplexer als hier dargestellt: Sie wird bestimmt auch durch geopolitische Faktoren und die Machtspiele um Gaspipelines und die europäische Gasversorgung. Kritiker vermuten deshalb eine Appropriation der zunächst primär innenpolitisch motivierten Demonstrationen durch ‚den Kreml‘ sowie russlandfreundliche Kräfte im Land, namentlich den Präsidenten Rumen Radev.

In der ersten Phase der Proteste hat sich die bulgarische Literatur, respektive die bulgarischen Dichter\*innen, nicht aktiv im Geschehen positioniert, jedenfalls nicht mit ihren ikonischen Figuren. Eher verschämt geisterte gelegentlich das Schlagwort von den „schönen“ Protestierenden durch die medialen Diskursräume. Und so fragt der Dichter und Redakteur Rumen Leonidov in einem Radio-Interview denn auch provokant, wo die Stimmen der Intellektuellen und der populären Schriftsteller\*innen zur Unterstützung des Protests blieben.<sup>71</sup> In der Tat schien sich das Debakel der Proteste der Jahre 2013/2014, die paradoxerweise trotz ihrer Erfolge absolut ineffektiv geblieben sind, demotivierend auf ein erneutes Engagement auszuwirken. Am 1. Oktober aber, am Tag nach Bekanntgabe des Berichts der EU-Kommission über rechtsstaatliche Mängel in den Mitgliedsstaaten und maßgeblich auch in Bulgarien, veröffentlichten mehr als hundert Kulturschaffende einen öffentlichen Brief. In dem Schreiben verlangen sie nicht nur den Rücktritt des Premiers und einen effektiven Kampf gegen Klientelwirtschaft und Medienoligarchie, sondern formulieren auch eine Absage an eine populistische, konfrontative Erinnerungspolitik sowie an eine „unbalancierte staatliche Politik im Bereich der Kultur, die zu einer Begünstigung von Kitsch und Mittelmäßigkeit

---

<sup>71</sup> Darik (2020).

auf allen Niveaus zuungunsten tiefgreifender künstlerischer Experimente“ führt («небалансираната държавна политика в областта на културата, водеща до фаворизиране на кича и посредствеността на всички нива за сметка на задълбочените творчески търсения»)<sup>72</sup>. Unterzeichnet haben den Brief auch der engagierte Empath Georgi Gospodinov und der literarische Grenzgänger und Streiter für eine Aufarbeitung der kommunistischen Vergangenheit, Ilija Trojanow.

Mitten hinein in den heißen Protestsommer fällt auch die Publikation von Plamen Dojnovs zweitem Gedichtband aus der Reihe der NPP, diesmal unter dem Titel „Verliebt in den Diktator“ («Влюбване в диктатора»)<sup>73</sup>. Der Band, der mir zur Lektüre noch nicht vorliegt, enthält auch Gedichte über Proteste und Gegenproteste der vergangenen Jahre (sowie über Julia Kristevas mutmaßliche Tätigkeit als Informantin der DS). In einer TV-Gesprächsrunde bekräftigt der Autor erneut seine programmatische Position, dass politischer Protest nicht moralisch sein könne und, ganz im Sinne der Luhmannschen Systemtheorie, die Subsysteme Politik und Poesie getrennt bleiben müssen.<sup>74</sup>

## Literatur

- Antov, P. (2010): Поезията на 1990те: Българско и постмодерно. Т. 3: Българският постмодернизъм. Контекст. Генезис. Специфика. Пловдив.
- Bălgarska Nacionalna Televizija (2017): Защо преводачът Любомир Илиев беше обвинен в принадлежност към ДС? 31.01.2017. <https://bnt.bg/bg/a/zashto-prevodachat-lyubomir-iliev-beshe-obvinen-v-prinadlezhnost-kam-ds> [11.04.2021].
- Bălgarska Nacionalna Televizija (2020). Проф. Пламен Дойнов: Съмнявам се, че който и да е протест е морален. Панорама. 17.07.2020. <https://bnt.bg/bg/a/prof-plamen-doynov-smnyavam-se-che-koyto-i-da-e-protest-e-moralen> [11.04.2021].
- Breithaupt, F. (2009): Kulturen der Empathie. Frankfurt a. M.
- Černokoževa, R. (2020): Поетическата форма като политика. In: Литературен Вестник. 32. <https://litvestnik.wordpress.com/2020/09/30/поетическата-форма-като-политика/> [11.04.2021].
- Castells, M. (2012): Networks of Outrage and Hope: Social Movements in the Internet Age. Cambridge.
- Christov, Ch. (2011): Досието на Георги Първанов – Гоце. In: Държавна сигурност.com. 07.04.2011. <https://desebg.com/prezident/199-2011-04-07-18-38-04> [11.04.2021].
- Christov, Ch. (2018): Всички разбират от досиетата на ДС (какво бе пропуснато при прочита на делото „САБИНА“ – Юлия Кръстева). In: Държавна сигурност.com. 02.04.2018. <https://desebg.com/2011-01-16-11-42-13/3533-2018-04-02-10-03-12> [11.04.2021].

<sup>72</sup> Dnevnik (2020).

<sup>73</sup> Dojnov (2020). Für eine exemplarische Besprechung vgl. Černokoževa (2020).

<sup>74</sup> Bălgarska Nacionalna Televizija (2020).



- Christov, Ch. (2019): Преходът в България още не е приключил. In: DW.COM. 25.10.2019. <https://www.dw.com/bg/христо-христов-преходът-в-българия-още-не-е-приключил/a-50983063> [11.04.2021].
- Darik (2020): Румен Леонидов. За властта и възстанията. In: Darik Radio. 18.09.2020. [https://www.facebook.com/watch/live/?v=754347438681742&ref=watch\\_permalink](https://www.facebook.com/watch/live/?v=754347438681742&ref=watch_permalink) [11.04.2021].
- Dimitrova, M. (2018): A Jar, a Blouse, a Letter. The Kristeva Dossier. In: London Review of Books Blog. 03.04.2018. <https://blog.lrb.co.uk/blog/2018/april/a-jar-a-blouse-a-letter> [11.04.2021].
- Dnevnik (2020). Над сто интелектуалци: Незабавна оставка на Борисов, Гешев, Кошлуков, Караянчева. In: Dnevnik. 01.10.2020. [https://www.dnevnik.bg/analizi/2020/10/01/4121079\\_nad\\_sto\\_intelektualci\\_nezabavna\\_ostavka\\_na\\_borisov/](https://www.dnevnik.bg/analizi/2020/10/01/4121079_nad_sto_intelektualci_nezabavna_ostavka_na_borisov/) [11.04.2021].
- Dojnov, P. (2007a): Българската поезия в края на ХХ век. Част първа. София.
- Dojnov, P. (2007b): Българската поезия в края на ХХ век. Част втора. София.
- Dojnov, P. (2011): Българският соцреализъм 1956, 1968, 1989: норма и криза в литературата на НРБ (Poredica Minalo nesvâršeno). София.
- Dojnov, P. (2016a): Балът на тираните. София.
- Dojnov, P. (2016b): Поетическо четене, нова политическа поезия. In: Youtube.com. 02.03.2016. <https://www.youtube.com/watch?v=M9IkuSw8I0> [11.04.2021].
- Dojnov, P. (2018): Агент ‚Георги‘, агент ‚Пърличев‘, агент ‚Богдан‘ и нататък. In: Литературен вестник. 6, 14.–20.02.2018. <https://litvestnik.wordpress.com/2018/02/16/4964/> [11.04.2021].
- Dojnov, P. (2019a): Нова политическа поезия II (втора част). In: Youtube.com. 15.08.2019. <https://www.youtube.com/watch?v=MWCgykAzkFI> [11.04.2021].
- Dojnov, P. (2019b): Поезия. събрано и избрано. София.
- Dojnov, P. (2020): Влюбване в диктатора. София.
- Gołek-Sepetliewa, D. (2018): Българската поезия през 90-те години на ХХ век и културната памет. In: Slavica Lodziensia. 2. 211-218. <https://czasopisma.uni.lodz.pl/slav/article/view/4762> [11.04.2021].
- Golynko, D. (2011): Applied social poetry: Inventing the political subject. In: cement. a translation collective. 01.05.2011. <https://cementcollective.com/dead-poets/applied-social-poetry/> [11.04.2021]. [russische Originalfassung: Голынкин-Волфсон, Д. (2012): Прикладная социальная поэзия: изобретение политического субъекта. In: Транслит. 10/11. 180.]
- Gospodinov, G. (1999): Karnevalisierung statt orthodoxer Postmoderne. In: Neue Literatur. Zeitschrift für Querverbindungen. 1. 33-35.
- Gospodinov, G. (2013a): Невидимите кризи. Есета и истории. Пловдив.
- Gospodinov, G. (2013b): Протестиращият човек е красив. In: Дневник.бг. 13.06.2013. [http://www.dnevnik.bg/analizi/2013/06/18/2084449\\_protestirashtiat\\_chovek\\_e\\_krasiv/](http://www.dnevnik.bg/analizi/2013/06/18/2084449_protestirashtiat_chovek_e_krasiv/) [11.04.2021].
- Gray, J. (2020): ENGAGEMENT, AGAIN: American Poetry Then and Now. In: The American Poetry Review. 49. 5. 23-27.
- Gray, J. / Keniston, A. (2016): The News from Poems: Essays on the 21st-Century American Poetry of Engagement. Ann Arbor.
- Harper, M. / Kambourov, D. (2020): Bulgarian Literature As World Literature. New York.

- Horne, C. (2015): ‚Silent Lustration‘: Public Disclosures as Informal Lustration Mechanisms in Bulgaria and Romania. In: *Problems of Post-Communism*. 62. 3. 131-144. <https://doi.org/10.1080/10758216.2015.1019799> [11.04.2021].
- Kenarov, D. (2018): Was the Philosopher Julia Kristeva a Cold War Collaborator? In: *The New Yorker*. 05.09.2018. <https://www.newyorker.com/news/dispatch/was-the-philosopher-julia-kristeva-a-cold-war-collaborator> [11.04.2021].
- K'osev, A. (2005): Българският самиздат. In: *Ders.: Лелята от Гьотинген*. София. 119-139.
- K'osev, A. / Nikolčina, M. (2017): Бавното четене. Пламен Дойнов. Балът на тираните. In: *Вестник „Култура“*. 2 (2882). 20.01.2017. [http://newspaper.kultura.bg/bg/print\\_article/view/25596](http://newspaper.kultura.bg/bg/print_article/view/25596) [11.04.2021].
- Korchagin, K. (2018): ‚The Mask Is Ripped Off along with the Skin‘: Ways of Constructing the Subject in the Political Poetry of the 2010s. In: *Russian Studies in Literature*. 54. 1-3. 120-140. <https://doi.org/10.1080/10611975.2018.1507399> [11.04.2021]. [Russische Erstpublikation: Корчагин, К. (2013): «Маска сдирается вместе с кожей»: способы конструирования субъекта в политической поэзии 2010-х годов. In: *Новое Литературное Обозрение*. 6. 225-238.]
- Krasteva, A. (2016): The white piano, or, the dilemma of creative versus contestatory (e-)citizenship. In: *Digital Icons: Studies in Russian, Eurasian and Central European New Media* 15. 83-93. <https://www.digitalicons.org/issue15/the-white-piano-or-the-dilemma-of-creative-%E2%80%A8versus-contestatory-e-citizenship/> [11.04.2021].
- Krasznahorkai, K. / Sasse, S. (2019): *Performance Art, Happenings, Aktionskunst und die Geheimdienste*. Leipzig.
- Kristeva, J. (2018): Bulgaria, Post-Totalitarian Europe and Me. In: *The Philosophical Salon*. 07.09.2018. <https://thephilosophicalsalon.com/bulgaria-post-totalitarian-europe-and-me/> [11.04.2021].
- Lipovetsky, M. (2019): Zynismus statt Postmoderne. Geschichte eines (kalkulierten) Missverständnisses. In: *Osteuropa 5. Salto mortale. Politik und Kunst im neuen Osteuropa*. 91-106.
- Lutzkanova-Vassileva, A. (2001): Testimonial Poetry in East European Post-Totalitarian Literature. In: *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*. 3. 1. <http://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1103&context=clcweb> [11.04.2021].
- Meindl, M. / Witte, G. (2011): Die Neue Aufrichtigkeit: Kirill Medvedevs politische Sprache. In: *Schreibheft XXX*. 176-179. <http://doi.org/10.5167/uzh-93823> [11.04.2021].
- Nedelčev, M. (2017): Самопредставяне на политическото. In: *Литературен вестник* 1. 11.–17.01.2017. 4-5. [http://www.bsph.org/members/files/pub\\_pdf\\_1529.pdf](http://www.bsph.org/members/files/pub_pdf_1529.pdf) [11.04.2021].
- Nikolčina, M. (o. J.): Критичен поглед: Уроците на „Малкия Цахес“. In: *Въпреки*. <https://xn--b1agjhxg2e.com/post/152889158486/критичен-поглед-уроците-на-малкия-цахес> [11.04.2021].
- Novkov, M. (2001): Увисналата челюст на литература. In: *Ders.: БАРТвежи*. София: *Литературен вестник*. 26-32. [https://litenet.bg/publish23/m\\_novkov/uvisnalata.htm](https://litenet.bg/publish23/m_novkov/uvisnalata.htm) [11.04.2021].
- Rankine, C. / Dowdy, M. (2018): *American Poets in the 21st Century: The Poetics Of Social Engagement*. Middletown/CT.
- Rohdewald, S. (2017): Kyrill und Method: Religiöse Erinnerungsfiguren im östlichen Europa zwischen (Trans)Nationalität und Religion. In: *Themenportal Europäische Geschichte*. <http://www.europa.clio-online.de/essay/id/fdae-1704> [11.04.2021].

- Sabourin, V. / Praskov, V. / Merdžanov, I. (2016): Манифест на Новата Социална Поезия. Нова социална поезия. <https://novasocialnapoezia.eu> [11.04.2021].
- Schmid, U. (2018): Politischer Horror und private Melancholie – Julia Kristeva war eine äußerst schwierige Geheimdienstmitarbeiterin. In: Neue Zürcher Zeitung. 01.04.2018. <https://www.nzz.ch/feuilleton/politischer-horror-und-private-melancholie-julia-kristeva-war-eine-unbedeutende-geheimdienstmitarbeiterin-ld.1371085> [11.04.2021].
- Schmidt, H. (2017): Engagierte Melancholie: Zum lyrischen Schreiben des bulgarischen Autors Georgi Gospodinov. In: Welt der Slaven-Halbjahresschrift für Slavistik. 62. 319-338.
- Smola, K. (2019): Alternative statt Protest. Pragmatische Wende in der neuen russischen Kunst. Osteuropa 5. Salto mortale. Politik und Kunst im neuen Osteuropa. 5. 73-89.
- Smola, K. / Sapper, M. / Weichsel, V. (2019): Editorial. Die Politisierung des Formalen. In: Osteuropa 5. Salto mortale. Politik und Kunst im neuen Osteuropa. 5. 3.
- Todorova, M. (2017): Аспекти на свободата в поезията на Пламен Дойнов. In: Електронно списание LiterNet. 9. 214. 18.09.2017. <https://litenet.bg/publish31/mariana-todorova/plamen-doinov.htm> [12.10.2021].
- Trojanow, I. (2006): Die fingierte Revolution: Bulgarien, eine exemplarische Geschichte. Aktualisierte Neuausgabe. München.
- Trojanow, I. (2017): Verrat, wie lautet dein Name? Internationale Elias Canetti Gesellschaft. <http://eliascanetti.org/wp-content/uploads/2017/02/Verrat-wie-lautet-dein-Name.pdf> [11.04.2021].
- Velkova-Gajdaržieva, A. (2013): „Алтернативният канон: Поетите“ от Пламен Дойнов. За езиковите експерименти и за моралните избори. In: Електронно списание LiterNet. 4 161. 27.04.2013. <https://litenet.bg/publish2/avelkova/alternativen-kanon-dojnov.htm> [02.01.2021].
- Znepolski, I. (2017): Бележки към ‚Балът на тираните‘. In: Литературен вестник. 1. 5,7. 11.–17.01.2017. [http://www.bsph.org/members/files/pub\\_pdf\\_1529.pdf](http://www.bsph.org/members/files/pub_pdf_1529.pdf) [11.04.2021].