

Ost-West-Express. Kultur und Übersetzung,
herausgegeben von Jekatherina Lebedewa
und Gabriela Lehmann-Carli, Band 11

Agnieszka Brockmann/Jekatherina Lebedewa/
Maria Smyshliaeva/Rafał Żytyniec (Hg.)

Kulturelle Grenzgänge

Festschrift für Christa Ebert zum 65. Geburtstag

FFrank & Timme
Verlag für wissenschaftliche Literatur

Bin Laden gleiche, dem der Dichter Belgi einmal begegnet sei.²⁴ Unter Aurangzeb erhielt das Reich der Großmoguln seine größte Ausdehnung, doch wurde seine Kultur dem Verfall preisgegeben. Der Gegenspieler des Aurangzeb ist in der angefügten Erzählung den historischen Tatsachen entsprechend sein älterer Bruder Dārā Shukūh (1615-1659, genannt nach den persischen Königen Darius im 4. Jh. v. u. Z.). Dieser übersetzte 50 Upanishaden aus dem Sanskrit ins Persische und wirkte für eine Verständigung zwischen Muslimen und Hindus. Dārā Shukūhs Überlegungen, dass Anhänger verschiedener Religionen sehr wohl friedlich zusammenleben könnten, blieben in seiner Lebenszeit Utopie, doch Belgi-Ismaïlov holt sie wieder ins Heute.

In einer grandiosen Bewegung eilt Hamid Ismaïlov, die postmodernen Möglichkeiten des Erzählens und Konstruierens voll auskostend, von Ost nach West und wieder nach Ost, vom 15. Jahrhundert (‘Alīšīr Nawā’ī, 1441-1501) ins 17. (Dārā Shukūh), ins 18. (Nišāti),²⁵ ins 20. Jahrhundert zu Cho’lpon, aber auch zu Velemir Chlebnikov und García Lorca²⁶ und zu all den Figuren, die seine Romane, seine philosophischen Traktate, „Anmerkungen“, „Kommentare“, „Anhänge“ und „Rezensionen“ zu eigenen Arbeiten bevölkern. Es gibt in seinen Texten den Schrei eines Mannes, dem die Atemluft auszugehen scheint, und das Spiel mit den Jahrhunderten, literarischen Genres,²⁷ Stilformen und Sprachen. Der Dichter wechselt nicht die Welten. Er befindet sich in allen diesen verschiedenen Welten zugleich.

.....
24 Kaligulaev, Doroga k smerti, S. 294.

25 Magdi, Sobranie, Teil I, S. 24-36. Die genaue Lebenszeit des Dichters ist unbekannt.

26 Magdi, Sobranie, Teil II, S. 3-36.

27 Außer den folgenden im Text nicht genannten Romanen in usbekischer bzw. in russischer Sprache „Haiy ibn Yakzon“, „Murtad“, „Železnaja doroga“, „Mbodo“, „Ton Chuan“, Erzählungen, Fragmente von Erzählungen, europäische traditionelle und visuelle Poesie und orientalische Ghasele.

CHRISTINA PARNELL

Litauen neu erzählt. Die komödiantischen Provokationen des Marius Ivaškevičius

Litauen hat nach der Erlangung der nationalen Unabhängigkeit viele interessante Autoren hervorgebracht. Einer der begnadetsten ist zweifellos der 1973 geborene Marius Ivaškevičius. Was er seit nunmehr einem Dutzend Jahren seinen Landsleuten und Europa über Litauen und seine Geschichte zu erzählen hat und wie er das tut, ist großartig.

Die Auffassung von der kulturellen Zweiteilung Europas in einen vom römisch-katholischen bzw. protestantischen Christentum und einen vom byzantinischen Christentum geprägten Teil hat den Europadiskurs seit langem und nicht nur aus konservativem Blickwinkel beeinflusst. Mit seiner Schrift *The Clash of Civilizations*¹ hat Samuel Huntington die Teilung der Welt nach religiös bestimmten Kulturkreisen noch einmal zementiert und damit der den postkolonialen Diskurs bestimmenden Position der kulturellen Potenz hybrider Kulturen und des offenen Kulturbegriffs² viel Zündstoff zum Widerspruch geliefert.³

Dass Litauen sich Europa und dem Westen seit Jahrhunderten verbunden gefühlt hat, wird gemeinhin aus seiner Zugehörigkeit zum Katholizismus, der Bewahrung seiner alten, nichtslawischen Sprache und der geistigen Abgrenzung gegenüber dem Osten hergeleitet. Der studierte Lithuanist Ivaškevičius macht sowohl Litauens „Drang nach Westen“ als auch die Mythologisierung seiner Geschichte selbstironisch zum Gegenstand seiner „litauischen Erzählungen“. Kulturell und ethnisch verortet er sein Land von Anbeginn zwischen den Mächten und Kulturen, wovon es als Schmelztiegel von Ost und West profitiert und zugleich gelitten habe.⁴ Dieser Blickwinkel prägt seine ästhetisch

.....
1 Samuel Huntington, *The Clash of Civilizations*, New York 1996.

2 Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London 1994.

3 Seyla Benhabib, *The Claims of Culture*, Princeton 2002.

4 Marius Ivaškevičius, Das vierte Mal oder litauische Metamorphosen, in: Ilma Rakusa / Michael M. Thoss (Hg.), *European Borderlands*, Köln 2009, S. 37-44. 41: Über Litauens „Jahrhunderte

originären Prosa- und Dramenwerke, die das Interesse für Litauen und „das Litauische“ auf überraschende Weise wecken konnten.⁵

Dass Ivaškevičius die für die nationale Identitätsbildung so wichtige Bedeutung der Nationalmythen und der Nationalsprache zum Gegenstand seiner Werke macht, verbindet ihn mit der kritischen osteuropäischen Intelligenz der Vätergeneration. Anders als viele ihrer Vertreter sieht er den Begriff der Nation nicht als kulturelle Einheit, sondern entdeckt uns das Originäre des litauischen Raums gerade im verloren gegangenen multikulturellen Element:⁶

Wir haben unser sprachliches Erbe und den alten litauischen Staat, aber in diesem wurden immer schon verschiedene Sprachen gesprochen. Jiddisch, Polnisch, Russisch. Litauisch als allgemeine Sprache gab es genau genommen nicht. Im kulturhistorischen und politischen Kontext sind die anderen Sprachen heute verschwunden, unsere Kultur ist dadurch ärmer geworden.⁷

langes“ Versinken in die Bedeutungslosigkeit reflektiert Ivaškevičius selbstironisch im Erinnern der Christianisierung und der Polonisierung in der Lubliner Union (1569-1795) sowie der zaristischen bzw. sowjetischen Besatzung. Die Entwicklung Litauens vom Großlitauen im 13. Jahrhundert zum litauischen Nationalstaat in der Zwischenkriegszeit vergleicht er mit der Metamorphose des Dinosauriers in einen Pinscher. Litauens Affinität zu Westeuropa umschreibt er mit dem Bild vom Westen in der Hölle, dem es für den Litauer selbst dort noch gelänge, „weniger nah am Fegefeuer“ zu sein.

- 5 Zu Ivaškevičius' Werk und seiner Position in der litauischen Literatur vgl. Christina Parnell, Zwischen Mythos und Markt. Identitätsbilder in der litauischen Gegenwartsliteratur, in: Mirosława Czarnačka / Christa Ebert (Hg.), Kulturelle Identitäten im Wandel – Grenzgängertum als literarisches Phänomen, Schöneiche bei Berlin 2006, S. 221-242; Christina Parnell, The World Repeats Itself in its Boredom. Third Spaces in Lithuanian Literature, in: Acta litteraria comparativa: Europos kraštovaizdžio transformacijos. Savo ir svetimio susitikimai (Transformations of the European landscape: Encounters between the Self and the Other). Mokslo darbai, Vilnius 2010-2011, S. 180-191.
- 6 Zur Diskussion um die Spezifik Mitteleuropas vgl. Boris Dubin, Virtual Europe and the Other Europe, in: Manfred Sapper / Volker Weichsel (Hg.), Osteuropa. Sketches of Europe. Old Lands, New Worlds, Berlin 2005, S. 49-85, hier S. 55: Die Sowjetunion, die USA und „die eigene nationale Gemeinschaft als ein kulturelles Ganzes“ seien die drei Gesellschaftsverbände gewesen, gegenüber denen sich osteuropäische Intellektuelle ihrer Identität vergewissert hätten. Dubin verweist auf Kunderas Position, dass in den Revolten der Mitteleuropäer immer etwas Konservatives, Anachronistisches sei, weil sie leidenschaftlich versuchten, die Vergangenheit zu restaurieren (S. 69), hebt Czesław Miłosz's Überzeugung von der Einzigartigkeit des „kulturellen Universalismus“ Osteuropas hervor (S. 59) sowie den Standpunkt Danilo Kiš's: „Kiš's position consists in supporting, stressing and even maximizing cultural difference, including the fundamental and insurmountable differences between Eastern and Western Europe“ (S. 70).
- 7 Marius Ivaškevičius, in: Muttersprache – Vaterland. Zusammenfassung einer Podiumsdiskussion mit Krzysztof Czerwinski, Volha Hapayeva, Marius Ivaškevičius und Andrej Kurkow; Moderation:

Verblüffend originell erhellt er uns, insbesondere in Bezug auf den Vilniuser Raum, seine Auffassung vom Gemachtwerden der Nation.

Vilnius war immer eine kosmopolitische Stadt. [...] Gebaut von Litauern, überwogen später Polen und Juden. Während der Sowjetzeit zogen massenweise Russen und Weißrussen zu, und manchmal war es schwer, sich auf Litauisch zu verständigen. Wohin aber sind all die Vilniuser der Sowjetzeit verschwunden? Nirgendwohin. Sie sind einfach Litauer geworden. Meine Großeltern sind gestorben, bevor sie Litauisch lernen konnten, und meine Mutter spricht es noch heute mit einem leicht slawischen Akzent. Aber ich, ich bin ein Junger litauischer Schriftsteller. Und da habt ihr sie: die Lithuanisierung von Vilnius in drei Generationen.⁸

Vom verbindenden Element der gemeinsamen Sprache abgesehen, erinnert Ivaškevičius' kritische Position zu den Ursprungsmythen der Nation schließlich auch an das bei Benedict Anderson erwähnte Vergessen unerfreulicher [geschichtlicher – C.P.] Ereignisse im Identitätsverständnis nationaler Gemeinschaften.⁹ Die Dekonstruktion der litauischen Nationalmythen durch Ivaškevičius schließt das Erinnern des Unangenehmen und Peinlichen für das nationale Selbstverständnis ein. Davon soll hier nicht zuletzt die Rede sein.

Martin Pollack; 15. Juni 2007, Goethe-Institut Berlin. Online: www.goethe.de (12.06.2011).

- 8 Marius Ivaškevičius, The Howling Wolf, in: Index on Censorship 3/2004, S. 161-167, hier: S. 166. Übersetzung von mir – C.P.; Zum Problem der Konstruktion nationaler Identität vgl. auch Timothy Snyder, The Reconstruction of Nations. Poland, Ukraine, Lithuania, Belarus, 1569-1999, New Haven 2003.
- 9 Vgl. Benedict Anderson, Die Erfindung der Nation, Frankfurt am Main 1996, S. 200-204. Vgl. das Nachwort von Thomas Mergel, Benedict Andersons Imagined Communities: Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts, in: op. cit., S. 285f.: „Nationen müssen, wollen sie sich historisch legitimieren, nicht nur geschichtliche Ereignisse herausheben, die die Geburt der Nation und ihren Verlauf signifizieren, sondern sie müssen auch Ereignisse vergessen, die dem zuwiderlaufen.“

Sich verselbständigende Räume und Zeichen: Litauen als absurdes Theater

Mit dem 1998 abgeschlossenen Drama *Kaimynas* (Der Nachbar)¹⁰ erlangt der erst 25jährige Ivaškevičius erste internationale Beachtung. Im komödiantischen Spiel mit den Sujets und Motiven des Theaters Becketts und der Postmoderne und ihrer Überlagerung durch Motive sowjetischen Alltagslebens schreibt Ivaškevičius das absurde Drama der postsowjetischen litauischen Gesellschaft. Noch geht es in diesem Stück nicht um die Dekonstruktion eines Nationalmythos, es sei denn, man begreift die Darstellung der litauischen postsowjetischen Gesellschaft als Provokation zur Mythenbildung vom lichten Neubeginn.

Das Stück beginnt mit dem Traum des Protagonisten Leonas, in dem er als Soldat der australischen Armee in einem Güterzug beschossen wird und eine schnurrbartige Lazarettchwester namens Eva ihm gleichzeitig „mit der Hand unter der Decke“ zur Ejakulation verhilft. Schüsse aus der Nachbarschaft befreien ihn aus dem Alpträum, lassen ihn jedoch sogleich in die nächste Bedrängnis geraten: Ein mit den Schüssen verbundener Mord wird ihm zugeschrieben werden. Als schwebender, ungelöster Kriminalfall, der nie eine Lösung erfährt, bestimmt der Mord die Bewegung des Stückes. Vom Autor in der Regieanweisung als „irgendwo arbeitender Idiot“ bezeichnet,¹¹ drängt sich eine Verbindung zur tradierten Figur des heiligen Narren und Wahrheitsverkünders auf.

Letztlich entwickelt sich der Plot aus dem Bestreben der Nachbarn, den Idioten, der illegal einwohnt, des Mordes zu überführen und (als Variante der Entsorgung des Anderen) loszuwerden. Hierfür heuern sie die Strip-tease-Tänzerin Silvija an, die ihn verführen und geständig machen soll. Wir erfahren dies zeitversetzt im letzten Bild des I. Aktes, das den vorangestellten Nacktbadenden von Silvija und Leonas in der Badewanne einen Zusammenhang gibt. Parallel hierzu werden wir Zeuge einvernehmlich scheinender nachbarschaftlicher Gespräche auf der Hofbank eines Stiegenhauses zwischen drei

Männern und einer Frau,¹² die uns Xenophobie und Antisemitismus als im Alltag verwurzelte Vorurteile der litauischen Durchschnittsbürger vermitteln.¹³ Gleichzeitig ironisieren Andeutungen ihrer ethnischen Hybridität eine vermeintliche Reinblütigkeit.¹⁴

Zwischen Silvija und Leonas kommt es im II. Akt nicht nur zur körperlichen, sondern auch menschlichen Annäherung. Nachdem ihr Versuch fehlschlägt, ihn vor der Verhaftung zu retten, indem sie sich selbst als Mörderin ausgibt, verhilft sie ihm zur Flucht. Der II. Akt endet mit ihrer Vision von einem Land, in dem es „nur gute Nachbarn“ gibt und wo sie selbst als „ehrwerte Leute“ in den oberen Stockwerken wohnen werden.¹⁵

Mehrere das postmoderne Drama strukturierende Motive wie der schwebende, ungelöste Kriminalfall oder das Spiel mit den Signifikanten, die ihre Verweiskfunktion verweigern, fallen hier auf. Ihrer ursächlichen Beziehung entbunden, erscheinen Aussagen mehrfach in irritierender Sowohl-als-auch-Funktion.¹⁶ Darüber hinaus ist die Vielzahl Freudischer Motive als Spiel mit den Symbolen der Psychoanalyse zu erwähnen: das „Schießen“ in Leonas' Traum in der Verschiebung zum „Spritzen“ unter der Decke, das abstoßende Bild von Silvijas Mutter, die ihre Füße, an denen zwei Zehen fehlen, und ihre behaarten Beine im Waschbecken des Wohnheimes wäscht – eine Metapher, in

12 In der Figur des „Untersuchungsrichters“ überkreuzen sich postmoderne Wahrheitsfindung und sowjetische Bürokratie. Daneben agieren der Regisseur Vaclovas und der Schlosser Arvydas. Eine ältere Frau, Aurelija, erscheint lediglich unter der Bezeichnung „Nachbarin“.

13 Vgl. ihren Disput über „echte“ und „unechte“ Juden, „beunruhigende“ Polen usw. So bemerkt Vaclovas, Juden und Polen seien „nicht alle schlecht“ bzw. „im Allgemeinen nicht schlecht“ und Weißrussen seien nicht alle Diebe, sondern zeigten einem „gern den Weg“ (S. 18, 19 und 26: „Žinot, ne visi žydai blogi“; „Apskritai lenkai nėra blogi“; „Nemanau, kad visi baltarusiai vagys. [...] Apskritai baltarusiai mėgsta rodyti kelią.“). Arvydas hält dagegen, viele Juden zu kennen, bezweifelt aber, ob ein „guter“ dabei sei (S. 18: „[...] žinote, ponas Vaclovai, gero žydo ...“), überhaupt gäbe es keine langsameren als Juden und Esten (S. 26: „[...] lėtesnių už žydus ir estus nėra“).

14 Arvydas erzählt von seinem französischen Großvater, der seine Großmutter während eines Kurzaufenthaltes in Litauen schwängerte u. a. (S. 25: „Visa bėda, kad senelis buvo prancūzas.“).

15 Ivaškevičius, *Kaimynas*, S. 81 und 82: „Mes surasime šalį, kur bus tik geri kaimynai.“; „Viršutiniuose aukštuose gyvens garbūs tos šalies žmonės [...]“.

16 Vgl. Eugenius Ališanka, *Die Rückkehr des Dionysos. Chthonisches. Postmodernismus. Stille, Oberhausen 2008*, S. 106 bzw. 85. Bezug nehmend auf Ivaškevičius' Roman „Istorija nuo debesies“ (Die Geschichte von der Wolke), Vilnius 1998, spricht Ališanka von einer Kreation „irreführender“ bzw. „herumirrender“ Erzählungen durch den Autor. Dieses Prinzip entdeckte ich auch in „Kaimynas“. So z. B. erzählt Arvydas von seinem Vater, der gegen die Polen kämpfte, um wenig später zu betonen, dass dieser nie im Krieg mit den Polen war. Oder Aurelija erinnert sich eines Zimmers in einem litauischen Kleinstädtchen, das sie mit ihrer Tochter bewohnte, um anschließend zu leugnen, je an diesem Ort gewesen zu sein oder eine Tochter gehabt zu haben.

10 Marius Ivaškevičius, *Kaimynas*, in: Artimas, Vilnius 2002, S. 9-119.

11 Ivaškevičius, *Kaimynas*, S. 10: „LEONAS – niekur nedirbantį idiotas“. Im Weiteren verwende ich für die ins Deutsche übersetzten Zitate die Übersetzung von Cornelius Hell (Marius Ivaškevičius, *Der Nachbar*, in: Helga Dostal (Hg.), *Neue Dramen. Osteuropäisches Theater. Eine Anthologie*, Wien 2006, S. 13-77). Die litauischen Originalzitate erscheinen in den Fußnoten.

der Geschlecht und Kastration als Ekel und Angst erregend zusammenfallen, das „Stiegenhaus“ schließlich als Freudsches Symbol des Geschlechtsakts und (bei Ivaškevičius) gleichzeitig besetzter Topos sozialer Hierarchien, in dem unten die Ärmsten, oben aber die Bedeutenderen wohnen (vgl. Fußnote 15).

Im III. Akt, der zehn bzw. zwanzig Jahre später einsetzt, befinden sich Leonas und Silvija mit der noch in Litauen gezeugten Tochter in Australien. Im Gespräch mit der erwachsenen Tochter bemerkt Leonas, dass er nach einem Buch suche, „in dem es wichtig ist, wer nicht gemordet und warum er das nicht getan hat.“¹⁷ Im Kontext der Handlung erweist sich dieser Gedanke als eine der seltenen versteckten Wahrheiten des „heiligen Narren“: Wenn alles Geschehen unlösbar um einen Mord kreist, den jeder begangen haben könnte, erhalten die Motive des Nicht-Mörders Gewichtigkeit. Dass sie nicht verfolgt werden, gehört zum Spiel.

Vergeblich versucht die Tochter, in die Gedankenwelt des Vaters vorzudringen, die ihn Gott als Nachbarn sehen lässt. Wie Gott, der sich nach Leonas' Meinung eine neue Wohnung suchen wird, weil er der Menschen überdrüssig ist, hätte auch sie für sich gern ein Heim gefunden,¹⁸ sucht sie sich doch unablässig ihrer Herkunft zu vergewissern, und sei es über die von der Großmutter „geerbte“ Gewohnheit, die Füße im Waschbecken zu waschen oder über die ständige Anrufung ihrer Mutter.¹⁹ Wie vorangestellte Szenen auf einer australischen Geburtsstation prophezeien, versieht die Dramaturgie die Tochter bereits als Säugling mit dem Kainsmal der Mörderin, was der surreale Plot schließlich bestätigt.

In der Schlusszene trifft Leonas in einer Wiederholung des Eingangsbildes im Güterzug auf Eva, die Lazarettchwester, die ihm eine Spritze zusichert, wofür er „dreimal zu[zu]stechen“ verspricht. Beide bestätigen einander, dass es für eine Flucht keinen Ort, und damit keinen Ausweg gibt, denn: „Die Welt ist so klein.“²⁰

17 Ivaškevičius, Kaimynas, S. 85: „Ieškau knygos, kur būtų svarbu, kas ir kodėl nenužudė.“

18 Ebenda, S. 96: „Kodėl aš neradau?“ („Warum habe ich keine gefunden?“).

19 Silvija ermahnt die Tochter wiederholt, „nicht ständig ‚Mama‘ zu ihr zu sagen. Vgl. Ivaškevičius, Kaimynas, S. 102, 103, 104: „Nustok man kartojusi ‚mama‘“; „Nustok man kartojusi ‚mama‘“; „Nekartok man ‚mama‘.“

20 Ebenda, S. 119: „Pasaulis toks mažas.“

Von Äquivalenzen und Ähnlichkeiten: Der litauische Partisanenkrieg

Ausgangssituation des Romans *Žali* (Die Grünen)²¹ ist die Infragestellung dichotomischer Fronten im zum heroischen Mythos erhobenen litauischen Partisanenkampf gegen die Sowjetmacht der Jahre 1944 bis 1954. Die Handlung konzentriert sich auf den Sommer 1950. Der Krieg der in den Erdbunkern des litauischen Waldes verborgenen Partisanen „unter der Erde“ sowie ihrer „über der Erde“ agierenden russischen Verfolger ist kein Frontenkrieg, sondern ein Kampf in der räumlichen Vertikale mit in sich inhomogenen Konfliktparteien: Litauer („Žali“/„Grüne“) kämpfen gegen Russen („Raudoni“/„Rote“), unter denen, so heißt es, auch Litauer waren. Und unter den Litauern habe „auch dieser oder jener Russe oder Deutsche“ gekämpft, wobei man mitunter die „Gelben“ (die Juden, C.P.) vor den Grünen zu schützen hatte.²²

Gleich zu Beginn des Romans übt sich der Erzähler darin, die Position der Gegenseite zu ergründen:

Der Russe, nicht schuld daran, als Russe geboren zu sein, hat in der gewaltigsten Weltschlacht gekämpft, geht auf seiner, vom Feind zurückerkämpften Erde. Und plötzlich dringt das Gerücht zu ihm, dass irgendwo am Rande dieser Erde Missgeburten aufgetaucht sind, die auf seine Kampfgefährten schießen. Ich an seiner Stelle (aber nur wenn ich Russe wäre) hätte nicht lange gefackelt, hätte den Tornister so schnell wie möglich gepackt und mich aufgemacht, den Schuft zu erledigen. Eben das hat auch der Russe gemacht.²³

21 Marius Ivaškevičius, *Žali*, Vilnius 2002. Die Zitate werden von mir ins Deutsche übersetzt und in den Fußnoten im litauischen Original wiedergegeben. Die mir im Manuskript vorliegende russische Übersetzung von Georgij Efremov wird zum Vergleich herangezogen.

22 Damit wird die z. T. fatale Zusammensetzung der Partisanenarmee benannt, in der auch ursprünglich an den Verbrechen des Holocaust Beteiligte für die litauische Unabhängigkeit kämpften. Ivaškevičius, *Žali*, S. 5: „[...] žmonės kariavo už žalią. Tokia mūsų miškų spalva. Labiausiai jie kariavo prieš raudoną – tai priešų kraujo spalva. Nors pasitaikydavo ginti ir geltoną nuo žalios. Buvo ir taip.“

23 Ebenda, S. 8: „Eilinis žmogus, nekaltas, kad gimė rusas [...], laimėjo didžiausią pasaulyje karą, jis eina per savo miestą, nes jis tą miestą apgynė. Ir staiga jį pasieka gandas, kad kažkur jo šalies pakrašty esama išsigimėlių, užsimaniusių dar pakariauti. Aš to ruso vietoje, bet jeigu tik būčiau rusas, apie nieką daugiau negalvodamas, susikraučiau kuprinę ir važiuočiau pribaitį išsigimėlių. Rusas taip ir padaro.“

Bewusstsein der Gemeinsamkeit des Existentiellen von Leben und Tod am Ende des Romans beinahe aufgehoben,³³ ehe der Leser einmal mehr erkennt, dass er einem surrealen Traum aufsitzt – Žemaitis wird erschossen. „Die Verhältnisse sind so“, lässt der Autor den russischen Oberst bedauernd feststellen.³⁴ „Die Zeiten waren so“, erklärt der tote Žemaitis aus dem Grab heraus auf die Frage, warum man seinen Doppelgänger erschießen musste.³⁵

Der Roman endet mit der Frage des toten Žemaitis was passiere, wenn man die verrate, die es nie gegeben habe und setzt damit als Schlusspunkt, worauf Raumstruktur und Bildwelt hinauslaufen: Es gibt keine einzige Wahrheit und keine einzige Lösung und die eifernde Sucht nach Erhöhung des Gerechten und Überführung des Fehlenden führt nur zu neuen Ausschlüssen und Feindbildern.

Ungewollte Nähe. Litauer in Sibirien, Russen in Litauen. Die Ambivalenz von Deportation und Okkupation

Das Schauspiel *Malbiš* (Der Kleine)³⁶ erlebt 2002 unter der Regie von Ivaškevičius selbst im Oskaras-Koršunovas-Theater seine Uraufführung.

Auch hier wird ein zum Nationalmythos gewordenes Ereignis der litauischen Geschichte wieder- und gegengelesen: die sowjetische Deportation zehntausender Litauer nach Sibirien.³⁷ Sowohl Russe als auch Litauer werden als den gesellschaftlichen und historischen Gewalten unterworfen dargestellt. Der nach Sibirien verbannte Tėvas (litauisch: Vater) quartiert sich in Haus

33 Ivaškevičius, Žali, S. 326: „Jonai, - sako bičiulis, - mudu išgyvenom baisų laiką. Mudu vienas kitam jį užtaisėm.“ („Jonas, sagt der Kamerad, wir beide haben schreckliche Zeiten durchgemacht. Wir haben sie einander zugefügt.“)

34 Ebenda: „Tokia visa sistema.“

35 Ebenda, S. 221: „Tokie buvo, grafe, laikai.“

36 Marius Ivaškevičius, *Malbiš*, in: Artimas, Vilnius 2002, S. 189-220. Die Schreibweise des Titels *Malbiš*, geschrieben in lateinischen und kyrillischen Lettern, steht für die Verbindung beider Völker. Auch die Dialoge erscheinen jeweils auf Russisch bzw. Litauisch. Ich zitiere aus dem litauischen und russischen Original. Zum Vergleich liegt mir die Übersetzung von Claudia Sinnig im Manuskript vor, auf die ich mich bei den deutschsprachigen Zitaten beziehe.

37 In die litauische Geschichtsschreibung eingegangen sind die großen Deportationswellen kurz vor dem Einmarsch der Hitlertruppen im Juni 1941 sowie in den unmittelbaren Nachkriegsjahren. Ivaškevičius versieht die Figuren im Personenverzeichnis des Stückes mit authentischen Lebensläufen, um das historisch Typische der Situation herauszustellen. Vgl. Ivaškevičius, *Malbiš*, S. 190.

und Herz der unverheirateten Russin Nastia³⁸ ein, um zu überleben („Hier gibt es ein bewohnbares Haus. Eine freie Mütze und einen freien Pelz.“³⁹), wofür er sich die Verachtung seiner Landsleute und den Hass von Nastias Sohn Lionia zuzieht. Lionia, der in der Roten Armee kämpft, verbleibt im Gegenzug nach dem Sieg über die Deutschen in Litauen – in Tėvas' Haus und bei dessen Tochter Silvija („Das Haus ist gut. Ein Riesenhaus. Weiträumig und warm.“⁴⁰). Im Unterschied zu Tėvas' Aufnahme im Herz der russischen Frau⁴¹ wird Lionia von der Litauerin nicht angenommen („Zu wem gehört Lionia? Hier bei uns ist Lionia eingefallen.“⁴²), und er beklagt sich im Brief an die Mutter über seine Hauslosigkeit: „[...] aber das Leben fügt sich nicht zusammen. Er (Tėvas – C.P.) hat etwas mitgenommen, aber was, begreife ich nicht.“⁴³

In der Tradition des Kolonisators versucht er, den Widerstand des fremden Lands in Gestalt der fremden Frau durch den symbolischen Akt der Penetration zu bezwingen („Hat das Dach durchschlagen und mich, Vati.“⁴⁴). Die Vergewaltigung Litauens in Silvija verbindet sich in Anspielung auf den Geschichtsverlauf mit dem Bild von Litauens Rache: Silvija schwingt eine Sense über Lionias Kopf. Allerdings untersagt die Regieanweisung jede tragische Zuspitzung.⁴⁵ Vielmehr sorgen der szenische Aufbau wie die Profanisierung der Leidensmythen im gesamten Stück für groteske Effekte: Der Gesundheitszustand der Deportierten in der sibirischen Verbannung wird mit deren permanentem Durchfall umschrieben, der Heroismus des Partisanenkampfs durch die sprachliche Gleichsetzung der litauischen Partisanen, der „Grünen“, mit den „Grünen“ als den heutigen Umweltpolitikern in den westlichen De-

38 Die Russin nennt ihn „Tevasilij“, da sie die Vorstellung des Litauers als „Tėvas Sil'vii“ (Litauisch: Vater von Silvija) sprachlich nicht versteht. „Тевасилий. Красивое имя.“ (S. 203)

39 Ivaškevičius, *Malbiš*, S. 200: „Čia yra vienas gyventi tinkamas namas. Viena laisva kepurė ir kailiniai. [...] Prie viso to naktimis aš trinuosi.“

40 Ebenda, S. 206: „Дом хороший. Домуще. Просторно, тепло.“

41 Hier bemüht Ivaškevičius Stereotype von der russischen Seele, insbesondere die von der russischen Frau und ihrer Selbstlosigkeit. Mehrfach versucht Nastia, den Sohn für den Geliebten zu stimmen, indem sie auf dessen „Menschsein“ verweist und das „Schicksal“ beruft (S. 196: „Леня, это просто человек. Так. [...] Вот я и подумала, не судьба ли это?“).

42 Ebenda, S. 218f: „Kieno yra Lionia? Pas mus čia įkrito Lionia.“

43 Ebenda, S. 212: „[...] а не клеится жизнь. Увез он что-то, а что – не пойму.“

44 Ebenda, S. 218: „Pramušė stogą ir mane, teat.“

45 Ebenda, S. 190: „Visų tragiškų to laikotarpio įvykių, kurie šmėstelį pjesėje, ir to, kas atsitinka pjesės personažams, pernelyg nedramatinti.“

mokratien desavouiert: „Die Waldbrüder gehen um, diese Ökologen, die Grünen, und beschützen die Wälder.“⁴⁶

Dieser Strategie entspricht auch die Funktion der Rahmenhandlung des Stücks. In Analogie zum Eingangsbild zeigt das Schlussbild den wieder 5-jährigen Lonia und alle Figuren in der Ausgangsposition – der Sehnsucht Silvijas entsprechend, die im vorletzten Bild die Politik der nationalistischen Patrioten vertritt und weinerlich die Rückkehr zur Vergangenheit beschwört: „Alles wird wie es war, Vaati ...“⁴⁷ Aber der Plot verweigert sich einer Umkehrbarkeit der Geschichte. Tėvas, der sich bei Nastia wohlfühlt, wehrt sich laut Regieanweisung gegen seine Rückführung.⁴⁸

Rekapituliert man das Sujet, so deutet das Eingangsbild des Stücks das erzählte Leben hinter Grenzen und Stacheldraht sowie ohne Wärme und Zuhause voraus. In beiden Bildern der Rahmenhandlung malt der kleine Lonia nämlich statt eines Hauses einen Zaun und wird deshalb von seiner Mutter gerügt. Minimale Textergänzungen und die Regieanweisung führen im Schlussbild jedoch zu einer weiterführenden Ausdeutung: Das „nächste Mal“, heißt es, möge der Kleine „ein Haus“ zeichnen, selbst wenn ein Zaun aufgegeben sei, denn „in diesem Regen ist es das Allerbeste“.⁴⁹ Das letzte Wort hat damit nicht der Stacheldraht, sondern das Haus bzw. die Begründung seiner Wichtigkeit für den Menschen. Mit dieser Deutung korrespondiert auch das Figurenarrangement im Schlussbild, das den Kleinen zwischen seiner russischen Mutter Nastja und Tevasilij, dem litauischen Vater, zeigt und ihm damit zu einem Dritten aus Eigenem und Fremdem macht, dessen Entwicklung noch offen wäre.⁵⁰

46 Ebenda, S. 207: „Братья лесные ходят, экологи эти, зелёные, леса охраняют.“

47 Ebenda, S. 219: „Viską kaip buvo, teet ...“

48 Ebenda, S. 219: „Visi personažai bando grįžti į vaidinamos istorijos pradžios tašką, todėl veiksmas rutuliojasi atvirkščia tvarka. Bet tam ima priešintis TĖVAS, jis nieku gyvu nenori atiduoti kam nors savo laimės, kurią rado su NASTIA.“ („Alle Personen wiederholen die wichtigsten Vorgänge der Handlung und kehren dabei an ihren Ausgangspunkt zurück, die Handlung wird gleichsam zurückgedreht, nur in irgendeinem Augenblick beginnt sich der Vater der Rückkehr der Ereignisse zu widersetzen, er verteidigt mit allen Mitteln sein Glück, das er mit Nastia gefunden hat.“)

49 Ebenda, S. 219f.: „Просто в следующий раз, когда зададут дом, рисуй дом. А зададут забор – все равно рисуй дом. Потому что в такой вот дождь самое лучшее – это ...“

50 Die Rahmenhandlung rekurriert zeitlich auf das Jahr 1928. In der sowjetischen Geschichte steht dieser Zeitraum für den Beginn der Deportationen der russischen Großbauern im Rahmen der „Liquidierung der Kulaken als Klasse“, und damit für den Beginn der Massendeportationen.

Litauischer Patriotismus und Europa. Die koloniale Utopie des Kazimieras Pakštas

Wie bereits im Roman *Žali* verkörpert der Protagonist des Bühnenstücks *Madagaskaras*⁵¹ einen Prototyp der litauischen Nationalgeschichte. Die fiktive Figur des litauischen Priesters bäuerlicher Herkunft und selbsternannten Volkstribuns Kazys Pokštas, der das litauische Volk zum Umzug auf einen anderen Kontinent zu überzeugen sucht, wo es nicht mehr Gefahr laufe, von den benachbarten Großmächten zerrieben zu werden und sich frei entfalten könne,⁵² bezieht sich auf den litauischen Politologen und Geologen Kazimieras Pakštas. Im Gegensatz zum Partisanenführer Žemaitis, dem in Vilnius unweit des Präsidentenpalastes ein Denkmal gesetzt ist, genießt Pakštas im litauischen Nationalverständnis keinen Kultstatus, sondern wird eher als Phantast wahrgenommen. Auch Ivaškevičius versagt seinem Protagonisten den Heiligenschein des patriotischen Idealisten.⁵³ In der Figur des Pokštas bündelt er die dem Kolonialismus eignende rassistische Überlegenheitshaltung gegenüber den Eingeborenen sowie faschistische Positionen des Rassismus, der Euthanasie und des Herrenmenschentums. Zum Beispiel warnt dieser die Dorfgemeinde mit missionarischem Eifer vor Trunksucht und Ausschweifung und fordert, deren Folgen durch ärztlich verordnete Abtreibungen zu unterbinden. In der den europäischen Kulturdiskurs bestimmenden Gegensatzung von West- vs. Osteuropa = Kultur vs. Barbarei⁵⁴ („Der Osten ist Beklemmung“; „Der Westen ist Aufbruch“) drängt er sein Volk zum geistigen und schließlich räumlichen Aufbruch: „Wendet das Antlitz zum Meer. Wendet die Augen von der Erde.“⁵⁵

51 Die Premiere findet 2004 unter der Regie von Rimas Tuminas am Kleinen Theater Vilnius statt.

52 Die literarische Figur, Pokštas, gelangt im Plot des Stückes nach Madagaskar, weil sein Schiff, das sich auf dem Weg nach Afrika befindet, dort strandet. Pakštas, die authentische Figur, war zwar in Afrika und schrieb hierüber ein Buch, die Idee von der Umsiedlung Litauens versuchte er jedoch im damals britischen Honduras (seit 1981 Belize) zu verwirklichen. Pakštas lehrte in den USA und bis 1939 in Litauen. 1960 starb er in Chicago.

53 Ivaškevičius äußert sich kritisch zum Nationalstaat der Zwischenkriegszeit, der sich mit dem Militärputsch 1926 „zur nationalistischen Diktatur“ entwickelt habe: „Aus der Unfreiheit des russischen Imperiums, wo das Wort ‚Litauer‘ verboten war, gerieten die Menschen in eine Art nationale Unfreiheit.“ (Ivaškevičius, Das vierte Mal, S. 40)

54 Vgl. hierzu: Petr Čadaev, Pervoe filosofičeskoe piš'mo. 1829/36, in: ders., Polnoe sobranie sočinenij i izbrannye piš'ma, Moskva 1991.

55 Aufbruch steht für die Loslösung von der beschränkenden Erdverhaftung des Litauers – gen Meer und gen Himmel. Vgl. Ališanka, Die Rückkehr des Dionysos, S. 86. Ališanka spricht vom Mo-

Wiederholt hat Ivaškevičius sein ästhetisches Verhältnis zur litauischen Sprache, ihre Bedeutung für sein Schaffen, thematisiert und in seinen Werken ästhetisch originell umgesetzt.⁵⁶ Figurensprache hier in diesem Stück ist zugleich Identitätsdiskussion. Der archaische Sprachduktus des Pokštas wirkt komisch durch seine raumzeitliche Deplaziertheit, sein anachronistisches Pathos. Gleichzeitig wird das alte Litauisch auf die Bühne geholt, dessen Wiederentdeckung den Patriotismus im Nationalstaat begleitet hat.⁵⁷ Insofern sind auch die Sprachspiele nicht allein im Sinne komödiantischer Effekte zu begreifen – sie machen die Freude am Sprachgebrauch bewusst, machen Lust auf Sprache und deren Möglichkeiten.

Neben der Figur des Pokštas wartet das Stück mit einem Potpourri von Prototypen der litauischen intellektuellen und künstlerischen Szene der Zwischenkriegszeit auf, deren exaltierter Patriotismus und skurriler Utopismus geradezu nach einer komödiantischen Umsetzung ruft. Da ist der dem litauischen Kleinbürgertum ob seiner polnischen Wurzeln verdächtige Dichter Gerbutavičius, Prototyp des Schriftstellers Juozapas Herbačiauskas⁵⁸ und seine Idee von einer an Kunst und Kultur orientierten Nation ohne ethnische und politische Eingrenzungen. Die Freundinnen Milė und Salė stehen für die Lehrerin Emilija Kvedaraitė-Mykolaitienė, Frau des Schriftstellers Vincas Mykolaitis-Putinas⁵⁹, bzw. die große Dichterin Salomėja Neris (1904-1945). Salomėja Neris gerät allerdings hier zur liebeshungrigen Schwärmerin, deren patriotische Lieder von der Freiheit und Schönheit

ment eines „chthonischen“ Raumverständnisses in der Ästhetik des Ivaškevičius.

56 Ivaškevičius, Das vierte Mal, S. 44: „Es ist eine schwierige Sprache. Was wir täglich benutzen, ist zu arm, und was wir angeblich haben und tatsächlich einst hatten, wirkt leblos, künstlich und klingt nicht gut.“

57 Ebenda, S. 39: Ivaškevičius erinnert die mit der Wiedererweckung der litauischen Sprache verbundene Selbstaufopferung litauischer Patrioten, nicht ohne ironische Seitenhiebe auf einen missionarisch verstandenen Patriotismus: „Ende des 19. Jahrhunderts, [...] begann eine Gruppe von Enthusiasten, Litauer zu spielen. Ihre Frauen und Kinder mussten litauisch sprechen, im Ausland wurden litauische Bücher gedruckt und heimlich nach Litauen gebracht. [...] Sie spielten tapfer, ohne Gegenleistung, und starben an Schwindsucht und Elend, aber sie schafften es, den Stab den Nachkommen zu übergeben.“

58 Der dem literarischen Mystizismus nahestehende Herbačiauskas wurde in Litauen geboren, studierte in Krakau, unterrichtete ab 1924 polnische Sprache und Literatur in Kaunas und reiste 1933 nach Polen aus. Dort starb er 1944 in Krakau.

59 Vincas Mykolaitis-Putinas (1893-1967), litauischer Schriftsteller. Ursprünglich katholischer Priester, sagte sich 1933 nach zunehmenden Kontroversen mit dem Klerus vom Zölibat los. Im Roman „Altorių šešėly“ (Im Schatten der Altäre, 1933), erzählt er die Lebensgeschichte eines jungen Priesters, der sich nach tiefen inneren Konflikten schließlich für seine Liebe, die Dichtung und die Kämpfe des weltlichen Lebens entscheidet.

Litauens wie ihre Begeisterung für die russische Revolution⁶⁰ aus dem Einfluss ihrer wechselnden Liebespartner erklärt werden. Ihre Emigration nach Moskau stellt sie im Stück in den Konflikt zwischen ihrer Nation und dem „Großen Josef“.⁶¹

Der Plot des Stücks lebt vom fortgesetzten Versuch des Pokštas, seine Landsleute nicht nur durch die eigene Predigt zu läutern, sondern ihnen Führerpersönlichkeiten zu finden, denen sie auf dem Weg zur großen Nation zu folgen bereit wären. Der in Paris lebende Dichter und litauische Diplomat Oskaras Milašius⁶² mit seinen Visionen vom baldigen Fall des Mondes auf die russischen Weiten vermag dieser Mission nicht zu entsprechen. Auch Litauens tragische Helden, die Piloten Stasys Girėnas und Steponas Darius, die im Juli 1933 nach erfolgreicher Atlantiküberquerung nahe der Heimat abstürzten, werden als nicht mehr verfügbar in Szene gesetzt.

Wie Ivaškevičius betont, geht es ihm in diesem Schauspiel nicht schlechthin um die Analyse eines missglückten Experiments, sondern um den komödiantischen Effekt der anachronistischen Utopie. Im einleitenden Vorwort zur Aufführung appelliert er an das Publikum, jene Menschen, denen „unsere aus heutiger Perspektive mitgedachte Kenntnis litauischer Emigration, Deportation oder Kollaboration“ fehlen, im Kontext der litauischen Zwischenkriegszeit zu begreifen und gegenüber ihren Träumen Respekt walten zu lassen. Schließlich hätten sie sich gemüht, „mit ganzer Kraft zu leben“ – „zu lieben, wie bislang noch keiner liebte, zu glauben, wie noch keiner glaubte, zu wünschen, wie noch keiner wünschte und letztendlich umzusiedeln, was bislang noch nie umgesiedelt wurde.“⁶³

Verglichen mit *Žali*, wo „Grüne“ und „Rote“ gleichermaßen leiden, bietet das Schlussbild in *Madagaskaras*, das „Grüne“, „Rote“, „Linke“ und „Rechte“ auf gemeinsamer Fahrt in die visionäre Heimat zeigt, die Chance, gemeinsam

60 Dem „Dreiarmligen Drachen“, einer Allusion auf die litauische linke und prorussische Literaturbewegung „Trecias frontas“ (Dritte Front), wird sie in Ivaškevičius' Stück zum vierten Arm und wiederholt in verfremdeter Funktion das Sehnsuchtsmotiv der „Drei Schwestern“ aus Čechovs Stück: „V Moskvu! V Moskvu!“

61 Während der faschistischen Besetzung Litauens liest Salomėja Neris in litauischsprachigen Radiosendungen des Moskauer Rundfunks. Im Stück gründet die Emigration auf ihrer Abhängigkeit vom russischen Ehemann.

62 Fiktive Bezugnahme auf Oscar Miłosz (1877-1939), in Frankreich lebender französisch schreibender Dichter und litauischer Diplomat, Großcousin des polnischen Schriftstellers und Nobelpreisträgers Czesław Miłosz.

63 Marius Ivaškevičius, *Madagaskaras*. Vorwort im Programmheft, Vilnius 2004.

zu leben. Lichte Zukunftsbilder aber sind dem Autor nurmehr künstlerisches Mittel satirischer Übertreibung, die im Kontext seines Schaffens als immer neu hinterfragbare Visionen zu begreifen sind.⁶⁴

64 Erwähnt sei auch der jüngst in der Zeitschrift „Osteuropa“ erschienene Aufsatz von Tomas Venclova, dessen Einschätzung der gegenwärtigen politischen und kulturellen Situation in Litauen für die Positionierung von Ivaškevičius jenseits jeder Polarisierung der litauischen Identität und Geschichte einen ausgesprochen bekräftigenden Hintergrund bildet. Das betrifft das Problem eines sich aus der Abgrenzung definierenden nationalen Selbstverständnisses, insbesondere in Bezug auf Litauens Verhältnis zu Polen, Russen und Juden (Venclova spricht vom „litauischen Bermudadreieck“ (S. 104), „atavistischen Nationenbegriff“ und „Unabhängigkeitsfetischismus“ (S. 103)), die Tendenz zur Mythologisierung der eigenen Nationalgeschichte, das Denken in ethnischen Kategorien sowie Litauens von neuen Feindbildern beschwertes Selbstverständnis in Europa u. a. Im Vergleich zum polnischen Kulturdiskurs beklagt Venclova das Fehlen einer intellektuellen demokratischen Opposition in Litauen. Dass er dabei die Stimmen der Künstler unerwähnt lässt, halte ich für bedauerlich. Ivaškevičius, der in Litauen nicht nur oft gespielt und gelesen wird, sondern auch sein Publikum gewonnen hat, wäre als solch demokratische Stimme unbedingt zu nennen. Vgl. Tomas Venclova, Ich ersticke. Litauen auf nationalistischen Irrwegen, in: Osteuropa, 1/2011 (61), S. 97-109.

ANKE PFEIFER

Identitätserkundungen rumänischer Schriftsteller. Selbst- und Fremdbilder bei Nora Iuga und Mircea Cărtărescu¹

Erkundungen der eigenen Identität, des Selbstbildes, werden befördert durch den Vergleich mit dem Anderen, dem Fremden. Dem Fremden begegnet man wohl insbesondere bei Grenzüberschreitungen verschiedener Art. Die Möglichkeit zum problemlosen Überschreiten geographischer Grenzen war den Menschen in Rumänien durch die tiefgreifenden Gesellschaftsveränderungen in ihrem Land ab 1990 endlich gegeben und für zahlreiche rumänische Schriftsteller dank verschiedener Programme zur Kulturförderung – Einladung zu Buchmessen und Lesungen sowie Aufenthaltsstipendien – auch realisierbar. Manche von ihnen wurden zu regelmäßigen Grenzgängern, denen die Reisen ins Ausland wesentliche Erfahrungen hinsichtlich ihrer persönlichen und künstlerischen Identität einbrachten.

Zwei dieser häufigen Grenzgänger, Nora Iuga und Mircea Cărtărescu, haben ihre Erlebnisse offenbar sehr konträr verarbeitet. Beide verfassen Lyrik, Prosa und Essayistik mit besonderer Vorliebe für das Phantastische und Surrealistische, gehören aber unterschiedlichen Generationen an. Nora Iuga versammelte in den 1980er Jahren jüngere Dichter, darunter auch Cărtărescu, um sich und war deren bewundertes Vorbild. Iuga und Cărtărescu gelten heute als bedeutende Gegenwartsautoren Rumäniens. Mehrere ihrer Werke wurden auch ins Deutsche übersetzt². Zuletzt erschienen im Jahre 2010 unter ziemlich

- 1 Dem Beitrag zu Grunde liegt der Vortrag unter dem Titel „Deutschlandbilder rumänischer Schriftsteller“, gehalten am 9. Juli 2008 auf der Konferenz im Rahmen der Sommerschule 2008 „Deutschland und Rumänien: Akademischer, kultureller und ideologischer Austausch“ am Rumänischen Kulturinstitut „Titu Maiorescu“ Berlin.
- 2 Nora Iuga, Der Autobus mit den Buckligen, Stuttgart 2003; Nora Iuga, Gefährliche Launen, Ausgewählte Gedichte, Stuttgart 2007; Mircea Cărtărescu, Nostalgia, Berlin 1997; Mircea Cărtărescu, Selbstporträt in einer Streichholzflamme, Gedichte, Berlin 2001; Mircea Cărtărescu, Die Wissenden, Roman, Wien 2007; Mircea Cărtărescu, Warum wir die Frauen Lieben, Frankfurt am Main 2008.