

Magdalena Baran-Szołtys,
Ingeborg Jandl-Konrad (Hg.)

körperkonzepte

Transformationen in
slawischen Literaturen
und Kulturen

böhlau



Magdalena Baran-Szołtys · Ingeborg Jandl-Konrad (Hg.)

Körperkonzepte

Transformationen in slawischen Literaturen und Kulturen

BÖHLAU

**Forschungsergebnisse von Austrian Science Fund (FWF): T 1139-G.
Veröffentlicht mit der Unterstützung des
Austrian Science Fund (FWF): 10.55776/PUB1181.**

Open Access: Wo nicht anders festgehalten, ist diese Publikation lizenziert unter der Creative Commons-Lizenz Namensnennung 4.0; siehe <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Die Publikation wurde einem anonymen,
internationalen Peer-Review-Verfahren unterzogen.
<https://doi.org/10.7788/9783412532826>

Für zusätzliche Förderung dieser Publikation danken wir:
Universität Wien Stadt Wien



**universität
wien**



**Stadt
Wien** | Kultur

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

© 2025 Böhlau, Lindenstraße 14, D-50674 Köln, ein Imprint der Brill-Gruppe
(Koninklijke Brill BV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA;
Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland;
Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich)
Koninklijke Brill BV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Hotei, Brill Schöningh,
Brill Fink, Brill mentis, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau, V&R unipress und
Wageningen Academic.

Umschlagabbildung: Monika Eliette Jandl, „Concepts of the Body“

Lektorat: Constanze Lehmann, Berlin
Einbandgestaltung: Michael Haderer, Wien
Satz: Büro mn, Bielefeld
Druck und Bindung: Hubert & Co, Ergolding
Gedruckt auf chlor- und säurefreiem Papier
Printed in the EU

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com
E-Mail: info@boehlau-verlag.com

ISBN 978-3-412-53281-9 (Print)
ISBN 978-3-412-53282-6 (OpenAccess)

Inhalt

Magdalena Baran-Szottys & Ingeborg Jandl-Konrad
Körper und Transformation. Eine Einleitung 7

TRANSZENDIERTE KÖRPER

Rainer Grübel
Leib und Körper, Sprache und Wahrheit in Transition.
Vera Pavlovas Lyrik seit *Nebesnoe životnoe* (1997) 31

Zornitza Kazalarska
Pflanzenkörper – Pflanzenschrift. Zur Poetik des Hybriden
im autobiografischen Schreiben Mila Haugovás 61

SYMBOLISCHE KÖRPER

Eva Hausbacher
Schauplatz Haut. Der Körper als Austragungsort
gesellschaftlicher Diskurse in literarischen Werken
von Anton Čechov bis Sasha Marianna Salzmann 81

Eva Kowollik
Die Decodierung des toten Körpers im Hard-boiled-Krimi über
die Transformationszeit. *Crni gavran i bijele vrane* von Josip Mlakić . . . 97

Ingeborg Jandl-Konrad
Kinderkörper in Nachkriegskontexten. Der Kindarchetypus
bei Desanka Maksimović, Darko Cvijetić und Lana Bastašić 115

WEIBLICHE EMANZIPATION

Andrea Zink

(Post-)Jugoslawische Körperspuren. Lana Bastašić *Uhvati zeca* 147

Manuel Ghilarducci

„Młoda kobieta [...] z bladą bardzo twarzą“.

Der weibliche Leibkörper in Eliza Orzeszkowas *Marta* (1873) 163

Monika Glosowitz

Die unsichtbaren Frauen der oberschlesischen Bergwerke

und ihre Körper 181

MEDIALE KÖRPER

Anne Hultsch

Er-/Ver-/Zersetzte Körper/teile in der tschechischen Avantgarde . . . 203

Agnieszka Hudzik

Körper in der polnischen Videokunst der Wendezeit 227

POLITISCHE KÖRPER

Peter Deutschmann

Physis und Metaphysik. *Mramor* von Iosif Brodskij 251

Magdalena Baran-Szoltys

Verkörperte Ungleichheiten. Polens marginalisierte Frauenkörper

in Sylwia Chutniks *Kieszonkowy Atlas Kobiet* 279

Elisa-Maria Hiemer

Sexualität erzählen. Körperlichkeit in polnischen Eheratgebern

vom 19. Jahrhundert bis 1939 301

Personen- und Sachregister 323

Beiträger:innen 337

Körper und Transformation

Eine Einleitung

Exponiert, verhüllt, geschmückt, normiert, kontrovers, nackt oder versehrt: Körper prägen seit jeher die Kultur. Ihre Darstellungen zeugen von menschlicher Präsenz und verweisen auf komplexe Verhältnisse zwischen gesellschaftlichen Werten und Weltordnungen, aktuellen Bedürfnissen und Diskursen sowie dem Platz, den das Individuum darin einnimmt.

Der Sammelband *Körperkonzepte: Transformationen in slawischen Literaturen und Kulturen* betrachtet aus interdisziplinärer Perspektive die Darstellung von Körpern und damit verbundene kulturelle Diskurse, wobei insbesondere der slawische Raum beleuchtet wird. Im Fokus steht die Frage nach Transformationen, d. h. nach konzeptuellen Veränderungen des künstlerischen Blicks auf Körper, die durch historische Ereignisse wie Kriege und Migrationsbewegungen, wissenschaftliche Erkenntnisse oder gesellschaftliches Umdenken in Gang gesetzt wurden. Zum Ausdruck kommen sie in neuen ästhetischen Formen ebenso wie in Protestbewegungen. Uns interessiert das Zusammenspiel von künstlerischer Innovation und konkreter politischer Positionierung von Literat:innen, Künstler:innen und Aktivist:innen in Hinblick auf aktuelle gesellschaftsrelevante Themen.

Wie der Begriff des *corporeal turn*² anzeigt, stellt das Interesse für Körper in den historischen Kulturwissenschaften einen neuen Diskurs dar, bzw. eine Mode, die aktuelle gesellschaftliche Entwicklungen aus dem aktivistischen Bereich widerspiegelt. Eine Fülle an einschlägigen Publikationen seit Ende des 20. Jahrhunderts lässt diese Tendenz auch in den Literatur- und Kunstwissenschaften erkennen, wo die Untersuchung und Diskussion von Körperdarstellungen jedoch davon abgesehen auf eine lange Tradition verweisen kann, die in der Antike beginnt und bis in die Gegenwart reicht. Lediglich exemplarisch können wir an dieser Stelle auf ausgewählte Theorien eingehen.

1 Die Arbeit an diesem Band sowie an der dazugehörigen Forschung wurde vom Österreichischen Wissenschaftsfonds (FWF) gefördert: T 1139-G.

2 Finney, Patrick: *Narratives and Bodies: Culture beyond the Cultural Turn*, in: *The International History Review* 40/3 (2018), S. 609–630, hier S. 622.

1. Körperkonzepte: Eine interdisziplinäre Annäherung

So unterschiedliche Disziplinen wie Philosophie, Kunst- und Medientheorie, Gesundheitswissenschaften, Psychologie und Psychotherapie, Ethik, Ästhetik sowie Geschlechterstudien und postkoloniale Theorien teilen das Interesse für Körper. Ein klassisches Beispiel dafür, dass Körperlichkeit konkrete Menschenbilder zum Ausdruck bringt, in denen Physiologie, Weltbild und Charaktereigenschaften ineinandergreifen, bieten die allegorisch konzipierten antiken Götterstatuen. Nicht ohne Grund stützt sich Friedrich Nietzsches kunsttheoretische Opposition des Dionysischen und des Apollinischen auf die Eigenschaften der beiden namensgebenden Götter, die neben deren Charakter außerdem das Erscheinungsbild prägen: Das impulsive Chaos von Kult und körperlicher Ekstase (Dionysos) sowie eine nüchtern-schlichte Eleganz und Klarheit (Apollo) stehen einander darin sowohl geistig als auch körperlich gegenüber.³

Die klassische Philosophie lässt eine Körperfeindlichkeit erkennen, die das darin stark verankerte Primat des Geistes unterstreicht. Ein Umdenken lässt sich erst mit der Wende zum 20. Jahrhundert erkennen und geht nicht zuletzt auf die diskursive Bedeutung von Nietzsche, Freud sowie die wahrnehmungszentrierten Methoden der Phänomenologie zurück. In Hinblick auf das Denken dieses Zeitraums setzte sich Aage Hansen-Löve mit der Bedeutung zentraler körperbezogener Begrifflichkeiten auseinander: Er differenziert zwischen ‚Körper‘ als „eher abstrakte[r] Auffassung eines materiellen Objekts mit klaren Abgrenzungen von seinem Umfeld“,⁴ dem konkreteren ‚Leib‘, „der das lebendige, beseelte, individuelle Wesen unterstreicht“,⁵ und ‚Fleisch‘, das „seine taktilen, biologischen, ja essbaren Eigenschaften betont“.⁶ Während der Körper so die Dinglichkeit des Menschen unterstreicht, verweist der Leib auf das identitätsstiftende Verständnis eines Subjekts, das Fleisch hingegen auf eine von Leben und Ganzheit entkoppelte physische Materialität. Hansen-Löves Anwendung des Leib-Körper-Modells insbesondere auf Texte von Nikolaj Gogol' und Vladimir Nabokov zeugt von der Zeitlosigkeit körperlicher Präsenz in der Literatur, wo sich gattungs- und autor:innenspezifische Körper-Poetiken lange vor ihrer Theoretisierung herausbildeten.

3 Vgl. Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie, in: Ders.: Sämtliche Werke. Bd. 1, München 1999.

4 Hansen-Löve, Aage: Das Leib-Körper-Modell als philosophisch-poetisches Paradigma. Mit russischen Beispielen, in: Wiener Slawistischer Almanach 85 (2020), S. 33–115, hier S. 33.

5 Ebd.

6 Ebd. S. 34.

Der von Susanne Frank und Franziska Thun-Hohenstein herausgegebene slawistisch-literaturwissenschaftliche Sammelband *Körper, Gedächtnis, Literatur in (post-)totalitären Kulturen* (2020), dem auch Hansen-Löves Studie zum Leib-Körper-Modell entstammt, betont die Rolle von Körper als Medium der Erinnerung, womit die Herausgeberinnen an Renate Lachmanns kulturwissenschaftliche Pionierarbeiten zum Gedächtnis anknüpfen.⁷ Neben dem „theoretischen Erbe des 20. Jahrhunderts“⁸ unterstreichen Frank und Thun-Hohenstein insbesondere dessen „posttraumatischen ‚Nachlass‘ der Totalitarismen und Verbrechen gegen die Menschlichkeit“⁹ als Grund für die literarische und kulturtheoretische Präsenz und Relevanz der „Frage nach dem Gedächtnis des Körpers und dem Körper als Gedächtnisträger“.¹⁰ Dementsprechend liegt ein Schwerpunkt mehrerer Beiträge auf Trauma-Narrativen im Kontext von Gulag und Stalinterior sowie auf der Weitergabe dieser Traumatisierungen an die Folgegeneration. Literarisches Erzählen kann in diesem Sinne als Auseinandersetzung mit kollektiven Traumata verstanden werden bzw. als Praxis des *re-membering* (des wörtlichen oder symbolischen Zusammenführens eines zerstückelten Körpers), wobei es sich um ein vom Osiris-Mythos abgeleitetes altägyptisches „Ritual erinnernder Wiedervereinigung“¹¹ handelt. Gerade die für die europäische Literatur des 21. Jahrhunderts charakteristische Gattung des Familien- und Generationenromans spricht dieses Thema an und behandelt es nicht zuletzt anhand körperlicher Symptome.¹²

Doch auch jenseits von Trauma-Diskursen wurde medizinisch-physiologische Körperlichkeit von den Literatur- und Kulturwissenschaften aufgegriffen, wobei Phänomene wie etwa die Haut¹³ oder der Schmerz¹⁴ in ihrer vielschichtigen kulturellen Bedeutung Beachtung fanden. Das im 20. Jahrhundert durch die Phänomenologie forcierte wissenschaftliche Interesse am Körper sowie die bis in die Anfänge philosophischen Denkens zurückreichende Frage nach Verbindungen zwischen Leib und Seele haben sich dabei disziplinär

7 Vgl. Lachmann, Renate: *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt am Main 1990.

8 Frank, Susanne/Thun-Hohenstein, Franziska: Einleitung [zum Themenband: *Körper, Gedächtnis, Literatur in (post-)totalitären Kulturen*], in: *Wiener Slawistischer Almanach* 85 (2020), S. 7–19, hier S. 7.

9 Ebd.

10 Ebd.

11 Assmann, Jan: *Religion und kulturelles Gedächtnis*, München 32007, hier S. 28.

12 Vgl. Drosihn, Yvonne/Jandl, Ingeborg/Kowollik, Eva (Hg.): *Trauma – Generationen – Erzählen. Transgenerationale Narrative in der Gegenwartsliteratur zum ost-, ostmittel- und süd-osteuropäischen Raum*, Berlin 2020.

13 Vgl. Burkhart, Dagmar: *Hautgedächtnis*, Hildesheim/Zürich/New York 2011.

14 Vgl. Meyer, Anne-Rose: *Homo dolorosus*, München 2011.

verschoben. Grenzbereiche zwischen Neurobiologie, Medizin und Psychologie haben diese Themen für sich entdeckt und entwickeln kontinuierlich ‚neue‘ – im Trend liegende – naturwissenschaftliche Konzepte und Schwerpunkte. Der Transfer zwischen geistes-, natur- und sozialwissenschaftlicher Forschung lässt in Hinblick auf Leib-Körper-Phänomene eine produktive Wechselseitigkeit erkennen. So betont etwa die Haptik-Forschung¹⁵ auf Basis neurowissenschaftlicher Daten die lebenswichtige Funktion körperlicher Berührung, während die Soziologie¹⁶ aus psychotherapeutischer sowie pflegewissenschaftlicher Perspektive vergleichbare Ergebnisse präsentiert. Als Schlüsseldisziplin für Entsprechungen zwischen körperlichen und emotionalen Prozessen ist die biologische Psychologie zu nennen: Neben Ekman's berühmten Studien zu sechs bzw. sieben Grundemotionen, die durch eine transkulturell konsistente Mimik ausgedrückt werden,¹⁷ deuten Forscher:innen im Umfeld von Hinderk Emrich Synästhesie sowie Psychosomatik als Schlüsselphänomene für das Verständnis menschlicher Wahrnehmung an sich.¹⁸ Systematische Verbindungen zwischen primären Sinnesindrücken und Emotionen lassen sich, wie Ingeborg Jandl-Konrad in ihrer Dissertation aufzeigte,¹⁹ auch an literarischen Texten feststellen, was interdisziplinär relevante Rückschlüsse auf Verschränkungen zwischen Physis und Psyche erlaubt.

Nicht zuletzt begründet die literarische Aneignung körperlicher Prozesse neue poetische Formen, denn „in somatischer Memoria widersetzt sich der Sprachleib den Anmutungen eines Dominanz beanspruchenden Sinngebots“.²⁰ Rainer Grübel setzte sich mit gattungsspezifischen Besonderheiten auseinander und resümiert, dass somatisches Erinnern in der Prosa meist als Gegenpol zum kognitiven Gedächtnis konzipiert werde, während es in der diesbezüglich nicht hierarchisierenden Lyrik direkt mit dem Subjekt verwoben sei. Das Drama mache das Körpergedächtnis hingegen fruchtbar, um eine „Differenz

15 Vgl. Grunwald, Martin: *Homo hapticus*. Warum wir ohne Tastsinn nicht leben können, München 2017.

16 Vgl. Schmidt, Renate-Berenike/Schetsche, Michael (Hg.): *Körperkontakt*. Interdisziplinäre Erkundungen, Gießen 2017.

17 Ekman, Paul: *Universals and Cultural Differences in Facial Expression of Emotion*, in: Cole, J. K. (Hg.): *Nebraska symposium on motivation*. Bd. 19, Lincoln 1972, S. 702–283.

18 Vgl. Cytowic, Richard: *Hinter dem Vorhang*. Synästhesie und Subjektivität, in: Emrich, Hinderk/Schneider, Udo/Zedler, Markus (Hg.): *Welche Farbe hat der Montag? Synästhesie*. Das Leben mit verknüpften Sinnen, Stuttgart 2004, S. 5–7.

19 Vgl. Jandl, Ingeborg: *Textimmanente Wahrnehmung bei Gajto Gazdanov*. Sinne und Emotion als motivische und strukturelle Schnittstelle zwischen Subjekt und Weltbild, Berlin 2019.

20 Grübel, Rainer: *Körpergedächtnis in literarischen Gattungen der Gegenwart*, in: *Wiener Slawistischer Almanach* 85 (2020), S. 117–155, hier S. 151.

zwischen darstellender und dargestellter Welt“²¹ zu betonen. Körperlichkeit eignet sich außerdem als Basis für performative Formen, wenn etwa die Dichterin Anastasija Azarova den „Körper im Sterben zum Sprachkörper“ werden lässt, „der das Sterben selbst memoriert“.²² Die Vielseitigkeit ästhetischer Motive, in denen sich traditionsreiche Formen wie Allegorien oder intermediale Zitate mit aktuellen Diskursen verbinden, veranschaulichen, neben der Literatur, auch Architektur, Fotografie und bildende Kunst.²³

2. Körperdiskurse im Brennpunkt von Gender und Postcolonial Studies

In den *Gender* und *Postcolonial Studies* gilt die Analyse den als Schauplatz und Ergebnis von Machtverhältnissen geprägten Körpern: Von Faktoren wie Geschlecht, Ethnizität/Rasse, Klasse beeinflusst, werden sie als sozialer Bedeutungsträger konstruiert. In der postkolonialen Theorie werden Körperdiskurse als Teil eines größeren Prozesses der Kolonialisierung betrachtet, und zwar mit der Argumentation, dass die koloniale Herrschaftsstruktur nicht nur politische, sondern auch kulturelle Dimensionen hat, die sich in der Gestaltung von Körpern und Körpernormen manifestieren.²⁴ Für die Slawistik sowie die Osteuropaforschung ist dieser Aspekt überaus wichtig, da das Slawentum seit der Aufklärung als Teil des Ostens stark orientalisiert wurde und wird,²⁵ was verstärkt in der neuesten Forschungsliteratur untersucht wird,²⁶ wobei den slawischen Ländern Zentraleuropas eine ambivalente Rolle des Zwischen-

²¹ Ebd. S. 150.

²² Ebd.

²³ Vgl. Logemann, Cornelia/Oesterreich, Miriam/Rüthemann, Julia (Hg.): *Körper-Ästhetiken. Allegorische Verkörperungen als ästhetisches Prinzip*, Bielefeld 2013.

²⁴ Einen guten fächer- und disziplinenübergreifenden Einblick in die postkolonialen Theorien im Kontext von Literatur bietet das folgende Handbuch: Götsche, Dirk/Dunker, Axel/Dürbeck, Gabriele (Hg.): *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*, Stuttgart 2017. Besondere Beachtung gebührt dem Abschnitt zur Slawistik: Drews-Sylla, Gesine: Slavistik, in: Götsche/Dunker/Dürbeck (Hg.): *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*, S. 75–77.

²⁵ Vgl. Wolff, Larry: *Inventing Eastern Europe. The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*, Redwood City 1994; Chakrabarty, Dipesh: *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton 2007; Zarycki, Tomasz: *Ideologies of Eastness in Central and Eastern Europe*, New York 2014.

²⁶ Siehe u. a. Kalmar, Ivan. *White But Not Quite: Central Europe's Illiberal Revolt*, Bristol 2022; Mrugalski, Michał/Schahadat, Schamma/Wutsdorff, Irina (Hg.): *Central and Eastern European Literary Theory and the West*, Berlin 2023. Darin besonders folgender Beitrag zum Postkolonialismus im slawischen Kontext: Uffelman, Dirk: *Postcolonial Studies: Processes of Appropriation and Axiological Controversies*, in: Mrugalski/Schahadat/Wutsdorff (Hg.): *Central and Eastern European Literary Theory and the West*, S. 807–820.

raums zugeschrieben wird: „The in-betweenness of the region has been inherently contradictory: on the one hand, founded on the strong identification with Europe, and, on the other, driven by the anxiety of incomplete belonging and not ranking high enough to merit the status of Europeanness.“²⁷ Oft werden Körperbilder für Konstruktionen solcher Art bemüht,²⁸ besonders in der Literatur.²⁹ Die Erscheinung von Körpern muss, wie Judith Butler betont, im Zusammenhang mit dem konkreten politischen Kontext und den Bedingungen betrachtet werden, unter denen diese sich materialisieren.³⁰ Damit befasst sich die Genderforschung und analysiert, wie Körper in sozialen Bereichen wie Familie, Arbeit, Medien und Politik für die Konstruktion und Legitimation von Geschlechterverhältnissen eingesetzt werden.³¹

Im internationalen Kanon der slawischen Literaturen aus dem 20. Jahrhundert haben sich besonders viele Texte etabliert, die den Körper im Hinblick auf die Konstruktion von Geschlechterrollen und die Darstellung von Machtverhältnissen fokussieren. In Werken der polnischen Nobelpreisträgerin Olga Tokarczuk tritt der Körper unentwegt in den Mittelpunkt, wobei sie „psychophysische, multidimensionale Charaktere unklarer Herkunft beschreibt, die sich oft dazu entschließen, ontische und biogene Grenzen zu überschreiten und aus der Heteronomie der Realität auszubrechen“.³² Vor allem Tokarczuks psychologischer Roman *E. E.*³³ (1995) fokussiert die Körperlichkeit – die Verbindung von Körper und Geist.³⁴ Die sich in der Pubertät befindende Protagonistin Erna Eltzer besitzt paranormale Fähigkeiten und wird zum Medium, wodurch, wie Brigitta Helbig Mischewski treffend feststellt, die Handlungs-

27 Vgl. Kołodziejczyk, Dorota/Huigen, Siegfried: East Central Europe Between the Colonial and the Postcolonial: A Critical Introduction, in: Dies. (Hg.): East Central Europe Between the Colonial and the Postcolonial in the Twentieth Century, Cambridge 2023, S. 2–32, hier S. 2.

28 Vgl. Murawska-Muthesius, Katarzyna: Imaging and Mapping Eastern Europe. Sarmatia Europea to Post-Communist Bloc, New York 2021.

29 Vgl. Artwińska, Anna: Doing Orient? (Selbst-)Orientalisierung und Ostmitteleuropa – am Beispiel von Jáchym Topols Supermarket sovětských hrdinů, in: Burdorf, Dieter/Eldimagh, Abdalla/Bremerich, Stephanie (Hg.): Orientalismus heute. Perspektiven arabischer und deutscher Literatur- und Kulturwissenschaft, Berlin 2021, S. 165–179.

30 Butler, Judith: Notes Toward a Performative Theory of Assembly, Cambridge 2015.

31 Vgl. Artwińska, Anna/Schulze-Fellmann, Janine (Hg.): Gender Studies im Dialog: Transnationale und transdisziplinäre Perspektiven, Bielefeld 2022.

32 Sordyl, Klaudia: Ciało post / nie / ludzkie w Opowiadaniach bizarnych Olgi Tokarczuk, in: Białostockie Studia Literaturoznawcze 20 (2022), S. 221–237, hier S. 221. Original auf Polnisch. Übersetzung von Magdalena Baran-Szołtys.

33 Tokarczuk, Olga: *E. E.*, Kraków 1995.

34 Vgl. Targosz, Daria: Cieleśność i ciało w *E. E.* Olgi Tokarczuk, in: *Heteroglossia* 11 (2021), S. 57–69.

unfähigkeit der Frau und die ihr zugewiesene passive Rolle im Patriarchat als Gegenpol zum aktiven Männlichen ausgedrückt wird.³⁵ In einem der komplexesten Texte der polnischen Narrativik nach 1989, Tokarczucks in einer fiktiven Welt inszeniertem Roman *Prawiek i inne czasy*³⁶ (1996, *Ur und andere Zeiten*) werden Körper wiederum zum Ausdruck von Macht und Unterwerfung sowie Objekten der Begierde.

Im Spannungsfeld von Sexualität und politischer Identität erscheinen Körper in Vladimir Sorokins Untergrundroman *Tridcataja ljubov' Mariny* (1982–1984, *Marinas dreißigste Liebe*), der erst 1995 in russischer Sprache gedruckt wurde. In Kontrast zur offiziellen Literaturdoktrin der Sowjetunion wird die Protagonistin zunächst durch erfüllende homosexuelle Leidenschaft sowie die körperliche Dominanz über ihre freundschaftlich belächelten männlichen Liebhaber charakterisiert, was die Persönlichkeit der unerschrockenen und unabhängigen Dissidentin unterstreicht. Auch die unerwartete Wendung, Marinas Transformation in eine überzeugte Verfechterin der kommunistischen Ideologie, wird körperlich ausgetragen und kumuliert in einem Höhepunkt: ihrem ersten Orgasmus mit einem *Mann*, den sie – im Takt der sowjetischen Nationalhymne – mit einem groben und wenig attraktiven Parteisekretär erlebt. Der folgende Wandel ihres politischen Bewusstseins äußert sich körpersymbolisch im gleichgültigen Kleidungsstil der zuvor attraktiven jungen Frau sowie körpersymptomatisch und -metaphorisch in deren eifrigen, doch mechanischen Bewegungen bei ihrer neuen Arbeit an einer Werkbank.³⁷

Auch das Werk der kroatischen Autorin Dubravka Ugrešić ist stark durch Körperlichkeit geprägt. Wie sich in ihrem Exilroman *Ministarstvo boli*³⁸ (2004, *Das Ministerium der Schmerzen*) abzeichnet, spielen Körperdiskurse im Kontext von Migration eine identitätspolitische Rolle. Die Entfremdung von Körper und Heimat betrifft zum einen die Protagonistin Tanja Lucić, die nach ihrer kriegsbedingten Flucht aus Zagreb vorübergehend an der Universität Amsterdam serbokroatische Sprache und Kultur lehrt. Nicht minder prägen Fragen kultureller Identität jedoch die transgressiven Beziehungen zwischen dieser Figur und ihren Studierenden. Sexuelle, gewaltbereite und lebensmüde Körperlichkeit begleiten das Reenactment eines Traumas, das der Krieg und der Zerfall Jugoslawiens in den Charakteren hinterlassen haben. Eine ebenso große Rolle spielt Identität im Kontext von Migration im Roman *Nesnesitelna*

35 Vgl. Helbig-Mischewski, Brigitta: Histeria historii i historia hysterii. Jeszcze raz o „Absolutnej Amnezji“ Izabeli Filipiak i „E. E.“ Olgi Tokarczuk, in: Dykcja 9/10 (1998), S. 49–59, hier S. 55–56.

36 Tokarczuk, Olga: *Prawiek i inne czasy*, Kraków 1996.

37 Vgl. Sorokin, Vladimir: *Tridcataja ljubov' Mariny*, Moskva 2008.

38 Ugrešić, Dubravka: *Ministarstvo boli*, Beograd 2004.

*lehkost bytí*³⁹ (1984/1985, *Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins*) des renommierten tschechisch-französischen Schriftstellers Milan Kundera. Körper und Sexualleben stehen hier symptomatisch für den Ausdruck von Freiheit und Unabhängigkeit im politischen System. Tomáš und Tereza, ein Frauenheld und seine Freundin, kämpfen sich durch ihr Leben zwischen Autoritarismus und Demokratie, Osten und Westen, Liebe und Sex, die immer wieder mit dem Körperlichen in Zusammenhang gebracht werden.⁴⁰ Speziell Tereza beschäftigt sich stark mit ihrem Körperbild und mit ihrer Rolle als Frau in einer von Männern dominierten Gesellschaft.

Große Popularität erlangte der autofiktionale Roman *Pol'ovi doslidžennja z ukrajins'koho seksu*⁴¹ (1996, *Feldstudien über ukrainischen Sex*) der ukrainischen Autorin Oksana Zabuzko. In diesem feministischen Kultbuch mit internationaler Bekanntheit steht die im Titel angekündigte Körperlichkeit vorwiegend metonymisch für Aspekte individueller, nationaler und politischer Identität. Denn ‚ukrainischer Sex‘ begleitet die Handlung v. a. auf der Ebene humorvoll sexualisierter Sprache sowie soziologischer Überlegungen der in Cambridge situierten Hochschuldozentin und Hauptfigur Oksana: Sowohl ihre ungepflegten Landsmänner als auch die adretten oberflächlich und naiv gezeichneten amerikanischen Studenten werden sarkastisch anhand von Körpermerkmalen vorgeführt. Ein weiteres Ergebnis dieser ‚Analyse‘ betrifft die Dynamik patriarchaler Strukturen in der ukrainischen Gesellschaft, die die Erzählerin am generationsübergreifenden Unglück festmacht, das die aus Tradition devoten Frauen bei ihren eifrig umsorgten, doch wenig liebevollen Partnern finden. Die daran anknüpfende Diskussion über ukrainische Komplexe und Geschlechterordnungen in der postsowjetischen Gesellschaft führt zu jenem historischen Hintergrund, den mehrere Beiträge des vorliegenden Bandes mit Körperlichkeit verbinden: der (postsozialistischen/-sowjetischen) Transformation.

3. Historische Transformation(en)

Transformation ist ein multidimensionales, komplexes Konzept, das in den letzten Jahrzehnten zunehmend in den Fokus der Forschung gerückt ist und

39 Kundera, Milan: *Nesnitelná lehkost bytí*, Praha 1985.

40 Vgl. u. a. Corsten, Michael: Der praktische Sinn für erotische Körperinszenierungen. Geschlechterdifferenzen und Strategien sexueller Interaktion in Kunderas Roman „Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins“, in: Koppetsch, Cornelia (Hg.): *Körper und Status*, Konstanz 2000, S. 163–188.

41 Zabuzko, Oksana: *Pol'ovi doslidžennja z ukrajins'koho seksu*, Kyjiv 1996.

mittlerweile als Begriff im öffentlichen Diskurs fast schon inflationär gebraucht wird. Ein wesentlicher Aspekt der historischen Transformationsforschung ist die Analyse von großen historischen Ereignissen und Phänomenen wie Revolutionen, Kriegen und globalen Migrationsbewegungen hinsichtlich ihrer Ursachen, Auslöser und Folgen:⁴² „Verglichen mit Zeiten des kontinuierlichen sozialen Wandels ist die Transformation eine Ausnahmesituation: sozialer Umbruch im Zeitraffer, mit gewollten Veränderungen und unintendierten Nebeneffekten“, schreibt Jan Delhey.⁴³ Der Osteuropahistoriker Philipp Ther spricht von „ein[em] besonders tiefgreifende[n], umfassende[n] und beschleunigte[n] Wandel des politischen Systems, der Wirtschaft und der Gesellschaft.“⁴⁴ Die Transformation an sich stellt in diesem Sinne einen postrevolutionären Wandel dar, einen Prozess, dessen Anfangs- und Endpunkt aufgrund gleichzeitiger Veränderungen in Staat, Wirtschaft, Gesellschaft und Kultur schwer zu fassen sind. In Momenten des beschleunigten Wandels ist Kultur ein Ort der Widerstandsfähigkeit und der Anfechtung, des Experimentierens mit und des Widerstands gegen neue Impulse. Kultur wird zu einem Feld, in dem sich Altes und Neues über längere Zeiträume hinweg auf komplexe Weise überschneidet bzw. interagiert. Literatur- und Kultwissenschaft untersuchen dabei, wie literarische Texte und andere (pop-)kulturelle Produkte wie Filme/Serien, Musik, Medien, kollektive Erinnerungspraktiken oder bildende Kunst die Komplexität der Vorgänge in Wirtschaft, Politik, Gesellschaft und Kultur spiegeln.⁴⁵

In unserem Band ist die historische und kulturwissenschaftliche Transformationsforschung zentral. Historische Transformationsforschung untersucht die politischen und sozialen Bewegungen, die zu Veränderungen geführt und Entwicklungen beeinflusst haben.⁴⁶ In der kulturwissenschaftlichen Transformationsforschung wird hingegen Kultur als dynamisches und sich ständig veränderndes Phänomen betrachtet. Hier stehen die Veränderungen in der kulturellen Produktion und Rezeption im Fokus sowie die Analyse von kulturellen Werten, Normen, Praktiken sowie Institutionen und deren Ver-

42 Vgl. Filipkowski, Piotr/Gulińska-Jurgiel, Paulina: Einleitung. Multiple Zugänge zur Transformation, in: Dies. (Hg.): *Historisierung der Transformation*, Historie – Zentrum für Historische Forschung Berlin der Polnischen Akademie der Wissenschaften 14 (2021), S. 9–16.

43 Delhey, Jan: *Osteuropa zwischen Marx und Markt: Soziale Ungleichheit und soziales Bewusstsein nach dem Kommunismus*, Hamburg 2001, S. 179.

44 Ther, Philipp: *Die neue Ordnung auf dem alten Kontinent. Eine Geschichte des neoliberalen Europas*, Berlin 2016, S. 28.

45 Vgl. u. a. Phillips, Ursula (Hg.): *Polish Literature in Transformation*, Münster 2013.

46 Vgl. u. a. Polanyj, Karl: *The Great Transformation. Politische und ökonomische Ursprünge von Gesellschaften und Wirtschaftssystemen*, Frankfurt am Main 1973; Ther, Philipp: *Das andere Ende der Geschichte. Über die Große Transformation*, Frankfurt am Main 2019.

änderungen über die Zeit hinweg.⁴⁷ Narrative sind bei der Konstituierung dieser Veränderungsprozesse elementar: Sie „leisten [...] einen Beitrag zum besseren Verständnis von Transformationsphänomenen: Sie brechen die komplexe Geschichte der [...] Transformation durch individuelle Erzählungen von kollektiven Erfahrungen herunter“⁴⁸ und machen sie verständlich. Dabei schaffen sie, wie Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Magdalena Baran-Szołtys betont, „Erklärungen für das eigene Leben in Gesellschaft.“⁴⁹ Kultur ist dabei wegweisend, denn Autor:innen, Künstler:innen bzw. Narrator:innen geben ihre Interpretation der Gegenwart an ihre Rezipient:innen weiter und beeinflussen damit deren Blick auf diese Phänomene.

Für die slawischen Literaturen und Kulturen ist die sogenannte Wende 1989/1991 besonders wichtig,⁵⁰ denn der Sozialismus ist für alle slawischen Länder bis heute prägend. Der Politikwissenschaftler Dieter Segert betont, dass wir es in den zuvor sozialistischen bzw. sowjetischen Ländern mit einer post-transformatorischen Gesellschaft zu tun haben,⁵¹ die „stark durch die Hinterlassenschaften sowohl des Staatssozialismus als auch des Transformationsjahrzehnts geprägt“ ist.⁵² Die postsozialistische Transformation steht heute im Fokus zahlreicher Forschungsarbeiten, die an das Thema mit immer neueren Ansätzen heranrücken,⁵³ transdisziplinär und -medial,⁵⁴ oder dieses für eine weit über den Wissenschaftsbetrieb hinausreichende Leserschaft aufbereiten.⁵⁵ Überdies sind systematische Überblicksdarstellungen bereits im

47 Vgl. u. a. Czapliński, Przemysław: *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Warszawa 2009.

48 Baran-Szołtys, Magdalena: Transformation begründen und erzählen. Narrative und Narrationen der Transformation im postsozialistischen Polen, in: *Volkskunde in Sachsen. Jahrbuch für Kulturanthropologie* 34 (2022), S. 157–173, hier S. 161.

49 Ebd., S. 162.

50 Welche historischen Ereignisse die Wende genau symbolisieren, steht jedoch in Diskussion und ist für jedes Land anders. Im polnischen Kontext werden als Wendeereignisse folgende gehandhabt: 7. Februar 1989 – Beginn der Gespräche am Runden Tisch, 5. April 1989 – Ende der Gespräche am Runden Tisch, 4. Juni 1989 – Erste (halb-)freie Wahlen in Polen seit 1945, 24. August 1989 – Gründung der ersten demokratischen Regierung von Tadeusz Mazowiecki.

51 Vgl. Segert, Dieter: *Transformationen in Osteuropa im 20. Jahrhundert*, Wien 2013, S. 208 f.

52 Vgl. ebd., S. 222.

53 Vgl. Przeperski, Michał/Wicenty, Daniel: *Nowe perspektywy w badaniach transformacji ustrojowej*, in: Dies. (Hg.): *Transformacja ustrojowa w Polsce. Nowe perspektywy*, Gdańsk 2022.

54 Vgl. u. a. Szcześniak, Magda: *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*, Warszawa 2016; Leyk, Aleksandra/Wawrzyniak, Joanna: *Cięcia. Mówiona historia transformacji*, Warszawa 2020; Ghodsee, Kristen/Orenstein, Mitchell A.: *Taking Stock of Shock: Social Consequences of the 1989 Revolutions*, Oxford 2021.

55 Das beste Beispiel ist folgender Bestseller: Ghodsee, Kristen: *Why Women Have Better Sex Under Socialism: And Other Arguments for Economic Independence*, New York 2018.

Entstehen.⁵⁶ Das Interesse ist groß, da, wie Philipp Ther betont, „die ‚große Transformation‘ nach 1989 nicht nur den ehemaligen Ostblock, sondern auch den Westen veränderte.“⁵⁷

Angesichts dieser Fragen nützen Narrative als Forschungsobjekt, um Komplexität zu veranschaulichen und binäre Vereinfachungen zu überwinden, wie die (historischen) Soziologinnen Aleksandra Leyk und Joanna Wawrzyniak in der Einleitung ihres wegweisenden Buchs *Cięcia. Mówiona historia transformacji* (2020, Kürzungen. Eine mündliche Geschichte der Transformation) im Hinblick auf ihre Interviewpartner:innen betonen: „Ihre Geschichten entziehen sich dem vereinfachenden politischen und kulturellen Gedächtnis der Transformation, das sich aus Stereotypen von ‚Gewinnern‘ und ‚Verlierern‘, ‚Verrätern‘, ‚Dieben‘ und ‚Opfern‘ speist [...]. Vor allem aber zeigen sie, dass die Erfahrung der Transformation noch nicht vollständig aufgearbeitet ist.“⁵⁸ Die Untersuchung dieser bisher jüngsten historischen Transformation des mittel- und osteuropäischen Raums⁵⁹ gilt es demnach weiterzuführen.

Wesentlich ist auch die Frage, welche Stadien eine Transformation durchläuft bzw. wann die Zeit der „Post-Transformation“ beginnt: Hanna Gosk argumentiert hier mit der ‚Anpassung‘ der Künstler:innen durch den transformatorischen Wandel.⁶⁰ Die erste Stufe der Transformation sei die Notwendigkeit, sich vom Alten zu verabschieden und Neues zu etablieren, stellt Jerzy Jarzębski in seinem Essay *Apetyt na przemianę* (1997, *Appetit auf Transformation*) fest.⁶¹

Aktuell wird Transformation zudem verstärkt aus feministischer und intersektionaler Perspektive behandelt:⁶² Geschlechterrollen, Sexualität, Identität, LGBTIQ+-Rechte und Gleichstellungspolitiken werden mit historischen Ver-

56 Baran-Szołtys, Magdalena/Johnston, Rosamund T./Panagiotidis, Jannis/Calori, Anna/Nguyen Vu, Thuc Linh/Peng, Sheng/Schacht, Anastasiya/Ther, Philipp (Hg.): *Routledge Handbook of 1989 and the Great Transformation*. New York 2025 [in Druck].

57 Ther: Das andere Ende der Geschichte, S. 14.

58 Leyk/Wawrzyniak: *Cięcia*, S. 10. Original auf Polnisch. Übersetzung von Magdalena Baran-Szołtys.

59 Den neuesten Entwicklungen entsprechend kann sie wohl nur als jüngste Transformation dieses Raums bezeichnet werden, wenn wir die Invasion Russlands in die Ukraine im Februar 2022 mit allen folgenden, bis jetzt andauernden Geschehnissen nicht hinzuzählen.

60 Vgl. Gosk, Hanna: *Słowo wstępu*, in: Gosk, Hanna/Pawłowski, Łukasz (Hg.): *Po transformacji? Literackie idiomy zjawisk i procesów rzeczywistości III Rzeczypospolitej*, Warszawa 2020, S. 7–10, hier S. 8.

61 Vgl. Jarzębski, Jerzy: *Apetyt na przemianę*. Notki o prozie współczesnej. Kraków 1996, S. 66.

62 Budrowska, Bogusława (Hg.): *Kobiety – Feminizm – Demokracja*, Warszawa 2009; Mrozik, Agnieszka: *Akuszarki transformacji. Kobiety, literatura i władza w Polsce po 1989 roku*, Warszawa 2013; Artwińska, Anna/Mrozik, Agnieszka (Hg.): *Gender, Generations, and Communism in Central and Eastern Europe and Beyond*, New York 2020.

änderungen von Körperkonzepten in Bezug gesetzt,⁶³ wobei auch literarische Identitätsnarrative ein produktives Forschungsfeld darstellen.⁶⁴ Die Forderung körperlicher Selbstbestimmung von Frauen in Polen⁶⁵ spielt in dieser Hinsicht eine ebenso große Rolle, wie das aktivistische Potenzial des weiblichen Körpers in weißrussischen Demonstrationen für demokratische Werte.⁶⁶ Die sich transformierenden politischen und kulturellen Machtverhältnisse können an Körpern von Frauen festgemacht werden, und es handelt sich dabei, wie die Kulturwissenschaftlerin Jennifer Rame illustriert, um mehr als ein lediglich symbolisches Statement: „Since 2016 the gendered body along with its intimacies and vulnerabilities entered the realm of political struggles in a scale unseen before, as right-wing and religious fundamentalist actors started to introduce new legislative proposals subjecting women to the (biological) reproduction of the national body.“⁶⁷ Der Körper wird zu einem kollektiven Gut und zum Garanten des Überlebens einer Nation.

4. Körper in den slawischen Literaturen und Kulturen: Einführung in die Beiträge des Bandes

Die Beiträge dieses Bandes verhandeln Körperkonzepte jeweils im Kontext von Transformation(en). Dazu entwerfen die Autor:innen diese beiden Kategorien auf je unterschiedlichen theoretischen Ebenen und eröffnen damit vielseitige Wechselbeziehungen zwischen ihnen.

63 Vgl. u. a. Korolczuk, Elżbieta/Graff, Agnieszka: Gender as ‚Ebola from Brussels‘: The Anticolonial Frame and the Rise of Illiberal Populism, in: *Journal of Women in Culture and Society* 43/4, (2018), S. 797–821; Korolczuk, Elżbieta/Graff, Agnieszka: Anti-Gender Campaigns as a Reactionary Response to Neoliberalism, in: *The European Journal of Women's Studies* 29 (2022), S. 150–157.

64 Vgl. Jandl, Ingeborg u. a. (Hg.): *Imaginationen von Transkulturalität und Geschlecht. Identitätsnarrative in süd- und ostslawistischen Kontexten*. Festschrift für Renate Hansen-Kokoruś, Wiesbaden 2021.

65 Vgl. Graff, Agnieszka: Angry Women: Poland's Black Protests as ‚Populist Feminism‘, in: Dietze, Gabriele/Roth, Julia (Hg.): *Right-Wing Populism and Gender. European Perspectives and Beyond*, Bielefeld 2020, S. 231–250. Hierzu gibt es mittlerweile auch literaturwissenschaftliche Untersuchungen: Artwińska, Anna: A wie Abtreibung. Literarische Diskurse nach 1989/1991 im polnisch-russischen Vergleich, in: Artwińska/Schulze-Fellmann: *Gender Studies im Dialog*, S. 121–140.

66 Vgl. Shparaga, Olga: *Die Revolution hat ein weibliches Gesicht. Der Fall Belarus*. Frankfurt am Main 2021.

67 Rame, Jennifer: Women's Uprising in Poland Embodied Claims between the Nation and Europe, in: *Anthropological Journal of European Cultures* 28/1 (2019), S. 84–87, hier S. 84.

Im Abschnitt *Transzendierte Körper* liegt der Fokus auf Verbindungen zwischen Leib und Seele, die in Philosophie, Literatur und alltagspraktischen Konstellationen zutage treten: *Rainer Grübel* nähert sich den Körperbildern im Werk der zeitgenössischen russischen Lyrikerin Vera Pavlova anhand kontrastiver Gegenüberstellungen philosophischer Konzepte: etwa der Bachtin'schen Absolutsetzung des Körpers mit dem nietzscheanischen Ausgleichsstreben in Hinblick auf Körper und Geist oder von Jean-Luc Nancys existenzialistischem Denken mit jenem des Materialisten Alain Badiou. Pavlovas Gedichte scheinen diese Antinomien einzufordern, denn Religion und Blasphemie, Körpersprache und Sprachkörper, körperliche Prokreation und geistiges Schaffen halten einander darin stets die Waage. Körper erschließen sich bei ihr als plural, da sich durch etymologisches und paronomastisches Sprachdenken deren Zentren kontinuierlich verschieben. Wie um die vitale Kraft des Körpers und der Sprache am Leben zu erhalten, durchlaufen ihre Konzepte intertextuelle und intermediale Transformationsprozesse und entziehen sich eindeutiger oder gar endgültiger Festschreibung. Ähnliche transgressive Verschiebungen und Bezüge zeigt *Zornitza Kazalarska* an Mila Haugová autobiografischer Lyrik auf: Die slowakische Dichterin setzt bei materiellen Prozessen an und arbeitet sich anhand von Pflanzenmetaphern vor zu einem flexiblen und wandelbaren Konzept eigener Körperlichkeit. Diese assoziative Verbindung dehnt sich auf den physischen Prozess des Schreibens aus, der mit Praktiken handschriftlichen Abschreibens beginnt, mit dem Haugová die Langsamkeit der Pflanzen, des alternden Körpers sowie die Präsenz eines darin zu verortenden fragilen und zugleich festen Kerns des Selbst einfängt.

Unter *Symbolische Körper* finden sich Beiträge, die die Semantisierung von Körpermerkmalen in literarischen Texten behandeln. *Eva Hausbacher* setzt die aus Anton Čechovs Arztliteratur bekannten psychosomatischen Anzeichen der Haut als Grenzorgan des Körpers mit vergleichbaren Phänomenen im Werk der russisch-deutschen Emigrationsautorin Sasha Marianna Salzmann in Verbindung. Neben intertextueller Variation betrifft Transformation in diesem Beitrag symbolische Wertigkeiten, die beide Autor:innen an den exponierten Körpern ihrer Figuren verdeutlichen: Ausgehend von deren Haut entspinnen sich Diskurse um Gesundheit und Krankheit, doch auch um Geschlecht und Ethnie sowie um Dominanz, Herrschaft und Selbstfindung. Vor dem Hintergrund eines soziologischen Körperkonzepts verfolgt *Eva Kowollik* ebenfalls Spuren der Haut, die in dem historisch zur jugoslawischen Transformationszeit angesiedelten Hard-boiled-Krimi des kroatisch-bosnischen Schriftstellers Josip Mlakić verschlüsselt in Erscheinung treten. Es handelt sich um zwei Tätowierungen eines Mordopfers, die zunächst dabei helfen sollen, dieses zu identifizieren. Durch genaue Analyse intertextueller Verweise sowie hybrider

motivsymbolischer Botschaften eröffnen sich schließlich jedoch auch die in kulturell geprägte Bilder übersetzten Details über Tathergang und -motivation sowie über die Identitätskonflikte des Getöteten. Ausgehend von archaischen Texten sowie den Studien C. G. Jungs befasst sich *Ingeborg Jandl-Konrad* mit der Symbolik von Kinderkörpern, die Fragilität und Stärke verbinden und sich im fluiden Raum zwischen männlicher und weiblicher Identität bewegen. In Nachkriegskontexten verdichten sich diese Rollen semantisch zu Opferkindern und Zeugenkindern, die im Verweis auf nationale Traumata Trauer, Mahnung oder Verstörung ausdrücken. Durch Gegenüberstellung (post-)jugoslawischer Texte von Desanka Maksimović, Darko Cvijetić und Lana Bastašić wird aufgezeigt, wie diese Symboliken historisch sowie autor:innenspezifisch verschoben und aufgebrochen werden.

Der folgende Abschnitt macht Körperlichkeit in Hinblick auf Narrative *Weiblicher Emanzipation* zum Zentrum. In einem *Close Reading* von Lana Bastašićs Road-Novel *Uhvati zeca* (2018, *Fang den Hasen*) zeigt *Andrea Zink* vielschichtige Verbindungen zwischen Körperlichkeit, Kulturreflexion und politischem Statement auf. Weibliche Sexualität sowie das Stereotyp männlich-patriarchaler Gewalt werden darin verhandelt, während eine feminin-zarte und zugleich betont derbe Körperlichkeit die Freundschaft der emanzipiert gezeichneten Protagonistinnen prägt. Im Unterschied zu früheren postjugoslawischen Kriegsnarrativen treten die Kriegserfahrungen der Kindheit nicht als plakative Gewaltmotive in Erscheinung. Sie bleiben jedoch subtil im Hintergrund präsent, was darauf schließen lässt, dass der Roman den historischen Ereignissen dieses Raumes verpflichtet bleibt. Auch in dem von *Manuel Ghilarducci* behandelten positivistischen Roman *Martha* (1873) von Eliza Orzeszkowas wird der weibliche Körper zum Verhandlungsraum von Identität und versuchter Emanzipation, die in dem hier vorliegenden gesellschaftlichen Kontext des 19. Jahrhunderts jedoch scheitert. Der Beitrag befasst sich mit dem Grenzbereich zwischen Körper, Gefühlen und Physiognomik: Unter dem Einfluss von Lavaters Theorie werde Marthas edler Charakter anhand äußerer Schönheit legitimiert. Diese Überlegung wird mithilfe von Helmut Plessners Konzept des Leibkörpers sowie Emmanuel Lévinas' Ethik des Antlitzes weiterführend diskutiert und untermauert. Unbezahlte häusliche Arbeit von Frauen beleuchtet anschließend *Monika Glosowicz* in einem Beitrag über die Ehefrauen schlesischer Bergarbeiter. Mit einem marxistisch-feministischen Zugang wertet sie autobiografische Texte der Familienväter aus. Die Quellen umfassen das Tagebuch von Edward Jeleń aus dem Jahr 1930 sowie mehrere Bergarbeiterbiografien, die 1967 für einen Wettbewerb verfasst wurden. Diese Fallstudien verdeutlichen einerseits die Unsichtbarkeit von Frauen in diesem Umfeld. Andererseits diskutiert der Beitrag daran anknüpfend explizit die his-

torische und soziale Bedeutung von Transformationsprozessen, die zur Sichtbarmachung dieser Frauen geführt haben.

Bildmedien, Theateraufführungen und Videokunst machen Körper unmittelbar visuell, doch auch anhand ihrer Bewegungen greifbar: Ihnen widmen sich die Beiträge im Abschnitt *Mediale Körper*. An Buchillustrationen der tschechischen Avantgarde zeigt *Anne Hultsch* auf, dass sich deren Poetik der Bewegtheit selbst in unbewegten Darstellungen fortsetzt: In Form sozialistisch geprägter sportlicher Körper, der zarten Drehungen einer Tänzerin sowie von Körpern, die in ihre Gliedmaßen zerfallen, tritt sie in Erscheinung. Zur Entschlüsselung der stummen Botschaften des plakativ Sichtbaren und des gewollt Unsichtbaren zieht der Beitrag intermediale und intertextuelle Bezüge heran. Transformationen zwischen Text und Bild, zwischen den Illustrationen unterschiedlicher Ausgaben von Druckwerken sowie zwischen dem Referenzmaterial und dessen Reinszenierung werden so nachvollzogen. Anhand zahlreicher Beispiele gibt anschließend *Agnieszka Hudzik* Einblicke in die polnische Videokunst der Wende. Es handelt sich um neue Technologien, die zu jener Zeit die Kunst revolutionieren, als Fotografie und Videogeräte erschwinglich geworden sind: Eine Vorliebe für Bewegung zeigt sich auch hier. Gerade die feministische Kunst setzt amateurhaft verpixeltes Filmmaterial ein, um die gesellschaftliche Stellung der Frau zu verhandeln: Der provokativ enthüllte weibliche Körper zeigt sich in Nahaufnahmen und stellt seine Potenz, doch auch seine Zerbrechlichkeit zur Schau: Demonstrativ wird so etwa Barbie geboren, während andere Aufnahmen körperliches Altern ins Blickfeld rücken.

Der Abschnitt *Politische Körper* versammelt Beiträge, in denen Körperlichkeit mit gesellschaftlichen Machtdiskursen in Verbindung steht. Wie *Peter Deutschmanns* Lektüre von Iosif Brodskijs Theaterstück *Mramor* (1984, *Marmor*) zeigt, setzt sich darin eine sexualisierte Handlungsebene in derben sprachlichen Wendungen fort. Verbale Paare, Analogien und Äquivalenzen durchziehen den Dialog der beiden Charaktere mit römischen Namen, deren Zusammentreffen in einem Gefängnisturm hoch über Rom in der Zukunft angesiedelt ist. Metonymische Strukturen bzw. realisierte Metaphern, in denen Sprache zu Handlung wird und Handlung zu Sprache, erweisen sich als zentral. Neben diesen Transformationen auf Ebene der Sprache wird eine totalitarismuskritische politische Ebene herausgestellt, die die Dynamiken eines Überwachungsstaats verhandelt. Unter Bezugnahme auf Sylwia Chutniks Roman *Kieszonkowy Atlas Kobiet* (2008, *Weibskram*) rückt anschließend *Magdalena Baran-Szoltys* die Darstellung der Körper marginalisierter Frauen im post-sozialistischen Polen in den Blick. Sie beleuchtet insbesondere die sozialen und wirtschaftlichen Herausforderungen, mit denen diese konfrontiert sind: Armut, soziale und ökonomische Ausgrenzung sowie Gewalt. Der Artikel

nimmt auf feministische Theorien und soziokulturelle Ansätze Bezug, um die Komplexität der post-sozialistischen Transformation zu beleuchten und zu zeigen, wie sich die Ungleichheiten im neuen System auf die Körper marginalisierter Frauen auswirken. Dabei wird die Vielschichtigkeit und Wirkung der Darstellung marginalisierter Frauenkörper in der Literatur erkennbar und die damit verbundene Kritik an gesellschaftlichen Transformationsprozessen. Anhand polnischer Eheratgeber des 19. und 20. Jahrhunderts verhandelt *Elisa-Maria Hiemer* anschließend kulturhistorische Entwicklungen in der Sicht auf partnerschaftliches Zusammenleben und die Konstruktion weiblicher Rollenbilder. In Hinblick auf den weiblichen Körper zeigen sich dabei vielfach prüde Warnungen und einschränkende Mahnungen: Die Frau solle sich davor hüten, im sexuellen Akt die Initiative zu ergreifen, während ihr zugleich die Verantwortung für dessen Gelingen zugesprochen wird. Das Aufkommen der Sexualwissenschaften führt dennoch zu Veränderungen, die sich auch sprachlich abzeichnen, wenn Metaphern der Entkörperlichung sowie verschleiernde Ausdrucksweisen durch einen sachlicheren Ton ersetzt werden.

5. Interdisziplinäre Verhandlungen von Körper: Rückblicke auf die Konferenz

Der vorliegende Sammelband geht zurück auf eine gleichnamige Konferenz, die von 9. bis 11. Juni 2022 an der Universität Wien stattfand. Wir bedanken uns an dieser Stelle bei unseren Gästen aus Kunst und Aktivismus, die die wissenschaftlichen Diskussionen inspiriert haben: Gerlinde Radler stellte uns die intermediale aktivistische Klang-Skulptur *Justitia 2.0.* zur Verfügung, Monika Eliette Jandl präsentierte ihre abstrakte bewegungstheoretische Fotomontage *Körperhüllen*, die Tänzerin Viltė Švarplytė brachte die Improperformance *Body Transformations* zur Aufführung, und die Körper-Aktivistin Elisabeth Lechner verknüpfte in einem Impulsvortrag ausgewählte Tagungsinhalte mit ihren kulturtheoretischen Positionen zu *Body Positivities*. An dieser Stelle möchten wir ihre Beiträge würdigen.

Wie bereits der Titel von Gerlinde Radlers skulpturaler Installation – *Justitia 2.0: Theater unterm Rock* – erkennen lässt, handelt es sich bei diesem Objekt um eine Allegorie der Gerechtigkeit. Die Skulptur nimmt Bezug auf die Tradition der Antike, aus der Statuen der Göttin der Gerechtigkeit bekannt sind, und transferiert dieses Konzept in das 21. Jahrhundert, d. h. in unsere Gegenwart. Radler beschreibt ihre Arbeit wie folgt:

Eine Transformation von Marmor in Papier, von Standhaftigkeit in Ungleichgewicht, von Stabilität in Fragilität: eine Mitleid erregende Figur überdimensionaler Größe, ohne Gesicht – mit überdimensional großem Kopf, leer, ohne Sicht – beflügelt von Schriften der Ordnung und Rechte, jedoch unfähig, diese frei auszuüben.

Der im Inneren dieser Figur zu sehende Film wurde in einem Salzburger Justizgebäude aufgenommen und übt Kritik an dem leeren und gleichgültigen Körper der Justitia, die ihn umgibt. Die Aufnahme entstand im Rahmen einer performativen Kunstaktion an diesem Ort, bei der die Künstlerin selbst das Kleid ihrer späteren Skulptur trug sowie auch deren schweren Hohlkopf. Bezogen ist die Arbeit auf Ungleichheit vor Gericht und auf andere Diskurse, in denen Macht und Gerechtigkeit zu kollidieren scheinen. Damit möchte Radler den Blick auf soziale Ungerechtigkeit und patriarchale Strukturen lenken. Die Künstlerin betont den direkten Bezug der Skulptur zu Wissenschaft und Kunst, denn die weißen Flügel wurden aus einer Kopie von Artikel 17 und 17a des österreichischen Grundgesetzbuches ausgeschnitten: Diese garantieren die Freiheit von Wissenschaft, Lehre und Kunst in Österreich.

Gegen soziale Ungerechtigkeiten und patriarchale Strukturen plädierte auch die Kulturwissenschaftlerin Elisabeth Lechner mit ihrem Impulsvortrag zu zeitgenössischen Körperkonzepten sowie einer Lesung aus ihrem Buch *Riot, don't diet!*⁶⁸ (2021), das die politischen Implikationen von Schönheitsidealen in unserer Gesellschaft behandelt: Menschen, die nicht der Norm entsprechen, sei es aufgrund ihrer körperlichen Merkmale oder sexuellen Orientierung, werden oft marginalisiert und diskriminiert, wenn sie sich dem kommerziellen Zwang zur Selbstoptimierung nicht unterwerfen. Lechner regte zur Diskussion über die Definition von Schönheit an und hinterfragte, wer davon profitiert. Die Auswirkungen von Schönheitsidealen können sehr weitreichend sein: Bewerber:innen werden oft aufgrund des Körpergewichts beurteilt und People of Colour haben immer noch mit struktureller Diskriminierung zu kämpfen, obwohl dunklere Hauttöne aktuell als modisch gelten. Angesichts dieser Probleme setzt sich Lechner für ein Umdenken in der Gesellschaft und Solidarität mit denjenigen, die besonders unter dem Schönheitsdruck leiden, ein. Der von ihr präsentierte 5-Punkte-Plan soll dazu beitragen, dass die Definition von Schönheit gesellschaftlich überdacht wird: „Es ist an der Zeit, dass wir unsere Vorurteile gegenüber Menschen, die nicht der Norm entsprechen, aufbrechen und uns für eine inklusive Gesellschaft einsetzen. Schönheit ist ein politisches Thema, das uns alle angeht,“ mit dem Appell, Verantwortung zu übernehmen, schloss die Aktivistin ihren Auftritt.

68 Lechner, Elisabeth: *Riot, don't Diet!*, Wien 2021.

Monika Eliette Jandls Objekt-Triptychon Körperhüllen fängt Körper als etwas Flüchtiges ein, denn Körper befinden sich ständig in Bewegung und verändern sich. In diesem Sinne ist der Aspekt der Transformation in dieser Arbeit zu verstehen. Die Künstlerin akzentuiert Bewegung und Veränderung als Grundlage von Vitalität und Leben. Zugleich ist auch ihre Arbeit politisch, denn die perspektivisch überlagerten, auf großformatigen Fahnenstoff gedruckten fotografischen Körper verweisen auf Wertigkeiten sowie auf Möglichkeiten und Hürden des zwischenmenschlichen Miteinanders. Jandl thematisiert Hierarchien, die möglicherweise unbewusst entstehen und durch Körper zum Ausdruck kommen. So heißt es im Ausstellungskatalog: „Das Fenster vor deiner Nase ist nicht immer auf Augenhöhe angebracht.“ Und weiter: „Kann also deine Nase auch in andere Richtungen schnuppern? – Oder deine Füße?“ Die Arbeit ist so angelegt, dass die Besucher:innen sich auf begrenztem Raum zwischen und hinter den Bildern bewegen, sie sucht den Kontakt zu deren Körpern und verlagert ihr Zentrum auf deren Subjektivität und Präsenz.

Die Improperformance *Body Transformations* der litauischen Tänzerin Viltė Švarplytė beginnt mit der unbewegt auf einem Tisch im Zentrum der Bühne liegenden Künstlerin. Alle Fenster des ovalen Raumes sind geöffnet, sodass der Wind den Atem der Anwesenden akustisch verstärkt. Langsam und elegant setzt die Tänzerin daraufhin ihre vorerst zögerlichen Bewegungen, mit denen sie am Ende den Bühnenraum füllen wird. Transformation erschließt sich dabei als ein Erwachen, als intendierter Übergang von Reglosigkeit in Bewegung, von statischer Raumlosigkeit zu raumeinnehmendem Tanz, der Präsenz verkörpert und das Publikum einbezieht. Švarplytė versteht den menschlichen Körper als „an endless resource of information and inspiration, carrying the embodied knowledge from generation to generation“. Mit ihren modernen, synästhetisch inspirierten Bewegungen beruft sich die Improvisationstänzerin auf uraltes transgenerationales Wissen über die Kraft und Vitalität des Körpers und interessiert sich für dessen Transformation in neue, zeitgerechte Formen durch Bewegung.

Literatur

Primärliteratur

- Kundera, Milan: *Nesnesitelná lehkost bytí*, Praha 1985.
 Tokarczuk, Olga: E. E., Kraków 1995.
 Tokarczuk, Olga: *Prawiek i inne czasy*, Kraków 1996.
 Sorokin, Vladimir: *Tridcataja ljubov' Mariny*, Moskva 2008.
 Ugrešić, Dubravka: *Ministarstvo boli*, Beograd 2004.
 Zabužko, Oksana: *Pol'ovi doslidžennja z ukrajins'koho seksu*, Kyjiv 1996.

Sekundärliteratur

- Artwińska, Anna/Mrozik, Agnieszka (Hg.): *Gender, Generations, and Communism in Central and Eastern Europe and Beyond*, New York 2020.
- Artwińska, Anna/Schulze-Fellmann, Janine (Hg.): *Gender Studies im Dialog: Transnationale und transdisziplinäre Perspektiven*, Bielefeld 2022.
- Artwińska, Anna: A wie Abtreibung. Literarische Diskurse nach 1989/1991 im polnisch-russischen Vergleich, in: Artwińska, Anna/Schulze-Fellmann, Janine (Hg.): *Gender Studies im Dialog: Transnationale und transdisziplinäre Perspektiven*, Bielefeld 2022, S. 121–140.
- Artwińska, Anna: *Doing Orient? (Selbst-)Orientalisierung und Ostmitteleuropa – am Beispiel von Jáchym Topols Supermarket sovětských hrdinů*, in: Burdorf, Dieter/Eldimagh, Abdalla/Bremerich, Stephanie (Hg.): *Orientalismus heute. Perspektiven arabischer und deutscher Literatur- und Kulturwissenschaft*, Berlin 2021, S. 165–179.
- Assmann, Jan: *Religion und kulturelles Gedächtnis*. München ³2007.
- Baran-Szoltys, Magdalena/Johnston, Rosamund T./Panagiotidis, Jannis/Calori, Anna/Nguyen Vu, Thuc Linh/Peng, Sheng/Schacht, Anastassiya/Ther, Philipp (Hg.): *Routledge Handbook of 1989 and the Great Transformation*. New York 2025 [in Druck].
- Baran-Szoltys, Magdalena: Transformation begründen und erzählen. Narrative und Narrationen der Transformation im postsozialistischen Polen, in: *Volkskunde in Sachsen. Jahrbuch für Kulturanthropologie* 34 (2022), S. 157–173.
- Budrowska, Bogusława (Hg.): *Kobiety – Feminizm – Demokracja*, Warszawa 2009.
- Burkhardt, Dagmar: *Hautgedächtnis*. Hildesheim/Zürich/New York 2011.
- Butler, Judith: *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, Cambridge 2015.
- Chakrabarty, Dipesh: *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton 2007.
- Corsten, Michael: Der praktische Sinn für erotische Körperinszenierungen. Geschlechterdifferenzen und Strategien sexueller Interaktion in Kunderas Roman „Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins“, in: Koppetsch, Cornelia (Hg.): *Körper und Status*, Konstanz 2000, S. 163–188.
- Cytowic, Richard: Hinter dem Vorhang. Synästhesie und Subjektivität, in: Emrich, Hinderk/Schneider, Udo/Zedler, Markus (Hg.): *Welche Farbe hat der Montag? Synästhesie. Das Leben mit verknüpften Sinnen*. Stuttgart ²2004, S. 5–7.
- Czapliński, Przemysław: *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Warszawa 2009.
- Delhey, Jan: Osteuropa zwischen Marx und Markt: Soziale Ungleichheit und soziales Bewusstsein nach dem Kommunismus, Hamburg 2001.
- Drewe-Sylla, Gesine: Slavistik, in: Götsche, Dirk/Dunker, Axel/Dürbeck, Gabriele (Hg.): *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*, Stuttgart 2017, S. 75–77.
- Drosihn, Yvonne/Jandl, Ingeborg/Kowollik, Eva (Hg.): *Trauma – Generationen – Erzählen. Transgenerationale Narrative in der Gegenwartsliteratur zum ost-, ostmittel- und südosteuropäischen Raum*. Berlin 2020.
- Ekman, Paul: Universals and cultural differences in facial expression of emotion, in: Cole, J. K. (Hg.): *Nebraska Symposium on Motivation*. Bd. 19. Lincoln 1972, S. 702–283.
- Filipkowski, Piotr/Gulińska-Jurgiel, Paulina: Einleitung. Multiple Zugänge zur Trans-

- formation, in: Dies. (Hg.): *Historisierung der Transformation, Historie – Zentrum für Historische Forschung Berlin der Polnischen Akademie der Wissenschaften* 14 (2021), S. 9–16.
- Finney, Patrick: *Narratives and Bodies. Culture beyond the Cultural Turn*, in: *The International History Review* 40/3 (2018), S. 609–630.
- Frank, Susanne/Thun-Hohenstein, Franziska: *Einleitung [zum Themenband: Körper, Gedächtnis, Literatur in (post-)totalitären Kulturen]*, in: *Wiener Slawistischer Almanach* 85 (2020), S. 7–19.
- Ghodsee, Kristen/Orenstein, Mitchell A.: *Taking Stock of Shock: Social Consequences of the 1989 Revolutions*, Oxford 2021.
- Ghodsee, Kristen: *Why Women Have Better Sex Under Socialism: And Other Arguments for Economic Independence*, New York 2018.
- Gosk, Hanna: *Słowo wstępu*, in: Gosk, Hanna/Pawłowski, Łukasz (Hg.): *Po transformacji? Literackie idiomy zjawisk i procesów rzeczywistości III Rzeczypospolitej*, Warszawa 2020, S. 7–10.
- Göttsche, Dirk/Dunker, Axel/Dürbeck, Gabriele (Hg.): *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*, Stuttgart 2017.
- Graff, Agnieszka: *Angry Women: Poland's Black Protests as 'Populist Feminism'*, in: Dietze, Gabriele/Roth, Julia (Hg.): *Right-Wing Populism and Gender. European Perspectives and Beyond*, Bielefeld 2020, S. 231–250.
- Grübel, Rainer: *Körpergedächtnis in literarischen Gattungen der Gegenwart*, in: *Wiener Slawistischer Almanach* 85 (2020), S. 117–155.
- Grunwald, Martin: *Homo hapticus. Warum wir ohne Tastsinn nicht leben können*, München 2017.
- Hansen-Löve, Aage: *Das Leib-Körper-Modell als philosophisch-poetisches Paradigma. Mit russischen Beispielen*, in: *Wiener Slawistischer Almanach* 85 (2020), S. 33–115.
- Helbig-Mischewski, Brigitta: *Histeria historii i historia hysterii. Jeszcze raz o „Absolutnej Amnezji“ Izabeli Filipiak i „E. E.“ Olgi Tokarczuk*, in: *Dykcja* 9/10 (1998), S. 49–59.
- Jandl, Ingeborg/Lazičić, Goran/Reithofer Bektić, Marizela/Simić, Dijana (Hg.): *Imaginationen von Transkulturalität und Geschlecht. Identitätsnarrative in süd- und ostslawistischen Kontexten. Festschrift für Renate Hansen-Kokoruš*, Wiesbaden 2021.
- Jandl, Ingeborg: *Textimmanente Wahrnehmung bei Gajto Gazdanov. Sinne und Emotion als motivische und strukturelle Schnittstelle zwischen Subjekt und Weltbild*, Berlin 2019.
- Jarzębski, Jerzy: *Apetyt na przemianę. Notki o prozie współczesnej*, Kraków 1996.
- Kalmar, Ivan: *White But Not Quite: Central Europe's Illiberal Revolt*, Bristol 2022.
- Kołodziejczyk, Dorota/Huigen, Siegfried: *East Central Europe Between the Colonial and the Postcolonial: A Critical Introduction*, in: Dies. (Hg.): *East Central Europe Between the Colonial and the Postcolonial in the Twentieth Century*, Cambridge 2023, S. 2–32.
- Korolczuk, Elżbieta/Graff, Agnieszka: *Anti-Gender Campaigns as a Reactionary Response to Neoliberalism*, in: *The European Journal of Women's Studies* 29 (2022), S. 150–157.
- Korolczuk, Elżbieta/Graff, Agnieszka: *Gender as 'Ebola from Brussels': The Anticolo-*

- nial Frame and the Rise of Illiberal Populism, in: *Journal of Women in Culture and Society* 43/4, (2018), S. 797–821.
- Lachmann, Renate: *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne* Frankfurt am Main 1990.
- Lechner, Elisabeth: *Riot, don't diet!*, Wien 2021.
- Leyk, Aleksandra/Wawrzyniak, Joanna: *Cięcia. Mówiona historia transformacji*, Warszawa 2020.
- Logemann, Cornelia/Oesterreich, Miriam/Rüthemann, Julia (Hg.): *Körper-Ästhetiken. Allegorische Verkörperungen als ästhetisches Prinzip*. Bielefeld 2013.
- Meyer, Anne-Rose: *Homo dolorosus*, München 2011.
- Mrozik, Agnieszka: *Akuszerki transformacji. Kobiety, literatura i władza w Polsce po 1989 roku*, Warszawa 2013.
- Mrugalski, Michał/Schahadat, Schamma/Wutsdorff, Irina (Hg.): *Central and Eastern European Literary Theory and the West*, Berlin 2023.
- Murawska-Muthesius, Katarzyna: *Imaging and Mapping Eastern Europe. Sarmatia Europea to Post-Communist Bloc*, New York 2021.
- Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie*, in: Ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. 1, München 1999.
- Phillips, Ursula (Hg.): *Polish Literature in Transformation*, Münster 2013.
- Polanyj, Karl: *The Great Transformation. Politische und ökonomische Ursprünge von Gesellschaften und Wirtschaftssystemen*, Frankfurt am Main 1973.
- Przeperski, Michał/Wicenty, Daniel: *Nowe perspektywy w badaniach transformacji ustrojowej*, in: Dies. (Hg.): *Transformacja ustrojowa w Polsce. Nowe perspektywy*, Gdańsk 2022.
- Rame, Jennifer: *Women's Uprising in Poland Embodied Claims between the Nation and Europe*, in: *Anthropological Journal of European Cultures* 28/1 (2019), S. 84–87.
- Schmidt, Renate-Berenike/Schetsche, Michael (Hg.): *Körperkontakt. Interdisziplinäre Erkundungen*, Gießen 2017.
- Segert, Dieter: *Transformationen in Osteuropa im 20. Jahrhundert*, Wien 2013.
- Shparaga, Olga: *Die Revolution hat ein weibliches Gesicht. Der Fall Belarus*. Frankfurt am Main 2021.
- Sordyl, Klaudia: *Ciało post / nie / ludzkie w Opowiadaniach bizarnych Olgi Tokarczuk*, in: *Białostockie Studia Literaturoznawcze* 20 (2022), S. 221–237.
- Szcześniak, Magda: *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*, Warszawa 2016.
- Targosz, Daria: *Cielesność i ciało w E. E. Olgi Tokarczuk*, in: *Heteroglossia* 11 (2021), S. 57–69.
- Ther, Philipp: *Das andere Ende der Geschichte. Über die Große Transformation*, Frankfurt am Main 2019.
- Ther, Philipp: *Die neue Ordnung auf dem alten Kontinent. Eine Geschichte des neo-liberalen Europas*, Berlin 2016.
- Uffelmann, Dirk: *Postcolonial Studies: Processes of Appropriation and Axiological Controversies*, in: Mrugalski, Michał/Schahadat, Schamma/Wutsdorff, Irina (Hg.): *Central and Eastern European Literary Theory and the West*, Berlin 2023, S. 807–820.

Wolff, Larry: *Inventing Eastern Europe. The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*, Redwood City 1994.

Zarycki, Tomasz: *Ideologies of Eastness in Central and Eastern Europe*, New York 2014.

* * *

Folgenden Institutionen danken wir herzlich für die Förderung: dem Institut für Slawistik der Universität Wien, der Forschungsplattform „Transformations and Eastern Europe“, dem „Research Center for the History of Transformations“ (RECET), der Projektschiene „Campus Aktuell“, dem Österreichischen Wissenschaftsfonds (FWF), der Österreichischen Forschungsgemeinschaft (ÖFG) und der Stadt Wien (MA 7).

TRANSZENDIERTE KÖRPER

Leib und Körper, Sprache und Wahrheit in Transition

Vera Pavlovas Lyrik seit *Nebesnoe životnoe* (1997)

Вот и настоящие стихи так пишутся – всем телом.¹

Gerade so werden wirkliche Verse geschrieben: mit dem ganzen Körper.

Vera Pavlova (2009)

The article investigates Vera Pavlova's work from its beginning up to her recent verses against Putin's war(s) with respect to the components body (in two 'incarnations': as material "flesh" and as a "body", transcendent to materiality), language and truth. This research is done against the background of recent philosophical discussions (Bakhtin, Nancy, Badiou, Epštejn and Tul'čynskij) with special regard to the mutual inclusion and exclusion of these concepts. Body and language are also considered in this poetry in relation to language (body-language/language of the body) and truth, a concept witnessing of Pavlova's transgression of the space of thinking in (Russian) postmodernism. Special attention is paid to the phenomena of the knowledge of, resp. by the body and the relation of presentiment/pre-feeling with its special time-line to future in which flesh and body, language and truth are involved.

1. Vom postmodernen Körper-Konzept der Macht zur Körper-Leib-Vielfalt des Neo-Realismus

In Zeiten von Pandemie und Krieg werden menschliche Körper infolge ihrer erhöhten Verletzlichkeit besonders prekär. Die vermeintliche Sicherheit ihres Bestands ist herabgesetzt, die Fraglichkeit ihres Verbleibs eminent gesteigert. Beides macht die Reflexion über den Leib in der Kultur der Gegenwart dringlich. Transition tritt hierbei als Veränderung des Körpers und seines Empfindens, seiner Namen sowie der Denk- und Redeweisen über ihn hervor. Im Fall

¹ Unter: <https://stihi.ru/diary/approx/2012-07-30>, letzter Zugriff: 20. 01. 2025.

des Gedichtbands *Nebesnoe životnoe* (1997)² von Vera Pavlova und ihrer anschließenden Lyrik ist die Transition des Körpers vor allem auch eine seiner Entwürfe, seiner Konzeptualisierungen.

Nach der Aufklärung, die dem Verstand als Vermögen des Geistes besondere Aufmerksamkeit zollte, hat Nietzsche im Kapitel „Von den Verächtern des Leibes“ des philosophischen Epos *Also sprach Zarathustra* (1883–1885) gegenläufig den Körper in seinem Gewicht für das Sein des Menschen ganz neu bestimmt. Dort sagt Zarathustra, Nietzsches Alter Ego: „Aber der Erwachte, der Wissende sagt: Leib bin ich ganz und gar, und Nichts ausserdem; und Seele ist nur ein Wort für ein Etwas am Leibe.“³ In dieser negativen Juxtaposition von Leib und Seele tritt das Quadrat der in deutschsprachigen Kulturen kursierenden Konzepte von Körper und Geist sowie Leib und Seele in Erscheinung. Es erweiterte das in vielen Kulturen wie in den romanischen und anglophonen, so auch in der russischen dominante Dreieck von Körper, Geist und Seele (russ.: тело, дух и душа), das, wie wir sehen werden, auch für Vera Pavlova von Belang ist.

Im 21. Jahrhundert haben alternative Körper-Entwürfe bei Nancy und Badiou das rigide Körper-Konzept Foucaults bestritten, das den Leib im Kontext von Macht-Dispositiven vernehmlich als herrschenden oder beherrschten Leib verhandelt. Dabei hebt der ‚demokratische Materialist‘ Badiou (so seine Selbstcharakteristik) im Grunde auf den Körperentwurf ab, während der post-postmoderne Existenzialist Nancy sich begrifflich dem Leib nähert.

Von Belang ist hier auch Jaques Derridas Vortrag von 1997, „L’animal qui donc je suis“ (sic!),⁴ dessen Selbstidentifikation mit dem Tier im Kontext des Rahmenthemas „L’Animal autobiographique“ stand. Während Derrida dort an seinem Lebensende – ganz gegen Nietzsches Forderung des Abschieds des Übermenschen vom Tier – die philosophische Gleichstellung von Tier und Mensch favorisiert, hatte Georges Bataille (1945) im ersten Band seiner *Atheologie* (einer Religionslehre ohne Gott, die er als ‚Summe‘ seines Denkens offerierte) fast ein halbes Jahrhundert zuvor die Menschen im Zuge der Rezeption von Nietzsches Übermensch durch das Göttliche zu bestimmen ge-

2 Pavlova, Vera: *Nebesnoe životnoe*, Moskva 1997. Aus dieser Ausgabe wird im Folgenden nur mit Seitenangabe in Klammern zitiert. Die Übersetzung dieser Ausgabe, Pavlova, Vera: *Nebesnoe životnoe/Das himmlische Tier*, Oldenburg 2022, wird mit Seitenangabe in Klammern nach dem deutschen Text zitiert.

3 Nietzsche, Friedrich: *Also sprach Zarathustra*. KSA, Bd. 5, München 1980, S. 39. Vgl. aber zu Nietzsches Leibskepsis: Klein Willink, Ivo: *Nietzsche und die Verachtung des Leibes*. Eine Analyse zur vierten Rede von Nietzsches „Also sprach Zarathustra“, 2017, unter: <https://theses.uibn.ru.nl/server/api/core/bitstreams/ff70667c-ce4e-4ee4-a2f9-a34490fdce51/content>. Letzter Zugriff: 20. 01. 2025.

4 Derrida, Jacques: *L’animal qui donc je suis*, Paris 2006.

sucht:⁵ Der Mensch repräsentiere das Göttliche in einer ‚Zeit ohne Gott‘. Bei Pavlova ist der Mensch beides: Tier *und* Gott. Genau dies verspricht der Titel des Gedichtbandes *Nebesnoe životnoe – Göttliches Tier*.

Igor' Smirnov (1995) hat zwei Jahre vor Derridas aufsehenerregendem Vortrag in einem programmatischen Aufsatz unter dem Titel „Körper und Zeichen. Die Misswiedergeburt des Autors nach seinem postmodernen Tod“ das Ende der Philologie eingeläutet.⁶ Im Verweis auf Viktor Erofeevs (1995) Anthologie *Russkie cvety zla* (*Russische Blumen des Bösen*), die Baudelaires (1857) Titel *Les Fleurs du Mal* topografisch dekliniert, führte er die Spezifik der russischen Orthodoxie, mit dem Bösen die Sünden der ganzen Welt auf sich zu nehmen, zurück auf die Erfahrung des Unterliegens der orthodoxen Religion gegenüber den Tataren und von Byzanz gegen die Türken. Die Kritik in der französischen Kultur der Postmoderne an der Philologie und die mit ihr einhergehende Ersetzung des Zeichens durch den Körper deutete Smirnov als späte Reaktion auf die gegen diese Kulturdisposition ankämpfende russische Revolution von 1917, zumal als Antwort auf Malevičs „Schwarzes Quadrat“, d. h. die im Aufstand des Körpers gegen das Zeichen gipfelnde Überwindung der Abbildfunktion (‚Widerspiegelung‘) in der bildenden Kunst.⁷ Nur ist die abstrakte Malerei aus heutiger Sicht keineswegs als unangefochtene Siegerin aus dem Wettkampf in den bildenden Künsten hervorgegangen: Die Mehrheit der Exponate auf der *Documenta Fifteen* (2022) hatte gegenständliche Motive, nutzte sprachliche Zeichen oder exponierte Erscheinungen mit oft ikonischer und/oder symbolischer Zeichenfunktion. So etwa, wenn *Vietnamese Immigrating Garden* des Nhà Sàn Collective „Geschichten von eingewanderten vietnamesischen Familien“ erzählt. Anders als Smirnov sehen wir durch die Abstraktion nicht die Zeichenfunktion künstlerischer Kommunikation außer Kraft gesetzt, sondern nur ihre Selbstverständlichkeit infrage gestellt: Es besteht seither die Alternative von referenzieller und a-referenzieller Kunst sowie die Erwartung oder Pflicht, den Zugriff auf referenzielle Zeichen zu motivieren.

Wenn Marshall McLuhan die Medien als Erweiterungen menschlicher Körper fasst, besagt dies nicht, dass diese Medien keine Botschaften übertragen. Vielmehr bieten sie, wie auch das Internet, erweiterte Möglichkeiten der Kommunikation. Diese Kommunikation besteht stets im Austausch von Nach-

5 Bataille, Georges: *Sur Nietzsche. Volonté de chance*, Paris 1945.

6 Smirnov, Igor': Körper und Zeichen. Die Misswiedergeburt des Autors nach seinem postmodernen Tod, in: *Via Regia – Blätter für internationale kulturelle Kommunikation* 25 (1995), S. 48–52.

7 Smirnovs biografische Schlussfolgerung aus der asemiotischen Postmoderne, den Beruf des Philologen, also des Zeichendeuters, durch den des Philosophen zu ersetzen, war nicht völlig konsequent. Er hätte eigentlich Physiker oder Physiologe werden müssen.

richten – wie auch die Texte der Dekonstruktivisten, die ja keineswegs darauf verzichten, etwas mitzuteilen. Noch die Behauptung, *nichts* mitzuteilen, ist eine Mitteilung und ihr „nichts“ eine Nachricht. Auch die Literatur arbeitet intensiv mit referenziellen und a-referenziellen Medien, mit dem Theater und dem Narrativ, mit dem Zwecktext und der poetischen Rede.

Am Beispiel von Vera Pavlovas Gedichten zeigt dieser Beitrag den Weg von den poetischen Körper-Deutungen im Kontext der Postmoderne hin zur Vielfalt der Körper- und Leibentwürfe der Gegenwart im Horizont eines Neo-Realismus, in dem Elemente des Wissens und solche der Macht sich verflechten. Die Transition des Körpers markiert in unserem Diskurs also primär die Veränderung des Konzeptes „telo“ („Körper/Leib“) in der russischen Kultur, das unübersehbar im Kontext der Transitionen der Vorstellung vom Körper in den europäischen Kulturen steht. Dafür ist zunächst die Reflexion über die Lage des Körpers im Raum, in der Welt relevant. Badiou profiliert den Körper als diejenige Resultante einer Inkorporation, durch die der Mensch als Bestandteil des Universums einer erklärbaren Welt präsent ist. Hier sind Raum und Erkenntnis bereits ineinander verschränkt. Zugleich kommt dem Körperentwurf auch eine temporale Dimension zu, insofern jeder Körper als inkorporiertes Novum im Weltraum in Erscheinung tritt:

Der Körper ist die Menge jener Elemente der Welt, die tatsächlich der Gegenwart inkorporiert sind. [...] Die Menge jener Elemente der Welt, die sich der Spur eingliedern, bildet die Koordinaten eines Körpers. Und natürlich handelt es sich dabei um einen neuen Körper, denn das, was sich eingliedert, ist in seiner Gestalt von der Stätte und der Spur abhängig und hat abseits davon keine eigentliche Konsistenz, da die Spur den Maßstab für die Intensitäten der Inkorporation setzt. Der Körper ist das Resultat der Inkorporation, das allgemeine Resultat der Menge jener Terme, die sich der Spur des Ereignisses inkorporiert haben.⁸

Badiou's Konzentration auf das Ereignis steht in bemerkenswerter Analogie zu Bachtins Kernbegriff „sobytie bytija“⁹ – „Ereignis des Seins“, der freilich mehr die temporale als jene lokale Extension in den Blick nimmt, die der russische Philosoph im Begriff des „chronotop“, des „Zeitraums“, der zugleich Raumzeit erzeugt, gleichsam sekundär in sein Denken einfügt. Dabei hat – *horribile dictu*

8 Badiou, Alain: Was heißt Leben? Bilder der Gegenwart III. Seminar 2001–2004, Wien 2014, S. 133–134.

9 Bachtin, Michail: [K filosofii postupka], in: Ders.: *Sobranie sočinenij*. Tom 1: *Filosofskaja estetika 1920–ch godov*, Moskva 2003, S. 20 et passim.

für jeden Dekonstruktivist*innen – der humane Körper bei Badiou stets Anteil an der Wahrheit der Welt, die sich ihrerseits freilich in stetem Umbruch befindet:

An einer Wahrheit teil zu haben heißt, an einer Folge von Entscheidungen über Punkte der Welt teil zu haben, die von einer Subjektform abhängig sind, deren Träger ein Körper ist – ein neuer Körper, dessen Neuheit durch den ereignishaften Bruch ermöglicht wurde.¹⁰

Nancys Einstellung auf den Leib fasst diesen ganz anders als Badiou den Körper, und zwar gar nicht so fern von Bachtins „*вненаходимость*“,¹¹ also der „Außerhalbbefindlichkeit“, nämlich als *Extopé*, die auf der gespürten Berührung mit dem Anderen gründet. Hier ist es die sinnlich wahrnehmbare Kontakt-Beziehung, welche nicht nur die Dialektik von Innen und Außen ins Werk setzt, sondern auch die Dialogik der Sinnlichkeit von Ich und Anderem:

Der Körper ist die Einheit eines Außerhalb-von-sich-Seins. [...] Es geht nun darum, eher die Einheit ‚Außerhalb-von-sich-Sein‘, die Einheit eines ‚Zu-sich-Gelangens‘ [‚*venir à soi*‘] als ein ‚Sich-Spüren‘, ein ‚Sich-Berühren‘ zu denken, das notwendigerweise über das Äußere abläuft – deshalb kann ich mich auch nicht spüren, ohne einen Anderen zu spüren ohne vom Anderen gespürt zu werden. [...] Als eine Form ist diese Einheit unvermeidlich eine Artikulation.¹²

Der Leib bildet für Nancy nun aber nicht allein den Ort der Begegnung mit dem Anderen, sondern auch das Organ des (hermeneutischen) Sinns, insofern der Sinn des Körpers nichts ist als Sinn und der Körper des Sinns sein Organ. „Der Körper [ich zöge vor zu formulieren: der Leib] ist nichts anderes als die Auto-

¹⁰ Badiou: *Leben*, S. 66.

¹¹ Vgl. Bachtin, Michail (2003, S. 60): „Единственность места в бытии эстетического субъекта (автора, созерцательная), точка исхождения его эстетической активности – обьективной любви к человеку – имеет только одно определение – *вненаходимость* всем моментам архитектурного единства мира <?> эстетического видения, что и делает впервые возможным обнимать всю архитектуру и пространственную и временную ценность единой утверждающей активностью.“ („Die Einzigartigkeit des Ortes im Sein des ästhetischen Subjekts (des Autors, des Betrachters), der Ausgangspunkt seiner ästhetischen Tätigkeit – der objektiven Liebe des Menschen – hat nur eine Bestimmung – die *Außerhalbbefindlichkeit* gegenüber allen Momenten der architektonischen Einheit der Welt <?> der ästhetischen Wahrnehmung, die es überhaupt erst ermöglicht, die gesamte Architektur und den räumlichen und zeitlichen Wert durch eine einzige bestätigende Tätigkeit zu erfassen.“).

¹² Nancy, Jean-Luc: *Corpus*. Zürich/Berlin 2003, S. 123.

Symbolisation des absoluten Organs.“¹³ Das heißt: Einzig im Leib erlangt das Organ sinnlichen Ausdruck. Daher ist die Seele für Nancy nichts als die Form gewordene Extension des Leibes und somit ausgedehnter Leib.¹⁴ In der Seele nähert sich der Leib demgemäß dem Körperlosen, im Geist dagegen entfernt er sich von seiner Leiblichkeit.¹⁵

Für Nancy, und das ist besonders relevant für das dritte Kapitel dieses Beitrags über Sprachkörper und Körpersprache, ist der Leib ebenso auf das Wort angewiesen wie das Wort auf den Leib. Der Leib ist be-/gesprochener Leib, das Wort Leib gewordene Rede:

Ein Wort, solange es nicht restlos in einem Sinn aufgeht, bleibt im Wesentlichen zwischen den anderen Wörtern ausgedehnt, derart angespannt, dass es sie berührt, ohne jedoch zu ihnen zu gelangen: und dies ist die Sprache als Leib <Körper>.¹⁶

Sowohl Nancy als auch Badiou zeigen solchermassen eine gewisse Nähe zu Bachtin, ohne sich indes auf ihn zu berufen.¹⁷ Während Badiou mit Bachtin darin übereinkommt, dass der Körper seinen Ort im Kosmos hat, stimmt Nancy mit der dialogischen Auffassung Bachtins überein, dass der Leib des Ichs erst durch seine Berührung mit dem Du seines Ortes in der Welt inne wird. Wo Nietzsche den Ausgleich zwischen Körper und Geist – bei ihm tendenziell ‚Dionysisches‘ und ‚Apollinisches‘ – suchte, hat Bachtin mit dem Karneval im Grunde den Leib favorisiert.¹⁸ Nur dass er dazu neigte, das bei ihm groteske Leibliche des Karnevals, wie die erst 1996 veröffentlichten Ergänzungen zum Rabelais-Buch mit aller Klarheit zeigen, zu desexualisieren.¹⁹ Da Pavlovas Ästhetik die Sexualität als Produktivkraft erschließt, ist sie nicht schlüssig auf Bachtins Karnevalismus zu gründen, sondern überschreitet ihn hin zur positiven Sexualität.²⁰

¹³ Ebd., S. 66.

¹⁴ Ebd., S. 123.

¹⁵ Ebd., S. 67.

¹⁶ Ebd., S. 63.

¹⁷ Cf. zu Bachtin und Badiou Demidova, Elena: Ot universal'noj étiki – k étiki sobytija (Bachtin – Bad'ju), in: *Étika v sovremennoj filosofsko-kul'turologičeskoj perspektive: materialy Vserossijskoj nauchno-praktičeskoj konferencii s meždunarodnym učastiem*, Ekaterinburg 2015, S. 126–132.

¹⁸ Auf Bachtin wird hier wiederholt abgehoben, weil wir Grund zur Annahme haben, dass Vera Pavlova eher mit seinem Denken als mit dem von Badiou und Nancy vertraut war/ist.

¹⁹ Bachtin, Michail: *Dopolnenija i izmenenija k Rable*, in: Ders.: *Sobranie sočinenij v 7-mi tt.* Tom 5, Moskva 1996, S. 115–117.

²⁰ Vgl. Podrezova Natalija: *Kategorija telesnosti v lirike Very Pavlovoj*, in: *Sibirskij filologičeskij žurnal* 2 (2010), S. 91–99; Bek, Tat'jana: *Do svidanija, alfavit. Ésse, memuary, besedy, stikhi*,

Irina Savkina hat 2003 die Korporalität der Lyrik Vera Pavlovas auf deren neue Kosmologie und die in ihren Versen vollzogene Reinterpretation des 1. Buchs Moses zurückgeführt:

Die besondere Tastbarkeit, Plastizität, Körperlichkeit von Pavlovas Lyrik lässt sich nicht durch traditionelle Oppositionen erklären und beschreiben [...]. Vera Pavlova erschafft ein neues, unerhörtes Universum mit seiner eigenen Kosmologie und seinem eigenen Buch Genesis [...].²¹

Diesen neuen Kosmos bilde gerade die in ihrer Lyrik entworfene Weiblichkeit.

Pavlova steht nun aber, wie ich an anderem Ort gezeigt habe,²² stärker in der Tradition Vasilij Rozanovs als der Bachtins, da bei ihr wie bei dem Philosophen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts die Sexualität im Rahmen der physischen Prokreation einen ebenso hohen Stellenwert einnimmt wie die künstlerische Schöpfung. Beide opponieren darin Vladimir Solov'ev, dem philosophischen Nestor des russischen Symbolismus. Rozanov entwirft den Körper als das Erscheinen der Seele, die ihrerseits den Körper „begehrt“: „Любовь подобна жажде. Она есть жаждание души тела (т. е. души, коей проявлением служит тело)“.²³

Bei Pavlova kommt diese Nähe von körperlicher und geistiger Kreation besonders manifest – und das heißt auch: für orthodoxe Leser provokativ – in einem Sechseiler zum Ausdruck, der im Wort „живот“ die Sinn-Korrespondenz von „Leben“ und „Leib“ zusammenschließt und zum Zeichen der Ge-

Moskva 2003, S. 45, hatte zuvor bereits im Kontext der Betonung der Sexualität bei Pavlova eher auf eine Differenz von deren Lyrik zu Bachtin hingewiesen: „К нам в Литинститут приходила поэтесса Вера Павлова, вполне одаренная, но, на мой взгляд, старательно (отсюда жалкость) злоупотребляющая образами, как сказал бы Бахтин, материально-телесного низа.“ („Zu uns ins Literaturinstitut kam die Dichterin Vera Pavlova, die aber, durchaus begabt, meiner Meinung nach mit Eifer (daher das Bedauern) Bilder, wie Bachtin sagen würde: des materiellen Unterleibs missbraucht.“).

21 Savkina, Irina: Das Provinzielle als das Andere in der russischen Frauenliteratur, in: Parnell, Christina (Hg.): Ich und der/die Andere in der russischen Literatur: Zum Problem von Identität und Alterität in den Selbst- und Fremdbildern des 20. Jahrhunderts, Frankfurt am Main u. a. 2002, S. 101.

22 Grübel, Rainer: Culture as Transition/Translation. Vera Pavlova's „Heavenly animal“ („Nebesnoe životnoe“, 1997), in: Interface. Journal of European Language and Literature 10 (2019), S. 59–78.

23 Rozanov, Vasilij: Opavšie list'ja. Korob vtoroj i poslednij, in: Ders.: Listva. Uedinennoe. Opavšie list'ja. Moskva/St. Petersburg 2010, S. 121: „Die Liebe ähnelt der Begierde. Sie ist das Begehren des Körpers durch die Seele (d. h. jener Seele, zu deren Erscheinen der Körper dient).“

wagtheit neben den wechselnden Metren in hier Ambiguität verkörpernden Amphibrachen („Молитва, минуту, оргазма, затея“) auch durch Assonanzen („затея – благословенна, плодом – живот“) klanghaft verleiblicht (100):²⁴

Молитва в минуту оргазма
внятной господе богу.
Ведь это его затея –
благословение плодом.
Буду же благословенна.
Господи, даруй живот.²⁵

Der russische Ausdruck „живот“ spannt hier vier Bedeutungen zusammen: Unterleib, (umgangssprachlich) Magen, (veraltet hochsprachlich) Leben und (veraltet) Lebewesen (живот-ное) und lädt so den erbetenen (Kinder-)Leib zugleich räumlich und sinnlich auf.

Im Rahmen der jüngeren russischen Philosophie berührt sich Pavlovas Positiv-Wertung des Körperlichen mit dem Körperkonzept in Michail Ėpštejns an Merleau-Ponty und Bachtin anschließender *Filosofija tela* (*Philosophie des Körpers*), die auf eine *ratio animalis*, ja auf eine *ratio corporis*²⁶ hinausläuft und damit die leibliche Fundierung des Lebens stärkt. Gegenüber Tul'čynskijs post-postmoderner *Svoboda tela* (*Freiheit des Körpers*), die (ganz im Sinne Smirnovs) eine Kultur *nach* dem Körper zu begründen sucht, wahrt sie eher Abstand.²⁷

24 Den wirkungsvollen aktivistischen (maskulinen) Körperbegriff Fedorovs (vgl. Hagemeister, Michael: „Unser Körper muss unser Werk sein.“ Beherrschung der Natur und Überwindung des Todes in russischen Projekten des frühen 20. Jahrhunderts, in: Groys, Boris/Hagemeister, Michael (Hg.): Die Neue Menschheit. Biopolitische Utopien in Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Frankfurt am Main 2005, S. 19–67) hat Pavlova gemieden.

25 „Gebet im Moment des Orgasmus / ist deutlicher Gott, unserm Herrn. / Ist dies doch sein Plan: / Segen-Erteilen durch Frucht. / Gesegnet werde ich sein. / Herrgott, so gib mir den Bauch.“ (223) Dieses Gedicht demonstriert die Freuds Seelenökonomie (Sublimation: Schöpfung durch Triebverzicht) entgegenstehende Konzeption Pavlovas von der kreativen Kraft der Kreatur. Die Verse sprechen von Prokreation, indem sie Kreation vollziehen.

26 Ėpštejn, Michail: *Filosofija tela*, in: Ders./Tul'čynskij, Grigorij: *Filosofija tela*./Telo svobody, Moskva 2012, S. 5.

27 Tul'čynskij, Grigorij: *Telo svobody*, in: Ėpštejn, Michail/Tul'čynskij, Grigorij: *Filosofija tela*./Telo svobody, Moskva 2012, S. 242–45.

2. Leib und Körper bei Vera Pavlova im transitorischen kulturellen Kontext des Postsozialismus

Vera Pavlovas frühe Gedichte entstanden in der Periode der Transformation der Sowjetkultur zur russischen Kultur der postsowjetischen Phase. Die professionell ausgebildete Musikerin begann 1983 zu schreiben und versammelt in ihrem ersten Versband, *Nebesnoe životnoe – Himmlisches Tier*, eine Auswahl bis 1997 verfasster Gedichte. Die Leserinnen und Leser dieses Buchs werden Zeugen der Verwandlung des versteinerten pseudomaterialistischen und pseudo-marxistischen Körperbilds der späten Sowjetkultur in der sie ablösenden Transformationsperiode in ein neues, prononciert weibliches Körperkonzept, das auch die Schwächen der Postmoderne hinter sich zu lassen sucht. Mit einem Schuss Ironie hat sich ihr poetisches Subjekt 2007 selbst „сексуальная контрреволюционерка“²⁸ („sexuelle Konterrevolutionärin“) genannt.

Dabei ist von Belang, dass Vera Desjatina, so lautete ihr Mädchenname, sich vom achten bis zum zwanzigsten Lebensjahr hauptsächlich mit Musik befasst hat: Sie komponierte und lernte in Moskau das Klavierspiel zunächst am Alfred-Šnittke-Gymnasium mit musikalischem Schwerpunkt und später an der Gnesin-Musikhochschule. Dort hat sie eine Abschlussarbeit über das Verhältnis von musikalischem Klang und verbalem Wort in den Liedkompositionen von Dmitrij Šostakovič geschrieben. Da wie Šostakovičs Lieder so auch ihr Konzept bimedialer Wechselseitigkeit von Musik und Wort im Streit mit der zu dieser Zeit noch stets herrschenden Auffassung vom Sozialistischen Realismus (zumal dem Widerspiegelungsdogma) lagen, wurde ihr die Möglichkeit vorenthalten, ihre musiktheoretischen und -historischen Forschungen an der Hochschule fortzusetzen. Sie hat sich daraufhin zunächst für eine musik- und literaturdidaktische Tätigkeit entschieden.

Wenn wir ihrer Selbstdarstellung folgen, begann Vera Pavlova erst mit zwanzig Jahren, nämlich nach der Geburt ihres ersten Kindes, Gedichte zu schreiben.²⁹ Die musikalische Ausbildung zur Pianistin hatte bereits jenes intensive ästhetische Körpergefühl³⁰ evoziert, das ihre Lyrik auszeichnet. Dabei ist Vera Pavlova an der Postmoderne vorbeigegangen. Mit dem gut zwanzig Jahre älteren Konzeptualisten Dmitrij Prigov befreundet, hat sie von dem mehr als anderthalb Jahrhunderte früher geborenen Romantiker Evgenij Baratynskij

28 Pavlova, Vera: Pis'mo po pamjati, in: Dies.: Tri knigi, Moskva 2007, S. 26.

29 Pavlova, Vera: „Poëzija – èto carstvennaja roskoš'“, 22. 06. 2009, unter: <https://newslab.ru/article/285278/>, letzter Zugriff: 02. 10. 2022.

30 Vgl. zum Körpergefühl des Klavierspiels: Zenck, Martin: Vom Berühren der Klaviertasten und vom Berührtwerden von Musik, in: Hiekel, Jörn/Lessing, Wolfgang (Hg.): Verkörperungen der Musik. Interdisziplinäre Betrachtungen, Bielefeld 2014, S. 117–136.

die Oktave entlehnt. Deren im Doppelquartett angelegte dialogische Gestalt wurde zu ihrer kompositorischen Grundform. Sie ist die zugleich musikalisch-klangliche und grafisch-visuelle Verkörperung poetischer Komposition.

Hier ist in Erinnerung zu rufen, dass der sowjetische Dichter Jurij Kuznecov am 1. Juli 1981 auf dem Plenum des Siebten Kongresses der sowjetischen Schriftsteller Frauen das Dichter-Recht abgesprochen hatte:³¹ Achmatova habe Handarbeit vorgelegt, Cvetaeva Hysterie und die übrigen Autorinnen beschränkten sich auf Nachahmung. Wie Bela Achmadulina und Elena Švarc, wie Ol'ga Sedakova und Alina Vituchnovskja hat auch Vera Pavlova dieses Vorurteil überzeugend widerlegt und sich ausdrücklich auf Achmatova und Cvetaeva berufen (s. u.).

Ekaterina Degot' hat in ihrem Aufsatz *Der rätselhafte russische Körper* gezeigt, dass der russische Konzeptualismus bei aller von ihm geübten Kritik am Stalinismus ein Moment von ihm geerbt habe, die „Furcht vor dem Körper“ („strach pred telom“) sowie die Feindlichkeit („vraždebnost“) ihm gegenüber.³² Die Körperangst habe im Kontext der physischen Bedrohung des Einzelnen sowohl zur monströsen Darstellung des Leibes als auch zu seiner totalen Verbergung unter Einschluss der Sexualität geführt. Diese Körperfurcht und Körperfeindschaft, die den Leib sowohl als Gegenstand als auch als Mittel der Darstellung betroffen und zu einer masochistischen Grundhaltung geführt habe, sei in der bildenden Kunst durch Il'ja Kabakov überwunden worden. In der Lyrik gehört die Überwindung dieses Stalin-Erbes gerade auch zu Vera Pavlovas Leistungen.

3. Sprachkörper und Körpersprache: die Kopulation der Wörter

„Am Anfang war der Körper“,³³ diese Maxime (er)fand der Kritiker Gubajlovskij (2001) für Pavlovas Poesie. „Zwischen Körper und Text“³⁴ betitelte der Literaturwissenschaftler Vladimir Abašev (1998) vier Jahre zuvor seine

31 Gach, Marina: Jurij Kuznecov. Ženstvennoe načalo v poézii, in: Litera. Territorii v literature i iskusstve, 6 (2021), November–Dezember 2022, unter: <https://littera.online/publications/authors/yuriy-kuznecov/yuriy-kuznecov-zhenstvennoe-nachalo-v-poezii/>, letzter Zugriff: 22. 12. 2022.

32 Vgl. Degot', Ekaterina: Zagadočnoe russkoe telo. O bestelesnosti moskovskogo konceptualizma i ne tol'ko, in: Artgid. 22. 02. 2018. <http://artguide.com/posts/1442/>, letzter Zugriff: 02. 02. 2023.

33 Gubajlovskij, Vladimir: Otricaja Platona. Obzory, in: Novyj mir 5 (2001), S. 203.

34 Abašev, Vladimir: Meždu telom i tekstom. (V. Pavlova, Nebesnoe životnoe. Stichi), in: Novyj mir 7 (1998), S. 218.

Rezension von Pavlovas erstem Gedichtband in der prominenten Literaturzeitschrift *Novyj mir* und betonte so die enge in *Nebesnoe životnoe* geltende Korrelation zwischen Sprachleib und Körperreferenz. Er bekannte, dass der Gebrauch von „mat“, einer Erscheinung der vulgären Umgangssprache, ihn als Kritiker in eine schwierige Lage bringe, da Geschlechtsorgane und -tätigkeiten bezeichnende Ausdrücke bei Pavlova nicht in pornografischer Funktion erscheinen, bei ihrem Zitat in der Sprache des Kritikers aber ihren Kontext einbüßten und vulgär wirkten. Das „Соитие лексем“³⁵ (84) in Pavlovas Versen stehe der Arbeit mit dem Wort in Cvetaevas Gedichten näher als derjenigen in Achmatovas Lyrik. Vera Pavlovas poetisches Subjekt hat die eigene Schreibweise provokativ „kopulatives odysseeisches Ent-Segeln / Schwimmen bei Sirenensang“ genannt – (84): „Ради соитья лексем / в ласке русалкой плавала / и уплывала совсем / Павлова“³⁶ – und sowohl dem Textflechten bei Achmatova sowie dem Einfangen der Vogelsprache bei Cvetaeva gegenübergestellt. Die Kritikerin Maria Levčenko notierte in ihrer Besprechung von Pavlovas Gedichtband *Soveršennoletie* (*Erwachsenenalter*) treffend, Pavlova habe die postmoderne Körperlichkeit des *Textes* durch die Körperlichkeit des *Körpers* abgelöst. Sich absetzend von Gubajlovskijs Titel, überschrieb sie ihre Kritik daher „Geschlechtsverkehr der Lexeme“, zwischen Text und Körper“.³⁷

Marcel Mauss hat in seinem Essay *Die Techniken des Körpers* gezeigt, dass die Arten und Weisen, wie wir gehen und stehen, sitzen und liegen, schwimmen und sprechen, kulturell geprägt, d. h. historisch präformiert sind.³⁸ Ein Sechzehnzeiler Vera Pavlovas, der im Grunde aus zwei ineinandergefügten Oktaven besteht, die an der Strophenfuge im Russischen je den identischen Kurzvers „Лежит“ („Er/es liegt“) aufweisen (6), zeigt, dass auch die Rede über die Art, in der wir über die Körpertechniken sprechen, kulturell vorgeprägt und historisch überliefert ist:

Идет

мужик.³⁹

Упал.

35 „Kopulation der Lexeme“ (191).

36 „Kopulation der Lexeme halber in / Meerjungfrau-Liebkosung schwamm / und entschwamm gänzlich“ (191).

37 Levčenko, Marija: „Soit'e leksem“. Meždu tekstom i telom, unter: <https://www.verapavlova.ru/mariya-levchenko-soite-leksem-mezhd/>, letzter Zugriff: 12. 02. 2022.

38 Vgl. Mauss, Marcel: Les techniques du corps, in: *Journal de Psychologie normale et pathologique*, 32/3–4 (1935), S. 271–293.

39 Das Wort мужик bezeichnet neben dem Bauern umgangssprachlich auch den Mann und den Ehemann.

	Встает
Идет	
	мужик.
Упал.	
	Лежит
Лежит	
	мужик
и не	
	встает.
Потом	
	встает.
Потом	
	идет. ⁴⁰

Das Gedicht, das an Beginn und Schluss bis auf die Groß- und Kleinschreibung identische Kurzverse aufweist – „Идет / идет.“ („Es/er geht.“) –, schließt an der durch Kürzung zugleich variierten und radikalisierten mythischen Erzählung von Sisyphos an, der hier nicht den Stein wälzt und ihm nachläuft, sondern selber stürzt und aufsteht. ‚Hinfallen‘ und ‚Aufstehen‘ sind nicht nur Motive des Körperverhaltens und der Körpersprache,⁴¹ sondern auch ihre Beginne, ihre Abfolgen und ihre Enden, ja sogar ihr Einsetzen und ihr Ausbleiben. Das Gehen hat am Anfang noch kein Wissen vom Fallen, das Gehen am Schluss ist ohne dieses Wissen nicht denkbar. Wer so vom Körper und seinen Störungen spricht/schreibt, weiß von ihm.

4. Sensus corporis: Körperwissen und Wissenskörper

Eine der wichtigen Wahrnehmungen, die uns das vermitteln, was wir heutzutage ‚Körpergefühl‘ nennen, hat René Descartes in seiner sechsten Meditation über den Menschen als *res cogitans* und *res extensa* im Schmerz erfasst.⁴² In einem Achteiler Vera Pavlovas folgt der evidenzbasierten Wahrnehmung des Körpers durch Leibweh im ersten Quartett das Bekenntnis zur Präsenz von etwas Nicht-Leiblichem im zweiten Vierzeiler, das hier keinen Namen hat, ob-

40 „Es geht / ein Mann. / Er fiel. / Steht auf. / Es geht / ein Mann. / Er fiel. / Er liegt. / Es liegt / der Mann / und / steht / nicht auf. / Dann steht / er auf. / Und dann / er geht“ (37).

41 Vgl. zu Praktiken der russischen averbalen Körpersprache: Krejdlín, Grigorij: *Neverbal'naja semiotika: Jazyk tela i estestvennyj jazyk*, Moskva 2002.

42 Descartes, René: *Meditationes. De prima philosophia*, hg. von Artur Buchenau, Leipzig 1913, S. 91–97.

gleich oder gerade weil dem Glauben in „поверю“ („ich werde glauben“) der Vorname der Autorin, Vera (Glaube), eingeprägt ist:

Боль, ты
единственное доказательство
того, что у меня есть тело.
И ты убедила меня. Уймись же!
Все равно
я никогда не поверю,
что, кроме тела,
у меня ничего нет.⁴³

Wittgenstein hat betont, im Satz „Ich habe Schmerzen“ bilde das Fürwort „ich“ kein Demonstrativpronomen, und daraus abgeleitet, es bezeichne auch keinen Körper.⁴⁴ Anhand einer Analyse des Satzes „Ich habe Schmerzen“ unterzieht er das Konzept der traditionellen Subjektivitätsphilosophie einer Kritik, wobei er darauf hinweist, dass dieser Satz – dem Schrei gleich – zwar Ausdruck des Schmerzempfindens, doch keine Wahrheitsbehauptung sei.⁴⁵ Wie Austin zufolge das Versprechen keine Behauptung ist, sondern eine performative Handlung (eben die des Versprechens), so behaupte der Dialog des poetischen Subjekts mit dem Aussprechen des Schmerzes nicht dessen Tatsächlichkeit, sondern setze sie voraus. Nur unter dieser Bedingung könne die Pein den Nachweis der Körperlichkeit des sprechenden Ichs führen.

Was im Schmerz-Gedicht ungenannt blieb, die Seele, bewohnt für Vera Pavlova (ganz anders als für Ol'ga Sedakova) den Leib bis in die feinste Faser als nachgerade biologisches Wesen (155):

43 Pavlova, Vera: Soveršennoletie, Moskva 2004, S. 21: „Schmerz, du / bist der einzige Beweis, / dass ich einen Leib habe. / Und du hast mich überzeugt. Troll' dich! / Gleichwohl / werde ich niemals glauben, / dass ich außer dem Leib / gar nichts habe“. Wörtlich übersetzt lauten die letzten vier Verse: „Gleichwohl / werde ich niemals glauben, / dass außer dem Leib / bei mir gar nichts ist.“

44 Wittgenstein, Ludwig: The Blue and Brown Books: Preliminary Studies for the „Philosophical Investigations“, New York 1958, S. 68.

45 Die mögliche irreführende (weil unbegründete) Aussage „Ich habe Schmerzen“ ist Friebe zufolge keine Unaufrichtigkeit, sondern eine Lüge; für ihn „kann ein Ich-Bewusstsein nur synthetisch zu Selbstbewusstsein hinzutreten, dass für sich betrachtet ein nicht-egologisches, nicht-reflexives und damit einhergehend auch ein nicht-diskursives sein muss.“ Friebe, Cord: „Ich habe Schmerzen“: Wittgensteins Schreien oder Reflexion?, in: Philosophisches Jahrbuch 111/2 (2004), S. 360 f.

Да, только тело.
 Но так подробно,
 так дробно,
 так упорно,
 бесспорно,
 в упор,
 каждую пору
 под микроскопом ...
 И вижу,
 как в клетке,
 как в клетке,
 диким зверем –
 душа моя
 из угла в угол ...⁴⁶

Schon hier ist die Nähe der Leiblichkeit der Sprecherin zu ihrer Rede in den kraft der Verfahren von innerer Flexion und Paronymie wiederkehrenden zerteilenden dionysischen Kern-Morphemen „дроб“, „пор“ und „тел“, „клет“ unverkennbar. Überdies erscheint in der durch Wort-, ja Vers-Wiederholung hervorgehobenen „Zelle“/„Käfig“, („в клетке“), der Körper selbst in Umkehrung: *tel* – *let*. Schon darin zeigt sich das Gewicht der sprachlichen Verleiblichung der (hier durchaus direktionalen) Raumdimension bei Pavlova.

Vera Pavlova hat in den Zyklus „Pis'mo o pamjati“ („Brief über Gedächtnis“) des Gedichtbands *Četvertyj son* (*Der vierte Traum*, 2001) eine höchst eigenwillige Leib-Systematik der „Органы предчувствия“, der „Organe leiblicher Vorgefühle/Vorahnungen“, eingefügt, die das futurbezogene Gegenstück zum vergangenheitsfundierten Körpergedächtnis bilden. Vorlage ist das berühmte Venus-Gemälde von Lucas Cranach dem Älteren, *Venus in einer Landschaft*, 1529, Öl auf Holz, 0,38 × 0,25 m; Ill. 1, das im Pariser Louvre aufbewahrt wird und das säkulare Gegenstück zu des Malers nicht weniger berühmten religiösen Eva-Darstellungen bildet.⁴⁷ Cranachs Titel *Venus in einer*

46 „Ja, nur ein Leib. / Doch so ins Einzelne, / vereinzelt, /so hartnäckig, / unstrittig, / ganz nah, / jedes Mal / unterm Mikroskop ... / Und sehe, / wie in der Zelle, / wie im Käfig, / als wildes Tier / meine Seele / von Ecke zu Ecke ...“ (327). Russisch ‚kletka‘ bedeutet sowohl ‚Zelle‘ als auch ‚Käfig‘. Das Wort ‚kletka‘ enthält den Kern des Ausdrucks ‚tel-o‘ (Körper) invers. Bezeichnenderweise enthält das Orthodoxe Religionslexikon *Polnyj pravoslavnyj bogoslovskij énciklopedičeskij slovar'*, Tom 1, Sankt-Peterburg 1913, S. 606, zwar das Lemma „Duša“ – „Seele“, nicht jedoch das Stichwort „Telo“ – „Leib/Körper“.

47 Günter Arnolds (Hg.): *Malerei des Abendlandes, eine Bildersammlung von der frühchristlichen bis zur zeitgenössischen Malerei*, Berlin-Grunewald 1955, S. 77.



Abbildung 1: Lucas Cranach der Ältere: *Venus in einer Landschaft*, Gemälde 1529 (Öl auf Holz, 38 x 25 cm), Louvre, Paris.

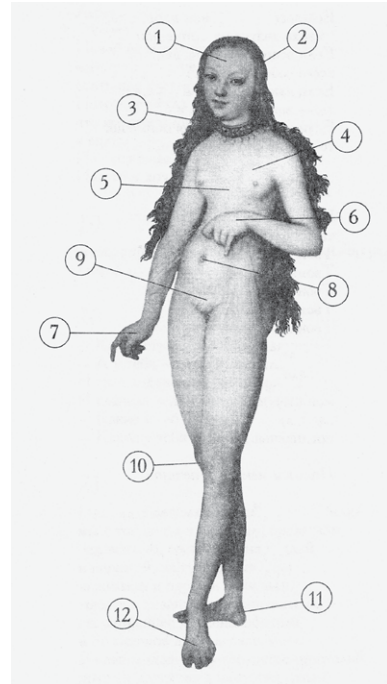


Abbildung 2: Pavlova, Vera: *Pis'mo po pamjati*, in: *Četvertyj son*, Moskva 2000, S. 35.

Landschaft verweist auf einen räumlichen Kontext, der bei Vera Pavlova völlig ausgespart und durch die mit Verweis-Ziffern markierten Striche ersetzt ist (Ill. 2). Diese Zeichen lokalisieren die organischen Standorte menschlicher Vorgefühle, d. h. der (im Grunde ungewissen) emotionalen Vergegenwärtigung von Zukunft. Das auffällige transparente Gewand, das die Göttin im Original mit beiden Händen in Hüft- bzw. Schenkelhöhe hält, ist in Pavlovas Reproduktion ebensowenig (oder jedenfalls kaum) erkennbar wie der an einen Heiligenkranz oder ein filigranes rotes Barett gemahnende Kopfputz. Erhalten geblieben ist dagegen das reich mit Edelsteinen besetzte Halsband.

- 1 – Орган ложных предчувствий
- 2 – Орган предвидения
- 3 – Орган неясных предчувствий
- 4 – Орган предчувствия чувствий
- 5 – Орган предчувствия мысли

- Organ falscher Vorahnungen
- Organ des Vorhersehens
- Organ vager Vorahnungen
- Organ der Vorahnung von Gefühlen
- Organ der Vorahnung von Gedanken

6 – Орган сбывшихся предчувствий	Organ in Erfüllung gegangener Vorahnungen
7 – Орган сочувствий	Organ des Mitgefühls
8 – Орган страха за близких	Organ der Angst um nahe Menschen
9 – Орган предчувствия конца	Organ der Vorahnung des Endes
10 – Орган предчувствия боли	Organ der Vorahnung von Schmerz
11 – Орган органичности	Organ des Organischseins
12 – Орган ограниченности ⁴⁸	Organ der Begrenztheit

Als potenzielle Organe der Wahrnehmung von Zukunft sind die Augen hier ausgespart, die Ohren dagegen als Instrumente des Vorhersehens durch Synästhesie markiert. Dies entspricht dem Gewicht des Gehörs und des musikalischen Mediums für die Vermittlung von Pavlovas Lyrik. Just das Geschlechtsorgan wird nun als jener Ort dingfest gemacht, der die Vorahnung des physischen Endes verkörpert, des Todes also. Das Organ zur Erhaltung der Art – und damit der Überwindung des Todes der menschlichen Gattung – ist zugleich jenes Organon, das dem Menschen seine Vergänglichkeit bewusst hält. Auf der anderen Seite ist (wider Erwarten) der Kopf, das heißt: das Gehirn, als jenes Instrument des Menschen markiert, das irrige Ahnungen über die Zukunft erzeugt. So wird die Physis erneut gegenüber dem Intellekt in Vorteil gesetzt.

Der Kulturraum der Vorgefühle, Ahnungen und des intuitiven Vorwissens, also gegenwärtiger Einsichten in die Zukunft und ihrer emotionalen Vorwegnahmen, war in der Romantik intensiv erarbeitet worden (in der russischen Literatur u. a. durch Puškin⁴⁹), danach aber (mit Ausnahme des magischen und phantastischen Realismus) im Kontext des Positivismus in Misskredit geraten. In der deutschen Literatur hat vor allem Rilke sie wieder thematisiert, in der russischen der Symbolismus.⁵⁰ Den Rückgriff auf die Romantik belegt Bal'monts Übersetzung⁵¹ von Percy B. Shelleys erst 1862 veröffentlichtem Fragment des Jahres 1819 „Sufficient Unto The Day“: „Is not to-day enough?

48 Pavlova, Vera: Pis'mo po pamjati, in: Dies.: Četvertyj son, Moskva 2000, S. 35.

49 Das in diesem Sinne paradigmatische russische Gedicht „Предчувствие“ („Vorgefühl“) hat Aleksandr Puškin 1828, sieben Jahre vor seinem Tod und kurz vor der Bekanntschaft mit Natal'ja Gončarova, seiner späteren Frau, verfasst. Puškin, Aleksandr: Predčuvstvie, in: Ders.: Polnoe sobranie sočinenij v 16 tomach, Tom 3, Moskva/Leningrad 1948, S. 116.

50 Vgl. Hansen-Löve, Aage: Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive. Bd. 1, Wien 1989 (hier zu Brjusov, S. 422 f., zu Bal'mont S. 456). Bd. 3, Wien 2014 (hier zu Blok und Belyj S. 337, S. 369 und S. 408).

51 Šelli, Persi: Predčuvstvija, in: Šelli, Persi: Polnoe sobranie sočinenij. Perevod Konstantin Bal'mont, Teil 1, Sankt-Peterburg 1893, S. 92.

Why do I peer ...“.⁵² Dieser Zweifel am Heute bei Gleichheit von Gestern und Morgen erschien im Jahr 1903 und artikulierte die bange Vorahnung, der Ruf des Wächters („Крик часового“) bringe „Vorgefühle künftiger drohender Ereignisse und Schlachten zum Ausdruck“ („предчувствия будущих грозных событий и битв выразил“), die in den Folgejahren durch die Niederlage im Russisch-Japanischen Krieg das russische Selbstbewusstsein erschütterten.

Empirische Daten, die für die Zukunft Geltung haben, sind uns freilich nur unter der Voraussetzung verfügbar, dass die Naturgesetze auch künftig mit Sicherheit gelten und ihre Kenntnis durch den Menschen bis dahin keine Veränderung erfährt. Popper hat indes auf die Erfahrung verwiesen, dass sich die menschliche Kenntnis der Naturgesetze stetig verändert, und der russische Philosoph Lev Šestov sogar darauf beharrt, dass kein Wissen über die bisherige Stetigkeit der Gültigkeit von Naturgesetzen Garant dafür sei, dass sie (gemäß Gottes Willen) auch künftig gelten werden.

Im philosophischen Zusammenhang hat Husserl die „Protention“ (im Gegensatz zur Retention) als gegenwärtigen Wissens-Vorgriff auf künftiges Sein definiert. Wir haben eine mögliche Erwartung dessen, wie eine uns nicht bekannte Melodie ihren Fortgang nehmen wird: Sie bildet ihre Antizipation. Für Husserl sind Protentionen anders als Retentionen (Erinnerungen an Vergangenes, z. B. den vorgängigen Verlauf einer Melodie) unbestimmt und nur mitbewusst. Sie beruhen im Gegensatz zu Erfahrungen nicht auf empirischen Gegebenheiten, sondern auf erwartbaren Möglichkeiten. Pavlova bezieht sich mit ihrem Bildschema nicht auf den Begriff jenes transzendentalen Vorgefühls bei Nikolaj Karpickij,⁵³ das die gnos(eolog)ische Vor-Ahnung der Trennung des Ich als Subjekt vom Objekt verkörpert, ehe sie epistemologisch vollzogen ist. Bei ihr ist das Vorgefühl vielmehr der unvermittelte Einfall der Zukunft in die leibliche Gegenwart sowie die materielle Vorwegnahme des Künftigen in der Jetztzeit des Leibes.

Die Aktualität von Pavlovas Thematisierung des Vorgefühls in der russischen Kultur der Gegenwart wird von zwei rezenten Prosatexten mit dem Titel *Predčuvstvie* (*Vorgefühl*) belegt, die 2018 und 2022 in Moskau erschienen sind. Im früheren fügt der in Tallinn lebende Nikolaj Bojačuk (2018) lyrische und publizistische Texte mit narrativer Prosa über Fedor, den aus Pskov stammenden Großvater des Verfassers, aneinander, die mythische mit historischen Er-

52 Shelley, Percy Bysshe: Fragment: Sufficient Unto the Day, in: Hutchinson, Thomas (Hg.): The Complete Poetical Works of Percy Bysshe Shelley, Including Materials Never Before Printed in Any Edition of the Poems, Oxford 1914, S. 580.

53 Karpickij, Nikolaj: Transcendental'noe predčuvstvie kak fenomen čelovečeskoj sub'ektivnosti. Dissertacija, Tomsk 2004.

fahrungen kreuzen und von der Vorahnung erhoffter, ja ersehnter Vollkommenheit erfüllt sind.⁵⁴

Die jüngere Veröffentlichung, Anatolij Rjasovs gleichnamiger Roman,⁵⁵ legt das Vorgefühl dagegen dergestalt in die Erzählweise, dass die erzählten Ereignisse über die in der Provinz lebende Personage Petja selbst in die Zukunft fallen. Angesichts des weitgehenden Verzichts auf Retrospektion ist hier das Vorgefühl unverzichtbare Voraussetzung für das Ermöglichen von Narration. In einem historischen Kontext, in dem der gewählte Präsident Russlands Zukunft durch das Anzetteln von Kriegen aufs Spiel stellt, ist alles, was diese Zukunft erahnen lässt, für dieses Land von geradezu existenzieller Bedeutung.⁵⁶

In die Vergangenheit gerichtet, wird Pavlovas Zyklus „Pis'mo o pamjati“ („Brief über das Gedächtnis“) eingeleitet vom fast zum geflügelten russischen Ausdruck gewordenen Syntagma:

Я, Павлова Верка,
сексуальная контрреволюционерка,
ухожу в половое подполье,
идеже буду, вольно же и невольно,
пересказывать Песни Песней
для детей.
И выйдет Муха Цокотуха.
Позолочено твое брюхо,
возлюбленный мой!⁵⁷

Das russische Wort „Cokotucha“ ist dem auch durch zwei Verfilmungen (1960 und 1976) bekannten Kunstmärchen *Die Fliege Cokotucha* (1924) von Kornej Čukovskij (2012, 15) entnommen, einem der Lieblingsschriftsteller Vera Pavlovas. Es bezeichnet dort eine Fliege als Schwätzerin. Entlehnt ist dem von Nadežda Krupskaja auf den Index gesetzten Kunstmärchen gleichfalls das Bild des vergoldeten Bauches, nur ist er dort der Fliege selbst (und nicht wie bei

54 Bojarčuk, Nikolaj: Predčuvstvie, Sankt-Peterburg 2018.

55 Rjasov, Anatolij: Predčuvstvie, Moskva 2022.

56 Nikolaj Berdjaev (1932) hat das Prophetentum als Charakteristikum folgender russischer Denker und Philosophen bezeichnet: Čaadaev, Bucharev, Leont'ev, Dostoevskij, Solov'ev und Fedorov. Wie es sich zur Eschatologie (z. B. bei Lermontov, Tjutčev und Turgenev) sowie zur poetischen Vorahnung bei den Symbolisten verhält, scheint noch nicht untersucht zu sein.

57 Pavlova, Vera: Pis'mo po pamjati, in: Dies.: Tri knigi, Moskva 2007, S. 26: „Ich, Verachen Pavlova, / sexuelle Konterrevolutionärin, / werde in den Untergrund abtauchen, / von wannen ich, freiwillig-unfreiwillig, / das Hohelied der Liebe nacherzählen werde / für Kinder. / Herauskommen wird die Fliege Tsokotucha. / Vergoldet ist dein Bauch, / mein Geliebter!“

Pavlova dem Partner des lyrischen Ichs) zuerkannt: „Муха, Муха – Цокотуха, / Позолоченное брюхо!“.⁵⁸ Dies lenkt unsere Aufmerksamkeit auf den sprachlichen Ausdruck des Wechselbezugs von Person und Körper.

5. Der Leib als besprochener Körper, das Wort als beleibte Rede: Leib sein und/oder haben

Vielleicht ist Körper das Wort ohne Verwendung par excellence.

Vielleicht ist es in jeder Sprache das eine Wort zu viel.⁵⁹

Im Grunde wird der Körper erst als besprochener Körper in der Rede zum Leib und das Wort erst als beleibte Rede zu seinem Ausdruck. Dabei ist die Art und Weise durchaus bezeichnend, wie die jeweilige Sprache das Verhältnis zwischen den Sprechenden und ihren Leibern benennt.

Während im Deutschen wie im Niederländischen, Französischen und Englischen die Relation zwischen Sprecher:innen und Körpern mit dem besitzanzeigenden Verb „haben“, „hebben“, „avoir“ und „to have“ gebildet wird, uns also ein Leib „eignet“, sagt das Russische stattdessen „у меня есть тело“, also wörtlich „bei mir ist ein Körper“, und bezeichnet das Verhältnis Sprecher–Leib so als räumliche Nähe. Analog betonen das Ukrainische „у мене є тіло“ und das Belarussische „у мяне ёсць цела“ die topische Nähe des Körpers zum Sprecher. Das Polnische, Tschechische und Slowakische stehen hier mit den possessiven Ausdrücken „mam ciało“ bzw. „mám tělo“ und „mám telo“ den westlichen Sprachen strukturell näher. Das Bulgarische und Bosnische, Kroatische sowie Serbische mit „има́м тя́ло“ sowie „imam tijelo“/„има́м тело“ ebenso.

Die jüngeren Entwicklungen slavischer Sprachen zeigen nun mit den Ausdrücken in Russisch „иметь тело“ und Belorussisch „мець цела“ („einen Körper besitzen“) eine Transition an. Hier ist auf das Habeas-corpus-Act (wörtlich: ‚Du mögest einen Körper haben‘) der US-amerikanischen Unabhängigkeits-

⁵⁸ Čukovskij hat das Wort möglicherweise aus dem Ukrainischen übernommen, aus Marko Vovčoks Erzählung *Vater Andrej*: „Цокотуха така! як рибка весела, а проте розумне й слухняне дитятко“ („Sie ist eine solche Schwätzerin! Wie ein fröhliches Fischlein, doch ein intelligentes und gehorsames Kind“), Vovčak, Marko: *Otec Andrij*, in: Vovčak, Marko: *Tvori v šesti tomach*. Tom 1, Kyjiv, 1955, S. 85. Lenins Frau, Nadežda Krupskaja hatte durch eine scharfe Rezension die weitere Verbreitung des Märchens in der Sowjetunion verhindert. Krupskaja, Nadežda: O „Krokodile“ Čukovskogo in: *Pravda*, 01. 02. 1928, *Kniga detjam*, S. 13 f.

⁵⁹ Nancy: *Corpus*, S. 22.

erklärung hinzuweisen, die gerade das Verfügen über den eigenen Körper zum Kriterium für die individuelle Freiheit im Sinne der Menschenrechte erhebt.⁶⁰

Diese sprachgegebene andersartige Beziehung zwischen dem Sprecher und seinem Leib ist der Grund dafür, dass die deutsche Übersetzung des oben zitierten Gedichts notwendig ungenau ist. Eigentlich müssten wir die Verse „Боль, ты / единственное доказательство / того, что у меня есть тело“ wiedergeben mit „Schmerz, du / bist der einzige Beweis dafür, / dass bei mir ein Leib ist,“ und „я никогда не поверю, / что, кроме тела, / у меня ничего нет“ mit „niemals werde ich glauben, / dass außer dem Leib / bei mir / gar nichts ist.“⁶¹

Ganz analog scheint in der folgenden Sestine Pavlovas die Zurückweisung des Besitzanspruchs auf den eigenen Körper und den des anderen aus dem Mund des poetischen Subjekts durch dieses Sprachdenken erleichtert, wenn nicht gar nahegelegt zu werden (231; kursiv der Autorin):

Не говори своему телу *Я*.⁶²
 Не говори моему телу *Моя*.
 Краем себя отгибая мои края,
 тело мое по своей мерке края,
 знай: когда я кончаю, кончаюсь я
 и, не своя, я тем более не твоя.⁶³

Dass das Ich keinen Identifikationsanspruch gegenüber seinem Körper hat, leuchtet denjenigen leichter ein, die den Körper als etwas spüren und benennen, das nicht deckungsgleich mit ihnen ist, sondern (nur) in nächster Nachbarschaft zu ihnen haust. Dieses Wissen erleichtert freilich auch die Abwehr des Anspruchs eines anderen auf den Leib des Ich.

⁶⁰ Google zeigt im Internet am 22. 02. 2023 ca. 68.800.000 Fälle für „у меня есть тело“ und ca. 35.200.000 für „я имею тело“. Osip Mandel'stam, *Polnoe sobranie stichotvorenij*, Sankt-Peterburg 1995, 91 und 445 hat zum Vers (1909) „Дано мне тело – что мне делать с ним [...]“ die Variante „Имею тело – что мне делать с ним [...]“.

⁶¹ Eine dritte Ausdrucksform, welche die Gleichsetzung von Ich und Körper designiert, „Я – тело“ („Ich bin (der/ein) Körper“), bleibt hier unberücksichtigt, weil er im Gegensatz zu Svetlana Micheevas Erzählung *Telo* (*Der Körper*; Micheeva, Svetlana: *Telo*, Moskva 2015, S. 222) von Pavlova m. W. nicht artikuliert wird.

⁶² Durch das Reflexivpronomen „svoj“ („sein eigener“) ist die Rückbezüglichkeit, zumal ihre Negation, im Russischen stärker ausgeprägt als im Deutschen, wo es statt „seinem“ „deinem“ Körper heißt. Das Gedicht verwirft jegliches (auch das eigene!) Besitzverhältnis zum Leib.

⁶³ „Sag' deinem Leib nicht *Ich*. / Sag' meinen Leib nicht *Meine*. / Beuge ich bis zum Rand meine Ränder, / meinen Leib schneidend nach seinem Maß, / wisse: wenn ich ende, dann komme ich / und, nicht die eig'ne, schon gar nicht die deine.“ (479).

Wie Nancys Philosophie entwirft Pavlovas Lyrik die Sprache als Teil des Leibes. Dabei nutzt sie die solche Äquivokation nahelegende Polysemie des Wortes „язык“, also „Zunge“ und „Sprache“, in einem Fünfzeiler, der durch Verswiederholung und dreimaligen identischen Reim auf „тела“ die Leiblichkeit der Sprache als Menschenschicksal akzentuiert (179):

Язык⁶⁴ – это часть тела.

Как бы я ни хотела

язык отделить от тела,

язык – это часть тела

и разделит участь тела.⁶⁵

Fast genau in die Mitte des Gedichtbands *Nebesnoe životnoe* hat Vera Pavlova einen quer gedruckten Zyklus mit dem Titel *Blasons (Wappen)* platziert, der Gedichte mit französischen Titeln versammelt. Eines ist dem Leib gewidmet, der hier als alleiniger flüchtiger Begleiter figuriert. Diesem Leib ist ein Geschlecht – „rod“ – zugesprochen, das sich implizit als weiblich zu erkennen gibt und dessen Verhaltensformen ausdrücklich natürlichen Ursprungs sind (wobei russisch „при-рода“ den Ursprung wie lat. „natur“ in die Natur inkorporiert):

Le corps

Что мне терять на земле, кроме этого тела?

И – уже теряю.

Тело уже поредело.

Но оно и сейчас – у меня ведь судьба не дура! –

удача

всевышнего мастера обнаженной натуры.

[...]

Кто научил тебя

вовремя поднимать ножки и,

кончая, кричать, окликать

отлетающую душу?

64 Erneut ein Wortspiel mit der Doppelbedeutung von russisch „jazyk“ – „Zunge“ und „Sprache“.

65 „Die Zunge ist Teil des Leibs. / So sehr ich auch begehrte, / die Zunge zu trennen vom Leib, / die Zunge ist Teil des Leibs. / und wird teilen das Los des Leibs“. (375).

Никто не учил.
Природа.⁶⁶

Im selben Zyklus nennt ein Gedicht die Stimme, die im Französischen femininen Geschlechts ist, den Leib (тело ist im Russischen Neutrum) der femininen Seele (117):

La voix

Ничего, кроме голоса, который –
тело души.⁶⁷

Wenn die menschliche Stimme die Seele verkörpert, erlangt das Klanglich-Musikalische des Gedichts besondere Relevanz. Das gelungene Gedicht, so Pavlova, verkörpert, beleibt, ja singt sich selbst (243):

Не надо трогать этой песни –
она сама себя сплет.

Но чем летящее телесней,
тем убедительней полёт.⁶⁸

In gesteigerter Intensität wird das Leibliche des Gedichts bei Pavlova durch den Wort-Klang körperlich. Dies macht ein Gedicht besonders hörbar, welches wie zum Widerspruch das Sehen, d. h. just die apollinische Wahrnehmung des Körpers zum Thema hat. Diese Außen-Sicht des (Subjekt-)Körpers wird durch jene Internalität der Schau des Mutterleibs kompensiert, die auch das In-der-Welt-Sein des Leibs durch Binnenschau vergegenwärtigt (98):

Глядеть вовнутрь, видеть все внутри –
и вывернуться, чтобы всем нутром

66 „**Le corps** // Was hab' ich außer diesem Leib auf Erden zu verlieren? / Und bin doch schon dabei, ihn zu verlieren. // Der Leib, er ist schon abgemagert. / Doch ist er auch jetzt da – mein Schicksal ist nicht dumm! – / Erfolg / des allerhöchsten Meisters nackter Natur“. (243).

67 „**La voix** // Nichts als Stimme, die ist – / der Seele Leib“. (253).

68 „Dies Lied brauchst du nicht zu berühr'n – / es wird sich selber singen. // Je körperlicher Fliegendes ist, / desto mehr überzeugt doch sein Flug“. (503).

увидеть все вовне, всего себя
внутри, в утробе жизни разглядеть.⁶⁹

6. Leibes-Wahrheit(en) und Unwahrheit des Leibes

Michal Foucaults körperorientierte Behauptung des „Primats des Diskurses“ steht Merleau-Pontys phänomenologischem Postulat eines leibbedingten „Primats der Wahrnehmung“ diametral gegenüber.⁷⁰ Für Badiou sind Körper dagegen subjektive Träger von Wahrheit. Mit Nancy können wir Wahrheit bestimmen als das Sein des Kosmos. Das Wie der Wahrheit ist dann das So-Sein des Kosmos. Gerade durch seinen Leib nimmt der Mensch demnach teil am Universum und damit an (dessen) Wahrheit.

Aufsehen erregte in der russischen Kultur der 1990er-Jahre die Besprechung des Koitus als göttliche (extraterrestrische) Klangprobe bei Pavlova, die auch Prüfung leiblicher Wahrheit ist (142; 301):

А может быть, биенье наших тел
рождает звук, который нам не слышен,
но слышен там, на облаках и выше,
но слышен тем, кому уже не слышен
обычный звук ... А может, Он хотел
проверить нас на слух: целы? без трещин?
А может быть, Он бьет мужчин о женщин
для этого?⁷¹

69 „Nach innen schauen, alles innen sehen – / nach außen wenden sich, mit allem Innern / zu sehen alles draußen, ganz sich selber / von innen, zu erseh'n im Lebens-Uterus.“ (219).

70 Prinz, Sophia: Dispositive und Dinggestalten. Poststrukturalistische und phänomenologische Grundlagen in der Praxistheorie des Sehens, in: Schäfer, Hilmar (Hg.): Praxistheorie. Ein soziologisches Forschungsprogramm, Bielefeld 2016, S. 187.

71 „Doch kann es sein, das Schlagen unserer Leiber / gebiert den Klang, der uns unhörbar ist, / doch hörbar dort, auf Wolken und noch höher, / doch hörbar denen, die nicht hören mehr / gewohnten Klang ... Kann sein, er wollte / auch uns prüfen nach Gehör: Ganz? Ohne Risse? / Kann sein, er schlägt die Männer auf die Frau'n / just darum?“ (301). Ein männliches Gegenbeispiel (nicht Pendant!) zu Pavlovas Positiv-Wertung der Sexualität bildet Alfred Kubins grafisches und malerisches Werk. So hat er im *Schlachtfest* die Beziehung zwischen Frau und Mann als erbarmungslosen Kampf dargestellt, in dem in diesem Fall die Frau den Mann all seiner Gliedmaßen, ja mehr oder weniger des ganzen Leibs beraubt. In der *Hysterie* (S. 173) ist es der Mann, der seine Gewalt über die liegende Frau demonstriert. Hans-Peter Wipplinger: Alfred Kubin. Bekenntnisse einer gequälten Seele. Leopold-Museum, Wien/Köln 2022, S. 156.

Pavlovas Lyrik ist mit Blick auf die poetische Wahrheitsfrage erstaunlich offen. *Nebesnoe životnoe* enthält ein Gedicht, in dem das poetische Subjekt mit Blick auf das Wahrheitsproblem der postmodernen Position durchaus nahesteht (160):

Вот что: человек – струна,
ангел – флажолет.⁷²
Вот что: копия верна,
а подлинник – нет.
Путь недолог, но далек.
Может, доползешь.
Правда – ложь, да в ней намек
на другую ложь.⁷³

Eine gegenteilige Lösung des Wahrheitsfrage bietet derselbe Gedichtband im Rahmen der Besprechung des Osteropfers, wobei die Wahrheitsbehauptung im kirchenslavischen Idiom den orthodoxen Ostergruß „воскрес воистину“ („er ist wahrhaft auferstanden“) zitiert (141):

Новость, от которой сердце
бьется, как дитя в утробе:
не нашли его во гробе!
Ничего там нет, во гробе!
Ничегошеньки – во гробе!
А куда из гроба деться,
кроме ... Взгляд и голос ввысь тяну.
Так – воистину? Воистину.⁷⁴

72 Dies ist ein treffendes Beispiel für die intensive intermediale Beziehung von Vers und Musik bei Pavlova.

73 „Das ist's: Der Mensch ist eine Saite, / der Engel – ein Flageolett. / Das ist's: Die Kopie ist treu, / doch – das Original nicht. / Der Weg, er ist nicht lang, doch weit. / Kann sein, du kriechst bis hin. / Wahrheit ist Lüge, die verweist / auf die nächste Lüge“. (337).

74 „Nachricht, welche lässt das Herz / schlagen, wie im Mutterleib das Kind: / *nicht* sie fanden ihn im Sarg! / Nichts ist dort, in diesem Sarg! / Überhaupt nichts – in dem Sarg! / Wohin kann man aus dem Sarg verschwinden, / außer ... Blick und Stimme heb' ich in die Höhe. / Also – wahrhaftig? Wahrhaftig“ (299). „Воистину воскрес!“ („Wahrhaftig auferstanden“) lautet die vollständige Bestätigungsformel zur Beglaubigung der Auferstehung Christi, die in der Osternacht zugleich als orthodoxes Glaubensbekenntnis dient. Die Gläubigen sprechen sie einander in der Messe zur Osternacht zu. Möglicherweise artikuliert das Gedicht die Sicht von Maria Magdalena.

Die leibliche Materialität von Blick und Stimme erzeugt durch ihre Einschreibung in den Vers die Verkörperung von Wahrheit im dionysischen Opfer.

Hier schließt sich der Kreis, insofern Jean-Luc Nancy die Formel der Einsetzung des Abendmahls, „Hoc est enim corpus meum“,⁷⁵ zu Beginn seines Traktates mit dem Titel *Corpus* als körperlichen Ausgangspunkt der europäischen Kultur bezeichnet. Für ihn steht die Aussage „Hoc est enim corpus meum“ außerhalb allen Sprechens und belegt das *Entschreiben* (*excrit*) alles Leiblichen. Pavlova hat es dagegen *eingeschrieben* in ihren poetischen, die Stimme in jedem Sinne erhebenden weiblichen Diskurs.

An den Schluss sei Vera Pavlovas rezente Oktave mit ihrem manifesten Leib-Protest gegen den Ukraine-Krieg gestellt, da sie die Entscheidung für oder gegen den Leib existenzialisiert. Sie trägt das Datum 26. 2. 2022, ist also zwei Tage nach dem Beginn von Putins „Militärischer Spezialoperation“ verfasst:

Рухнули воздушные замки,
карточные крепости пали.
То ли обманулись гадалки,
то ли милосердно солгали,
на ладони как на ладони
разглядев такое, такое,
что дитя повесилось в лоне,
что лишился мёртвый покоя.
(26 февраля 2022)⁷⁶

Das Embryo hat sich – wir schließen: aus Protest gegen diesen Überfall auf das Brudervolk – die Nabelschnur um den Hals gelegt und erhängt. In diese Welt (des Krieges) hat dieser kindliche Leib nicht eintreten wollen und so der Vielfalt des Fächers von sprechendem und stummem, von Lust und von Schmerz empfindendem, von sterbendem und Glauben begründendem, von gebärendem und geboren-werdendem Leib jenen hinzugefügt, der sich weigert, geboren zu werden.

⁷⁵ Nancy: *Corpus*, S. 9–11.

⁷⁶ Pavlova, Vera: Ruchnuli vozdušnye zamki, unter: <https://www.oblaka.ee/journal-new-clouds/ukraina-solidarnost/poety-raznykh-stran-antivoennye-stihi/>, letzter Zugriff: 12. 09. 2022: „Eingestürzt sind Luftschlösser, / Kartonfestungen gefallen. / Täuschten sich Wahrsager, / haben sie barmherzig gelogen, / auf der Hand, wie auf der Hand liegend, / hatten sie solches gesehen: / Dass ein Kind sich erhängte im Uterus, / dass der Tote beraubt ward der Ruhe. / (26 февраля 2022)“ Jetzt auch in: Pavlova, Vera: *Linija soprikosnovenija*. (Stichi 2022–2023). New York 2023, S. 53.

Literatur

Primärliteratur

- Pavlova, Vera: *Linija soprikosnovenija*. (Stichi 2022–2023). New York 2023.
- Pavlova, Vera: *Nebesnoe životnoe*, Moskva 1997.
- Pavlova, Vera: *Nebesnoe životnoe/Das himmlische Tier*. Aus dem Russischen von Rainer Grübel, Oldenburg 2022a.
- Pavlova, Vera: *Pis'mo po pamjati*, in: Dies.: *Tri knigi*, Moskva 2007, S. 26–38.
- Pavlova, Vera: *Poézija – éto carstvennaja roschoš'*, 22. 06. 2009, unter: <https://newslab.ru/article/285278/>, letzter Zugriff: 02. 10. 2022.
- Pavlova, Vera: *Ruchnuli vozdušnye zamki*: <https://www.oblaka.ee/journal-new-clouds/ukraina-solidarnost/поэты-разных-стран-антивоенные-стихи>, letzter Zugriff: 12. 09. 2022.
- Pavlova, Vera: *Soveršennoletie*, Moskva 2004.

Sekundärliteratur

- Abašev, Vladimir: *Meždu telom i tekstom*. (V. Pavlova, *Nebesnoe životnoe*. Stichi), in: *Novyj mir* 7 (1998), S. 215–219.
- Bachtin, Michail: [K filosofii postupka], in: Bakhtin, Michail: *Sobranie sočinenij*. Tom 1: *Filosofskaja éstetika 1920-ch godov*, Moskva 2003, S. 7–68.
- Bachtin, Michail: *Dopolnenija i izmenenija k Rable*, in: Bakhtin, Michail: *Sobranie sočinenij v 7-mi tt*. Tom 5, Moskva 1996, S. 80–129.
- Badiou, Alain: *Was heißt Leben? Bilder der Gegenwart III*, Berlin 2021.
- Bataille, Georges: *Sur Nietzsche. Volonté de chance*, Paris 1945.
- Baudelaire, Charles: *Les Fleurs du Mal*, Paris 1857, 1861, 1868.
- Bek, Tat'jana: *Do svidanija, alfavit. Ésse, memuary, besedy, stikhi*, Moskva 2003.
- Berdjaev, Nikolaj: *O charaktere russkoj religioznoj mysli XIX veka*, Paris 1932.
- Bojarčuk, Nikolaj: *Predčuvstvie*, Sankt-Peterburg 2018.
- Čukovskij, Kornej: *Mucha cokatucha*, in: Čukovskij, Kornej: *Sobranie sočinenij v pjatnadcati tomach*. Tom 1, Moskva 2012, S. 15–21.
- Degot', Ekaterina: *Zagadočnoe russkoe telo. O bestelesnosti moskovskogo konceptualizma i ne tol'ko*, in: *Artgid*. 22. 02. 2018. <http://artguide.com/posts/1442/>, letzter Zugriff: 02. 02. 2023.
- Demidova, Elena: *„Ot universal'noj étiki – k étiki sobytija (Bakhtin – Bad'ju)“*, in: *Étika v sovremennoj filosofsko-kul'turologičeskoj perspektive: materialy Vserossijskoj nauchno-praktičeskoj konferencii s meždunarodnym učastiem*, Ekaterinburg 2015, S. 126–132.
- Derrida, Jacques: *L'animal qui donc je suis*, Paris 2006.
- Descartes, René: *Meditationes. De prima philosophia*. Hg. von Artur Buchenau, Leipzig 1913.
- Ėpštejn, Michail/Tul'čynskij, Grigorij: *Filosofija tela./Telo svobody*, Moskva 2012.
- Ėpštejn, Michail: *Filosofija tela*, in: Ėpštejn, Michail/Tul'čynskij, Grigorij: *Filosofija tela./Telo svobody*, Moskva 2012, S. 5–195.

- Erofeev, Viktor: Russkie cvety zla. Antologija, Moskva 1997.
- Friebe, Cord: „Ich habe Schmerzen“: Wittgensteins Schreien oder Reflexion?, in: Philosophisches Jahrbuch 111/2 (2004), S. 343–364.
- Gabriel, Markus: Der „Wink“ Gottes. Zur Rolle der „Winke Gottes“ in Heideggers „Beiträgen“ und bei Jean-Luc Nancy, in: Jahrbuch für Religionsphilosophie, 7 (2008), S. 145–173.
- Gach, Marina: Jurij Kuznecov. Ženstvennoe načalo v poézii, in: Litera. Territorii v literature i iskusstve, 6 (2021), November–Dezember 2022, unter: <https://litera.online/publications/authors/yuriy-kuznecov/yuriy-kuznecov-zhenstvennoe-nachalo-v-poezii/>, letzter Zugriff: 22. 12. 2022.
- Gerhardt, Volker: Die große Vernunft des Leibes. Ein Versuch über Zarathustras vierte Rede, in: Heilinger, Jan-Christoph/Loukidelis, Nikolaos (Hg.), Die Funken des freien Geistes. Neuere Aufsätze zu Nietzsches Philosophie der Zukunft, Berlin/New York 2011, S. 50–86.
- Gerhardt, Volker: Monadologie des Leibes. Leib, Selbst und Ich in Nietzsches Zarathustra, in: Heilinger, Jan-Christoph/Loukidelis, Nikolaos (Hg.), Die Funken des freien Geistes. Neuere Aufsätze zu Nietzsches Philosophie der Zukunft, Berlin/New York 2011, S. 1–49.
- Grjubel', Rajner: Telo Ajgi. Fizika i metafizika tela v stichotvornom tvorčestve Gennadija Ajgi, in: Russian Literature, 79–80/1 (2016), S. 45–60.
- Grübel, Rainer: Culture as transition/translation. Vera Pavlova's „Heavenly animal“ („Nebesnoe životnoe“, 1997), in: Interface. Journal of European Language and Literature, 10 (2019), S. 59–78.
- Gubajlovskij, Valdimir: Otricaja Platona. Obzory, in: Novyj mir, 5 (2001), S. 203.
- Hagemeister, Michael: „Unser Körper muss unser Werk sein.“ Beherrschung der Natur und Überwindung des Todes in russischen Projekten des frühen 20. Jahrhunderts, in: Groys, Boris/Hagemeister, Michael (Hg.): Die Neue Menschheit. Biopolitische Utopien in Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 2005, S. 19–67.
- Hansen-Löve, Aage: Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive. Bd. 3, Wien 2014.
- Hansen-Löve, Aage: Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive. Bd. 1, Wien 1989.
- Hiekel, Jörn Peter/Lessing, Wolfgang (Hg.): Verkörperungen der Musik. Interdisziplinäre Betrachtungen, Bielefeld 2014.
- Johnson, Felipe: Der Weg zum Leib. Ontologie der Leiblichkeit anhand des Denkens Martin Heideggers, Würzburg 2009.
- Karpickij, Nikolaj: Transcendental'noe predčuvstvie kak fenomen čelovečeskoj sub"ektivnosti. Dissertacija, Tomsk 2004.
- Klein Willink, Ivo: Nietzsche und die Verachtung des Leibes. Eine Analyse zur vierten Rede von Nietzsches „Also sprach Zarathustra“ 2017, unter: https://theses.ubn.ru.nl/bitstream/handle/123456789/4638/Klein_Willink%2C_I_1.pdf?sequence=1, letzter Zugriff: 12. 05. 2022.
- Krejdlin, Grigorij: Neverbal'naja semiotika: Jazyk tela i estestvennyj jazyk, Moskva 2002.
- Krupsakaja, Nadežda: „O Krokodile“ Čukovskogo, in: Pravda, 01. 02. 1928, Kniga detjam, S. 13 f.

- Küchenhoff, Joachim/Wiegerling, Klaus: *Leib und Körper*, Göttingen 2008.
- Levčenko, Marija: „Soit'e leksem“. Meždu tekstom i telom, unter <https://www.vera-pavlova.ru/mariya-levchenko-soite-leksem-mezhd/>, letzter Zugriff: 12. 02. 2022.
- Mat' i doč'. [Vera Pavlova i Natal'ja Pavlova] 2009, in: ELLE, 25. März. 2009, unter: <https://pub.wikireading.ru/96721/>, letzter Zugriff: 21. 04. 2022.
- Mauss, Marcel: Les techniques du corps, in: *Journal de Psychologie normale et pathologique*, 32/3–4 (1935), S. 271–293.
- Micheeva, Svetlana: Telo, in: Dies.: *Telo*, Moskva 2015, S. 2011–241.
- Nancy, Jean-Luc: *Corpus*, Zürich/Berlin 2003.
- Nhà Sàn Collective [Tuấn Mami]: Vietnamese Immigrating Garden, unter: <https://documenta-fifteen.de/mediathek/tuan-mami-nha-san-collective-vietnamese-immigrating-garden/>, letzter Zugriff: 12. 10. 2022.
- Pawelski, Melissa: Between „Körper“ and „Leib“ – Translating Michel Foucault's Concept of the Body after Friedrich Nietzsche, in: *Perspectives. Studies in Translation Theory and Practice*. 21. November (2022): <https://doi.org/10.1080/0907676X.2022.2147846>, Letzter Zugriff: 21. 2. 2025.
- Podrezova, Natalija: Kategorija telesnosti v lirike Very Pavlovoj, in: *Sibirskij filologičeskij žurnal* 2 (2010), S. 91–99.
- Polnyj pravoslavnyj bogoslovskij énciklopedičeskij slovar', Tom 1, Sankt-Peterburg 1913.
- Prinz, Sophia: Dispositive und Dinggestalten. Poststrukturalistische und phänomenologische Grundlagen in der Praxistheorie des Sehens, in: Schäfer, Hikmar (Hg.): *Praxistheorie. Ein soziologisches Forschungsprogramm*, Bielefeld 2016, S. 181–198.
- Puškin, Aleksandr: Predčuvstvie, in: Ders.: *Polnoe sobranie sočinenij v 16 tomach*. Tom 3, Moskva/Leningrad 1948, S. 116.
- Rjasov, Anatolij: Predčuvstvie, Moskva 2022.
- Rozanov, Vasilij: Opavšie list'ja. Korob vtoroj i poslednij, in: Ders.: *Listva. Uedinennoe. Opavšiye list'ja*, Moskva/Sankt-Peterburg 2010, S. 189–364.
- Šajtanov Igor'. Po tu storonu proekta. Vera Pavlova, in: Šajtanov, Igor'. *Delo vkusa: Kniga o sovremennoj poézii*, Moskva 2007, S. 565–575.
- Savkina, Irina: Das Provinzielle als das Andere in der russischen Frauenliteratur, in: Parnell, Christina (Hg.): *Ich und der/die Andere in der russischen Literatur: Zum Problem von Identität und Alterität in den Selbst- und Fremdbildern des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main u. a. 2002, S. 51–65.
- Šelli, Persi: Predčuvstvija, in: Šelli, Persi: *Polnoe sobranie sočinenij*. Pervod Konstantin Bal'mont, Teil 1, Sankt-Peterburg 1893, S. 92.
- Shelley, Percy B.: Fragment: Sufficient Unto The Day, in: Hutchinson, Thomas (Hg.): *The Complete Poetical Works of Percy Bysshe Shelley, Including Materials Never Before Printed in any Edition of the Poems*, Oxford 1914, S. 580.
- Smirnov, Igor': Körper und Zeichen. Die Misswiedergeburt des Autors nach seinem postmodernen Tod, in: *Via Regia – Blätter für internationale kulturelle Kommunikation* 25 (1995), S. 48–52.
- Tul'čynskij, Grigorij: Telo svobody, in: Ėpštejn, Michail/Tul'čynskij, Grigorij: *Filosofija tela./Telo svobody*, Moskva 2012, S. 202–421.
- Vovčak, Marko: Otec Andrij, in: Ders.: *Tvori v šesti tomach*. Tom 1, Kyjiv 1955, S. 85–87.
- Wiegerling, Klaus: Grundprobleme einer Hermeneutik der Leiblichkeit in Zeiten der

- Transformation des menschlichen Körpers, in: *Filozofija i društvo*, XXV, 2014 (4), S. 50–68.
- Wiegerling, Klaus: Von Leibern und Körpern zur sekundären Leiblichkeit, in: Klose, Joachim (Hg.): *Heimatschichten*, Springer 2014, S. 211–238.
- Wittgenstein, Ludwig: *The Blue and Brown Books: Preliminary Studies for the „Philosophical Investigations“*, New York 1958.
- Zenck, Martin: Körperlichkeit: Schrift – Geste – Figur/Double und Textur, in: Ders. (Hg.): *Pierre Boulez. Die Partitur der Geste und das Theater der Avantgarde*, München 2016, S. 407–592.
- Zenck, Martin: Vom Berühren der Klaviertasten und vom Berührtwerden von Musik, in: Hiekel, Jörn Peter/Lessing, Wolfgang (Hg.): *Verkörperungen der Musik. Interdisziplinäre Betrachtungen*, Bielefeld 2014, S. 117–136.

Pflanzenkörper – Pflanzenschrift

Zur Poetik des Hybriden im autobiografischen Schreiben Mila Haugová

The article takes the statement of the Slovak writer Mila Haugová – “Plants are slow animals / I am a slow animal” – as a reading key for her autobiographical prose. The focus is on the interplay between Haugová’s concept of “plant writing” and her (self-imaginary) phantasy of a hybrid between the body of an elderly woman and the body of a plant. The main methodological instruments for the analysis of this – vegetal – poetics of hybridization and bodily transformation include approaches of plant philosophy (M. Marder) and studies on the genealogy of literary writing (R. Campe). Uwe Wirth’s concept of hybridity, based on the technique of (botanical and scriptural) grafting, allows the intertwining of both perspectives and serves as a model for Haugová’s poetics of autobiographical “plant writing”.

1. Einleitung

Transformation hat den Charakter eines Verbs,¹ schreibt Miroslav Petříček in seinem Beitrag zu dem im Jahr 2009 erschienenen *Atlas der Transformation* (*Atlas transformace*), einem enzyklopädischen, global angelegten Handbuch über soziale und politische Transformationsprozesse. Neben Artikeln zu Schlagwörtern wie „Zentraleuropa“, „Dissens“, „Normalisierung“ und „Nostalgie“ enthält der Atlas mehrere Einträge zum Verfahren der Transformation und seinen vielfältigen Modi – z. B. Transition, Metamorphose, Hybridisierung. So eröffnen die Herausgeber Zbyněk Baladrán und Vít Havránek den Atlas mit einem auch für Petříčeks Überlegungen relevanten Zitat aus Franz Kafkas Erzählung *Die Verwandlung*: „Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Un-

1 Vgl. Petříček, Miroslav: Transformation, in: Baladrán, Zbyněk/Havránek, Vít (Hg.): Atlas of Transformation, 2011, unter: <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/>, letzter Zugriff: 27. 12. 2022.

geziefer verwandelt.“² Es wäre präziser, schreibt der tschechische Philosoph, Transformation nicht als Übergang von einem Zustand in einen anderen, sondern als Übergang von einer Welt der Beständigkeit in eine Welt der Metamorphose zu begreifen.³ Das Ergebnis von Transformationsprozessen sei dabei niemals ein Zustand (ein Substantiv), sondern eine desintegrierende bzw. deformierende Veränderung der Form:

The metamorphosis of things is disagreeable, however, partly because it brings deformation: transformation is only possible through the disintegration of an original shape or form dissipating in another, and partly because it leads to things apparently getting out of our control: hardly have we got to know something and it is already different and we have to start all over again [...]. We must come to terms with the fact that reality is a transforming reality, that the forms we know are mixtures of forms within a process of deforming formation.⁴

Um mit Transformationsprozessen mitzuhalten und in einer sich in Veränderung befindenden Realität Orientierung zu finden, bedarf es Petříček zufolge der Kraft der Imagination. Transformation – genauso wie Imagination – habe den Charakter eines Verbs.⁵

Auch die autobiografische Prosa der slowakischen Dichterin und Übersetzerin Mila Haugová (* 1942), die im Fokus dieses Beitrags steht, erzählt von Imaginationen der Transformation. Anders als Kafka, dessen Interesse der Verwandlung des menschlichen Körpers in eine neue, animalische Form gilt, zieht sich durch Haugovás lyrisches und narratives Werk die Fantasie einer Hybridisierung von Mensch und Pflanze. Diese Fantasie der körperlichen Transformation (ins Vegetabile) als Figur des Autobiografischen wirft die Leitfragen der folgenden Lektüren auf: Welche Prozesse der Transformation bedingen Pflanzen und ihre Imaginationsformen im autobiografischen Schreiben Haugovás? Welche poetischen Verfahren des Schreibens über sich selbst bringen die Zeitlichkeit und Körperlichkeit des Vegetabilen hervor?

Meine Überlegungen nehmen ihren Ausgang bei einem Gedicht der slowakischen Autorin über das „botanische Theater“ des Pfropfens:

2 Baladrán, Zbyněk/Havránek, Vít: Introduction. Paragraphs to the Atlas of Transformation, in: Dies. (Hg.): Atlas of Transformation, 2011, unter: <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/>, letzter Zugriff: 27. 12. 2022.

3 Petříček: Transformation.

4 Ebd.

5 Ebd.

vrúbľovanie

štepársky
nôž ostrý rez medzijazyček
zasunutý medzi dva prúty
pevne zviazané

vegetatívne rozmnožovanie

jeho prst vyrastá z mojej kože ...
rastlinozvierá.⁶

Bei der Kulturtechnik des Pfropfens werden Teile von zwei Pflanzen verletzt und dann so zusammengesetzt, dass sie, mit Bast fest verbunden, miteinander verheilen und zu einer organischen Einheit zusammenwachsen. Die gärtnerische Intervention – der scharfe Schnitt mit dem Pfropfmesser – hinterlässt dabei sichtbare Spuren an der Schnittstelle zwischen Holz und Rinde. Diese Form der ungeschlechtlichen Fortpflanzung projiziert Haugová im Gedicht *Botanisches Theater* (*Botanické divadlo*) auf die Dramatik einer Liebesbeziehung, aus der eine Chimäre, ein Zwitterwesen zwischen Tier und Pflanze („rastlinozvierá“), hervorgeht. Die Körper der Liebenden werden dabei weniger im Akt einer Verschmelzung dargestellt, sondern erscheinen vielmehr, einer surrealistischen Collage ähnlich, abgehackt und schmerzhaft ineinander eingewachsen. Das slowakische Wort für Blatthäutchen „medzijazyček“ („Zwischenzünglein“) bringt dabei (neben der erotischen) noch eine zusätzliche Bedeutungsebene mit sich. „Jazyk“ bedeutet im Slowakischen sowohl Zunge als auch Sprache und erlaubt eine Übertragung auf die Metaebene des Dichtens.

Figuren des Hybriden sind in der Lyrik sowie in der Tagebuchprosa, der sich Mila Haugová in den letzten Jahren widmet, keine Seltenheit. Für die Lektüre der Tagebuchprosa ist insbesondere eine als poetisches Credo deutbare Aussage der Autorin impulsgebend: „rastliny sú pomalé zvieratá; som pomalé zviera“.⁷ Die Selbststilisierung als vegetables Tierwesen hängt (auch im Sinne der Prämissen der Plant Studies) weniger mit einer „Vermenschlichung

6 Haugová, Mila: *Písať ako dýchať* (sieť vody s tisícimi vchodmi), Bratislava 2014, S. 268: „Pfropfung / Pfropfmesser / scharfer Schnitt Blatthäutchen / eingeschoben zwischen zwei Ruten / fest verbunden / vegetative Vermehrung / sein Finger entwächst meiner Haut ... / Pflanzentier.“ Alle Übersetzungen aus dem Englischen und Slowakischen, falls nicht anders vermerkt, stammen von der Verfasserin.

7 Ebd., S. 49: „Die Pflanzen sind langsame Tiere; ich bin ein langsames Tier“.

der Pflanzenwelt“⁸ als vielmehr mit der „Aufdeckung des Vegetabilen“⁹ im Menschen – oder genauer, im Körper einer schreibenden Frau – zusammen. Das Pflanzenwissen der Dichterin, die in Bratislava Landwirtschaft studierte und eine kurze Zeit als Agronomin arbeitete, schlägt sich dabei in der Poetik ihrer Texte nieder. Analog zu Wortzusammensetzungen wie „rastlinozvierá“, „rastlinoruka“, „rastlinotelo“ und „rastlinožena“¹⁰ führt sie für ihr lyrisches und narratives Werk Begriffe wie „rastlinné písmo“ und „rastlinné denníky“¹¹ ein.

Neben ethischen, philosophischen und historischen Fragen über die Interaktionspraktiken zwischen Menschen und Pflanzen widmet sich die kultur- und literaturwissenschaftliche Pflanzenforschung auch den Möglichkeiten einer botanischen Poetologie. Sie frage danach, so die Herausgeber:innen des aktuell erschienenen Sammelbandes *Literaturen und Kulturen des Vegetabilen* (2022), wie Schreibweisen sich mit dem Vegetabilen verbinden und eine „Phytopoetik“ hervortreiben können.¹² Während Haugovás Lyrik Imaginationsräume des Vegetabilen eröffnet und Pflanzen aktive Handlungsspielräume einräumt, heben ihre autobiografischen Texte insbesondere diese *poetologische* Wirkmächtigkeit der Pflanzen hervor. Die Pflanzen und ihre Seinsweise (meistens in ihrem Garten in Zajačia Dolina) treten hier weniger als Darstellungsproblem in Erscheinung, sondern vorrangig als Möglichkeit, die Materialität und Körperlichkeit autobiografischen Schreibens neu zu denken.

Geleitet von diesem semantischen Reichtum der botanischen Theatralität des Pfropfens möchte ich das Augenmerk auf die dynamischen Zwischenräume – zwischen Körpern, Schriften, Texten und Sprachen – in Haugovás Tagebuchprosa aus den Jahren 2013–2018 richten. Die poetologischen Impulse, die von der Dynamik der Pflanzen ausgehen, verdichten sich in ihrem Schaffen zum Konzept der „Pflanzenschrift“: einer Schreibstrategie, deren Poetik des Dazwischen im Folgenden in vier Schritten nachgespürt wird. In der Analyse verschränken sich Ansätze aus der Pflanzen- und der Schreibprozessforschung, um auf diesem interdisziplinären Wege Elemente einer – *vegetabilen* – Poetik des Hybriden herauszuarbeiten.

8 Jacobs, Joela/Kranz, Isabel: Einleitung: Das literarische Leben der Pflanzen: Poetiken des Botanischen, in: Dies. (Hg.): *Das literarische Leben der Pflanzen: Poetiken des Botanischen*, in: *Literatur für Leser* 40/2 (2017), S. 85–89, hier S. 88.

9 Ebd.

10 „Pflanzenzienter“, „Pflanzenhand“, „Pflanzenkörper“, „Pflanzenfrau“.

11 „Pflanzenschrift“, „Pflanzenstagebücher“.

12 Vgl. Stobbe, Urte/Kramer, Anke/Wanning, Berbeli: Einleitung: Plant Studies – kulturwissenschaftliche Pflanzenforschung, in: Dies. (Hg.): *Literaturen und Kulturen des Vegetabilen*. *Plant Studies – kulturwissenschaftliche Pflanzenforschung*, Frankfurt am Main 2022, S. 11–31, hier S. 15.

2. „Pflanzenschrift“ I: Zwischen Körpern

Haugovás poetologischer Grund- und Leitsatz, im und durch das Schreiben ein „langsames“ Pflanzentier zu werden, beruht auf den ersten Blick auf der Andersartigkeit der Pflanze: ihrer beschränkten Mobilität und (vermeintlichen) Passivität. Es ist insbesondere die Eigenzeitlichkeit von Pflanzen, auf der ihr Körper- und Schreibkonzept des Hybriden gründet. Immer wenn Menschen und Pflanzen einander begegnen, schreibt der Pflanzenphilosoph Michael Marder in *Plant-Thinking. A Philosophy of Vegetal Life* (2013), überkreuzen sich zwei Welten mit grundverschiedenen Temporalitäten.¹³ Die Eigenzeitlichkeit der bewegungslosen und wie eingefroren wirkenden Pflanzen realisiert sich in der kaum wahrnehmbaren Ausdehnung in zwei Richtungen, da sie sowohl in die Tiefe zur Dunkelheit als auch in die Höhe zum Licht streben.¹⁴ Die Identität der Pflanze bleibt zwar für die Betrachtenden wiedererkennbar, ihre Gliedmaßen multiplizieren sich aber mit der Zeit, ihre Form definiert sich immer klarer.¹⁵

Zum einen zeichnet sich die Pflanzenzeit durch die Gleichzeitigkeit von Vergangenheit (archiviert im Gedächtnis der Pflanzen) und Zukunft (im Sinne einer möglichen Regenerierung) aus:

Comparable to every word or concept that will carry slightly different semantic overtones depending on the singular event of its enunciation, the shape of every leaf will vary with each repetition of the material expression of the being of plants [...]. Not only is the same – a leaf, a word, a semantic unit – repeated each time anew, becoming other in each repetition, but the temporal dimension of the future is also left ajar, maintaining the possibility of iteration alive.¹⁶

Zum anderen entwickeln sich die Pflanzenteile (Blätter, Knospen, Blüten) in mehreren qualitativ unterschiedlichen Rhythmen.¹⁷ Während im Inneren des Baumstamms etwas altert, sind die Äste an den Spitzen jung und fähig, Knospen zu tragen; während manche Pflanzenteile sprießen, verrotten und verfallen andere.

Eine weitere Eigenschaft, die Pflanzen von anderen Lebewesen unterscheidet, offenbart sich gerade in der Kulturtechnik des Pfropfens. Pfropfung, schreibt Marder, lasse die Plastizität und Empfänglichkeit des vegetabilen

13 Marder, Michael: *Plant-Thinking. A Philosophy of Vegetal Life*, New York 2013, S. 8: „whenever human beings encounter plants, two or more worlds (and) temporalities intersect“.

14 Vgl. ebd., S. 63.

15 Vgl. ebd., S. 103.

16 Ebd., S. 117.

17 Vgl. ebd., S. 107.

Körper in den Vordergrund rücken: die für Pflanzen konstitutive Fähigkeit zur Metamorphose und Symbiose, ihre Offenheit gegenüber dem Anderen und ihre Bereitschaft, eine „Passage“ für das Andere zu werden, ohne es zu verletzen, zu dominieren oder zu vereinnahmen.¹⁸ Daran zeige sich der vegetabile Charakter der Körperlichkeit:

[...] these operations disclose the vegetal character of corporeality: of flesh proliferating on flesh, of skin breathing through its porous superficies like a leaf, of the entire body put together thanks to additions and superimpositions, not as a closed either/or totality but as a potential infinity of *and, and, and* ... [Hervorhebung im Original]¹⁹

Pflanzen erzeugen schließlich auch deswegen mehrere Rhythmen, weil ihr Körper weniger ein Individuum, sondern vielmehr ein plurales und verstreutes kollektives Wesen sei: „a body of non-totalizing assemblage of multiplicities“.²⁰ Der nicht-zentrale und nicht-hierarchische, modulare Körperaufbau der Pflanze transzendiere die Unterscheidung von Ganzheit und Teilen; die Pflanzenteile als unabhängige Einheiten beziehen sich nicht auf das Ganze, sondern ausschließlich aufeinander.²¹

3. „Pflanzenschrift“ II: Zwischen Schriften

Dem autobiografischen Subjekt in ihrer Tagebuchprosa verleiht Mila Haugová Eigenschaften der pflanzlichen Lebewesen ein und entwickelt eine Schreibweise, die mit der Zeitlichkeit und Körperlichkeit des Vegetabilen eng verbunden ist. Bei aller Andersartigkeit (Langsamkeit, Stimm- und Gesichtlosigkeit, Eigenzeitlichkeit und Fähigkeit zur Selbstreplikation, Empfanglichkeit, modulares Wachstum usw.) deckt sie Ähnlichkeiten zwischen dem Pflanzenwesen und dem Wesen einer alternden (und schreibenden) Frau auf, imaginiert die Überschreitung und Durchlässigkeit ihrer Körpergrenzen.

Ein paradigmatisches Beispiel einer botanischen Poetologie ist Haugová's Erinnerungsbuch *Archívý priestorov* (Raumarchive, 2018).²² Die Autorin bezeichnet die Gattung des 2018 erschienenen Buchs als poetische Prosa und –

¹⁸ Vgl. ebd., S. 185.

¹⁹ Marder, Michael: *Grafts. Writings on Plants*, Minneapolis 2016, S. 1.

²⁰ Marder: *Plant-Thinking*, S. 85.

²¹ Vgl. ebd., S. 84.

²² Diese Übersicht zum Inhalt und Aufbau des Buchs *Archívý priestorov* beruht auf dem Artikel der Verfasserin für *Kindlers Literatur Lexikon*. Vgl. Kazalarska, Zornitza: Haugová, Mila: Ar-

im Untertitel – als autobiografische Prosa in Fragmenten.²³ Aufzeichnungen, Traum- und Reiseberichte, Gedichtentwürfe und -varianten, Briefe, Gespräche und Reflexionen werden mosaikartig nebeneinandergelegt. Diese Durchdringung der Klein- und Großformen, des Lyrischen und Narrativen deutet auf einen Zusammenhang zwischen dem langjährigen lyrischen Schaffen der Autorin und ihrer Erinnerungsprosa hin. Das autobiografische Schreiben erlaubt einerseits einen Einblick in die „Werkstatt“ der (auch international) preisgekrönten Dichterin und ihre Dichtkunst; andererseits stellt es auch eine Fortsetzung der Poetik dar, die an die Intimität, Fragmentarität und Experimentierkunst ihrer Gedichte anknüpft.

In *Archív priestorov* sind die in der kaleidoskopischen Erzählung zerstreuten Textfragmente zwar datiert, folgen aber keiner chronologischen Lebenslinie und lassen stattdessen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ineinander übergehen. Als Ausgangspunkt für diese heterotemporale Erfahrung dienen zum einen die Orte und Dinge der Kindheit: ein Schrank voller Erinnerungsstücke, ein altes Holzspielzeug in den Händen der Enkelin. Zum anderen erforscht Haugová die polyphonen Gedächtnisräume der eigenen Texte, ihre ausgeprägte Intertextualität. Am unteren Rand der Buchseiten sind die Dichter- und Künstlernamen vermerkt, auf deren Schaffen sie sich direkt oder indirekt bezieht. Auch die Entstehungszeit und die Varianz der Manuskripte werden präzise dokumentiert.

Für diese Verflechtungsstruktur des Schreibens über sich selbst führt Haugová den Begriff „Pflanzenschrift“ ein, der Bezüge zwischen alten und neuen, zwischen eigenen und fremden Texten herstellt. Eine Bedeutungsschicht der Metapher „Pflanzenschrift“ enthüllt sich zunächst im Zusammenhang mit der Kulturtechnik des Abschreibens. Das Autorinnensubjekt schreibt gleichzeitig in alten und neuen Tagebüchern, kopiert alte Notizen in neue Hefte, um sie dann in neue Texte einfließen zu lassen:

za telom prepisujem 12. 2. 2018 zápisy z denníka 12. 2. 1998 [...] Teraz som sama, od-delená od každého: píšem simultánne do starého (s krásnym obalom s divokými

chív priestorov, in: Kindlers Literatur Lexikon, Stuttgart, unter: https://doi.org/10.1007/978-3-476-05728-0_23417-1, letzter Zugriff: 28. 12. 2022.

23 Das Merkmal des Autobiografischen verbindet *Archív priestorov* mit zwei weiteren Prosawerken der Autorin: *Zrkadlo dovnútra* (Spiegel ins Innere, 2009) und *Tvrde drevo detstva* (Das harte Holz der Kindheit, 2013). Das Buch steht außerdem in einer Wechselbeziehung mit dem Buchprojekt *Písať ako dýchať* (Schreiben wie atmen, 2014), in dem sie, im Austausch mit anderen Kunstschaffenden, dem Prozess der Kreativität nachspürt.

irismi) a do nového denníka (bieleho s linajkami na obálka je maľba vzdušného balóna a vtákov)²⁴

Die Kulturtechnik des Abschreibens stellt Haugová in eine Tradition mit jenen antiken Schreibpraktiken und fernen Vorboten des Autobiografischen, zu denen Michel Foucault Traumprotokolle, persönliche Korrespondenz und vor allem Notizbücher (*hypomnemata*) zählt.²⁵ Diese Kultur der „Sorge um sich selbst“ geht in Haugová *Archívy priestorov* mit der Sorge um das Manuskript einher. Angelehnt an die Schreibkunst der „disparaten Wahrheit“²⁶ in den *hypomnemata* soll auch die Abschreibkunst zum Erhalt eines nicht weniger disparaten Ich beitragen, das nicht nur seinem Innenleben, sondern auch dem Innenleben – der „inneren Kartografie“ (*vnútorná kartografia*)²⁷ – der Manuskripte Ordnung verleihen möchte.

Das Verfahren des simultanen Schreibens begleiten Datierungen, die den doppelten Zeitpunkt von Niederschrift und Abschrift dokumentieren: „pre-píšem sem text v apríli 2018 z 1. mája 2001“,²⁸ „7. mája 2001 (dnes je 7. mája 2018, keď to prepisujem)“.²⁹ Es entsteht ein Archiv polychroner Zeiterfahrung, in dem Gegenwart und Vergangenheit in eins fallen, durchdrungen von der Zukunft einer (möglichen) Abschrift, die – ihrerseits – zu Eingriffen und letztendlich zum neuen Text drängen kann:

Neviem, ako píšu iní, ja prekonávam úzkosť z prázdnej strany tým, že píšem výlučne do linajkových zápisníkov, na začiatok si vždy napíšem meno, dátum, a niečo si tam prepíšem z predchádzajúceho už zaplneného zápisníka – perom modrým, čiernym, červeným, fialovým, ceruzkou.³⁰

24 Haugová, Mila: *Archívy priestorov* (Hniezda času ... autobiografická próza: fragmenty), Bratislava 2018, S. 17: „[...] per Körper schreibe ich 12. 2. 2018 Aufzeichnungen aus dem Tagebuch 12. 2. 1998 ab [...]. Ich bin jetzt allein, von allen abgetrennt: Ich schreibe gleichzeitig in meinem alten Tagebuch (mit wilden Schwertlilien auf dem schönen Umschlag) und in meinem neuen Tagebuch (weiß, liniert, auf dem Umschlag ist ein Bild mit Heißluftballon und Vögeln)“.

25 Vgl. Foucault, Michel: *Technologien des Selbst*, in: Ders.: *Technologien des Selbst*, Frankfurt am Main 1993, S. 24–62.

26 Ebd., S. 56.

27 Haugová: *Archívy priestorov*, S. 90.

28 Ebd., S. 90: „[...] im April 2018 schreibe ich hier einen Text vom 1. Mai 2001 ab“.

29 Ebd., S. 114: „7. Mai 2001 (heute, als ich das abschreibe, ist der 7. Mai 2018)“.

30 Haugová: *Písať ako dýchať*, S. 23: „Ich weiß nicht, wie andere schreiben, aber ich überwinde die Angst vor dem leeren Blatt dadurch, dass ich ausschließlich in linierten Notizbüchern schreibe, am Anfang notiere ich meinen Namen, das Datum und schreibe mir dann irgend-

Einerseits signalisiert die doppelte Datierung das starke Nachlassbewusstsein der Erzählerin, denn der Zeitpunkt des Kopierens markiert den Eingang der flüchtigen Notizen in die Archive. Andererseits geht die Geste des Abschreibens mit Ergänzungen einher, die weniger Aufbewahrung und Stabilität als vielmehr Dynamik und Unbeständigkeit, die „wechselhafte Oberfläche“³¹ der Manuskripte vor Augen führen.

Die Regie über den Schreibprozess übernehmen dabei die Schreibmaterialien. Im Abschreiben bestätigt sich, Brigitte Obermyer zufolge, der Einfluss, den die Materialität der Schrift auf den Sinn des Geschriebenen ausübt. Die Praxis des Kopierens lenkt die Aufmerksamkeit von der Wortbedeutung auf die achtsame Durchführung der Schreibgeste; auch zweckgebundenes Abschreiben kann einen zweckfreien und kreativen Raum erschaffen, in dem „Dynamiken des Wiederholens, Abweichens, Übertreffens und Veränderns“³² wirksam sind. Mit jeder Abschrift ins Reine gestaltet sich das Schriftbild um; das Manuskript formt sich neu. So schreibt sich auch der alternde Frauenkörper in jede Aufzeichnung ein, archiviert sich selbst im Raum zwischen den Heften: „niekedy necítim, ako starnem: len sa mi ruka pomalšie hýbe po papieri: písmeňá na konci riadkov klesajú“.³³

Das Kopieren versetzt die schreibende Frau in eine Zeit vor der Schöpfung der Wörter, in die Zeit des Genotextes. Julia Kristeva, die französisch-bulgarische Literaturtheoretikerin, auf die sich Mila Haugová wiederholt bezieht, definiert den Genotext als dynamisches Feld, das „Triebe, ihre Dispositionen, den Zuschnitt, den sie dem Körper aufprägen, und das ökologische und gesellschaftliche System, das den Organismus umgibt“,³⁴ umschließt. Der Genotext bilde die Grundlage für die kommunikative Sprache bzw. für den Phänotext. Durch das Abschreiben kehrt die Dichterin vom Erscheinen des Textes (*Phänotext*) zurück zu seinem Entstehen, zum *Genotext* als Feld von schöpferischen Energietrieben, deren Transportmittel Körpergesten und Schreibinstrumente sind. Die Zuverlässigkeit von Tintenfarben, festen Hefteinbänden

etwas aus dem vorigen, vollgeschriebenen Notizbuch ab – mit blauem, schwarzem, rotem, violetterem Stift, mit Bleistift.“

31 Haugová: *Archívy priestorov*, S. 34: „[...] všetko čo nesieme do (zavretej záhrady reči) má taký / premenlivý povrch biele rukopisy“ („alles, was wir in den (verschlossenen Garten der Rede) tragen, hat eine solche wechselhafte Oberfläche weiße Handschriften“).

32 Obermyr, Brigitte: Abschreiben, unter: <http://www.poeticon.net/abschreiben/>, letzter Zugriff: 28. 12. 2022.

33 Haugová: *Archívy priestorov*, S. 9: „manchmal spüre ich nicht, wie ich alt werde: nur meine Hand gleitet langsamer übers Papier, am Ende der Zeilen sinken die Buchstaben ab“.

34 Kristeva, Julia: *Die Revolution der poetischen Sprache*, Frankfurt am Main 1978, S. 95.

und liniertem Papier³⁵ kompensiert dabei die Unverfügbarkeit der zerstreuten Textfragmente.

Es ist dieses „Zusammenspiel von Sprache, Instrumentalität und Gestik“³⁶ beim Abschreiben, dem Haugová eine vegetable Dimension entnimmt. Die Metamorphose des Autorinnensubjekts in ein Zwitterwesen von Frau und Pflanze spiegelt sich im Schriftbild wider, das – dank eines Wortspiels im Slowakischen³⁷ – eine Verwandtschaft zwischen Einschreiben (in die Zeilen, „riadky“) und Einpflanzen (in die Gartenbeete, „hriadky“) suggeriert. Die schreibende Hand verwächst mit dem Stift, den sie fest im Griff hat, und wird zur „Pflanzenhand“: „Píšem: (rastlinoruka zrastená s tým, čoho sa drží)“.³⁸ Die verlangsamte Zeit des Abschreibens verwandelt die Frau in ein langsames „Pflanzentier“, ihren Körper in einen kapillaren Pflanzenkörper, das Adergeflecht der Hand in das zarte Gewirr der Pflanzengefäße:

plétivo jemných cieľ rastlín
spleť žil na majom zápästí je podobné
roztrhnuteľné ...³⁹

Durch das Kopieren eignet sich der Frauenkörper jene Eigenzeitlichkeit an, die Pflanzen kennzeichnet: „nakreslená tvár vrások (terajšia ja) kde je začiatok konca mojich buniek rastlinných pletív: zapamätaj si telo, ktoré si zabudla“.⁴⁰ Menschen- wie Pflanzenkörper sind, so Marder, „nur Haut“,⁴¹ eine bloße Oberfläche. So wie die Zeit sich unumkehrbar in das Körperarchiv der Hautfalten einschreibt, so zeugt auch die „wechselhafte Oberfläche“ der Handschriften von dem bidirektionalen Wachstum der Schreibarchive, von der potenziellen Unendlichkeit und Regenerationsfähigkeit des Nachlasses: „Súkromné

35 Haugová: Archívy priestorov, S. 105: „Neuveriteľné ako verím na to hmatateľné: papier, pero, tužku, list, obálku, známku“ („Es ist unglaublich, wie sehr ich an alles Greifbare glaube: Papier, Feder, Bleistift, Blatt, Briefumschlag, Briefmarke“).

36 Vgl. zum Begriff der Schreibszene: Campe, Rüdiger: Die Schreibszene, Schreiben, in: Zanetti, Sandro (Hg.): Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte, Berlin 2015, S. 269–282.

37 Haugová: Archívy priestorov, S. 269: „[...] rastlinné denníky prepísané rovné (h)riadky“ („Pflanzentagebücher abgeschriebene gerade Zeilen (Beete)“).

38 Ebd., S. 235: „Ich schreibe: (Pflanzenhand, mit dem verwachsen, was sie im Griff hat)“.

39 Haugová, Mila: Srna pozerajúca na Polárku, Bratislava 2016, S. 26. Vgl. zur deutschen Übersetzung Haugová, Mila: Zwischen zwei Leeren, Wien 2020, S. 20: „Pflanzengefäße in zartem Gewirr / das Adergeflecht auf meinem Handgelenk reißt / ähnlich leicht ...“.

40 Haugová: Archívy priestorov, S. 25: „[...] das gezeichnete Gesicht der Falten (das jetzige Ich), wo ist der Anfang vom Ende meiner Pflanzenzellen: Behalte den Körper im Gedächtnis, den du vergessen hast“.

41 Marder: Plant-Thinking, S. 81: „[...] the plant's body is all skin, a mere surface“.

archívy času (tela) ticho ležiace v už napísaných knihách, alebo ešte mlčiace v denníkoch ...“.⁴²

4. „Pflanzenschrift“ III: Zwischen Texten

Der Raum der „Pflanzenschrift“ entfaltet sich weiterhin in der Bewegung nicht nur zwischen beschriebenen Blättern, sondern auch zwischen Texten, die – durch das Kopieren – nebeneinander stehen:

Denníky rastú ako rastliny v záhrade – a teraz som do poloprázdného denníka, [...] začala písať znova tak, že som prepísala rok a k predchádzajúcemu roku som dopísala udalosti z tohto roka, ako keď narastú dve rastliny na skoro tom istom mieste, tlačia sa spolu, už ich neoddelím tak, ako som teraz na jar oddelila v tesnej blízkosti rastúce cibulky tulipánov a narcisov. Nie, také spletené texty zahmlievajú, mýlia, nechávajú roky splývať (nič sa neopakuje, vždy je nepatrná alebo zásadná zmena).⁴³

Im Kopieren entdeckt Haugová das poetische Potenzial, das Nebeneinander von Textoberflächen in ein komplexes Miteinander zu überführen. Die „Pflanzenschrift“ ist folglich eine Schrift der intertextuellen Verflechtungen und der schlummernden Latenzen, eine „Schrift der Zusammenhänge“ von Samen und Trieben, Rhizomen und Ranken: „rastlinné písmo súvislosť liany brečtany v noci rastúce výhonky: rizomy a poplasy putujúce pod zemou: semená rastúce do bylí a kvetov“.⁴⁴ So sammeln sich auch die Beziehungen zwischen alten und neuen, fremden und eigenen Texten im Verborgenen an und wirken – als Texte im Wartezustand – zunächst nur aus dem Verborgenen heraus: „neviem presne, odkiaľ myšlienka prichádza: či celkom odo mňa alebo je to myšlienka

42 Haugová, Mila: Tvrdé drevo detstva. Z denníkov a rozhovorov, Levice 2013, S. 149: „Die privaten Archive der Zeit (des Körpers) liegen in der Stille der geschriebenen Bücher oder schweigen noch in den Tagebüchern“.

43 Haugová: Písať ako dýchať, S. 10: „Die Tagebücher wachsen wie Pflanzen im Garten – und jetzt fing ich wieder an, in das halbleere Tagebuch so zu schreiben, dass ich das Jahr abschrieb und zum vorausgegangenen Jahr die Ereignisse von diesem Jahr hinzuschrieb, so, wie wenn zwei Pflanzen an fast dem gleichen Ort wachsen, sich aneinanderdrängen, ich kann sie nicht mehr so trennen, wie ich im Frühling die dicht beieinander wachsenden Tulpenzwiebeln von den Narzissenzwiebeln getrennt habe. Nein, solche miteinander verflochtenen Texte vernebeln, irren, lassen die Jahre ineinanderfließen (nichts wiederholt sich, es gibt immer einen unmerklichen oder grundsätzlichen Unterschied)“.

44 Haugová: Archívy priesterov, S. 39: „Pflanzenschrift der Zusammenhänge Lianen Efeu in der Nacht sprießende Triebe: unter der Erde wandernde Rhizomen und Ranken: Samen, aus denen Stängel und Blumen herauswachsen“.

niekoho iného, ktorá vo mne rástla celkom divoko a zbujnela, pustila korene, listy, vytvorila kvety v mojom texte“.⁴⁵ Diese Offenheit gegenüber dem Anderen lässt im Textkorpus jenes modulare Wachstum der Pflanzen erkennen, das potenziell unendliche Additionen und Überlagerungen ermöglicht.

So wie das langsame Wachstum der Pflanzen der Sichtbarkeit entzogen bleibt, entschwindet auch die allmähliche Vermehrung der Textfragmente dem Blick der Autorin: „báseň z rastlinných denníkov je ich také množstvo, že sa v nich strácam: opakujem: unikám“.⁴⁶ Als Produkt einer Hybridisierung von Schreib- und Gartenarbeit duldet sie deswegen Wiederholungen: beginnend bei den monotonen Beschreibungen der Tages- und Jahreszeiten über wiederkehrende Motive und Zitate bis hin zu Selbstzitaten und duplizierten Texten, deren Quellen ein unübersichtliches Wurzelwerk bilden: „každá rastlina (časť textu) je iná, ale patriaca do tej istej rastlinnej (textovej) ríše“.⁴⁷

Auf der Analogie zwischen Textualität und Vegetabilität basiert schließlich auch der Wunsch der Dichterin, den eigenen Nachlass in ein – dem von Carl von Linné ähnliches – Klassifikationssystem zu bringen: „ako a čím spojím (spájam) svoju knihu, ktorú práve teraz píšem: je ako systém rastlín, dvojmenná taxonómia Carla Linného by sa mi zišla.“⁴⁸ Nach taxonomischen Kriterien (wie Gattungen und Arten) sollen die Zusammenhänge zwischen den Texten bestimmt, ihre unmerklichen und doch grundsätzlichen Unterschiede präzise registriert werden.

5. „Pflanzenschrift“ IV: Zwischen Sprachen

Die „Pflanzenschrift“ fungiert schließlich als Metapher für das Beziehungsgeflecht aus Sprachen, die Haugová – die zweisprachig aufgewachsene Tochter einer Ungarin und eines Slowaken – in ihre multilinguale Dichtung einwebt. Es sind vor allem die Erfahrungen des eigenen Übersetzens (von I. Bachmann, P. Celan, F. Mayröcker, G. Trakl) und die Erfahrung des Übersetztwerdens (ins

45 Haugová: *Písať ako dýchať*, S. 107: „[...] ich weiß nicht genau, woher ein Gedanke kommt: gänzlich von mir oder gehörte der Gedanke einem Anderen, wuchs dann wild in mir und überwucherte, schlug Wurzeln, bildete in meinem Text Blätter, Blumen“.

46 Haugová: *Archívy priestorov*, S. 91: „[...] ein Gedicht aus den Pflanzentagebüchern, eine solche Menge, dass ich mich darin verliere: wiederhole: fliehe“.

47 Ebd., S. 84: „[...] jede Pflanze (jeder Textteil) ist anders, gehört aber zum gleichen Reich der Pflanzen (Texte)“.

48 Ebd., S. 85: „[...] wie und womit (verbinde) werde ich das Buch verbinden, das ich gerade schreibe: es ist wie ein Pflanzensystem, die binäre Taxonomie von Carl Linné würde mir entgegenkommen“.

Englische, Französische, Polnische, Russische und Deutsche), die in ihre gemischtsprachige Gedichte mit einfließen. Wie folgendes Gedichtfragment zeigt, kann sich die „Pflanzenschrift der Zusammenhänge“ nicht nur interskriptural und intertextuell, sondern auch interlingual abspielen:

d) (celé sa to odohráva v cudzom vlastnom jazyku) [...]

e) (a v sne strom je domov vtákov)

,mint a folyó felett sodródó madarak‘

átkelni attraversare [sic!]. prejsť cez

f) (askéza extáza rituál

rastlinné písma súvislostí)

kaplnka kápolna kapliczka

je malá bazilika: final finom fine [...]

h) (hodina hour óra stunde)⁴⁹

Die vegetabile Schrift lässt alle Sprachen (Slowakisch, Ungarisch, Englisch, Italienisch, Polnisch, Tschechisch) zu einer Bricolage, zu einer „fremden eigenen Sprache“ zusammenwachsen. Auch hier spielen sich die fremdsprachlichen Interventionen ins Slowakische auf dem Schauplatz der Schrift ab: Die Klammern, die Leerstellen und die Anführungszeichen organisieren den mehrsprachigen Text als räumliche Fläche. Sie zeigen Abstand an, markieren Zwischen- und Randzonen, bekunden und orchestrieren den Sprachwechsel, fordern zur simultanen Wahrnehmung der heterogenen Sprachzeichen, zeigen die Schnittstellen zwischen den Sprachen an.

Wie beim botanischen Aufpfropfen geht die Sprachmischung aus der Versetzung der Zeichen hervor und führt zu ihrer kontrollierten Vermehrung. Die vielfache Übersetzung des gleichen Signifikats – z. B. „Kapelle“ – lässt Äquivalenzen in den Signifikanten zum Vorschein kommen: „kaplnka kápolna kapliczka“. Diese Ähnlichkeit in der Lautgestalt kann indes – wie bei der Äquivalenzreihe „final finom fine“ – auch täuschen und semantische Differenzen verdecken. Das multilinguale Reproduktionsspiel erzeugt überraschende (nicht nur lautliche) Affinitäten – z. B. zwischen „Endlichkeit“ (*final*) und „Zärtlichkeit“ (*fine*) – und lässt im Raum Bedeutungen wie „Endlichkeit des Zarten“ oder „Zärtlichkeit am Ende“ aufblitzen. Die Anhäufung und die Austauschbarkeit der

49 Ebd., S. 132: „d) (alles spielt sich in der fremden eigenen Sprache ab) [...] / e) (im Traum wird der Baum zur Heimat der Vögel) / „mint a folyó felett sodródó madarak“ / átkelni attraversare [sic!] / prejsť cez / f) (Askese Extase Ritual / Pflanzenschrift der Zusammenhänge) / kaplnka kápolna kapliczka / ist eine kleine Basilika: final finom fine [...] / h) (hodina hour óra stunde)“.

Zeichen erlauben es weiterhin, sie aus den Äquivalenzreihen herauszunehmen, in andere Reihen einzuschreiben (z. B. „final hour“) und so aufeinander aufzupfropfen, dass sie sich schließlich zum Bild einer Friedhofskapelle, einer „letzten Stunde“ vereinen.

6. Elemente einer vegetabilen Poetik des Hybriden

Für die Zeit des Schreibens erlangt das Wort einen Pflanzenkörper,⁵⁰ schreibt Mila Haugová in *Archív priestorov*. Die Triebkraft ihrer Selbstimagination als Zwitterwesen stellt das autobiografische Schreiben als Prozess dar. Sein Produkt ist ebenfalls keine Autobiografie, keine Bestandsaufnahme eines Lebenszustands, sondern eine beständige Veränderung der Form: sowohl des Manuskripts als auch des alternden Körpers der schreibenden Frau. Ganz im Sinne von Miroslav Petříček gestaltet sich Haugová's autobiografische „Pflanzenschrift“ als Imaginationsform der Verwandlung, die sich in der hybriden Vermischung und Verflechtung von Formen zeigt und den Charakter eines Verbs hat.

Die gärtnerisch-botanische Metaphorik, die die slowakische Dichterin aus dem Bildreservoir des Poststrukturalismus schöpft, mag zwar hinsichtlich intertextueller Netzwerkstrukturen nicht überraschen. Durch den Akzent auf die Materialität und Körperlichkeit des Abschreibens gewinnt das Bild der „Pflanzenschrift“ aber eine zusätzliche Bedeutungsdimension, von der ausgehend ein neuer Zugang zum Phänomen der Hybridität als Verfahren der Transformation entwickelt werden kann.

Meine Schlussgedanken zur vegetabilen Poetik des Hybriden verdanke ich Uwe Wirths Plädoyer für ein Denken „nach der Hybridität“,⁵¹ das in eine Typologie der Hybridisierungsformen im „Spannungsfeld zwischen Vermischung und Vermittlung“⁵² münden kann. Bei einem Hybrid im Modus der Aufpfropfung, so wie Haugová es im Gedicht *Botanisches Theater* entwirft, werden die miteinander verbundenen Teile (Pflanzen-, Körper-, Sprach- oder Textteile) nicht zusammengemischt, sondern wie bei einer „botanischen Bricolage“⁵³ zusammengesetzt. Es findet keine Vermischung zu etwas Drittem, sondern vielmehr eine Verflechtung zu einer Einheit unter Beibehaltung der Unterschiede statt.

⁵⁰ Ebd., S. 85.

⁵¹ Vgl. Wirth, Uwe: Nach der Hybridität: Pfropfen als Kulturmodell. Vorüberlegungen zu einer Greffologie, in: Ette, Ottmar/Wirth, Uwe (Hg.): Nach der Hybridität. Zukünfte der Kulturtheorie, Berlin 2014, S. 13–36.

⁵² Ebd., S. 8.

⁵³ Ebd., S. 18.

Wirths Vorschlag, Modi des Hybriden auch graduell voneinander zu unterscheiden, ist für die Lektüre der autobiografischen Texte Mila Haugovás insbesondere wegen der Aufforderung inspirierend, auch die Materialität der Zeichen in die Untersuchung von sekundären Praktiken wie Zitieren, Kopieren oder Collagieren mit einzubeziehen. Die Metapher der Aufpfropfung („greffe“), die Jacques Derrida für das unendliche Einschreiben von Zeichenketten in andere Kontexte instrumentalisiert, begreift Wirth nicht nur als Metapher eines abstrakten Schriftprinzips,⁵⁴ sondern als konkrete körper- und materialgebundene Schreib- und Papierpraxis, als „Modell für alle sprachlichen Bewegungen, bei denen Zeichen nicht nur Bedeutung übermitteln, sondern als Zeichenkörper zirkulieren und in andere Kontexte versetzt bzw. *über-setzt* werden [Hervorhebung im Original].“⁵⁵ Beim Aufpfropfen kann dabei nicht nur Bedeutung und Bewegung, sondern auch die Materialität der Bedeutungsträger mit kommuniziert werden: Das Zeichen wird mitsamt seinem „Gepäck“ (Papierqualität, Papier- und Tintenfarbe, Typografie, Physiognomie der Handschrift usw.) und den damit verbundenen Schreibpraktiken und Körpergesten bewegt und in einen neuen Kontext eingeschoben, erst mobilisiert und dann wieder fixiert.

Vor dem Hintergrund dieser konzeptuellen Ausführungen lässt sich auch Haugovás „Pflanzenschrift“ interpretieren. Auch sie hat ihren Ursprung in der Pfropfdynamik von Niederschrift und Abschrift. Im botanischen Ausdruck „greffe“ schwebt die Bedeutung der Schreibkanzlei mit, in der ein:e Schreiber:in wortwörtlich Texte kopiert, registriert und archiviert.⁵⁶ Abschreiben und Aufpfropfen wurzeln folglich im gleichen etymologischen Boden: Beide sind materielle Praktiken, die durch Reproduktion (des immer Gleichen) zur Steigerung der Produktionskräfte⁵⁷ führen, durch Intervention Zwischenräume aufmachen und dort Zirkulation ermöglichen. Darüber hinaus destabilisiert die „Pflanzenschrift“ – als poetisches Verfahren des Hybriden – Hierarchien zwischen Natur und Kultur, Original und Kopie, Eigen- und Fremdsprache, denn als aufnehmende Unterlagen können eigene wie fremde, alte wie neue

54 Vgl. Wirth, Uwe: Poetisches Paperwork. Pfropfung und Collage im Spannungsfeld von Cut and Paste, in: Wirtz, Irmgard/Wieland, Magnus (Hg.): Paperworks. Literarische und kulturelle Praktiken mit Schere, Leim, Papier, Göttingen 2017, S. 41–63, hier S. 23.

55 Wirth, Uwe: Gepfropfte Theorie: Eine „greffologische“ Kritik von Hybriditätskonzepten als Beschreibung von intermedialen und interkulturellen Beziehungen, in: Grizelj, Mario/Jahraus, Oliver (Hg.): Theorietheorie. Wider die Methodenmüdigkeit in den Geisteswissenschaften, München 2011, S. 151–166, hier S. 155.

56 Vgl. ebd.

57 Wirth: Nach der Hybridität, S. 18.

Zeichen mitsamt ihren Trägermaterialien dienen; diese wiederum können zu Edelmetallen werden und so fort.

Das Konzept der „Pflanzenschrift“ eignet sich schließlich als Beschreibungsmodell für Bewegungsdynamiken zwischen Schriften, Texten und Sprachen, die von der Materialität *und* Körperlichkeit des Schreibens ausgehen und ein „Körperarchiv“ des Gelesenen und Geschriebenen bilden. Das Modell kann zur interpretativen Suche nach solchen interskripturalen, intertextuellen und interlingualen Praktiken anregen, deren „Phytopoetik“ ebenfalls in der Zurschaustellung von dynamischen Verknüpfungen und verwachsenen Brüchen im Dazwischen besteht, in der Inszenierung jenes „botanischen Theaters“ also, dessen Bühne das Schreiben und dessen Hauptdarsteller der Körper ist.

Literatur

Primärliteratur

- Haugová, Mila: Archívy priestorov (Hniezda času ... autobiografická próza: fragmenty), Bratislava 2018.
- Haugová, Mila: Písať ako dýchať (sieť vody s tisícmi vchodmi), Bratislava 2014.
- Haugová, Mila: Srna pozerajúca na Polárku, Bratislava 2016.
- Haugová, Mila: Tvrdé drevo detstva. Z denníkov a rozhovorov, Levice 2013.
- Haugová, Mila: Zwischen zwei Leeren, Wien 2020.

Sekundärliteratur

- Baladrán, Zbyněk/Havránek, Vít: Introduction. Paragraphs to the Atlas of Transformation, in: Dies. (Hg.): Atlas of Transformation, 2011, unter: <http://monumentto transformation.org/atlas-of-transformation/>, letzter Zugriff: 27. 12. 2022.
- Bergthaller, Hannes u. a. (Hg.): Literaturen und Kulturen des Vegetabilen. Plant Studies – kulturwissenschaftliche Pflanzenforschung, Frankfurt am Main 2022.
- Campe, Rüdiger: Die Schreibszene, Schreiben, in: Zanetti, Sandro (Hg.): Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte, Berlin 2015, S. 269–282.
- Foucault, Michel: Technologien des Selbst, in: Ders.: Technologien des Selbst, Frankfurt am Main 1993, S. 24–62.
- Jacobs, Joela/Kranz, Isabel: Einleitung: Das literarische Leben der Pflanzen: Poetiken des Botanischen, in: Dies. (Hg.): Das literarische Leben der Pflanzen: Poetiken des Botanischen, in: Literatur für Leser 40/2 (2017), S. 85–89.
- Kazalarska, Zornitza: Haugová, Mila: Archívy priestorov, in: Kindlers Literatur Lexikon, Stuttgart, unter: https://doi.org/10.1007/978-3-476-05728-0_23417-1, letzter Zugriff: 28. 12. 2022.
- Kristeva, Julia: Die Revolution der poetischen Sprache, Frankfurt am Main 1978.
- Marder, Michael: Grafts. Writings on Plants, Minneapolis 2016.

- Marder, Michael: *Plant-Thinking. A Philosophy of Vegetal Life*, New York 2013.
- Obermayr, Brigitte: Abschreiben, unter: <http://www.poeticon.net/abschreiben/>, letzter Zugriff: 27. 12. 2022.
- Petříček, Miroslav: Transformation, in: Baladrán, Zbyněk/Havránek, Vít (Hg.): *Atlas of Transformation*, 2011, unter: <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/>, letzter Zugriff: 27. 12. 2022.
- Stobbe, Urte/Kramer, Anke/Wanning, Berbeli: Einleitung: Plant Studies – kulturwissenschaftliche Pflanzenforschung, in: Dies. (Hg.): *Literaturen und Kulturen des Vegetabilen. Plant Studies – kulturwissenschaftliche Pflanzenforschung*, Frankfurt am Main 2022, S. 11–31.
- Wirth, Uwe: Gepfropfte Theorie: Eine „greffologische“ Kritik von Hybriditätskonzepten als Beschreibung von intermedialen und interkulturellen Beziehungen, in: Grizelj, Mario/Jahraus, Oliver (Hg.): *Theorietheorie. Wider die Methodenmüdigkeit in den Geisteswissenschaften*, München 2011, S. 151–166.
- Wirth, Uwe: Nach der Hybridität: Pfropfen als Kulturmodell. Vorüberlegungen zu einer Greffologie, in: Ette, Ottmar/Wirth, Uwe (Hg.): *Nach der Hybridität. Zukünfte der Kulturtheorie*, Berlin 2014, S. 13–36.
- Wirth, Uwe: Poetisches Paperwork. Pfropfung und Collage im Spannungsfeld von Cut and Paste, in: Wirtz, Irmgard/Wieland, Magnus (Hg.): *Paperworks. Literarische und kulturelle Praktiken mit Schere, Leim, Papier*, Göttingen 2017, S. 41–63.

SYMBOLISCHE KÖRPER

Schauplatz Haut

Der Körper als Austragungsort gesellschaftlicher Diskurse in literarischen Werken von Anton Čechov bis Sasha Marianna Salzmann

Taking Sasha Marianna Salzmann's novel *Im Menschen muss alles herrlich sein* (2021, *Glorious People*) as a starting point, which with its title reference to the country doctor Astrov from Anton Čechov's *Djadja Vanja* (1896, *Uncle Vanya*) joins the intertext of medical discourse in Russian literature, this paper traces how socio-political transformations intertwine with shifts in conceptions of the body. Salzmann's protagonist is not only a dermatologist who treats the venereal diseases of the newly rich Russians after the fall of communism, but also experiences in her unhappy love for the Chechen Edil how the latter's "skin self" becomes the scene of conflicting images of self and other.

1. Körpertransformationen

Konzeptionen des Körpers zwischen Materialität und Konstruktion begleiten nicht nur die Entwicklung medizinischer Diskurse, sondern bestimmen auch die „Turns“ in der Geschichte der Kulturwissenschaften mit. Insbesondere in der Frauen- und Geschlechterforschung haben sich maßgebliche Paradigmenwechsel entlang der Verhandlung von Körperauffassungen ergeben.¹ Einen vorläufigen Höhepunkt stellen Judith Butlers Thesen dar, die nicht nur das soziokulturelle Geschlecht (*gender*), sondern auch das biologische (*sex*) und

1 Vgl. dazu u. a. den interdisziplinär angelegten Überblick über die Entwicklung der Körperdiskurse und ihre wissenschaftliche Aufarbeitung auch innerhalb der Gender Studies von Aleida Assman: Körper, in: Dies.: Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen, Berlin 2008, S. 93–124; der Aufsatz von Inge Stephan: „Frau und Körper gehören untrennbar zusammen.“ Zur Bedeutung des Körpers in aktuellen Gender-Debatten und bei Elfriede Jelinek, in: *figurationen* 0 (1999), S. 36–49 gibt einen breiten Überblick über die zentralen Positionen zum Körperdiskurs, bei Michel Foucault beginnend, über Thomas Laqueur, Dietmar Kamper und Christoph Wulf, Judith Butler, Donna Haraway bis zu Vilem Flusser und Claudia Benthien.

damit den Körper als diskursiv produziert versteht: Bei Butler verfügt der Körper weder über eine seiner gesellschaftlich-diskursiven Formung vorausgehende natürliche Materialität, noch kann er weiter als Subjektsurrogat fungieren, wie das noch in poststrukturalistisch-feministischen Theorien, beispielsweise bei Luce Irigaray, Hélène Cixous oder Julia Kristeva der Fall ist.

Neuere Ansätze fassen Körper als kulturelles Zeichen und verbinden dabei semiotische Theorien mit dem dekonstruktiven Verständnis von Körper im Sinne Judith Butlers. Demnach kann er als ein Schauplatz der Einschreibung gesellschaftlicher Diskurse und damit auch als ein Medium kultureller Erinnerung gefasst werden. Dass der Einbezug literarischer Texte in die Rekonstruktion diskursiver Konstellationen, wie dies die Arbeiten der Kulturpoetik² vorschlagen, die Erkenntnisse zu den vielfältigen Verschränkungen von Kultur und Körper bzw. Gesellschaft und Körper auszudifferenzieren vermag, bestätigen die zentralen kulturwissenschaftlichen Körperstudien, allen voran Claudia Benthien's maßstabsetzende Publikationen zu diesem Forschungsfeld,³ die in ihren Analysen und Argumentationen immer auch literarische Körpertexte einbeziehen. Auch in der slawistischen Forschung haben literaturwissenschaftliche Körperanalysen mit Studien von Christina Parnell, Helena Goscilo, Regine Nohejl oder Heiko Hausendorf und Jurij Murašov⁴ eine Tradition, die bis in die 1980er-Jahre zurückreicht und an die neuere Körperstudien anschließen, die verstärkt den Konnex zur Gedächtnisforschung herstellen, wie beispielsweise die Arbeit von Dagmar Burkhart *Hautgedächtnis* (2011) oder der von Susanne Frank und Franziska Thun-Hohenstein herausgegebene Band *Körper, Gedächtnis, Literatur in (post-)totalitären Kulturen* (2020).

2 Vgl. Greenblatt, Stephen: Schmutzige Riten. Betrachtungen zwischen Weltbildern. Berlin 1991. Darin u. a.: Grundzüge einer Poetik der Kultur, S. 107–122.

3 Benthien, Claudia/Wulf, Christoph (Hg.). Körperteile. Eine kulturelle Anatomie. Reinbek 2001; Benthien, Claudia: Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse. Reinbek 1999; Benthien, Claudia: Die Tiefe der Oberfläche. Zur Kulturgeschichte der Körpergrenze, in: Greissmar-Brandt, Christoph/Hijya-Kirschnerreit, Irmela/Naoki, Satô (Hg.): Gesichter der Haut, Frankfurt am Main/Basel 2002, S. 45–61.

4 Parnell, Christina: Wahnsinn als Grenzüberschreitung. Zur Körperdiskussion bei Nina Sadur, in: Cheauré, Elisabeth (Hg.): Kultur und Krise. Rußland 1987–1997, Berlin 1997, S. 199–215; Goscilo, Helena: Inscripting the Female Body in Women's Fiction: Cross-Gendered Passion à la Holbein, in: Liljeström, Marianne/Mäntysaari, Eila/Rosenholm, Arja (Hg.): Gender Restructuring in Russian Studies, Tampere 1993, S. 73–86; Nohejl, Regine: Wunschräume und Alpträume. Zur Thematik von Körperlichkeit und Sexualität in der postsowjetischen Frauenprosa, in: Parnell, Christina (Hg.): Frauenbilder und Weiblichkeitsentwürfe in der russischen Frauenprosa, Frankfurt am Main 1996, S. 193–211; Hausendorf, Heiko/Murašov, Jurij: Allegorie und Aussatz. Anstößige Körperlichkeit zwischen Oralität und Literalität, in: Rhetorik. Ein internationales Jahrbuch 13 (1994), S. 17–31.

Vor diesem Hintergrund widmet sich der vorliegende Beitrag jenem Körperteil, der aufgrund seiner „Lage“ zwischen (Körper-)Innen und Außen bzw. Ich und Welt die facettenreichen Einschreibungen von Gesellschaft in den physischen Körper besonders deutlich sichtbar macht, der Haut. Die Haut ist nicht nur Projektionsfläche für das innere Empfinden von Menschen, sondern – beispielsweise im Falle von Krankheit, in der Definition von Schönheit oder bei einer Diskriminierung aufgrund der Hautfarbe – eine relevante Bezugsgröße im gesellschaftlichen Zusammenleben. Das so gefasste Verständnis der Haut als Zeichenträger bzw. als Text begünstigt im Sinne der Kulturpoetik ihre Verhandlung in der Literatur und macht sie zum vielseitig verwendeten Motiv literarischer Texte. Der im Hauptteil dieser Studie analysierte Text, Sasha Marianna Salzmanns zweiter Roman *Im Menschen muss alles herrlich sein* (2021), macht – so die hier verfolgte These – in seiner Ausgestaltung von Haut-Motiven deutlich, dass Körper keine Sache der Natur sind, sondern historische Diskurse spiegeln. Indem die hier fokussierten Romankapitel zeitlich in der spät- bzw. postsowjetischen Periode der 1990er-Jahre verortet sind, thematisieren sie die gesellschaftlichen Transformationsprozesse der damaligen Zeit,⁵ beispielsweise das Aufkommen von privaten Ordinationen im staatlichen Gesundheitswesen. Zur Verdeutlichung der zentralen Hauttheoreme in der Kulturwissenschaft, die im folgenden Abschnitt schlaglichtartig dargestellt sind, werden neben der Analyse von Salzmanns Roman auch Bezüge zu Texten von Anton Čechov hergestellt, in denen – nicht zuletzt aufgrund seines Arztberufs – immer wieder medizinische Diskurse und damit auch Haut- und Körpermotive eine Rolle spielen.

2. Schauplatz Haut

„Все, как на ладони“,⁶ ruft der Medizinstudent Stepan Kločkov in der Prosa-Miniatur *Anjuta* von Anton Čechov freudig aus, als er endlich eine Methode gefunden hat, die ihm das mühsame Medizin-Pauken erleichtern soll. Anjuta,

5 Gesellschaftliche Transformation wird als ein längere Zeit andauernder Prozess verstanden, der weitreichende Veränderungen in verschiedenen Bereichen einer Gesellschaft umschließt, wie beispielsweise Konsumverhalten, Recht, Institutionen, kulturelle Vorstellungen u. v. m. Die Veränderungen in diesen einzelnen gesellschaftlichen Feldern verstärken sich und bewirken einen nachhaltigen gesamtgesellschaftlichen Wandel.

6 Čechov, Anton: *Anjuta*, in: Ders.: *Sobranie Sočinenij*. T. 1, Moskva 1961, S. 477–481, hier S. 478: „Alles wie auf dem Präsentierteller“, Čechov, Anton: *Anjuta*, in: Ders.: *Gespräch eines Betrunknen mit einem nüchternen Teufel*. Erzählungen 1886, München 1976, S. 52–56, hier S. 53.

seine Zimmergenossin, sollte nämlich nicht nur rundum für sein leibliches Wohl sorgen, sondern auch seiner geistigen Entwicklung dienlich sein, indem sie ihren Körper als Studienobjekt zur Verfügung stellt.

Клочков взял уголек и начертал им на груди у Анюты несколько параллельных линий, соответствующих ребрам. Превосходно. Все, как на ладони... [...] Анюта, точно татуированная, с черными полосами на груди, съезжившись от холода [...].⁷

Bevor Kločkov sein „schönes Mädchen“ – wie es im Text heißt – für ein paar Stunden an den befreundeten Maler Fetisov verleiht,⁸ der Anjuta als Aktmodell verwendet, literarisiert Čechov in dieser Szene die Bildtradition des weiblichen Körpers als Objekt männlicher Erkenntnisleistung. Buchstäblich – so könnte man sagen – schreibt sich hier der medizinische Diskurs am Körper Anjutas entlang und macht seine Oberfläche zum geduldigen Papier. Auf den Leib geschrieben werden ihr die Gesetze der Anatomie, am „lebenden Körper“ will sich der Medizinstudent „orientieren“: „Придется пощудировать на скелете и на живом человеке ... А ну-ка, Анюта, дай-ка я ориентируюсь!“⁹ Das Studieninteresse Kločkovs missachtet die Bedürfnisse Anjutas, die während der Lerneinheit unter der herrschenden Kälte leidet; ihre Haut wird dabei weder als Ort der wärmenden Berührung noch der libidinösen Besetzung, sondern vielmehr als störende Membran inszeniert, könnte sie der Anschauung und dem Wissen doch dienlicher sein, wenn sie erst gar nicht vorhanden und damit der Blick in das Innere des Körpers frei wäre. Kločkov, der Anjuta auf diese Weise dramatisch zum Objekt seiner Wissensvermehrung degradiert, betrachtet ihre Körperoberfläche distanziert. Er versteht sie – so lässt sich die Szene lesen – in der Tradition der „nackten Wahrheit“ im Sinne der Metaphorologie Hans Blumenbergs¹⁰, die eine männliche ist, in welcher der weibliche

7 Čechov: Anjuta 1961, S. 487: „[Er] nahm ein Stückchen Kohle und zog damit auf Anjutas Brust mehrere parallel laufende Linien, die den Rippen entsprachen. Ausgezeichnet. Alles wie auf dem Präsentierteller. [wörtl. Alles wie auf der Handfläche.] [...] Anjuta, die mit den schwarzen Streifen auf der Brust wie tätowiert aussah, krümmte sich vor Kälte zusammen [...]“ (Čechov: Anjuta, 1976, S. 53).

8 Čechov: Anjuta, 1961, S. 479: „Сделайте одолжение, одолжите мне вашу прекрасную девицу часика на два! Пишу, видите ли, картину, а без натурщики никак нельзя!“; „Тун Sie mir den Gefallen und leihen Sie mir für etwa zwei Stündchen Ihr schönes Mädchen!“ [...]“ (Čechov: Anjuta, 1976, S. 54).

9 Čechov: Anjuta, 1961, S. 478: „Man muß sie am Skelett oder am lebenden Körper studieren ... Na los, Anjuta, mach schon, ich will mich orientieren.“ (Čechov: Anjuta, 1976, S. 52).

10 Blumenberg, Hans: Die nackte Wahrheit. Aus dem Nachlass herausgegeben von Rüdiger Zill, Berlin 2019.

Körper lediglich als Modell fungiert. Es ist der nackte Körper der Frau, der in der philosophischen Tradition als Allegorie für das unverhüllte Wissen und die Wahrheit herhalten muss.¹¹

In dieser kurzen, mehrfach verfilmten Čechov-Erzählung von 1886 lassen sich bereits einige der Paradigmen erkennen, die in der Kulturwissenschaft von Thomas Laqueur bis Claudia Benthien zu diesem besonderen Körperteil bzw. -organ, der Haut, verhandelt werden und die ich im Folgenden schlaglichtartig in Erinnerung rufen möchte: Die Haut ist das größte menschliche Organ und repräsentiert wie kein anderes den gesamten Körper. „Sie ist ein Medium der Kommunikation, ein Generator für taktile und optische Reize, eine Bühne für Selbstinszenierungen oder einfach eine schützende Hülle“, ist im Klappentext von Dagmar Burkharts Buch *Hautgedächtnis*¹² zu lesen.

Mit der Bestimmung der Haut als Grenz- und als Kontaktfläche lässt sich m. E. der enorme Facettenreichtum der Hautfunktionen, wie wir sie in den kulturwissenschaftlichen Beschreibungen vorfinden, und damit die Vielfältigkeit der Verschränkungen von Kultur und Körper in zwei Felder gliedern:¹³ Zum einen ist die Haut als Körpergrenze zwischen Außen und Innen jene Oberfläche, auf der Erkenntnisse und Wissen über den Körper und die Seele des Menschen ablesbar sind – die Čechov-Erzählung stellt dieses Hautparadigma ganz offensichtlich zur Schau. Immer schon werden Hautzeichen in der Diagnose von Krankheiten eingesetzt. Gleichzeitig wird bis heute die Haut als Projektionsfläche für das innere Befinden wahrgenommen. Dieser nahe Bezug zwischen Haut und Selbst ist auch bezeugt durch unzählige Redewendungen, beispielsweise, wenn wir jemanden als „bleich vor Schrecken“ oder „rot vor Aufregung“ beschreiben. Claudia Benthien, die wir als *die* Hautexpertin in der Kulturwissenschaft kennen, hat in ihren Studien den kulturgeschichtlichen Wandel dieser Hautfunktionen beschrieben:

11 Vgl. Benthien: *Haut*, 1999, S. 283.

12 Burkhart, Dagmar: *Hautgedächtnis*, Hildesheim/Zürich/New York 2011.

13 Dass sich die beiden Funktionen der Haut als Grenze zwischen dem Inneren und dem Äußeren des Körpers und zugleich als Kontaktfläche zwischen Selbst und Welt vielfach überlappen, zeigt sich beispielsweise im Futuristischen Manifest „Warum wir uns bemalen“, das Michail Larionov und Il'ja Zdanevič verfasst haben: „Wir bemalen uns, weil ein reines Gesicht abstoßend ist, weil wir vom Unbekannten kündigen wollen, wir ordnen das Leben neu und bringen die vielfältige Seele des Menschen an die Oberfläche des Daseins.“ (Larionov, Michail/Zdanevič, Il'ja: *Warum wir uns bemalen*, in: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter: *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*, Stuttgart/Weimar 1995, S. 67.). Die provokante Gesichtsbemalung wirkt in ihrer verfremdenden Kraft auf die Gesellschaft gleichermaßen wie auf die Seele des Einzelnen.

In der Vormoderne stellt die Haut noch eine strukturell unüberschreitbare Grenze vor dem unsichtbaren geheimnisvollen Inneren dar. Ihre optische und haptische Oberfläche war nicht zuletzt deshalb von so hoher Bedeutung, weil sie geradezu eine Lesekunst der Ärzte und Heiler bei der Diagnose erforderte.¹⁴

Entsprechend wurden über viele Jahrhunderte hinweg auf der Haut Praktiken zur Erkennung, Behandlung und Verhütung von Krankheiten ausgeübt.¹⁵ Diese Vorstellung von einem lebendigen Austausch von Körperinnen und -außen ist auch Teil des grotesken Leibes der Volkskultur, wie ihn Michail Bachtin beschrieben hat. Doch im späten 18. Jahrhundert erfolgt mit der Etablierung der Humananatomie ein Paradigmenwechsel, es wurde nicht mehr *auf* der Haut therapiert, sondern die Haut wird pure Durchgangssphäre zum Körperinneren, das Unter-der-Haut-Liegende wird sichtbar und kann mittels neuer medizinisch-technischer Verfahren behandelt werden. Daraus erklärt sich wohl auch, dass die Dermatologie eine vergleichsweise junge medizinische Disziplin ist, die sich, gegründet um 1900, erst im letzten Jahrhundert als eigenständiges Fachgebiet behaupten konnte und von den Fachkollegen (sic!) lange marginalisiert wurde. Die Beschäftigung mit Aussatz und den durch Sexualität zugezogenen Leiden galt sehr lange Zeit als „niedrig“ – etwa im Vergleich mit der inneren Chirurgie, die sich ihren Status des Geheimen durch die notwendige Fremdheit ihres Gegenstandes bis heute erhalten hat.¹⁶ Die psychoanalytische Dimension der Wechselwirkung von Innen und Außen entlang der Haut fasst der Psychoanalytiker Didier Anzieu im Begriff des sog. Haut-Ich.¹⁷ Im Rückgriff auf Freuds topische Vorstellung von der Psyche als Es, Ich und Über-Ich entwirft Anzieu mit dem Konzept des Haut-Ich eine Vorstellung des Menschen als Oberflächenwesen. Das Kind macht in seiner frühen Entwicklungsphase Berührungs- und Kontakterfahrungen und entwickelt dabei seine Vorstellung von sich selbst. Dabei formen die psychischen und Großteils unbewussten Besetzungen der Haut das jeweilige Haut-Ich eines Menschen.

Das zweite Funktionsfeld der Haut basiert auf ihrer Situierung als Kontaktfläche zwischen Ich und Welt: Die Haut ist nämlich nicht nur diagnostischer Behelf, nicht nur Projektionsfläche für das innere Empfinden von Menschen, nicht nur eine Manifestation des Seelischen, sondern ebenso eine relevante Bezugsgröße im Zusammenleben einer Gesellschaft: Ob sie schwarz oder weiß, pockennarbig oder rein, faltig oder straff, mit oder ohne Tattoos ist –

14 Benthien: Die Tiefe der Oberfläche, 2002, S. 47.

15 Vgl. ebd., S. 50.

16 Vgl. ebd., S. 54.

17 Anzieu, Didier: Das Haut-Ich, Frankfurt am Main 1991.

diese Hautfaktoren sind mindestens *mitentscheidend* für das Verhältnis, die Kontaktnahme, die Kommunikation zwischen Ich und Anderem und spielen eine wichtige Rolle für den gesellschaftlichen Zusammenhalt. Auch zu diesen Aspekten der Haut als Schauplatz oder Bühne gesellschaftlicher Diskurse gibt es aufschlussreiche Studien: Neben Claudia Benthien möchte ich an dieser Stelle noch einmal das Buch von Dagmar Burkhart *Hautgedächtnis* (2011) erwähnen und auf die vielen neueren Publikationen hinweisen, die die Gedächtnisfunktion von Körper und Haut als Medium kultureller Erinnerung beforschen.¹⁸

Verstehen wir den Körper (auch) als ein soziales Gebilde, so ist die Körperoberfläche, die Haut, nicht nur Bühne des individuellen Körperdramas, sondern auch – und darauf möchte ich in meiner folgenden Lektüre des Salzmann-Romans abzielen – Bühne des gesellschaftlichen Dramas. In diesem Roman wird nämlich – so meine These – die Haut zu einem Zeichenträger für die politische Versehrtheit der Gesellschaft. Wenn am Körper gelitten wird, ist stets auch der Gesellschaftskörper im Spiel – so ließe sich das auf den Punkt bringen. Wenn der Körper Austragungsort gesellschaftlicher Diskurse und Machtverhältnisse und damit ein Kampfplatz ist, dann ist die Haut insbesondere und im wörtlichen Sinne ein solcher Schauplatz. Hautzeichen – so formulieren es Susanne Frank und Franziska Thun-Hohenstein¹⁹ – sind polysemisch und haben an einer Vielzahl von gesellschaftlich relevanten Diskursen teil: dem medizinischen, dem mythologischen, dem psycho- und soziologischen, dem ästhetischen und dem ethnologischen.

In literarischen Texten ist die Präsenz der Haut divers: Sie kann eine latente sein, die bei einer ersten Lektüre unterhalb der Wahrnehmungsschwelle liegt, sie kann aber ins Zentrum von Texten rücken, über motivische Ausgestaltung, rhetorische Einschreibungen oder einen sinnlich aufgeladenen Erzählstil. Gemeinsam ist diesen erzählerischen Verfahren, dass sie die unterschiedlichsten Diskurse, von der Medizin über die Psychologie und Soziologie bis zur Ethnologie, und ihre jeweilige gesellschaftspolitische Verankerung in den Text „einschleusen“. Ein neuerer Text, der das m. E. in besonders geglückter Weise vorführt, ist der Roman *Im Menschen muss alles herrlich sein* von Sasha Marianna Salzmann.

18 Im slawistischen Kontext ist der von Susanne Frank und Franziska Thun-Hohenstein herausgegebene Band: Körper, Gedächtnis, Literatur in (post-)totalitären Kulturen (Wiener Slawistischer Almanach 85, 2020) zu nennen.

19 Frank, Susanne/Thun-Hohenstein, Franziska: Einleitung, in: Dies. (Hg.): Körper, Gedächtnis, Literatur in (post-)totalitären Kulturen, Wiener Slawistischer Almanach 85 (2020), S. 7–19, hier S. 10.

3. *Im Menschen muss alles herrlich sein*

Salzmann ist 1985 in einer russisch-jüdischen Familie in Wolgograd geboren, in Moskau aufgewachsen und 1995 mit der Familie nach Deutschland emigriert. Sie ist Theaterautorin, Essayistin und Dramaturgin und leitete von 2013 bis 2015 die Studiobühne am Maxim Gorki Theater in Berlin. Ihr Debütroman *Außer sich* (2017) war sehr erfolgreich, hat einige renommierte Literaturpreise erhalten und ist in sechzehn Sprachen übersetzt. Bereits in diesem ersten Roman wird die Identitätssuche der Protagonisten in einer globalisierten Welt mittels Körper-Geschichten erzählt. Im Folgenden geht es um ihren zweiten Roman *Im Menschen muss alles herrlich sein*, der 2021 erschienen ist und ebenso sehr breit und positiv rezensiert wurde;²⁰ er war für den Deutschen Buchpreises nominiert und stand auf dessen Longlist, bevor er 2022 mit dem Preis der Literaturhäuser ausgezeichnet wurde.

Im Menschen muss alles herrlich sein ist ein Familienroman, der von den Lebensläufen zweier Mütter und ihrer beiden Töchter erzählt, beide sind sowjetisch sozialisiert, erleben Kindheit und Jugend in den 1970er- und 1980er-Jahren in der Ostukraine und emigrieren in den 1990er-Jahren mit ihren Kindern nach Deutschland. Die Schwierigkeiten in der „neuen Welt“, in der die aus der UdSSR Ausgewanderten an – wie es im Text heißt – „Phantom Schmerzen“²¹ leiden, stehen im Mittelpunkt des zweiten Teils des Buches. Diese Schwierigkeiten aufgrund der kulturellen Differenzen bestimmen auch das problematische Verhältnis zwischen den Generationen: zwischen den sowjetisch geprägten Müttern Lena und Tatjana und deren postsowjetisch-migrantischen Töchtern Edi und Nina, die beide auf der Suche nach ihrer Identität straucheln und dafür u. a. die Mütter als „Nie-richtig-Angekommene“, als „diktaturgeschädigte Jammerlappen“ und „Perestroika-Zombies“²² verantwortlich machen.²³ Der

20 Vgl. u. a. Strigl, Daniela: Das ist nicht das Paradies, in: Die Presse, 13. 10. 2021. <https://www.diepresse.com/6044928/das-ist-nicht-das-paradies>, letzter Zugriff: 21. 12. 2022.

21 Salzmann, Sasha Marianna: *Im Menschen muss alles herrlich sein*. Roman, Berlin 2021, S. 212.

22 Ebd., S. 253.

23 Dieser Teil des Textes kann auch im Kontext von Trauma und Erinnerung interpretiert werden, denn die Probleme, mit denen die Protagonistinnen zu kämpfen haben, manifestieren sich als (post-)traumatische Störungen in erster Linie körperlich. Es sind die Normen der sowjetischen Diktatur, die sich als kollektive Traumata in die (kranken) Körper der Mütter einschreiben. Dass sie diese auch an die Generation der Töchter weitergeben, wird insbesondere an der Krankheitsgeschichte Ninas deutlich. Die transgenerationale Weitergabe erlebter Traumata wird in der kurzen und zunächst sehr irritierenden Eingangsszene des Romans offensichtlich: Nina trifft in einem Innenhof auf die verbeulte Edi, die zusammengeschlagen wurde; bei ihr sind die brüllende Lena und Tanja, beide verheult und völlig aufgelöst. Die Szene führt sehr eindrücklich vor Augen, wie sich die nicht aufgelösten traumati-

erste und im Vergleich mit den anderen Kapiteln auch längste Teil des Romans widmet sich vor allem einer der beiden Mütterfiguren, nämlich Lena, die 1965 zur Welt kommt und in der ukrainischen Kleinstadt Gorlowka/Horliwka in einer sowjetischen Akademikerfamilie – der Vater ist Lehrer, die Mutter Ingenieurin in der Chemiefabrik – aufwächst. Der frühe Tod der Mutter aufgrund einer neurologischen Erkrankung und einer falschen, aber sehr kostspieligen Behandlung durch eine korrupte Ärztin motiviert Lenas Entscheidung für ein Medizinstudium, das sie aufgrund der Allmacht der Korruption in der Sowjetunion sogar als Vorzugsschülerin erst im zweiten Anlauf und nur an der wenig renommierten Universität Dnipropetrowsk aufnehmen kann. Sie wählt zunächst die Fachrichtung Neurologie, um die Krankheit der Mutter zu erforschen, wird dann aber aus verschiedenen Gründen zum Wechsel gezwungen: „Geh doch in die Dermatologie,“ raten ihr ihre Kommilitoninnen, „da sind auch die mit den venerischen Erkrankungen, du musst nur Salben und Tabletten verschreiben, und heute hat doch wirklich jeder Syphilis. Das bringt was ein!“²⁴

Es sind die chaotischen 1990er-Jahre, in denen Lena als Ärztin für Haut- und Geschlechtskrankheiten auf einer Privatstation der Klinik gutes Geld macht. Sie behandelt nämlich die Geschlechtskrankheiten der neureichen Russen und deren Geliebten, Männer und Frauen also, die sich für viel Geld ihre „Gangster-Genitalien“²⁵ behandeln lassen:

Lena fragte immer nur das Nötigste, blieb sachlich, verzog keine Miene, während sie Antibiotikacreme gegen Geschwüre am Penis und beruhigende Waschungen der Vulva verschrieb, Salben gegen Eicheljuckreiz verabreichte, Penicillin gegen bakterielle Infektionen der Harnröhre verordnete oder in Gummihandschuhen die angeschwollenen Lymphknoten abtastete. Sie dachte daran, dass es stimmte, was ihre Kommilitoninnen behauptet hatten, als sie für sie überlegten, in welches

schen Störungen nur in einer wortlosen Körpersprache äußern können: „Als sie mich sahen, fingen sie an zu weinen, eine nach der anderen, wie eine Matroschka: aus den Tränen der einen wurden die Tränen der Nächsten und so weiter. [...] Mutter und Tochter, die eine lag auf dem Boden, als wäre sie ein Schatten, den die andere warf. Und andersrum schien die eine aus den Füßen der anderen hochzuwachsen wie ein Strauch mit gebrochenen Zweigen.“ (Ebd., S. 9).

²⁴ Ebd., S. 114.

²⁵ Schneider, Wolfgang: In den Wirren der Umbruchszeit, in: Der Tagesspiegel, 11. 09. 2021. <https://www.tagesspiegel.de/kultur/in-den-wirren-der-umbruchszeit-4276282.html>, letzter Zugriff: 21. 12. 2022.

Fach sie von der Neurologie wechseln sollte: Fast alle hatten Syphilis. Und: Sie würde gut daran verdienen.²⁶

Dem maroden System der zerfallenden Sowjetunion stellt Lenas Chef, der Klinikleiter, einen drastischen Befund aus: „Unser Land liegt vom Bauchnabel bis zur Gurgel aufgeschnitten auf dem Operationstisch.“²⁷ Lena selbst wählt dafür ein anderes, aber ebenso körperliches Bild: „Sie schaute von der Brücke hinunter auf die dröhnende Baustelle und dachte, dass *Fleischwolf* das einzige Wort war, das beschrieb, was hier geschah.“²⁸ Die tote Metapher des Fleischwolfs wird im Text aber nicht nur an dieser Stelle und in diesem Bild belebt, in dem der Gesellschaftskörper durch dieses Küchenutensil gedreht wird; sie taucht ein zweites Mal als „Wolf“ im Gesicht eines Patienten auf, in den sich Lena verliebt, unglücklich, weil er Tschetschene ist und der Rassismus gegenüber Tschetschen:innen und anderen Menschen aus den ehemaligen Sowjetrepubliken – Abchasier:innen, Aserbajdschaner:innen – in diesen Jahren zum neuen Kitt des zerfallenen Landes wird.

„Wie Wolf? Im Ernst? Das Ding in meinem Gesicht heißt *Wolf*?“ [...] „Finden Sie das lustig?“, gab Lena kühl zurück. „Na, ich bitte Sie, ein Tschetschene hat eine Krankheit mit dem Namen *Wolf*? Würden Sie nicht so nett aussehen, würde ich denken, Sie wollen mich beleidigen!“ [...] „Tschetschene oder nicht, Sie haben Lupus. Es wäre gut, wenn Sie das ernst nehmen.“²⁹

Die wilde Affäre zwischen Lena und Edil Aslanowitsch Tsurgan muss – obwohl oder gerade weil Lena von ihm schwanger ist – abrupt enden, die Beziehung zwischen einer Ukrainerin und einem Tschetschenen ist unmöglich. Der gesellschaftliche Druck, der auf dem Paar lastet, kommt aber nicht nur von Seiten der Gesellschaft, auch Edil selbst betont ständig sein Tschetschene-Sein und reproduziert unablässig die rassistischen Stereotypen. Der folgende Dialog zwischen den beiden zeigt ihr Gefangensein in den herrschenden Ressentiments: „Hören Sie, ich weiß, was Sie denken.“, meint er zu Lena, als diese seine Einladung zum Essen ausschlägt, „Aber nicht alle von uns sind Tiere.“³⁰ „Ich habe nichts von Tieren gesagt.“ (Lena, E. H.) „Sie haben von Wölfen gesprochen.“ (Edil, E. H.) „So heißt Ihre Krankheit.“ (Lena, E. H.)³¹

²⁶ Salzmann: Im Menschen muss alles herrlich sein, S. 127.

²⁷ Ebd., S. 125.

²⁸ Ebd., S. 130.

²⁹ Ebd., S. 130 f.

³⁰ Ebd., S. 133.

³¹ Ebd., S. 133.

Der kranken Gesellschaft, die sich für Lena in den kranken Genitalien ihrer Patient:innen, mit denen sie täglich konfrontiert ist, manifestiert, aber auch am krankhaften Rassismus, den sie in der Beziehung zu ihrem Geliebten erlebt, begegnet sie mit der pragmatischen Entscheidung, einen ungeliebten Kontingentflüchtling zu heiraten und mit ihm nach Deutschland zu gehen, wo sie dann nicht mehr als Ärztin, sondern als Krankenschwester „schuften“ muss.³²

In welcher Weise sich die Emigration auf das Haut-Ich auswirkt, wird im zweiten Teil des Romans eine Rolle spielen, hier allerdings nicht an der Figur der Lena, sondern an der Töchter-Generation verhandelt. Ähnlich wie im ersten Teil gilt auch hier, dass entlang der Haut-Zeichen die gesellschaftlichen Diskurse sehr unmittelbar erzählt werden. Beispielsweise äußern sich die enormen Spannungen zwischen der homosexuellen Edi und ihren Eltern, Lena und Daniel, darin, dass die Tochter bei den immer im Streit endenden Begegnungen Juckreiz verspürt:

Diese Dauerwehen der Nie-richtig-Angekommenen verursachten bei ihr Juckreiz am ganzen Körper. Florida, sie musste dringend nach Florida. Kein Mensch würde sie dazu kriegen, mit diesen diktaturgeschädigten Jammerlappen, diesen Perestroika-Zombies ein Wochenende in Thüringen zu verbringen [...].³³

Eine interessante Rolle spielt auch die Tätowierung am Arm von Edis Freundin Dea; es ist eine Giraffe, die an ein Motiv des georgischen Künstlers Pirosmanni erinnert und im Text für die Vorstellung von einer anderen, einer liberalen Gegenwelt, nach der sich Edi sehnt, steht.³⁴

Es sind also die Haut-Zeichen, mit denen sich in diesem Text die gesellschaftlichen Diskurse der späten 1990er-Jahre sehr drastisch und sehr unmittelbar erzählen. Es ist ein sehr körperorientiertes Erzählen, das Salzmann hier einsetzt und in dem die Haut motivisch, rhetorisch und vermittelt einer sinnlich präzisen Schreibweise als Scharnier fungiert, das Lena den Kontakt zur Welt öffnet. Für die Sinnlichkeit im Erzählstil lassen sich viele Beispiele im Text finden. Etwa in der Szene, in der Lenas Befinden beschrieben wird, als sie vom Tod ihrer geliebten Großmutter erfährt: „Es fühlte sich an, als hätte man sie

³² Vgl. Ebd., S. 241.

³³ Ebd., S. 253.

³⁴ Vgl. Salzmann: Im Menschen muss alles herrlich sein, S. 237–238: „Pirosmanni Giraffe. Kennst du ihn? Der hat nie in seinem Leben eine Giraffe gesehen. [...] Aber er hatte von dieser Giraffe gehört und sie gemalt. [...] Ich mag es, wenn Leute etwas wagen. Du warst nie dort, kennst es nur vom Hörensagen – und trotzdem versuchst du dich an deiner Vorstellung von Welt.“

mit heißem Öl übergossen. Kurz dachte sie, Brandblasen würden auf ihrem Körper platzen.“³⁵ Oder in der Beschreibung der Vitalität der Menschen in Sotschi, Bauern, Marktleute, Landkinder, denen Lena während ihrer Sommeraufenthalte begegnet.³⁶

Der ironisch gefärbte Titel *Im Menschen muss alles herrlich sein* findet sich im Roman als Aufforderung des Chefarztes in Lenas Klinik, ordentlich und jedenfalls nicht westlich gekleidet zur Arbeit zu kommen, wolle man seine Autorität gegenüber den Patient:innen nicht verlieren. „Im Menschen muss alles herrlich sein – das Gesicht, die Kleidung, die Seele und das, was er denkt. Begreifen Sie? Das Aussehen ist ein Spiegel Ihrer Gedanken!“³⁷ Mit diesem Verweis auf die nahezu gleichlautende Äußerung des Landarztes Astrov aus Čechovs *Djadja Vanja* wird die Möglichkeit angedacht, in der Vergangenheit Lösungen für die Probleme der Gegenwart zu finden. Dass das nicht funktioniert, zeigt sich an Astrov selbst, der als lebensgelangweilter Trinker alles andere als herrlich war.

4. *Djadja Vanja*

Die Fülle an medizinischen und damit immer auch körperorientierten Sujets in den Texten Čechovs ergibt sich nicht nur aus der vielleicht biografisch motivierten großen Zahl an Ärztefiguren; Körper- bzw. Hautzeichen dienen bei Čechov nämlich nicht nur als Mittel der physiognomischen und oft pathognomischen Charakterisierung von Figuren, sondern stellen häufig auch deren verlorene Weltverbundenheit zur Schau.³⁸ In *Djadja Vanja* wird dies in der Figur des verarmten Gutsbesitzers Telegin manifest: Telegin, der wegen seines pockennarbigen Gesichts „Waffel“ genannt wird,³⁹ wird aufgrund seines ungefälligen Äußeren am Tag der Hochzeit von seiner Frau verlassen, ist ihr

³⁵ Ebd., S. 149.

³⁶ Ebd., S. 26 f.

³⁷ Ebd., S. 121.

³⁸ Siehe dazu Müller-Dietz, Heinz: Medizinische Sujets bei A. P. Čechov, in: Kluge, Rolf-Dieter (Hg.): Anton P. Čechov. Werk und Wirkung, Wiesbaden 1990, S. 464–475.

³⁹ „Илья Ильич Телегин, или, как некоторые совут меня по причине моего рябого лица, Вафля.“ (Čechov, Anton: *Djadja Vanja*, in: Ders.: *Izbrannye proizvedenija v trech tomach*. T. 3, Moskva 1967, S. 443–490, hier S. 448.); „Ilja Iljitsch Telegin oder, wie einige Leute mich wegen meines pockennarbigen Gesichtes nennen: Waffelkuchen.“ (Čechov, Anton: *Onkel Wanja*. Schauspiel in vier Aufzügen. Übers. August Scholz. <https://www.projekt-gutenberg.org/cechov/onkelwan/titlepage.html>, letzter Zugriff: 21. 12. 2022).

aber bis heute treu geblieben und sorgt für sie und ihre Kinder, die sie mit einem anderen Mann hat.

Жена моя бежала от меня на другой день после свадьбы с любимым человеком по причине моей непривлекательной наружности. После того я своего долга не нарушал. Я до сих пор ее люблю и верен ей, помогаю чем могу и отдал свое имущество на воспитание деточек, которых она прижила с любимым человеком.⁴⁰

Seine psychischen Leiden haben sich ganz unverkennbar auf seiner Haut eingeschrieben. Aber auch die anderen „schläfrigen Physiognomien“ im Landhaus von Sonja und Vanja sind Gezeichnete, auch wenn dort die Haut-Zeichen nur latent sprechen und erst in der Übersetzung auf die Theaterbühne erkennbar werden. So geschehen in der Inszenierung des Stücks am Schauspielhaus Bochum 2014 in der Regie von Stephan Kimmig. Diese Übertragung des Dramentextes nimmt vieles auf irritierende Weise wörtlich. Nicht nur Telegin bekommt von der Maske tatsächlich unzählige Pockennarben und Pickel verpasst, sondern Astrov, der vergebliche Idealist und Alkoholiker, trägt einen gigantischen Schnurrbart, kann bei seinen Auftritten weder Füße noch Hände stillhalten und muss sich permanent kratzen.⁴¹ Genau dieses permanent obsessive Kratzen des Astrov ist eine, in dieser Inszenierung sehr schlüssige Sichtbarmachung eines latenten Haut-Zeichens im Stück. Der Juckreiz des Astrov wird als Symptom gezeigt: Der Arzt hält es in seiner Haut – und damit in seinem Leben – nicht mehr aus, am liebsten würde er aus der Haut fahren. So wie bei Edi, die in die elterliche Welt nicht mehr hineinpasst, verweisen auch hier Juckreiz und Kratzen am eigenen Leib auf die Haut in ihrer Funktion als Kontaktstelle zwischen Ich und (Um-)Welt, an der bei Astrov einiges im Argen liegt. Er scheitert sowohl in seiner ärztlichen Mission – also in seiner Verbindung zur dörflichen Gesellschaft – als auch in seiner Rolle als Mann:

⁴⁰ Čechov: Džadja Vanja, 1967, S. 447; „Meine Frau ist mir gleich am ersten Tage nach der Hochzeit mit ihrem Geliebten durchgebrannt, weil mein Äußeres ihr nicht anziehend genug schien. Nun denn – ich habe meine eheliche Pflicht gegen sie seit jener Zeit auch nicht ein einziges Mal verletzt! Ich liebe sie bis auf den heutigen Tag, bin ihr heute noch treu und helfe ihr, soviel ich kann; mein Vermögen hab' ich hingegeben zur Erziehung der Kinderchen, die sie ihrem Geliebten geboren hat.“ (Čechov, Anton: Onkel Wanja. Schauspiel in vier Aufzügen. Übers. August Scholz. <https://www.projekt-gutenberg.org/cechov/onkelwan/titlepage.html>, letzter Zugriff: 21. 12. 2022).

⁴¹ Eine Aufzeichnung der Inszenierung des Stücks in der Regie von Stephan Kimmig am Schauspielhaus Bochum 2014 ist einsehbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=mitXi8FwFsE>, letzter Zugriff: 21. 12. 2022.

weder mit Sonja noch mit Elena gelingt eine Liebesbeziehung. Sein Juckreiz und das ständige Kratzen sind als Kompensationshandlungen zu lesen, die das Gefühl des Scheiterns an dieser Haut-Grenze fühlbar visualisieren.

5. Resümee

Die hier verhandelten literarischen Texte – mit Čechov solche aus der vor- und mit Salzmann einer aus der nachsowjetischen Zeit – verdeutlichen unterschiedliche Wege, wie die Literatur die Haut in manifester und latenter Weise präsent hält; sie bezeugen auf jeweils spezifische Weise den Stellenwert der Haut im individuellen und kollektiven Weltverstehen.⁴² Sowohl Čechov als auch Salzmann bieten zudem literarische Revisionen der medizinisch-klinischen Perspektive auf den Körper.

Ein Blick auf russische Texte der spätsowjetischen Zeit macht weitere Spielarten von Hautmotiven sichtbar, die die Rolle des Körpers als Austragungsort gesellschaftlicher Krisen abermals verdeutlichen. Dass die Literatur des Konzeptualismus – ich denke beispielsweise an Erzähltexte von Jurij Mamleev⁴³ –, aber auch der sog. „weiblichen Prosa“ (*ženskaja proza*) der 1980er- und 1990er-Jahre⁴⁴ im Vergleich zu den hier besprochenen Texten wesentlich drastischere Hautzeichen und höchst anstößige Körper bevölkern, die die technisierten und vergesellschaftlichten Körper in der sowjetischen Gesellschaft in einem repressiv-sublimierenden Sinne kompensieren,⁴⁵ bestätigt diesen Befund: Der

42 Vgl. Benthien: Haut, 1999, S. 281.

43 Als ein Beispieltext sei Jurij Mamleevs Roman *Šatuny* (dt. *Der Mörder aus dem Nichts*, 1992) angeführt, in welchem dem Protagonisten Petja Pilze auf der Haut wachsen, die er isst und sich dabei in einer Art kannibalischem Akt auflöst. Heiko Hausendorf und Jurij Murašov verfolgen in ihrer Analyse dieses Erzähltextes die These, dass der Sinnesverlust in der sowjetischen Gesellschaft durch drastische Körperakte in den literarischen Texten der Zeit kompensiert wird (vgl. Hausendorf/Murasov, 1994).

44 Dazu zählen u. a. Texte von Viktorija Tokareva, Tat'jana Tolstaja, Nina Katerli, Ljudmila Petruševskaja, Polina Sluckina oder Nina Sadur.

45 Regine Nohejl fasst die Ergebnisse ihre Körper-Analysen in den Texten der *ženskaja proza* in der von Herbert Marcuse übernommenen These der repressiven Entsublimierung: Insbesondere die in diesen Texten dargestellten Frauenkörper sind auf das Instrumentell-Objekthafte reduziert und auffällig häufig im Umfeld bzw. im symbolischen Raum des Krankenhauses verortet. Neben dieser Klinisierung des weiblichen Körpers und der weiblichen Sexualität drückt sich damit auch die allgemeine Entfremdung des Menschen von seiner Körperlichkeit in der eindimensional technisch entwickelten sowjetischen Gesellschaft aus. Die starke Instrumentalisierung des Körpers bewirkt, so Nohejl, dass er in mechanistisch reduzierter, gleichgeschalteter Form „losgelassen“ bzw. entsublimiert werden muss, Sexuali-

physische Körper ist Symbol des Gesellschaftskörpers, während sich Gesellschaft wiederum in den physischen Körper einschreibt.⁴⁶

Literatur

Primärliteratur

- Čechov, Anton: Anjuta, in: Ders.: *Sobranie Sočinenij*. T. 1, Moskva 1961, S. 477–481.
- Čechov, Anton: Djadja Vanja, in: Ders.: *Izbrannye proizvedenija v trech tomach*. T. 3, Moskva 1967, S. 443–490.
- Čechov, Anton: Anjuta, in: Ders.: *Gespräch eines Betrunkenen mit einem nüchternen Teufel*. Erzählungen 1886, München 1976, S. 52–56.
- Čechov, Anton: Onkel Wanja. Schauspiel in vier Aufzügen. Übers. August Scholz. <https://www.projekt-gutenberg.org/cechov/onkelwan/titlepage.html>, letzter Zugriff: 21. 12. 2022.
- Larionov, Michail/Zdanevič, Il'ja: Warum wir uns bemalen, in: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*, Stuttgart/Weimar 1995, S. 67.
- Salzmann, Sasha Marianna: *Im Menschen muss alles herrlich sein*, Berlin 2021.

Sekundärliteratur

- Anzieu, Didier: *Das Haut-Ich*, Frankfurt am Main 1991.
- Benthien, Claudia: *Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse*, Reinbek 1999.
- Benthien, Claudia: Die Tiefe der Oberfläche. Zur Kulturgeschichte der Körpergrenze, in: Greissmar-Brandi, Christoph/Hijiya-Kirschner, Irmela/Naoki, Satô (Hg.): *Gesichter der Haut*, Frankfurt am Main/Basel 2002, S. 45–61.
- Benthien, Claudia/Wulf, Christoph (Hg.): *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*, Reinbek 2001.
- Burkhart, Dagmar: *Hautgedächtnis*, Hildesheim/Zürich/New York 2011.
- Blumenberg, Hans: *Die nackte Wahrheit*, Aus dem Nachlass herausgegeben von Rüdiger Zill, Berlin 2019.
- Douglas, Mary: *Ritual, Tabu und Körpersymbolik. Sozialanthropologische Studien in Industriegesellschaft und Stammeskultur*, Frankfurt am Main 1981.
- Frank, Susanne/Thun-Hohenstein, Franziska: Einleitung, in: Dies. (Hg.): *Körper, Gedächtnis, Literatur in (post-)totalitären Kulturen*, Wiener Slawistischer Almanach 85 (2020), S. 7–19.

tät also nicht kreativ ausgelebt werden kann, sondern auf Genitales reduziert und vielfach gewaltbesetzt dargestellt wird (vgl. Nohèjl: Wunschträume und Alpträume).

⁴⁶ Siehe in Douglas, Mary: *Ritual, Tabu und Körpersymbolik. Sozialanthropologische Studien in Industriegesellschaft und Stammeskultur*, Frankfurt am Main 1981.

- Greenblatt, Stephen: *Schmutzige Riten. Betrachtungen zwischen Weltbildern*, Berlin 1991.
- Hausendorf, Heiko/Murašov, Jurij: Allegorie und Aussatz. Anstößige Körperlichkeit zwischen Oralität und Literalität, in: *Rhetorik. Ein internationales Jahrbuch* 13 (1994), S. 17–31.
- Müller-Dietz, Heinz: Medizinische Sujets bei A. P. Čechov, in: Kluge, Rolf-Dieter (Hg.): Anton P. Čechov. Werk und Wirkung, Wiesbaden 1990, S. 464–475.
- Nohèjl, Regine: Wunschträume und Alpträume. Zur Thematik von Körperlichkeit und Sexualität in der postsowjetischen Frauenprosa, in: Parnell, Christina (Hg.): *Frauenbilder und Weiblichkeitsentwürfe in der russischen Frauenprosa*, Frankfurt am Main 1996, S. 193–211.
- Schneider, Wolfgang: In den Wirren der Umbruchszeit, in: *Der Tagesspiegel*, 11. 09. 2021. <https://www.tagesspiegel.de/kultur/in-den-wirren-der-umbruchszeit-4276282.html>, letzter Zugriff: 21. 12. 2022.
- Strigl, Daniela: Das ist nicht das Paradies, in: *Die Presse*, 13. 10. 2021. <https://www.diepresse.com/6044928/das-ist-nicht-das-paradies>, letzter Zugriff: 21. 12. 2022.

Die Decodierung des toten Körpers im Hard-boiled-Krimi über die Transformationszeit

Crni gavran i bijele vrane von Josip Mlakić

The novel *Crni gavran i bijele vrane* (*Black Raven and White Crows*) by the Bosnian author Josip Mlakić addresses, in the genre of the hard-boiled crime novel and in intertextual dialogue with texts of camp literature, the problematic sides of the transformation of Bosnian society, which is marked by the war crimes of the past and the mafia-like structures of the present. The paper will elaborate the gradual dialogization in the constellation of murder, victim and investigator characters with a focus on the language of the tattooed body. The intertextual dialogue underlying the body language, which refers to texts by Danilo Kiš and Varlam Šalamov, is the key in understanding the novel as a literary testimony.

1. Körper – Transformation – (Inter-)Text

Der bosnisch-kroatische Autor und Drehbuchautor Josip Mlakić (* 1964) ist in der literaturwissenschaftlichen Forschung vor allem für sein Frühwerk bekannt, das der postjugoslawischen (Anti-)Kriegsprosa zuzurechnen ist. In seinem Debütroman *Kad magle stanu* (2000, dt. unter dem Titel *Wenn sich die Nebel lichten*) und im darauffolgenden Roman *Živi i mrtvi* (2002, *Lebende und Tote*) schreibt Mlakić, selbst Kriegsveteran, aus der Perspektive traumatisierter Frontsoldaten gegen den Krieg an.¹ In den folgenden Texten widmet er sich zunehmend problematischen Aspekten der postjugoslawischen Transformationszeit in Bosnien und Herzegowina. Diese finden bei Mlakić auch in

1 Vgl. dazu Beganović, Davor: Das Trauma des Kriegers, in: Borissova, Natalia/Frank, Susi K./Kraft, Andreas (Hg.): Zwischen Apokalypse und Alltag. Kriegsnarrative des 20. und 21. Jahrhunderts. Bielefeld 2009, S. 201–220, Hansen-Kokoruš, Renate/Simić, Dijana: Heroik und ihre Subversion. Entwicklungslinien des Antiheroischen in der bosnischen, kroatischen, montenegrinischen und serbischen Literatur, in: Krause, Toni Janosch/Rolshoven, Johanna/Winkler, Justin (Hg.): Heroes – Repräsentationen des Heroischen in Geschichte, Literatur und Alltag. Bielefeld 2018, S. 407–423, Messner, Elena: Postjugoslawische Antikriegsprosa. Eine Einführung. Wien/Berlin 2014.

sogenannter ‚Genreliteratur‘ ihren Ausdruck: in Kriminalromanen wie *Božji gnjev* (2014, *Gottes Zorn*) und *Crni gavran i bijele vrane* (2018, *Schwarzer Rabe und weiße Krähen*) oder in der Dystopie *Planet Friedman* (2012).²

Im hier interessierenden Kriminalroman *Crni gavran i bijele vrane* ermitteln zwei Travniker Polizisten, der bosnische Kroat Vinko Marić, genannt Sećija, und sein bosniakischer Kollege Sadik Šarić im Mordfall an einem zunächst unbekannten jungen Mann. Das Opfer wie auch der Fall bekommen aufgrund der auffälligen Tätowierung am Oberarm des Ermordeten, die einen Raben in einem Kreis darstellt, den Namen „Gavran“ (Rabe). Im Zuge ihrer Ermittlungen sind die beiden Polizisten nicht nur mit der Drogenmafia konfrontiert, die weite Teile der Gesellschaft kontrolliert und in deren Geschäfte auch die Polizei involviert ist, sondern auch mit der vom Krieg gezeichneten bosnischen Vergangenheit, welche die Gegenwart der Transformationszeit des Landes³ bis heute maßgeblich prägt.

Der folgenden Analyse liegt zunächst ein soziologischer Körperbegriff zugrunde, dem zufolge die gesellschaftliche Ordnung Körper formt⁴ und sich Körper einschließlich der Körpersprache an veränderte gesellschaftliche Gegebenheiten anpassen. Vor diesem Hintergrund kann die kulturelle Codierung des Körpers für die Analyse des Kriminalromans fruchtbar gemacht werden, wobei vor allem die literarische Darstellung intendierter *Körperzeichnungen* (im Unterschied zu nicht intendierten körperlichen *Prägungen*) von Interesse ist. Intendierte Körperzeichnungen können die Folge von Fremdeinwirkungen oder von Selbsteinschreibungen sein. Selbsteinschreibungen, zu denen die für

2 Zum Dystopischen vgl. Beganović, Davor: *Elegantno pripovijedanje jezovitih događaja*, in: *Oslobodenje* 12. 09. 2013, und Kowollik, Eva: „Die toten Kinder erinnerten an Plastikpuppen.“ Kindheitstrauma in Josip Mlakićs *Svježe obojeno*, in: Drosihn, Yvonne/Jandl, Ingeborg/Kowollik, Eva (Hg.): *Trauma – Generationen – Erzählen. Transgenerationale Narrative in der Gegenwartsliteratur zum ost-, ostmittel- und südosteuropäischen Raum*. Berlin 2020, S. 83–97, hier S. 91. In Mlakićs jüngsten Werken *Evangelje po Barabi* (2019, *Das Barrabasevangelium*) oder *Na Vrbasu tekija* (2021, *Die Tekija am Vrbas*) finden sich zunehmend historische Themen.

3 Mit Wolfgang Merkel verstehe ich Transformation als „Systemtransformation“. Damit sind „alle Formen, Zeitstrukturen und Aspekte des Systemwandels und Systemwechsels“ gemeint, einschließlich „Regimewandel, Regimewechsel, Systemwandel, Systemwechsel oder Transition“ (Merkel, Wolfgang: *Systemtransformation. Eine Einführung in die Theorie und Empirie der Transformationsforschung*. Opladen 1999, S. 76). Im konkreten Fall ist die von Gewalt geprägte bosnische Transformationszeit gemeint, die mit den jugoslawischen Zerfallskriegen 1991–1995 begann, bis in die Gegenwart andauert und der Gesellschaft in ihrer Breite ihren Stempel aufdrückt: Politik, Wirtschaft, Bildung usw.

4 Vgl. Dimbath, Oliver/Heinlein, Michael/Schindler, Larissa: *Einleitung: Körper und Gedächtnis – Perspektiven auf Zeichnungen der Vergangenheit und inkorporierte Verhaltensorientierungen*, in: Dies./Wehling, Peter (Hg.): *Der Körper als soziales Gedächtnis*. Wiesbaden 2016, S. 1–16, hier S. 10–11.

die vorliegende Textanalyse relevanten Tätowierungen gehören, sind eine „gezielt angebrachte Körpersymbolik“, die „auf zurückliegende Entscheidungen und zugleich auf Identität, Biographie, Lebensstil oder Gruppenidentifikation“ verweist und „Spuren vergangener Einwirkung mit symbolischem Potenzial“⁵ darstellt. Die *Tattoo Studies* sehen zudem die Schnittstelle zwischen „bodily and literary or writerly tattoos“⁶ als besonders ergiebig für die Untersuchung der körperlichen Einschreibung des Tattoos als eines kulturellen Zeichenprozesses, durch den die Transformation des Körpers zum Medium offensichtlich kanalisiert und potenziert wird.

Nun stellt sich die Frage, auf welche Weise eine Transformationsgesellschaft den individuellen Körper verändert, welche Auswirkungen diese Veränderungen auf die Körpersprache haben und wie sich dieser Zusammenhang in der Sprache des literarischen Textes niederschlägt. In dem Zusammenhang soll auf das inklusive Konzept des *embodiment*⁷ zurückgegriffen werden, das die politischen, kulturellen und sozialen Dimensionen des Körperlichen herausstreicht. Es geht also um die literarische Repräsentation von *embodied narration*⁸ hinsichtlich körperlicher Grenzerfahrung (Gewalt, Traumatisierung und Mord) im Genre des Kriminalromans der postjugoslawischen Transformationszeit.

Im Hard-boiled-Krimi, dem *Crni gavran i bijele vrane* zuzurechnen ist, wird die Gesellschaft selbst zur Ursache der geschilderten Verbrechen und dargestellten körperlichen Gewalt.⁹ Die generell für Krimis typische Gewaltdarstellung bezieht sich im Hard-boiled-Krimi also nicht nur auf das aufzuklärende Verbrechen, sondern auch auf das gesellschaftliche Milieu, was das Vorgehen der Ermittlerfiguren einschließt. Letztere zeichnen sich durch eine ambivalente Charakterisierung aus, nicht zuletzt durch ihre eigene Anwendung brutaler Methoden im Ermittlungsprozess. Die Milieuschilderung in Hard-boiled-Krimis gibt zudem realistische und sozialkritische Einblicke in Korruption und andere, sehr konkrete gesellschaftliche Probleme. Die Handlungsstruktur setzt, wie der Thriller, auf Spannung, wobei der Ausgang der Romanhandlung oft düster und ungewiss ist.

⁵ Ebd., S. 10.

⁶ Larsen, Erik/Martell, James: Introduction: Totem and Tattoo, in: Dies. (Hg.): *Tattooed Bodies. Theorizing Body Inscription Across Disciplines and Cultures*. Cham/Ch 2022, S. 1–9, hier S. 3.

⁷ Vgl. Hartung, Heike: The Concept of Embodiment in Modern Culture, in: Dies. (Hg.): *Embodied Narration. Illness, Death and Dying in Modern Culture*. Bielefeld 2018, S. 9–19, hier S. 13.

⁸ Vgl. den Begriff bei Hartung 2018.

⁹ Der folgende Abschnitt stützt sich auf Nusser, Peter: *Der Kriminalroman*. Stuttgart/Weimar 2009, insbesondere Kapitel 3.3.3 „Der Kriminalroman der ‚hard boiled school‘“, S. 124–136.

Im Zentrum der Analyse steht somit die komplexe Relation zwischen Körper, Transformationsgesellschaft und literarischem Text. Die Einschreibungen des toten Körpers liefern im hier untersuchten Roman den Ermittlern eine Spur, die zwar eine Auflösung des Verbrechens, unter den Bedingungen der post-jugoslawischen Transformationsgesellschaft aber keine gesetzliche Ahndung ermöglicht. Der literarische Text selbst übernimmt diese nicht zuletzt memoriale Aufgabe: Hierbei werden in der körperlichen Einschreibung literarische Verweise verankert, die ausgehend von Danilo Kiš auf den weiten Kontext der Lagerliteratur und ihrer Zeugnisfunktion verweisen¹⁰, in der das Körperliche und damit auch Existenzielle gesellschaftlich bedingter Gewalterfahrung im Zentrum steht. Die *körperliche* Spur (die von Gewalt zeugenden Wunden des toten Körpers und die von schmerzhafter Auseinandersetzung mit Identität zeugenden Tattoos am Körper) wird im Roman also zur *literarischen* Spur.

2. Der tote Körper und das harte Milieu

Hinsichtlich des Genres verweist Josip Mlakić durch das Motto aus James Ellroys Roman *The Big Nowhere* (1988) gleich zu Beginn von *Crni gavran i bijele vrane* explizit auf die literarische Tradition des Hard-boiled-Krimis. Daher soll zunächst die spezifische Konstellation zwischen dem (toten) Körper des Opfers und den *Hard-boiled*-Ermittlerfiguren im Zentrum stehen, um dem für den Hard-boiled-Roman typischen gesellschaftlichen Impetus Rechnung zu tragen.¹¹

Crni gavran i bijele vrane steigt mit einer paratextuellen Anmerkung des Autors ein: „Svi likovi i događaji su izmišljeni, ali sam nastojao stvarnost zemlje, Bosne i Hercegovine, u kojoj se odvija radnja ovog romana, prikazati gotovo

10 Zu den verschiedenen Modi des literarischen Bezeugens von Lagererfahrung vgl. Lachmann, Renate: Lager und Literatur. Zeugnisse des GULAG. Konstanz 2019.

11 Zum Genre des Hard-boiled-Krimis vgl. Anm. 9 sowie Pepper, Andrew: The „Hard-boiled“ Genre, in: Rzepka, Charles J./Horsley, Lee (Hg.): A Companion to Crime Fiction. Malden 2010, S. 140–151. *Crni gavran i bijele vrane* weist durch seine Opfer- und Körperzentriertheit und die sich allmählich entwickelnde dialogische Struktur zwischen den Ermittlerfiguren und dem Mordopfer durchaus eine gewisse Nähe zum forensischen Krimi auf. Für den hier interessierenden Roman ist jedoch die Analyse des Dialogischen mithilfe des intertextuellen Ansatzes ergiebiger (vgl. Kap. 3). Zum forensischen Krimi vgl. Dauncey, Sarah: Crime, Forensics, and Modern Science, in: Rzepka, Charles J./Horsley, Lee (Hg.): A Companion to Crime Fiction. Malden 2010, S. 164–174; in Bezug auf den „sprechenden Körper“ v. a. das Unterkapitel „Listening to Crime Scenes and Victims’ Bodies“, S. 171–174.

dokumentaristički.“¹² Der dokumentaristische und auch sozialkritische Anspruch des Autors soll im Folgenden anhand konkreter Beispiele nachvollzogen werden, welche die Zugehörigkeit des Romans zum Subgenre des Hard-boiled-Krimis legitimieren und die Erfahrung körperlicher Gewalt als ein in gesellschaftlicher Hinsicht *strukturelles* Problem in Bosnien und Herzegowina deuten. Zu diesen strukturellen gesellschaftlichen Defiziten gehört das brutale Vorgehen polizeilicher Zeugenvernehmung, das im Roman auf eine bewährte Taktik aus Einschüchterung und Gewalt setzt – wenn auch unter Wahrung einer augenscheinlichen *political correctness*, die das Zusammenleben der Ethnien in Bosnien und Herzegowina der Post-Dayton-Ära prägt.

U ovom slučaju Sadik je trebao glumiti ‚lošeg policajca‘, jer je on bio ‚loš‘ ako je ‚klijent‘ bio Bošnjak, i obratno. To je bilo pitanje političke korektnosti na ovdašnji način: Bošnjaci su prebijali Bošnjake, a Hrvati Hrvate, i to je bilo prihvatljivo.¹³

Die in diesem Zitat bereits anklingende Gewaltbereitschaft der beiden Ermittler gegenüber Zeugen wird im Laufe der Romanhandlung mehrfach variiert und tangiert auch Problemfelder des gegenwärtigen Alltags in Bosnien und Herzegowina wie Homophobie, die zum eigentlichen Verbrechen in keinem direkten Bezug stehen. Die Spirale der (polizeilichen) Gewalt kulminiert im Finale, als Sećija, selbst unter dem Druck, zu einem Opfer von Polizeikorruption zu werden, den für die drei geschilderten Morde hauptverantwortlichen Täter Bakir Memić und mehrere Beteiligte der Selbstjustiz und Rache durch den Vater seiner im Zuge der Ermittlungen und mafiösen Verstrickungen ermordeten Kollegin Sanela ausliefert. Daraufhin vernichtet Sećija die gesamte Dokumentation des Falles „Gavran“, sodass eine Wiederaufnahme der Ermittlungen nicht mehr möglich ist:

Bakir Memić, *Plusov*, *Humanista godine*‘, nestao je tjedan dana nakon toga. Otišao je u šetnju s koje se nikada nije vratio. Pronađen je dvadesetak dana poslije. Odao ga je nesnosan smrad koji se širio iz kanalizacijskog šahta na Alifakovcu u koji je bilo

¹² Mlakić, Josip: *Crni gavran i bijele vrane*. Zaprešić 2018, S. 6: „Alle Figuren und Ereignisse sind fiktiv, aber ich habe mich bemüht, die Realität des Landes, Bosnien und Herzegowina, in dem sich die Handlung dieses Romans abspielt, auf eine fast dokumentaristische Weise zu zeigen.“ Die Übersetzungen stammen, sofern nicht anders angegeben, von mir, E. K.

¹³ Ebd., S. 96: „In diesem Fall musste Sadik den ‚bösen Cop‘ spielen, denn er war ‚böse‘, wenn der ‚Client‘ Bosniake war und umgekehrt. Es handelte sich um politische Korrektheit auf hiesige Art: Bosniaken verprügelten Bosniaken und Kroaten wiederum Kroaten, und das war akzeptabel.“

ubačeno njegovo truplo polomljeno metalnim šipkama, a zatim milostivo ovjereno metkom u čelo. To je bila pravda za Sanelu, a usput i za Sadika.¹⁴

In direktem Zusammenhang mit dem Mordverbrechen stehen also gesellschaftliche Praktiken wie die Verschleierungstaktik einer korruptierten Polizei, die – und hier sind die beiden Ermittler eingeschlossen – vom Drogenhandel profitiert.

Der Roman zeigt des Weiteren, wie sich die mafiösen Strukturen auf Kinder und Jugendliche auswirken, die als Kriegswaisen im Kinderheim aufwachsen und sowohl sexuell als auch als Drogenkuriere von Sozialarbeitern missbraucht werden. Letzteres betrifft den Hintergrund des Mordopfers, denn der diachrone Blick auf die von Verbrechen und Gewalt geprägte Gesellschaftsstruktur wird im Roman an Gavrans Herkunft aufgezeigt, den Sadik und Sećija schließlich als Safet Hodžić identifizieren. Safets muslimische Mutter wurde von einem Angehörigen einer serbischen paramilitärischen Einheit – im Roman mit der Bezeichnung „Crni gavranovi“ (Schwarze Raben) versehen – 1992 in Višegrad vergewaltigt. Kurz nach Safets Geburt nahm sie sich das Leben, und Safet durchlebte eine problematische Kindheit im Kinderheim unter einer mafiösen Heimleitung. Die daraus folgende Gewaltspirale – Safets Verstrickungen in die bosnische Drogenmafia, seine eigene Identitätsproblematik und seine Entscheidung, den Vergewaltiger seiner Mutter und damit seinen eigenen Vater zu ermorden – wird im Roman somit konsequent als direkte Folge der postjugoslawischen Zerfallskriege und der mangelnden Aufarbeitung in der gegenwärtigen bosnischen Gesellschaft interpretiert.

Mit der skizzierten Gesellschaftsdiagnose einschließlich der literarischen Verarbeitung von Vergewaltigung als Kriegsverbrechen ist *Crni gavran i bijele vrane* Teil einer gesellschaftskritischen postjugoslawischen Literatur, die tabuisierte Verbrechen in der bosnischen Nachkriegsgesellschaft öffentlich zur Sprache bringt.¹⁵

14 Ebd., S. 227–228: „Bakir Memić, ‚Humanist des Jahres‘ von *Plus*, verschwand eine Woche danach. Er ging auf einen Spaziergang, von dem er nie zurückkehrte. Zwanzig Tage später wurde er gefunden. Ein unerträglicher Gestank, der sich aus der Kanalisation auf dem Ali-fakovac verbreitete, verriet ihn. Dorthinein wurde sein mit Metallstangen zerschmetterter und anschließend gnädigerweise mit einer Kugel in die Stirn gezeichneter Körper geworfen. Das war Gerechtigkeit für Sanela, und nebenbei auch für Sadik.“

15 Zur gesellschaftlichen Tabuisierung von Vergewaltigungen sowie der enttabuisierenden Wirkung von Literatur und Film vgl. Richter, Angela: Vergewaltigung in Literatur und Film über den Bosnien-Krieg. Zur Darstellung traumatisierender Grenzerfahrung, in: Lehmann-Carli, Gabriela u. a. (Hg.): *Zerreißproben: Trauma – Tabu – EmpathieHürden*. Berlin 2017, S. 155–177.

Die Konstellation zwischen den beiden Ermittlerfiguren und dem toten Opfer, dessen Transformation von Gavran zu Safet und damit vom toten Körper zu einem Individuum mit traumatischer Vergangenheit im Roman vorgeführt wird, weist eine interessante Dynamik auf. Zunächst ist die für den Kriminalroman typische Passivität des Opfers präsent, das zu Beginn des Romans allein als ein ekelregender, von Tieren zerfressener und im Zersetzungsprozess begriffener Körper zur Darstellung kommt und im Kontrast zu den aktiv agierenden, ermittelnden Polizisten steht.¹⁶ Diese monologische Konstellation wandelt sich jedoch allmählich in eine dialogische, denn der stumme, tote Körper spricht durchaus, wobei die Tätowierungen dem Opfer Sprache, Zeugnis und Dialog ermöglichen und durch intertextuelle Implikationen auf einen breiteren literarischen Diskurs verweisen.

3. Die Artikulation des toten Körpers und die textuelle Spur

Textuelle Spurensuche als eine gezielte Strategie, derer sich die beiden Polizisten in ihrer Ermittlung bedienen, wodurch aber auch die Gesamtstruktur des Textes charakterisiert ist, wird im Roman bereits sehr früh eingeführt. Auf der Handlungsebene geschieht dies in Form eines augenscheinlich belanglosen Geplänkels der beiden Polizisten über den Gebrauch von Steroiden und Viagra: „Znaš li onu rečenicu iz *Derviša* Meše Selimovića? O četrdesetima?“¹⁷ Das Zitat dient hier einerseits als Aufhänger, die Hintergrundgeschichte der beiden ermittelnden Hauptfiguren, ihre Bildungswege und ihre durch den Beginn des Krieges und die traumatischen Fronterlebnisse veränderten Biografien zu erzählen. Andererseits nutzt die Erzählinstanz die Platzierung des Zitats als Anekdote, um die verlorene Generation der alt gewordenen Frontsoldaten zu charakterisieren: „Četrdeset mi je godina, ružno doba: čovjek je još mlad da ne bi imao želja, a već star da ih ostvaruje.“¹⁸ Im Text selbst wird jedoch mit diesem frühen Zitat aus einem der bekanntesten Texte der jugo-

¹⁶ Vgl. Mlakić 2018, S. 9.

¹⁷ Ebd., S. 15: „Kennst du diesen Satz aus dem *Derwisch* von Meša Selimović? Über die Vierziger?“

¹⁸ Ebd., S. 16. Die Formulierung ist im Vergleich zu Selimovićs Original durch den Zusatz der Partikel „ne“ leicht modifiziert. In *Derviš i smrt* heißt es: „Četrdeset mi je godina, ružno doba: čovjek je još mlad da bi imao želja a već star da ih ostvaruje.“ (Selimović, Meša: *Derviš i smrt*. Beograd/Sarajevo 1990, S. 10). Mlakićs Adaption des Zitats nutzt eine in der Gegenwartssprache geläufigere Variante des Konditionals. Die Semantik des Zitats ist durch die Veränderung nicht beeinflusst: „Vierzig Jahre zähle ich, ein häßliches Alter – der Mensch ist noch jung genug, Wünsche zu haben, und zu alt, sie zu verwirklichen.“ (Selimović, Mehmed:

slawischen Literaturen eine erste Spur gelegt, welche die Leser:innen für die Decodierung literarischer Subtexte sensibilisiert.

Für die bei Mlakić verhandelten Themen bietet Selimovićs Prätext verschiedene Anknüpfungspunkte, insofern als *Derviš i smrt* die Verstrickung des Individuums in gesellschaftliche Verbrechen, die Frage der individuellen Verantwortung sowie des Gebrauchs und Missbrauchs von gesellschaftlichem Einfluss und Macht diskutiert.¹⁹ Das bekannte Zitat aus *Derviš i smrt* steht somit in Mlakićs Roman in der Funktion einer Overture für die intertextuelle Spurensuche, die zudem, wie im Folgenden zu zeigen sein wird, explizit mit körperlichen Einschreibungsmechanismen korreliert.

3.1 Die Decodierung der Sprache des Opfers

In *Crni gavran i bijele vrane* gehören zwei Tätowierungen des Opfers zu den wichtigsten Befunden am Tatort. Bei der ersten Tätowierung fällt der arabische Schriftzug auf, den die Ermittler vorerst nicht dechiffrieren können. Daran schließt sich ein kurzer Disput über das Tätowierverbot im Islam an: „A usto, mislim da Arapi to ne rade. Tetovaža je za njih haram.“²⁰ Da Tätowierungen als Ausdruck für identitäre Selbstzuschreibung fungieren, wirft bereits die erste Tätowierung Unsicherheit hinsichtlich der muslimischen Zugehörigkeit des Opfers auf, welche die Polizisten aufgrund der körperlich sichtbaren Beschneidung des Opfers sofort vorausgesetzt hatten.²¹ Die Unklarheit einer

Der Derwisch und der Tod. Aus dem Serbokroatischen von Werner Creutziger. Berlin 1975, S. 10).

- 19 Zu diesen Themen in Selimovićs Roman vgl. Richter, Angela: Ein Dialog mit der Zeit von ungebrochener Faszination. Noch ein Blick auf den Roman *Derviš i smrt*, in: Okuka, Miloš/Schweier, Ulrich (Hg.): Germano-Slavistische Beiträge. Festschrift für Peter Rehder zum 65. Geburtstag. München 2004, S. 483–494; konkret zur Frage der Willensfreiheit in *Derviš i smrt* vgl. den psychologischen Ansatz in Pörzgen, Yvonne: Entschlossen zur Unentschlossenheit. Meša Selimovićs Roman *Derviš i smrt* und der Diskurs um die Willensfreiheit, in: Frieß, Nina u. a. (Hg.): Texturen – Identitäten – Theorien. Ergebnisse des Arbeitstreffens des Jungen Forums Slavistische Literaturwissenschaft in Trier 2010. Potsdam 2011, S. 361–374.
- 20 Mlakić 2018, S. 12: „Und außerdem denke ich, dass die Araber das nicht machen. Tätowierungen sind für sie haram.“ Das Wort *haram* wird in einer Fußnote im Roman unmittelbar erläutert: „*Haram* je arapska riječ koja znači nešto zabranjeno, a često se upotrebljava u islamskom pravu kao nešto što religija zabranjuje.“ (Ebd.: „*Haram* ist ein arabisches Wort, das etwas Verbotenes bezeichnet und im islamischen Recht oft für etwas verwendet wird, das die Religion verbietet.“).
- 21 Zu den religiösen Grundlagen des islamischen Tätowierverbots vgl. Ibrić, Almir: Bilder und Tätowierungen im Islam. Eine Einführung in die Ethik und Ästhetik des Polytheismusverbots. Berlin/Wien 2010. Zu versteckten Subtexten im Zusammenhang mit Tätowierung und Identität vgl. Weber, Stephanie: Branch Out, Perform, Interlink: Reading Tattoos as

identitären Einordnung des jungen Mannes wird durch die zweite Tätowierung verstärkt: „[M]ladić je na desnoj nadlaktici imao tetoviranoga gavrana zloslutno otvorena kljuna koji se nalazio unutar kruga. Taj detalj podsjećao je na oznake vojnih postrojbi.“²² Das Tattoo des Raben kann Sećija mit der serbischen paramilitärischen Einheit „Crni gavrano“ in Verbindung bringen, die im Romankontext in der bosnischen Stadt Višegrad für Verbrechen an der muslimischen Bevölkerung verantwortlich war. Die Körperzeichnungen des Mordopfers lassen somit nicht auf dessen ethnische Zugehörigkeit schließen.

Die schrittweise Entschlüsselung des arabischen Zitats wird im ersten Drittel des Romans vorgeführt und ist der Beginn des – literarisch fundierten – Dialogs zwischen dem Toten und den Polizisten. Sadik zieht einen Kollegen aus dem Nachrichten- und Sicherheitsdienst von Bosnien und Herzegowina heran, der mehrfach in der Romanhandlung Zuarbeiten zu den Ermittlungen liefert: „Majka je jedina svetinja razbojnička. Govori li vam to išta? [...] To mi je nešto poznato, al se ne mogu sjetit odakle. Mislim da je iz neke knjige“, rekao je Sadik.“²³ Der nächste Schritt der Identifizierung des Buches erfolgt in Sadiks Erinnerung, dass es sich um ein Zitat eines serbischen Schriftstellers handelt:

„Slušaj, sjetio sam se knjige“, rekao je Sadik. „Tetovaža na Gavranovim prsima je iz priče jednog srpskog pisca. Majka je jedina svetinja razbojnička.“ [...] „Znači li ti to išta?“ upitao je Sećija. „Ne.“ „Možda je bio student?“ „Moguće. Al muči me jedno: ovo je tipično mafijaško ubojstvo – otkud onda student u ovoj priči?“²⁴

Mitten in den ins Leere laufenden Recherchen und Vermutungen der Polizisten erfolgt im Roman die Enthüllung des Titels der Erzählung, zunächst ohne die Nennung des Autors:

Soma-hypertexts in Shelley Jackson's *SKIN* and Skin Motion's Soundwave Tattoos, in: Larsen, Erik/Martell, James (Hg.): *Tattooed Bodies. Theorizing Body Inscription Across Disciplines and Cultures*. Cham/Ch 2022, S. 67–87.

22 Mlakić 2018, S. 12–13: „Der junge Mann hatte am rechten Oberarm einen tätowierten Raben mit unheilverheißend offenem Schnabel in einem Kreis. Dieses Detail erinnerte an die Kennzeichen militärischer Einheiten.“

23 Ebd., S. 40: „Die Mutter ist das einzige Heiligtum der Verbrecher. Sagt euch das irgendwas?“ [...] „Das kommt mir irgendwie bekannt vor, aber ich kann mich nicht erinnern, woher. Ich glaube, das ist aus einem Buch“, sagte Sadik.“

24 Ebd., S. 50: „Hör mal, ich hab mich an das Buch erinnert“, sagte Sadik. „Die Tätowierung auf der Brust vom Raben ist aus einer Erzählung von einem serbischen Autor. Die Mutter ist das einzige Heiligtum der Verbrecher.“ [...] „Sagt dir das was?“ fragte Sećija. „Nein.“ „Vielleicht war er Student?“ „Möglich. Aber eins stört mich: das ist ein typischer Mafiamord – was hat da ein Student zu suchen?“

Sadik se pojavio na poslu oko podneva. [...] Bacio mu je na stol desetak kopiranih listova. ‚To je ta priča‘, rekao je. ‚Magijsko kruženje karata. Iskopirali su mi je sad u gradskoj biblioteci.‘ Sećija je iz ladice stola izvukla naočale. Priča je bila neobična. Majka, odnosno ‚majčica‘, spominjala se uzgred.²⁵

Sećija setzt sich daraufhin mit dem Erzählband auseinander, der nun im Roman – erneut ganz nebenbei – als *Grobnica za Borisa Davidoviča* (1976, *Ein Grabmal für Boris Dawidowitsch*) von Danilo Kiš identifiziert wird:

Sećija je u jakni sjedio uz mlaki radiator i čitao Kiševu *Grobnicu za Borisa Davidoviča*, u kojoj se nalazila priča ‚Magijsko kruženje karata‘. Knjigu je posudio u Gradskoj biblioteci. Htio je provjeriti ima li u nekoj od preostalih priča kakav detalj koji ima veze s Gavranovom smrću, odnosno jesu li obje tetovaže na neki način povezane. Možda se u nekoj od priča spominju gavranovi? Zapovjednik policije razmišljao je o zatvaranju istrage jer su ušli u slijepu ulicu. Sećija je zapravo s knjigom pokušavao pronaći bilo kakav izlaz iz nje.²⁶

Die Textpassagen illustrieren, dass das Zitat aus der Erzählung von Danilo Kiš für die Ermittler ein Rätsel bleibt, denn die durch die Tattoos in den Körper eingeschriebenen Zeichen bleiben widersprüchlich und lassen auf der Handlungsebene keine Rückschlüsse auf die Hintergründe des Mordes zu. Erst im Zuge der Identifizierung des Toten als Safet Hodžić und Mörder seines Vaters bzw. damit als Rächer seiner vergewaltigten Mutter, die in den Selbstmord getrieben worden war, ergibt sich eine Verbindung zum Motiv der Mutter im Zitat und zum Bewusstsein des Verbrecherstatus als Teil der eigenen Identität. Diese Assoziationen, welche die Romanhandlung suggeriert, werden dem Text jedoch nicht gerecht, sodass das Zitat einer eingehenderen strukturellen Betrachtung unterzogen werden soll.

25 Ebd., S. 50–51: ‚Sadik erschien gegen Mittag in der Arbeit. [...] Er warf ihm etwa zehn kopierte Blätter auf den Tisch. ‚Das ist diese Erzählung‘, sagte er. ‚Der magische Kreislauf der Karten. Sie haben sie mir jetzt in der Stadtbibliothek kopiert.‘ Sećija nahm die Brille aus der Tischi-schublade. Die Erzählung war ungewöhnlich. Die Mutter, beziehungsweise das ‚Mütterchen‘, wurde nur nebenbei erwähnt.“

26 Ebd., S. 66: ‚Sećija saß in Jacke an der lauwarmen Heizung und las Kišs *Grabmal für Boris Dawidowitsch*, worin sich die Erzählung ‚Der magische Kreislauf der Karten‘ befand. Das Buch hatte er aus der Stadtbibliothek ausgeliehen. Er wollte überprüfen, ob es in einer der anderen Erzählungen ein Detail gab, das mit dem Tod des ‚Raben‘ in Verbindung stand bzw. ob beide Tätowierungen irgendwie miteinander verknüpft waren. Vielleicht wurden in einer der Erzählungen Raben erwähnt? Der Polizeichef dachte darüber nach, die Ermittlungen zu schließen, denn sie befanden sich in einer Sackgasse. Sećija versuchte im Prinzip mit dem Buch, irgendeinen Ausweg zu finden.“

Die lang anhaltende Auseinandersetzung der beiden Polizisten mit den Tätowierungen und deren Bedeutungsschichten verdeutlicht die *dialogische Struktur* der Beziehung zwischen Opferfigur und Ermittlerfiguren. Das vormals passive und sprachlose Opfer wird im Sinne des eingangs formulierten *embo-diment* zum sich artikulierenden Zeugen allein aufgrund der Sprache seines Körpers, die sich zudem durch *Intendiertheit* auszeichnet, da beide Tätowierungen auf eigene Entscheidungen zurückgeführt werden können. Die scheinbar widersprüchlichen Tattoos sprechen vom Trauma eines Menschen, dessen Biografie von Kriegsverbrechen der postjugoslawischen Transformationszeit geprägt war, die keine wirksame gesellschaftliche Aufarbeitung erfahren haben.

An dieser Stelle nun knüpft der Roman auf einer anderen Ebene an und nutzt den intertextuellen Dialog, um dem Text eine Zeugnisfunktion zukommen zu lassen und derart ein Defizit der gesellschaftlichen Transformation zu kompensieren. Dieser Zusammenhang soll im Folgenden mit Blick auf die Prätexte von Danilo Kiš und Varlam Šalamov untersucht werden.

3.2 Die intertextuelle Spur: Danilo Kiš und Varlam Šalamov

Die intertextuelle Spur stützt sich zunächst auf das Motiv der Mutter des Verbrechers und das Motiv der Tätowierungen von Kriminellen im Gulag. In Kišs Erzählung *Magijsko kruženje karata aus Grobnica za Borisa Davidoviča* berichtet ein auktorialer Erzähler über die Hintergründe des Mordes an dem jüdischen Arzt Taube²⁷, ehemals Lagerinsasse und Lagerarzt im sowjetischen Gulag, durch einen kriminellen Mithäftling, dem Taube mit einem medizinischen Eingriff ursprünglich das Leben gerettet hatte.

Die Erzählung taucht tief in die Abgründe der Häftlingshierarchien und Lagerstrukturen ein. Im Gulag schufen kriminelle Häftlinge, die sogenannten *vory v zakone* (‚Diebe im Gesetz‘), mittels Tätowierungen „einen bis in die Gegenwart reichenden Körper-Code einer autoritativen Antiwelt“. Auf diese Weise wird, so Dagmar Burkhart, der „Körper zum Text [...], der gelesen werden soll.“ Die Tätowierungen seien „als Ausdruck von Widerstand und geistiger Freiheit“ zu verstehen und stellen „den gefangenen Körper umso provokanter heraus“, wobei das „Tattoo-Zeichensystem auf der Haut der Ganoven [...] primär deren Werdegang (Art der Verbrechen, Verurteilungen, Gulag-Stationen, Ausbruchversuche), manchmal auch einen politischen Diskurs“ spiegelt.²⁸ Diese

27 Auf mögliche Implikationen der Vogelbezeichnungen Taube und Rabe, die als Namen bzw. Codenamen der Opfer in den Romanen fungieren, kann im Rahmen dieses Aufsatzes nicht weiter eingegangen werden.

28 Burkhart, Dagmar: *Hautgedächtnis*. Hildesheim 2011, S. 62–63.

mittlerweile gut dokumentierte Lagerkultur einschließlich der Tätowierungspraktiken im Verbrechermilieu²⁹ wird in Kišs Erzählung zur literarischen Spur, die auf den weiten Kontext der Gulag-Literatur verweist und der Literatur eine Zeugnisfunktion zuschreibt.³⁰

Dragan Bošković zeigt die Bandbreite des intertextuellen Netzes von *Magijsko kruženje karata* auf. Dazu gehört Karlo Štajners *7000 dana u Sibiru* (1971, *7000 Tage in Sibirien*) als offensichtlicher Prätext³¹, flankiert von Jorge Luis Borges' *Ficciones* (1944, *Fiktionen*), wobei sich Varlam Šalamovs *Kolymskie rasskazy* (1978, *Erzählungen aus Kolyma*)³² als der zentrale Prätext von Kišs Erzählung herauskristallisiert.³³ Am Beispiel des Glücksspiels der inhaftierten Kriminellen erläutert Bošković das Prinzip der Korrespondenz von Štajners und Šalamovs Texten und deren Verbindungsglied einer gemeinsamen Erfahrung, auf die Kiš zurückgreife, wobei durch Umformung, Extraktion aus den Vorlagen und Reduktion Kišs eigener Text mit „unveränderter“ Semantik“ entstehe.³⁴

Das in Mlakićs Roman zentrale Motiv der Mutter des Verbrechers ist innerhalb der *Kolymskie rasskazy* im Zyklus *Očerki prestupnogo mira* (*Skizzen der Verbrecherwelt*) enthalten. Šalamov dekonstruiert im Rahmen dieses Zyklus, konkret im Text *Ženščina blatnogo mira* (*Die Frau in der Ganovenwelt*), den Mutterkult der Kriminellen im Kontrast zu deren extrem frauenfeindlichem Weltbild. Die hier entscheidende, von Kiš zitierte Textstelle Šalamovs, die von Mlakić reproduziert werden soll, findet sich ebenfalls in den *Očerki prestupnogo mira*, und zwar im Text *Sergej Esenin i vorovskoj mir* (*Sergej Jessenin und*

29 Vgl. exemplarisch „Kratkij katalog blatnych tatuirovok“ in Baldaev, Dancik Sergeevič/Belko, Vladimir Kuz'mič/Isupov, Igor' Michajlovič: *Slovar' tjuremno-lagero-blatnogo žargona* (rečevoj i grafičeskij portret sovetsoj tjur'my). Moskva 1992, S. 450–517.

30 Zur Zeugnisfunktion in Kišs *Magijsko kruženje karata* vgl. grundlegend Petzer, Tatjana: Der Olymp der Diebe: Spurensicherung bei Varlam Šalamov und Danilo Kiš, in: *Osteuropa* 57/6 (2007), S. 205–219.

31 Katharina Wolf-Grieffhaber zufolge gehört Štajners Werk zu denjenigen von Kiš in *Grobnica za Borisa Davidoviča* genutzten Dokumenten, die „über den ganzen Text verteilt“ und „mit anderen Dokumenten kontaminiert sind“ (Wolf-Grieffhaber, Katharina: Zur Literarisierung von Fakten in „Grobnica za Borisa Davidoviča“, in: Richter, Angela (Hg.): *Entgrenzte Repräsentationen, gebrochene Realitäten*. Danilo Kiš im Spannungsfeld von Ethik, Literatur und Politik. München 2001, S. 87–96, hier S. 89).

32 Šalamov arbeitete seit 1954 an diesen Erzählungen, die zuerst 1971 auf Deutsch und Französisch erschienen.

33 Bošković, Dragan: *Tekstualno (ne)svesno Grobnice za Borisa Davidoviča*. Beograd 2008, v. a. das Kapitel „Georg (Bilecki), Karlo (Štajner), Karl Georgijević (Taube)“, S. 37–53.

34 Ebd., S. 45.

die Welt der Diebe)³⁵: „Mat' dlja blatarja – predmet sentimental'nogo umilenija, ego, svjataja svjatyč'“. ³⁶ Wie Bošković ausführt, „abstrahierte, reduzierte, ‚fermentierte‘ [Kiš] Šalamovs Beschreibung des Mutterkultes in der Welt der Kriminellen.“³⁷ In Kišs Text *Magijsko kruženje karata* ist das für Mlakić relevante Zitat in das Kapitel *Makarenkova kopilad* (*Makarenkos Bastarde*) eingebettet:

Stoga je dovoljna sreća što si gore, na pričama, u blizini tetoviranih bogova, Orla, Zmije, Zmaja i Majmuna, i što možeš da slušaš bez straha njihova tajanstvena banjanja i njihove užasne psovke koje sknave sa psom i đavolom rođenu majčicu, jedinu svetinju razbojničku.³⁸

Das Zitat wird im folgenden Kapitel *Majmun i orao* (*Der Affe und der Adler*), in dem das Kartenspiel geschildert wird, das in der Folge zur Ermordung des Arztes Dr. Taube führt, erneut angeführt: „Onda odjednom Koršunidze opsovao grozno kljakavu majčicu, jedinu svetinju razbojničku.“³⁹

Der intertextuelle Bezug explizit zu Šalamov ist auch für Tatjana Petzers Deutung von *Magijsko kruženje karata* maßgeblich. Petzer analysiert Kišs „paläontologische“ Strategie, die es ermöglicht, „grundlegende Züge typischer Lebensläufe einer Zeit herauszuarbeiten, Lücken eines faktographischen Befunds durch plausible Attribute und Daten aus einer anderen Biographie zu ergänzen und die kollektiven Biographien zu paradigmatischen Formen zu verdichten“. ⁴⁰ Eine solche typische Biografie ist Petzer zufolge „aus Opfer- und Täterattributen zusammengesetzt, denn die Psychologie des Lagers legt deren

³⁵ Das hier aufgeworfene intertextuelle Netz ließe sich auf Esenin ausweiten, was in der vorliegenden Untersuchung jedoch nicht unternommen werden kann.

³⁶ Šalamov, Varlam T.: *Kolymskie rasskazy: Očerki prestupnogo mira; Voskrešenje listvennicy; Perčatka, ili KR-2; Anna Ivanovna: p'esa*. Moskva 1998 (= *Sobranie sočinenij v četyrech tomach*, tom 2), S. 91: „Die Mutter ist für den Ganoven Gegenstand der sentimentalen Rührung, sein ‚Allerheiligstes‘“ (Šalamow, Warlam: *Künstler der Schaufel. Erzählungen aus Kolyma* 3. Aus dem Russischen von Gabriele Leupold. Berlin 2013, S. 518).

³⁷ Bošković 2008, S. 48.

³⁸ Kiš, Danilo: *Grobница za Borisa Davidoviča*. Beograd 2003, S. 91: „Ein Glück also, wenn man oben sein darf, auf den Pritschen, in der Nähe der tätowierten Götter namens Adler, Schlange, Drache und Affe, wenn man furchtlos ihren mysteriösen Beschwörungsformeln lauschen kann und ihren gräßlichen Flüchen, in denen die Mutter – der Verbrecher einziges Heiligtum – von Hunden und Teufeln geschändet wird.“ (Kiš, Danilo: *Ein Grabmal für Boris Davidowitsch*. Sieben Kapitel ein und derselben Geschichte. Aus dem Serbokroatischen von Ilma Rakusa. Frankfurt am Main 1986, S. 79).

³⁹ Ebd., S. 94: „Doch plötzlich stieß Korschunidse einen furchtbaren Mutterfluch aus, das einzige Heiligtum der Verbrecher schändend.“ (Kiš 1986, S. 81–82).

⁴⁰ Petzer, 2007, S. 219.

Substituierbarkeit nahe.“⁴¹ Die Funktion dieser nicht zuletzt auch intertextuell fundierten „Spurensicherung“⁴² ist laut Petzer eine memoriale:

Kišs kollektive Biographien errichten insbesondere für jene, deren Akten vernichtet, deren Körper verschwunden sind, textuelle Kenotaphe. Mit dem Brauch der Griechen, Kenotaphe als Grabmal für die Toten zu errichten, deren Gebeine nicht bestattet werden können, wird das Gebot des Erinnerns, das Gedenken an die Toten, zur poetologischen Gedächtnishandlung, in der auch Šalamov schrieb.⁴³

Nun stellt sich die Frage, wie die Beziehung des Verbrechers zur Mutter jeweils im Text bewertet wird. Kiš hat das Zitat aus Šalamovs Skizze übernommen und in eine fiktionale Erzählung dokumentarischen Charakters übertragen. In beiden Texten ist die erzählende Distanz zur Ideologie der Verbrecherwelt deutlich: In Kišs Erzählung erfolgt die Distanzierung durch einen auktorialen Erzähler, bei Šalamov durch die Textsorte *očerk* (Skizze), weiterhin durch die Verwendung von Anführungszeichen für das ‚Allerheiligste‘ sowie durch explizite Repliken, die auf die Verlogenheit des Mutterkultes hinweisen: „Sovmeščas’ s chamstvom k ženščine voobšč, slaščavo-sentimental’noe otnošenie k materi vygljadit fal’šivym i lživym. Odnako kul’t materi – oficial’naja ideologija blatarej.“⁴⁴

Im Unterschied zu dieser deutlichen Distanzierung vom Wertekodex der Kriminellen in den beiden Prätexten ist in Mlakićs Roman eine interessante Ambivalenz zu konstatieren, die in Bezug zur Komplexität der bosnischen Nachkriegsgesellschaft steht. Mlakićs Figur Safet schreibt sich mit dem Akt des Tätowierens bewusst in die Gemeinschaft des Verbrechermilieus ein, da unter den Bedingungen der bosnischen Transformationszeit ein Ausstieg aus der Mafiaszene kaum möglich ist. Entscheidend ist jedoch die kritische Aussage des Romans, dass den Opfern von Vergewaltigung und Kriegsverbrechen, zu denen auch Safet auf existenzielle Weise zählt, außerhalb mafiöser Strukturen keine Gerechtigkeit widerfahren kann. Der von Šalamov und Kiš kritisch kommentierte Mutterkult erhält somit bei Mlakić, im Spiegel von Vergewaltigung als Kriegsverbrechen, eine Semantik, die auf die Distanzierung zum eigenen Vater, Vergewaltiger und Kriegsverbrecher und auf eine für den Protagonis-

⁴¹ Ebd.

⁴² Vgl. den Titel in Petzers Text.

⁴³ Petzer 2007, S. 219.

⁴⁴ Šalamov 1998, S. 91: „In Verbindung mit der Grobheit gegenüber der Frau als solcher wirkt das süßlich-sentimentale Verhältnis zur Mutter falsch und verlogen. Doch der Mutterkult ist die offizielle Ideologie der Ganoven.“ (Šalamow 2013, S. 518).

ten nicht lösbare, sich in den widersprüchlichen Tätowierungen spiegelnde Identitätsproblematik hindeutet.

4. Fazit

Josip Mlakić liefert mit *Crni gavran i bijele vrane* in Fortschreibung der Zeugnisliteratur von Danilo Kiš und Varlam Šalamov einen pessimistischen Einblick in die „Verbrecherwelt“ der bosnischen Transformationsgesellschaft. Den namenlosen Opfern dieser Gesellschaft, die, wie Tatjana Petzer für die paradigmatischen Biografien von Kišs Protagonisten festgestellt hat, sowohl Opfer als auch Täteranteile aufweisen, wird ein literarisches Grabmal gesetzt. In der Romanhandlung kann Safet Hodžić, dem Opfer dieser destruktiven gesellschaftlichen Strukturen, nur auf der Basis von Gesetzlosigkeit, Selbstjustiz und Rache Gerechtigkeit zukommen, wie die Fortführung des unter Kapitel 2 angeführten Zitats vorführt: „To je bila pravda za Sanelu, a usput i za Sadika. Za Safeta Hodžića, crnog gavrana, na ovom svijetu nije bilo pravde.“⁴⁵ Das auf der Handlungsebene in die mafiöse Verbrecherwelt verstrickte Mordopfer steht stellvertretend für die tragischen Biografien junger Menschen, deren Traumatisierungen und Verwicklungen in kriminelle Milieus als Folge der kriegsbedingt destruktiven Muster der gesellschaftlichen Transformationszeit in Bosnien und Herzegowina zu werten sind. Der im Roman anhand der Tätowierungen vorgeführte kulturelle Prozess von *embodied narration* ist einerseits als selbstbewusster körperlicher Ausdruck der geschilderten traumatisierenden Begleiterscheinungen der bosnisch-herzegowinischen gesellschaftlichen Transformation zu verstehen und wird andererseits im literarischen Text zu einer Möglichkeit der Artikulation und damit Überwindung der Opferposition. Auf diese Weise konnte der Autor denjenigen Menschen, die der gegenwärtigen, von mafiösen Strukturen geprägten gesellschaftlichen Realität aus verschiedenen Gründen zum Opfer gefallen sind, im genrespezifischen Rahmen des Hard-boiled-Krimis und im intertextuellen Rahmen der Lagerliteratur auf literarischem Wege eine Stimme und die Macht des Zeugnisses verleihen.

⁴⁵ Mlakić 2018, S. 227: „Das war die Gerechtigkeit für Sanela, und nebenbei auch für Sadik. Für Safet Hodžić, den schwarzen Raben, gab es keine Gerechtigkeit auf dieser Welt.“

Literatur

Primärliteratur

- Kiš, Danilo: Ein Grabmal für Boris Dawidowitsch. Sieben Kapitel ein und derselben Geschichte. Aus dem Serbokroatischen von Ilma Rakusa, Frankfurt am Main 1986.
- Kiš, Danilo: Grobnica za Borisa Davidovića, Beograd 2003.
- Mlakić, Josip: Crni gavran i bijele vrane, Zaprešić 2018.
- Selimović, Mehmed: Der Derwisch und der Tod. Aus dem Serbokroatischen von Werner Creutziger, Berlin 1975.
- Selimović, Meša: Derviš i smrt, Beograd/Sarajevo 1990.
- Šalamov, Varlam T.: Kolymskie rasskazy: Očerki prestupnogo mira; Voskrešenje listvennicy; Perčatka, ili KR-2; Anna Ivanovna: p'esa, Moskva 1998 (= Sobranie sočinenij v četyrech tomach, tom 2).
- Schalamow, Warlam: Künstler der Schaufel. Erzählungen aus Kolyma 3. Aus dem Russischen von Gabriele Leupold, Berlin 2013.

Sekundärliteratur

- Baldaev, Dancik Sergejevič/Belko, Vladimir Kuz'mič/Isupov, Igor' Michajlovič: Slovar' tjuremno-lagero-blatnogo žargona (rečevoy i grafičeskij portret sovetskoj tjur'my), Moskva 1992.
- Beganović, Davor: Das Trauma des Kriegers, in: Borissova, Natalia/Frank, Susi K./Kraft, Andreas (Hg.): Zwischen Apokalypse und Alltag. Kriegsnarrative des 20. und 21. Jahrhunderts, Bielefeld 2009, S. 201–220.
- Beganović, Davor: Elegantno pripovijedanje jezovitih događaja, in: Oslobođenje 12. 09. 2013.
- Bošković, Dragan: Tekstualno (ne)svesno Grobnice za Borisa Davidovića, Beograd 2008.
- Burkhart, Dagmar: Hautgedächtnis, Hildesheim 2011.
- Dauncey, Sarah: Crime, Forensics, and Modern Science, in: Rzepka, Charles J./Horsley, Lee (Hg.): A Companion to Crime Fiction, Malden 2010, S. 164–174.
- Dimbath, Oliver/Heinlein, Michael/Schindler, Larissa: Einleitung: Körper und Gedächtnis – Perspektiven auf Zeichnungen der Vergangenheit und inkorporierte Verhaltensorientierungen, in: Dies./Wehling, Peter (Hg.): Der Körper als soziales Gedächtnis, Wiesbaden 2016, S. 1–16.
- Hansen-Kokoruš, Renate/Simić, Dijana: Heroik und ihre Subversion. Entwicklungslinien des Antiheroischen in der bosnischen, kroatischen, montenegrinischen und serbischen Literatur, in: Krause, Toni Janosch/Rolshoven, Johanna/Winkler, Justin (Hg.): Heroes – Repräsentationen des Heroischen in Geschichte, Literatur und Alltag, Bielefeld 2018, S. 407–423.
- Hartung, Heike: The Concept of Embodiment in Modern Culture, in: Dies. (Hg.): Embodied Narration. Illness, Death and Dying in Modern Culture, Bielefeld 2018, S. 9–19.
- Ibrić, Almir: Bilder und Tätowierungen im Islam. Eine Einführung in die Ethik und Ästhetik des Polytheismusverbots, Berlin/Wien 2010.
- Kowollik, Eva: „Die toten Kinder erinnerten an Plastikpuppen.“ Kindheitstrauma in

- Josip Mlakićs *Svježe obojeno*, in: Drosihn, Yvonne/Jandl, Ingeborg/Kowollik, Eva (Hg.): *Trauma – Generationen – Erzählen. Transgenerationale Narrative in der Gegenwartsliteratur zum ost-, ostmittel- und südosteuropäischen Raum*, Berlin 2020, S. 83–97.
- Lachmann, Renate: *Lager und Literatur. Zeugnisse des GULAG*, Konstanz 2019.
- Larsen, Erik/Martell, James: Introduction: Totem and Tattoo, in: Dies. (Hg.): *Tattooed Bodies. Theorizing Body Inscription Across Disciplines and Cultures*, Cham/Ch 2022, S. 1–9.
- Merkel, Wolfgang: *Systemtransformation. Eine Einführung in die Theorie und Empirie der Transformationsforschung*, Opladen 1999.
- Messner, Elena: *Postjugoslawische Antikriegsprosa. Eine Einführung*, Wien/Berlin 2014.
- Nusser, Peter: *Der Kriminalroman*, Stuttgart/Weimar 2009.
- Pepper, Andrew: The „Hard-boiled“ Genre, in: Rzepka, Charles J./Horsley, Lee (Hg.): *A Companion to Crime Fiction*, Malden 2010, S. 140–151.
- Petzer, Tatjana: Der Olymp der Diebe: Spurensicherung bei Varlam Šalamov und Danilo Kiš, in: *Osteuropa* 57/6 (2007), S. 205–219.
- Pörzgen, Yvonne: Entschlossen zur Unentschlossenheit. Meša Selimovićs Roman *Derviš i smrt* und der Diskurs um die Willensfreiheit, in: Frieß, Nina/Ganschow, Inna/Gradinari, Irina/Rutz, Marion (Hg.): *Texturen – Identitäten – Theorien. Ergebnisse des Arbeitstreffens des Jungen Forums Slavistische Literaturwissenschaft in Trier* 2010, Potsdam 2011, S. 361–374.
- Richter, Angela: Ein Dialog mit der Zeit von ungebrochener Faszination. Noch ein Blick auf den Roman *Derviš i smrt*, in: Okuka, Miloš/Schweier, Ulrich (Hg.): *Germano-Slavistische Beiträge. Festschrift für Peter Rehder zum 65. Geburtstag*, München 2004, S. 483–494.
- Richter, Angela: Vergewaltigung in Literatur und Film über den Bosnien-Krieg. Zur Darstellung traumatisierender Grenzerfahrung, in: Lehmann-Carli, Gabriela/Johannsmeyer, Betty/Johannsmeyer, Karl-Dieter/Schult, Maïke (Hg.): *Zerreißproben: Trauma – Tabu – EmpathieHürden*, Berlin 2017, S. 155–177.
- Weber, Stephanie: Branch Out, Perform, Interlink: Reading Tattoos as Soma-hypertexts in Shelley Jackson's *SKIN* and *Skin Motion's Soundwave Tattoos*, in: Larsen, Erik/Martell, James (Hg.): *Tattooed Bodies. Theorizing Body Inscription Across Disciplines and Cultures*, Cham/Ch 2022, S. 67–87.
- Wolf-Grießhaber, Katharina: Zur Literarisierung von Fakten in „Grobница za Borisa Davidovića“, in: Richter, Angela (Hg.): *Entgrenzte Repräsentationen, gebrochene Realitäten. Danilo Kiš im Spannungsfeld von Ethik, Literatur und Politik*, München 2001, S. 87–96.

Kinderkörper in Nachkriegskontexten

Der Kindarchetypus bei Desanka Maksimović,
Darko Cvijetić und Lana Bastašić

Carl Gustav Jung describes the child archetype as 'wonderful' and 'monstrous', 'invincible' and 'vulnerable'. In post-war narratives, however, the child is mainly portrayed as fragile: in the context of postmemory, Marianne Hirsch describes the 'child victim' and the 'child witness'. Both are defenceless and passive. I deal with historically and culturally motivated transformations of the child archetype in (post-) Yugoslav literatures, highlighting the role of the child's body. Desanka Maksimović opens a heroic discourse to sublimate the child victims of the Kragujevac massacre in 1941, thus reducing their physical dimension. Twenty-five years after the Yugoslavian war, Darko Cvijetić emphasises the physical disfigurement of his child victim, in order to insist on the unresolved traces of history. In the same context, Lana Bastašić presents a more complex view of the child in post-war society. She uses physicality to reinforce discourses on violence, psychosexual development, cultural identity, and ethnic discrimination. Cvijetić's and especially Bastašić's texts respond to features of the 'corporeal turn' in the 1990s, which Patrick Finney explains in terms of developments in gender and postcolonial studies.

1. Einleitung

Zwischen Reinheit und sexueller Entwicklung, Naivität und politischen Diskursen markieren Kindesdarstellungen häufig einen Grenzbereich zwischen individueller und kollektiver Identität. In Nachkriegskontexten wird dies besonders deutlich, denn Kinder sind hier symbolisch aufgeladen als schützenswerte Nachkommenschaft einer Nation, als unschuldige Opfer von Gewalt und Traumatisierung oder als ahnungslose Nachkommenschaft, die eine transgenerationale Prägung durch gesellschaftliche Ungerechtigkeiten in sich trägt. Damit spiegeln Kinderfiguren gesellschaftliche Perspektiven auf historische Ereignisse, wie an folgenden Texten exemplarisch illustriert werden soll: Desanka Maksimovićs episches Gedicht *Krvava bajka* (1941, *Blutiges Märchen*) konstruiert ein sublimierendes Opfernarrativ der Trauer, Darko Cvijetićs Kurz-

roman *Schindlers Lift* (2018, Schindlers Lift) präsentiert ein verstörendes Konglomerat physischer Gewalthandlungen und Lana Bastašićs Erzählsammlung *Mliječni zubi* (2020, *Milchzähne*) befasst sich mit subtilen Einschreibungen eines unterdrückten hinterfragenswürdigen kulturellen Erbes, wobei die Autorin Kriegsvergangenheiten ebenso beleuchtet wie Nationalismus, patriarchale Strukturen, menschliches Versagen und Bosheit.

Kinderkörper werden im Folgenden vor allem hinsichtlich ihres kulturellen symbolischen Potenzials untersucht. Zentral dafür sind Carl Gustav Jungs Forschungen zum Kindarchetypus, der in Hinblick auf Geschlecht, gesellschaftlichen Handlungsspielraum sowie Moral je gegensätzliche Zuschreibungen vereint: So steht das Kind an der Grenze zwischen männlicher und weiblicher Identität, wird geschützt oder als stummes und wehrloses Opfer missbraucht und in ethischen Betrachtungen ebenso mit gottgleicher Gutherzigkeit assoziiert wie mit unzivilisierter Bösartigkeit. Transformation wird dabei in erster Linie als literarisches Deutungspotenzial verstanden, das historische Ereignisse ebenso formt wie Identitätskonzepte. Den Hintergrund bilden die Bedingungen (post-)jugoslawischer Nachkriegskontexte bzw. eine davon abgeleitete Dynamik in der Zeit: Maksimovićs unmittelbar nach dem nationalsozialistischen Massaker 1941 in Kragujevac verfasstes Gedicht gießt die tragischen im ersten Jugoslawien verorteten Ereignisse in eine identitätsbejahende zeitlose Form, ein Vierteljahrhundert nach dem Jugoslawienkrieg verweist Cvijetićs detailgetreues Schreckensbild der traumatischen Zerfallsgeschichte auf ein Scheitern historischer Aufarbeitung und Bastašić lässt nur etwas mehr Zeit verstreichen, um zu demonstrieren, dass die Hintergründe des Jugoslawienkrieges im Blickfeld der Folgegeneration bereits verschwimmen und gesamtgesellschaftlich dennoch wirksam bleiben.

2. Kulturwissenschaftliche Körpertheorien

Im diskursiven Zentrum der untersuchten Texte steht jeweils der kindliche Körper als Träger einer „historischen Last, de[s] posttraumatischen ‚Nachlass[es]‘ der Totalitarismen und Verbrechen gegen die Menschlichkeit“¹ im (post-)jugoslawischen Raum. Susanne Frank und Franziska Thun-Hohenstein betonen in der Einleitung zum Sammelband *Körper, Gedächtnis, Literatur in (post-)totalitären Kulturen* (2020) die Poetik „selbstreflexiven Schreiben[s]

1 Frank, Susanne/Thun-Hohenstein, Franziska: Einleitung [zum Themenband: Körper, Gedächtnis, Literatur in (post-)totalitären Kulturen], in: Wiener Slawistischer Almanach 85 (2020), S. 7–19, hier S. 7.

der Moderne“ und verweisen auf die darin anzutreffende „insistierende [...] Präsenz des Vergangenen“, das sich, der „Sprache [...] [u]nzugänglich [...]“, der „logisch-rationale[n] Rekonstruktion“² vorerst entzieht und schließlich somatisch wiedererlangt werden kann. Die im Folgenden behandelten Werke stehen dazu eher in Kontrast, was mit ihrem jeweiligen kulturhistorischen Entstehungskontext zusammenhängt: Maksimović konzipiert das kollektive Trauma als (ästhetisch gleichsam vormodernes) hermetisch-mythisierendes, serbisch-nationales Mahnmal; im zeitgenössischen Kontext schildert Cvijetić Gräueltaten als Aneinanderreihung knapper Episoden, wobei er rückblickende Sinnstiftung und Reflexion unterlässt,³ und Bastašićs Reflektorfiguren handeln meist im Augenblick, ohne (Er-)Kenntnisse über die Tiefenschichten ihrer tragischen Biografien.⁴ Aufgrund der posthumen Perspektive auf die kindlichen Opfer in den ersten beiden Texten ist das somatische Gedächtnis darin ausgelöscht: Die Lesbarkeit der geschilderten Körper entfaltet sich stattdessen auf symbolischer und allegorischer Ebene. Bastašić trennt das somatische Gedächtnis dagegen durch personal eingeschränkte kindliche Sinnhorizonte erzählerisch von analytischen Deutungen.⁵ Rainer Grübels Beobachtung einer in der Prosa häufig kontrastiv konzipierten Semantik von Soma und Geschichte trifft daher auch hier zu.⁶

In Hinblick auf symbolisch aufgeladene, unbewusst agierende und allegorische Figuren, deren Bedeutung oft nicht individuell, sondern historisch oder kulturbezogen zu denken ist, erscheinen die von Aage Hansen-Löve im Leib-Körper-Modell herausgearbeiteten Gegenüberstellungen von Interesse: Denn ‚Leib‘ als identitätsstiftend-geistiges Konstrukt, ‚Körper‘ als objekthaft-physische Einheit und ‚Fleisch‘, das die Materialität des Körpers betont,⁷ gehen in diesen Konstellationen komplexe Beziehungen ein. Als Objekt der Versehrung bei Maksimović oder als fleischlicher Überrest eines tödlichen

² Ebd.

³ Allerdings ergänzt der Autor die zweite Auflage seines Romans (2020) um einen finalen Flashback, der an die Poetik der klassischen Moderne erinnert. Vgl. Kap. 5.

⁴ Gegenteilig verhält es sich in der Erzählung *Tata stiže kući* (*Papa kommt heim*, vgl. Kap. 6) sowie in Bastašićs Roman *Uhvati zeca* (2018; *Fang den Hasen*, 2021), der Gegenwart und Erinnerung in kontinuierlichen Gegenüberstellungen reflektiert und die Suche nach Identität zum Zentrum werden lässt.

⁵ Eine Ausnahme bildet die Erzählung *Bog od mjeda*, wo die Protagonistin die nationalistischen Vorurteile ihrer Eltern am Ende als falsch erkennt, während Letztere ihre Position unreflektiert beibehalten.

⁶ Grübel, Rainer: Körpergedächtnis in literarischen Gattungen der Gegenwart, in: Wiener Slawistischer Almanach 85 (2020), S. 117–155, hier S. 150.

⁷ Hansen-Löve, Aage: Das Leib-Körper-Modell als philosophisch-poetisches Paradigma. Mit russischen Beispielen, in: Wiener Slawistischer Almanach 85 (2020), S. 33–115, hier S. 33–34.

Unfalls bildet der den betreffenden Figuren dennoch zugesprochene Leib die Grundlage für ihr symbolisches Potenzial und ermöglicht Anteilnahme an ihrem Schicksal. Umgekehrt liegt in Bastašićs Erzählungen ein allegorisches Figurenkonzept vor – die Hauptfiguren tragen keine Namen und stehen damit für einen überindividuellen Typus –, dessen konfliktreiche Identitäten durch unterschwellige Narrative des Fleisches verhandelt werden: Erst ihre unreflektierte Körperlichkeit verleiht diesen Charakteren eine Identität und veranschaulicht die Ambivalenz gesellschaftlicher Abläufe.

Patrick Finney stellt in den historischen Kulturwissenschaften einen ‚corporeal turn‘ fest, den er in den frühen 1990er-Jahren ansetzt.⁸ Diesen bringt er in Zusammenhang mit der Etablierung der Geschlechterforschung sowie mit einem Interesse an Wahrnehmungen, wobei er sich auf postkoloniale Konstellationen und dadurch ausgelöste Emotionen bezieht.⁹ Sowohl in Cvijetićs fleischlichen Metaphern und den daran geknüpften Verhandlungen des Zerfalls Jugoslawiens als auch in Bastašićs Thematisierung sexueller Übergriffe und kindlicher Geschlechtsidentität zeichnen sich solche Tendenzen ab.

3. Der Kindarchetypus

Carl Gustav Jung charakterisiert das archetypische Kind 1940 als „Zwitterwesen“¹⁰ und rückt damit indirekt eine *körperliche* Besonderheit in den Vordergrund: dass nämlich vor der Geschlechtsreife die sekundären Geschlechtsmerkmale noch nicht ausgeprägt sind. Davon lässt sich eine *Entkoppelung* vom Körperlichen ableiten. Eine solche deutet sich auch an, wenn Jung das Kind als „numinos“ beschreibt, d. h. er spricht ihm eine gottgleiche Aura zu, mit der es ein Gegenüber auf besondere Weise in seinen Bann ziehen, doch auch erschrecken kann. Dem zugrunde liegt wiederum ein Verweis auf den verbreiteten „Archetypus des ‚Kindgottes‘“: Neben archaischen, zweigeschlechtlichen Gottheiten falle in diese Kategorie auch das „Jesuskind“ [...], welches in der Christophoruslegende [...] [mit] jene[m] typischen Aspekt des ‚kleiner als klein und größer als groß‘“¹¹ in Verbindung gebracht wird.

8 Vgl. Finney, Patrick: Narratives and Bodies: Culture beyond the Cultural Turn, in: The International History Review 40/3 (2018), 609–630, hier S. 620.

9 Vgl. ebd. S. 622.

10 Vgl. Jung, Carl Gustav: Zur Psychologie des Kindarchetypus, in: Ders. Gesammelte Werke. Bd. 9/1: Die Archetypen und das kollektive Unbewusste. Ostfildern 2011, S. 165–195, hier S. 172.

11 Ebd.

Jung zufolge drückt der Kindarchetypus eine „Ganzheit der Persönlichkeit“¹² aus, die sich bereits in den Gegensatzpaaren abzeichnet, anhand derer er ihn als ‚wunderbar‘ und ‚monströs‘, als ‚unbesiegbar‘ und ‚verletzlich‘ oder ‚verwaist‘ charakterisiert. Wichtig ist außerdem sein Verständnis des Kindes als Entelechie, denn aus erwachsener Sicht repräsentiere dieses das „Ziel der Selbstverwirklichung“¹³ und trage eine „kosmische Bedeutung des Selbst“¹⁴ in sich: Als „potentielle Zukunft“ bereite es „eine zukünftige Wandlung der Persönlichkeit“¹⁵ vor. Die kindliche Identität dagegen befinde sich „noch auf der Stufe der Vielheit, das heißt, es ist wohl ein Ich vorhanden, das aber seine Ganzheit noch nicht im Rahmen der eigenen Persönlichkeit, sondern erst in der Gemeinschaft der Familie, des Stammes oder der Nation entfalten kann“.¹⁶

Die von Jung aus unterschiedlichen Quellen herausgearbeiteten Merkmale liegen auch Bibelstoffen zugrunde. Hier zeigt sich besonders deutlich, dass Kinder in archaischen Konzepten *nicht* als unbeschriebenes Blatt, bzw. als naiv und charakterlich gut, romantisiert wurden: Bereits der Brudermord bei Kain und Abel¹⁷ bringt sie körperlich mit Gut und Böse in Verbindung. Auf manchen Gemälden wird Kain, der Ältere, mit Bart gezeigt¹⁸; beide haben zudem schon Berufe und sind daher eventuell keine Kinder im engeren Sinne mehr. Da die Kindheit, wie Philippe Ariès in *Geschichte der Kindheit* (1960) feststellt, erst seit dem 16. Jahrhundert vom Erwachsenenalter differenziert wird,¹⁹ könnte es sich bei diesen Darstellungen auch um spätere Interpretationen handeln. Eva bekam nach Abels Tod noch einen weiteren Sohn,²⁰ den gottesfürchtigen und kinderreichen Set, der als direkter Vorfahre Noahs als Vater des Menschengeschlechts gilt.

Darüber hinaus veranschaulicht die Bindung des Isaak auf Ebene des Körpers die Ambivalenz der Eltern-Kind-Beziehung, die der Beziehung zu Gott unterzuordnen ist. Erst später finden sich in der Bibel mit Moses und schließlich im Neuen Testament mit Jesus liebeliche Kinder, die unter widrigen Umständen

12 Ebd. S. 195.

13 Ebd. S. 189.

14 Ebd. S. 185.

15 Ebd. S. 178.

16 Ebd. S. 179.

17 Vgl. Gen 4, 1–24.

18 Vgl. u. a. Doré, Gustave: Caïn et Able offrent des sacrifices, Holzstich, 1866. Kempeneer, Jan de: Cain and Abel. Fratricide Intention, Wandteppich, ca. 1550. Allerdings gibt es auch bartlose Darstellungen von Kain: Vgl. u. a. Hildebrand, Adolf von: Kain und Abel, Relief, 1890. Atanasov, Aleksi: Kain und Abel, Fresko im Bačkovo-Kloster, 1846.

19 Vgl. Ariès, Philippe: *Geschichte der Kindheit*, München 1920/9, S. 209.

20 Vgl. Gen 4, 25.

zur Welt kommen und von ihren Eltern vor körperlicher Bedrohung geschützt werden, wonach sie zu selbstbewussten Männern heranwachsen. Die jüdische und die christliche Theologie, doch auch die Philosophie analysieren und hinterfragen am Narrativ von Abraham und Isaak „Konfliktfelder von Opfer, Gehorsam und Gewalt“.²¹ Abraham verleugnet auf dem Weg zur Opferstelle und noch während er seinen Sohn festbindet, dass er ihn auf Gottes Geheiß zu opfern plant; er verheimlicht dies auch vor seiner Frau und seinen Knechten.²² Dass sein stummer Dialog mit Gott von Unterwerfung, seine Wortwechsel mit den Menschen dagegen von Hinterhalt und verschämter Lüge zeugen, zeigt sich nonverbal an Abrahams Bereitschaft, den Sohn physisch zu fesseln. Der materielle menschliche Körper erweist sich als Faktum, an dem die Sprache – Unsicherheiten, Ausflüchte, Betrug – geprüft wird.

Wie die Beispiele veranschaulichen, werden männliche Kinder körperlich an ihrer Gewalt und Grobheit, Tüchtigkeit bei der Arbeit, Schönheit und Lieblichkeit sowie an mit Kinderreichtum belohnter Gottesfurcht gemessen. Physische Eigenschaften weiblicher Kinder sind dagegen in der Bibel, wie auch Frauen an sich, weniger deutlich belegt. Auf mehreren Ebenen erfolgt die Hierarchisierung der Geschlechter mit Bezug zu deren Körperlichkeit. Deutlich wird sie an der An- bzw. Abwesenheit der Figuren sowie an deren aktiver bzw. passiver Rolle und am Vorliegen individueller Charakterisierung. Dass einander in zentralen Rollen männliche Retterfiguren wie Noah, Moses oder Jesus und weibliche Sünderinnen wie Eva, die in der Bibel namentlich nicht bezeichnete Salome oder Maria Magdalena gegenüberstehen, kündigt sich sprachlich in der pauschalen Opposition von ‚Gottessöhnen‘ und ‚Menschentöchtern‘²³ an: Eine implizite Trennung zwischen negativ assoziierter Geschlechtlichkeit, die den Frauen angelastet wird, und positiv verstandenem Kinderreichtum, im Sinne der Nachkommenschaft eines Mannes (bzw. der Anhängerschaft Jesu), zeichnet sich jeweils ab.

Das Geschlecht von Kindern wird in der Bibel hauptsächlich in Hinblick auf die Sicherung der Nachfolge durch männliche Nachkommen genannt. Obwohl Jung auf die Geschlechtlichkeit des Kindarchetypus eingeht, wenn er auf den Hermaphroditismus kosmogonischer Kindsgötter sowie die „Androgynie Christi in der katholischen Mystik“²⁴ hinweist, beschränkt diese sich in seiner Theorie auf eine konzeptuelle Anlage ohne Perspektive auf ihr aktuell

21 Hoping, Helmut/Knop, Julia/Böhm, Thomas: Vorwort, in: Dies. (Hg.): Die Bindung Isaaks. Stimme, Schrift, Bild, Paderborn u. a. 2009, S. 7–8, hier S. 8.

22 Vgl. Gen 22,1–19.

23 Vgl. Gen 6, 1–8.

24 Jung: Zur Psychologie des Kindarchetypus, S. 188.

oder später zuge dachte sexuelle Funktionen. Einen gänzlich anderen Fokus setzt demgegenüber Sigmund Freud, wenn er die Entwicklung der Sexualität ins Kindesalter zurückverfolgt²⁵ und die Tabus der bürgerlichen Sicht naiver Kinderwelten bekämpft, in denen er die Ursprünge späterer Neurosen erkennt. Freud grenzt die kindliche Geschlechtsidentität von jener des Erwachsenen ab, da „[d]er Geschlechtsunterschied [...] in dieser kindlichen Periode noch keine ausschlaggebende Rolle“²⁶ spiele, was sich in einer bisexuellen Neigung abzeichne. Eine Verbindung zu dem von Jung herausgezeichneten Hermaphroditismus ließe sich hieraus ableiten.

Für die nachfolgenden Betrachtungen sind beide Blickwinkel auf das Kind, der abstrakte sowie jener, der diesem eine explizite (Geschlechts-)Identität zuschreibt, von Bedeutung, denn in den drei literarischen Beispielen treten archaisch-anthropologische Symboliken und kulturpolitische Aspekte in je unterschiedliche Verhältnisse zueinander.

4. Kindernarrative in (Nach-)Kriegskontexten

Jung weist bei der Charakterisierung seines Archetypus darauf hin, dass das Kind „übermäßigen Feinden ohnmächtig ausgeliefert und von beständiger Auslöschungsfahr bedroht ist, andererseits aber über Kräfte verfügt, welche menschliches Maß weit übersteigen“.²⁷ Mit (Nach-)Kriegsnarrativen verbindet sich diese Feststellung insofern, als das Kind darin einerseits als Objekt der Verletzung, andererseits als Träger:in der Kultur auftritt. Im Kontext der Holocaust-Forschung arbeitet Marianne Hirsch die Typen des *Child Victim* und des *Child Witness* heraus.²⁸ Beide lassen sich mit dem Jung'schen Archetypus verknüpfen: Offensichtlich entspricht das Opferkind dem *hilflosen* Kind. Das Zeugenkind tritt in diesem Diskurs, anders als der Begriff der ‚Zeugenschaft‘ vermuten ließe, vor allem als *sprachloses* Kind in Erscheinung. Es leidet an der Traumatisierung durch das Bezeugte, das es daher nicht in Sprache umzuwandeln vermag.²⁹ Die beiden Konzepte fallen häufig zusammen. Dies trifft etwa auf die Figur des Isaak zu, der die Vorbereitungen seiner eigenen Opferung miterlebt, jedoch, zumindest in der biblischen Überlieferung, ein

25 Freud, Sigmund: Gesammelte Werke. Bd. V. London 1955, S. 73.

26 Freud: Bd. VIII, S. 47.

27 Jung: Zur Psychologie des Kindarchetypus, S. 184.

28 Vgl. Hirsch, Marianne: *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*. New York 2012, S. 165.

29 Vgl. ebd. S. 172.

stummer Zeuge von Abrahams Handeln bleibt und sein Wissen keiner anderen Figur mitteilt.

In literarischen Trauma-Narrativen treten häufig kindliche Ich-Erzähler:innen in Erscheinung. Christine Cosentino weist darauf hin, dass die „Ein- und Ausblendung des Horrenden und des von den Kindern imaginierten Märchenhaften dort Distanz schafft, wo das kindliche Fassungsvermögen überfordert ist“. ³⁰ Diese uninformierte Perspektive erlaubt das Ausblenden oder verfremdende Erzählen grausamer Sachverhalte. Indirekt konfrontiert sie ein informiertes Publikum dennoch gerade mit diesen, umgeht dabei jedoch die Festschreibung grotesker Schreckensbilder. Die beschriebene Konstellation steht in unmittelbarer Nähe zu unzuverlässigem Erzählen. ³¹ In diesem Zusammenhang verweist Anna Rutka auf Theodor Adornos Konzept der ‚schützenden Fiktion‘, die durch ‚epische Naivität‘ erzeugt werde. Diesem zufolge besteht das Ziel des Erzählens in der „Wiederherstellung einer heilen Welt“. ³²

Interessanterweise lässt keiner der drei im Folgenden analysierten Texte ein solches Verfahren erkennen. Maksimović und Cvijetić, die keine kindliche Ich-Instanz wählen, lenken den Fokus explizit auf tragische Vorfälle. Doch auch Bastašićs Erzählen aus der Perspektive Heranwachsender erschafft, trotz akzentuierten Unverständnisses ihrer Protagonist:innen für das Erlebte, keine sicheren imaginären Räume, sondern unterstreicht die diesen zugefügten Verletzungen und Ängste.

Wie Renate Hansen-Kokoruš an Beispielen aus dem (post-)jugoslawischen Raum herausarbeitet, unterstützen kindliche und pubertäre Reflektorfiguren diskursive „Generationsorientierung, narratologische Erneuerung und Kritik am Kulturmodell“. ³³ Alle drei Aspekte finden sich auch in Cvijetićs und Bastašićs Texten. In Hinblick auf Bastašićs Erzählerfiguren ist außerdem der von Hansen-Kokoruš hervorgehobene kindliche „Ur-Blick“ von Interesse, der die Ereignisse „verfremdet präsentiert: das Staunen“. ³⁴ Gerade dieser kanonische Aspekt kindlicher Perspektiven scheint durch die thematisierten Lebensumstände im Zeichen von Gewalt, Bedrohung und Ängsten im engsten familiären

30 Cosentino, Christine: „Der Krieg, ein Kinderspiel“. Romane mit Kinderperspektive im Kontext der Luftkriegsdebatte, in: *Neophilologus* 91 (2007), S. 687–699, hier S. 694.

31 Vgl. Rutka, Anna: Kinderperspektive und Märchenform als Modi der erinnerungslosen Auseinandersetzung mit der Shoah in aktuellen Romanen der dritten Generation, in: *Roczniki Humanistyczne* 65/5 (2017), S. 93–107, hier S. 100.

32 Ebd. S. 105.

33 Hansen-Kokoruš, Renate: Formen adoleszenter Infantilität und ihre Funktion, in: Dies./Popovska, Elena (Hg.): *Kind und Jugendlicher in der Literatur und im Film Bosniens, Kroatiens und Serbiens*, Hamburg 2013, S. 17–36, hier S. 25.

34 Ebd. S. 34.

Umfeld abzustumpfen: Bastašićs Kinder fügen sich vielmehr entweder resigniert in ihre Situation oder ringen sich dazu durch, gegen diese anzukämpfen, anstatt ihre Umgebung spielerisch zu erforschen.

Dennoch trägt auch ihr Erzählen das Merkmal „der eigenen Unsichtbarkeit“³⁵ und ist durch „Signale [...] markiert, die [...] aus dem Wirkungsbereich der kindlichen Welt herausfallen“, wie „Fragmente politisch gefärbter Berichte in den Medien, Haltung und Kommentare der Eltern, der Inhalt von Fernsehserien“³⁶, wie Marina Protrka Štimec in Bezug auf Maša Kolanovićs Roman *Sloboština Barbie* (2008, *Underground Barbie*) feststellt. Am selben Text illustriert zudem Cristina Beretta mit Blick auf den Diskurs um die Barbie-Puppe als geschlechtsstereotypisches Spielzeug, dass die Erwachsenenwelt auch in kriegsbezogenen Texten aus der Kinderperspektive „nicht nur als sinnlos-brutal, sondern auch als öde, monoton und starr“³⁷ erlebt werden kann, eine Beobachtung, die auch für den vorliegenden Beitrag wegweisend sein soll.

5. Transzendierte Körper bei Desanka Maksimović

Desanka Maksimovićs episches Gedicht *Krvava bajka* (*Blutiges Märchen*, verfasst 1941, publiziert erst nach dem Zweiten Weltkrieg) wurde zu einem kanonischen Text serbischer Schullektüre, der heute auch patriotische Funktionen erfüllt. Es erzählt von dem im selben Jahr in Kragujevac verübten Massaker an einer Schulklasse durch deutsche Besatzer und betrauert die getöteten Kinder. In diesem Gedicht wird eine Entindividualisierung der Kinder deutlich, die sich auch in der Darstellung ihrer Körper abzeichnet, denn diese werden nicht anhand individueller Charakteristika, sondern anhand gemeinsamer Eigenschaften beschrieben: „Iste su godine / svi bili rođeni, / [...] / od istih bolesti svi pelcovani / i svi umrli u istom danu.“³⁸ Zusätzlich zu diesen Gleich-

35 Ebd.

36 Štimec, Marina Protrka: Kann ein Kind sprechen? Politik, Krieg und Heranwachsen in den Romanen von Maša Kolanović und Ivana Simić Bodrožić, in: Hansen-Kokoruš, Renate/Popovska, Elena (Hg.): Kind und Jugendlicher in der Literatur und im Film Bosniens, Kroatiens und Serbiens, Hamburg 2013, S. 173–192, hier S. 180.

37 Beretta, Cristina: Maša Kolanović' Roman *Sloboština Barbie* und die Mimikry der Geschlechternormen. Barbie, Butler und ein wenig Bhabha, in: Hansen-Kokoruš, Renate/Popovska, Elena (Hg.): Kind und Jugendlicher in der Literatur und im Film Bosniens, Kroatiens und Serbiens, Hamburg 2013, S. 139–211, hier S. 196.

38 Maksimović, Desanka: *Krvava bajka*, in: Dies. *Celokupna dela. Tom 1: Pesme. Knjiga druga* (1936–1951), Beograd 2012, S. 574–575, hier S. 574. Im Folgenden zitiert unter der Sigle KB. „Im selben Jahr / waren alle geboren, / [...] / dieselben Krankheiten hatten alle durchlitten, / und alle sind gestorben am selben Tag.“ (Übers. IJK).

setzungen tragen Wiederholungen sowie die für Märchen charakteristische Einleitungsformel zu perspektivischer Distanz bei. Beide bewirken eine Entkoppelung des Vorfalles von seinem historischen Kontext und ermöglichen zugleich die überhöhende, durch Parallelismen vollzogene Umdeutung von einem Opfer- zum Heldentod: „Bilo je to u nekoj zemlji seljaka / na brdovitom Balkanu / umrla je junačkom smrću / četa đaka u istom danu.“³⁹ Die Transformation der betrauten Opfer-Kinder in Helden-Kinder kann als Bestreben betrachtet werden, ihre toten Körper – im Sinne des *re-membering*, eines alt-ägyptischen „Ritual[s] erinnernder Wiedervereinigung“⁴⁰ – wieder stärker in Verbindung zu den gewesenen Individuen zu setzen. Die abstrakte und verallgemeinernde Darstellung bewirkt jedoch zugleich eher eine Allegoriebildung, die vom Körperlichen wegführt. Der transgressive Übergang zwischen physischem und geistigem Ereignis, der den Tod in eine Transzendenz überleitet, erhält jedoch durch die Erwähnung der Hände eine körperliche Dimension: „Dečaka redovi celi / uzeli se za ruke / i sa školskog zadnjeg časa / na streljanje pošli mirno / kao da smrt nije ništa.“⁴¹ Die Hände sind symbolisch aufgeladen und stehen für körperliche Nähe und Beziehung.

Die rhetorische Verformung von Opferkindern zu Heldenkindern in Maksimovićs Gedicht *Krvava bajka* setzt die von Jung aufgeworfene Dichotomie des *numinosen* Kindarchetypus als ‚verletzlich‘ und ‚unbesiegbar‘ in Kraft. Trotz großer Distanz in der Darstellung sind es die Kinderkörper, die als Angriffspunkt roher Gewalt betrautet werden und deren Versehrtheit zugleich unter Zuhilfenahme heroischer Motive verleugnet wird.

6. ‚Fleisch‘ und Allegorie bei Darko Cvijetić

Gerade gegenläufig zu Entmaterialisierung und Heroisierung des Kinderkörpers in *Krvava bajka* exponiert Cvijetićs kurzer Roman *Schindlerov lift* (2018 bzw. 2020, *Schindlers Lift*) die physische Versehrbarkeit von Körpern ganz allgemein. Die Tendenzen des ‚corporeal turn‘ zeichnen sich einerseits in naturalistischen Körperschilderungen, andererseits in daran gekoppelten Symboliken mit politischer Bedeutung in Bezug auf die Desintegration Jugoslawiens ab. Anhand eines roten und eines blauen Hochhauses, die durch

39 Ebd. „Es war einmal, in einer ländlichen Gegend / am hügeligen Balkan, / dass den Heldentod starb / eine Kinderschar / am selben Tag.“ (Übers. I.J.K.).

40 Assmann, Jan: Religion und kulturelles Gedächtnis, München 32007, S. 28.

41 Ebd. S. 575. „Ganze Reihen von Kindern / nahmen sich an den Händen / und nach der Schule / gingen sie friedlich / zur Erschießung / als wäre der Tod nichts.“ (Übers. I.J.K.).

ihre Positionierung die Farben der jugoslawischen Flagge (blau–weiß–rot) nachbilden, werden die Gräuel des Jugoslawienkriegs illustriert: Im Plauderton erzählt Cvijetić in sehr kurzen Kapiteln von Todesfällen verschiedener Bewohner:innen des roten Hochhauses, wobei sich Zufälle, Unfälle, Gewaltakte und Suizide verschränken. Durch die geraffte Form und die Figurendichte sind die einzelnen Akteur:innen auch hier wenig personalisiert. Auf Basis gezielt in Szene gesetzter Stereotype konstruiert Cvijetić allerdings, anders als Maksimović, nicht Gleichheit, sondern Gegensätzlichkeit, womit er dem um den Zerfall Jugoslawiens kreisenden Kernnarrativ gerecht wird.

Leitmotiv des Romans ist die mehrfach aufgerufene Episode der Enthauptung eines sechsjährigen Mädchens namens Stoja durch einen unglücklichen Zufall: Die beinahe einen Monat lang unterbrochene Stromversorgung funktioniert wieder und just in dem Moment, als Stoja im zweiten Stock ihren Kopf durch die kaputte Schiebetür streckt, ruft jemand den Lift, sodass dieser sie enthauptet: „Iznenada, netko je pozvao lift (marke Schindler). / Koji je dekapitirao dijete. / Od tada to nije više lift (marke Schindler). / To je pokretna giljotina košara koja ide gore-dole puna slame, kao Betlehemske jaslice.“⁴²

Der Lift der Marke Schindler deutet eine sakrale Dichotomie von Unten und Oben an, erweist sich jedoch nicht als Mittel der Überfahrt in eine posthume Transzendenz, sondern, wie erzählerisch unterstrichen, als mutmaßlich selbstmächtiges Mordinstrument. Da er die Wege der Bewohner:innen des Hauses verbindet, scheint er an allen Gewaltakten aktiv beteiligt. Die Assoziation mit dem Film *Schindler's List* (1993) realisiert sich in der sich beständig dezimierenden Zahl der Hausbewohner:innen. An die Enthauptung der kleinen Stoja knüpft Cvijetić zusätzlich religiöse Symbolbezüge zur Geburt und Hinrichtung Christi. Während die Weihnachtsgeschichte durch das im Lift ausgelegte Stroh imaginiert wird, stärkt Cvijetić die Bezüge zur Hinrichtung Christi am Ende seines Romans, wo der Ich-Erzähler erneut auf die Enthauptung zu sprechen kommt und den versehrten Körper nun noch genauer imaginiert:

Što misliš, kazao joj je, tko je sačekao lift u prizemlju oslonjen na pušku, umoran, otvorio vrata i vidio trzajuće tijelo djeteta bez glave kako udovima mlatara kao

42 Cvijetić, Darko: *Schindlerov lift*. Drugo, dopunjeno izdanje, Sarajevo/Zagreb 2020, hier S. 20. „Plötzlich hatte jemand den Aufzug geholt. / Der das Kind enthauptete. / Von da an ist es kein Schindlers Lift mehr. Es ist ein sich bewegender Guillotinenkorb, der voller Stroh rauf und runter fährt, wie die Krippe in Bethlehem.“ Cvijetić, Darko: *Schindlers Lift*. Hamburg 2020, S. 19.

marioneta, dok iz otvorenog vrata šikljaju mlazevi po zidovima lifta i podu? / Što misliš, izmucao joj je, tko je čučnuo i držao za ruke djevojčicu bez glave?⁴³

Diese Frage bleibt in der Erstfassung offen. Umso stärker schreibt sich das groteske Bild des zuckenden kopflosen Kinderkörpers in diesen Text ein. Stoja ist ein Opferkind, dessen entstellter Leichnam von niemandem in den Arm genommen wird, und der Roman verfolgt das Anliegen, sie als solches zu konservieren, nicht als jenes Individuum, das sie vor dem Unglück gewesen sein mag. Dementsprechend verweist der Ich-Erzähler abschließend auf eine – Miroslav Krleža zugeschriebene – literarische Konservierungsszene, bei der die Körper der Getöteten zu Schaden kommen: „premaza gips na obraze, a kad je skinula maske, oboje su bili skalpirani.“⁴⁴

7. Die physische Rückkehr des Erzählers an den Schauplatz

Christine Cosentino erwähnt den Topos einer „zwanghaften Rückkehr von Zeitzeugen an den Ort des Traumas“, die durch „[u]nausgefochtene Emotionen wie Schuld, Verwirrung, angestrebte Selbstkonstituierung in einem historisch zu klärenden Prozeß, aber auch Rache“⁴⁵ motiviert sei. Um einen solchen ergänzt Cvijetić seinen Roman zwei Jahre nach dessen Erscheinen und greift dabei abermals die Enthauptungsszene auf. In einem metafiktionalen Zusammentreffen seines Ich-Erzählers mit Stojas Mutter verstärkt er sowohl die grotesken Details als auch die Symbolverbindungen zu Christus: „Nisam ti roman čitala, ali znam da njezinu krv još nisu oprali sa zidova, a prošlo dva deset sedam godina i danas bi imala Isusove 33 godina.“⁴⁶ Die Zahlen stimmen nicht überein, denn die zum Zeitpunkt des Unglücks Sechsjährige wäre zwanzig Jahre später erst 26. Wie um Stojas Tod eine Überleitung in die angedeutete Heilsgeschichte anhand der Zahlen absichtlich zu verwehren, ent-

43 Ebd. S. 91. „Was glaubst du, sagte er ihr, wer hatte auf den Aufzug im Erdgeschoss gewartet, auf das Gewehr gestützt, müde, öffnete die Tür und sah den zuckenden Körper eines kopflosen Kindes, wie es wie eine Marionette mit den Gliedern hampelte, während aus dem offenen Hals Blut über die Wände und den Boden des Aufzugs strömte? / Was glaubst du, stotterte er zu ihr, wer kniete sich und hielt das Mädchen ohne Kopf an den Händen fest?“ Ebd. S. 90.

44 Ebd. S. 93. „Und als sie die Gipsabdrücke entfernt, waren die beiden skalpiert.“ Ebd. S. 91.

45 Cosentino: „Der Krieg, ein Kinderspiel“, S. 693.

46 Ebd. S. 96. „Ich habe deinen Roman nicht gelesen, aber ich weiß, dass ihr Blut noch nicht von den Wänden gewaschen wurde, und es ist zwanzig Jahre her, heute wäre sie 33 Jahre alt, wie Jesus.“ Ebd. S. 93.

hält die Erstfassung des Romans nur 32 Kapitel. Auch das ergänzte Kapitel in der Zweitfassung betitelt Cvjetić nicht als Kapitel 33, sondern als *Čarolijica* („Kleiner Zauber“), sodass unverrückbar feststeht: Stojas Leben endete vorzeitig.

Auf mehreren Ebenen deutet Cvjetić in diesem Postscriptum ein transgenerationales Fortwirken der traumatischen Episode an, denn die Mutter, die den Ereignissen noch Details beizufügen hat, ist in Begleitung ihrer Enkelin: „[U] nuka nas gledala mirno, kao da cijelu priču sluša trideseti put.“⁴⁷ Obwohl das Mädchen der zweiten Generation angehört und Stojas Geschichte folglich nur aus Erzählungen kennt, verdeutlicht sein Wissen, dass deren symbolisch aufgeladener Körper längst ein Narrativ an der Schwelle vom kommunikativen zum kulturellen Gedächtnis darstellt und in Tradierungen erhalten bleiben wird. Ihre emotional unbeteiligte, stumme Anwesenheit markiert die Enkelin als sekundäres Zeugenkind, dem die Traumatisierung der Erwachsenen durch wiederholtes Erzählen transgenerational übertragen wurde. Auf sie trifft zu, was Hirsch durch einen lyrischen Vers der polnisch-jüdischen Dichterin Yala Korwin unterstreicht: „grown old with knowledge beyond your years“.⁴⁸

Falls Cvjetićs Erzähler durch seine Rückkehr an den Schauplatz der Romanhandlung beabsichtigt, historische Unklarheiten zu beseitigen, wird er nicht enttäuscht: Der Nachtrag endet mit der unerwarteten Entlarvung jenes Mannes, der 22 Jahre zuvor den Lift betätigt hat, denn anhand der neuen Informationen identifiziert der Ich-Erzähler diesen als seinen eigenen, mittlerweile verstorbenen Vater. Der Chronist fremder Geschichten rückt so unverhofft ins Zentrum dieser Chronik. Ebenso exponiert und körperlich ausgeliefert wie seine Figuren, findet er sich flashbackartig plötzlich in jenem Lift wieder und wird unten bereits erwartet: „evo gaaaaa ...“⁴⁹

Cvjetić verwirft in *Schindlers Lift* den bei Maksimović vorliegenden sublimierenden Blick auf den versehrten Kinderkörper und unterstreicht anhand wiederholter Detailbeschreibungen physischer Umstände die groteske Dynamik des Krieges, in die wissentlich oder unwissentlich alle verwickelt sind.

8. Trauma, Mord und Körper bei Lana Bastašić

Ungeschönte physische Details körperlicher Verletzung finden sich auch in Lana Bastašićs Erzählungssammlung *Mliječni zubi* (2020, *Milchzähne*, 2023), deren

47 Ebd. S. 96. „[D]ie Enkelin schaute uns ruhig an, als würde sie die ganze Geschichte zum dreißigsten Mal hören“. Ebd. S. 94.

48 Hirsch: *The Generation of Postmemory*, S. 165.

49 Ebd. S. 97. „Das ist eeeer ...“ Ebd.

Texte in etwa zeitgleich mit Cvijetićs Roman entstanden sind. Ein Unterschied liegt jedoch in der Perspektive, da sich Bastašić hauptsächlich Kindern der Nachkriegsgeneration widmet. Einige von Anna Rutkas Beobachtungen über die „Perspektive eines vorpubertären Mädchens“ im Kontext eines Shoah-Narrativs können auf das hier vorliegende Erzählverhalten übertragen werden, das ebenfalls „Einblicke in die vorreflexive, an mehreren Stellen an die Märchen-Form angelehnte Wahrnehmung“⁵⁰ gewährt. Auch in Bastašićs Erzählungen evoziert „[d]er im Präsens gehaltene kindlich-naive Blick [...] das irritierende Bewusstsein einer ‚Normalität‘ und ‚Natürlichkeit‘“⁵¹ des traumatisch geprägten Lebens, und in ähnlicher Form etabliert das Weltbild ihrer Erzähler:innen und Reflektorfiguren darin eine „Poetik der Nebensächlichkeiten und Banalitäten, die den Blick scheinbar naiv zerstreuen und ablenken“.⁵²

Im Unterschied zu diesen Gepflogenheiten trifft auf Bastašićs Poetik kindlicher Wahrnehmung allerdings nicht zu, dass „Mordszenen [...] an keiner Stelle direkt an- bzw. ausgesprochen“⁵³ würden: Damit verzichtet die Autorin auf das zentrale Moment der Verschleierung bzw. auf eine ‚Schonung‘ ihres Publikums. Die kindlichen Weltbilder erscheinen dadurch besonders authentisch, dass sie einen autoreflexiven Diskurs etablieren, der sich vom äußeren der Erwachsenenwelt absondert und eine eigenständige Dynamik und Logik erkennen lässt: Oft erscheint dieser fieberhaft angstgetrieben, mitunter zeichnet sich auch herablassende Überlegenheit darin ab. Diese Selbstgespräche erinnern stark an die von Lev Vygotskij beschriebene Dynamik der inneren Rede an den Anfängen kindlichen Denkens.⁵⁴

Verbindungen zum ‚corporeal turn‘ zeigen sich in *Mliječni zubi* durch eine besondere Präsenz von Körpersymptomen wie Schweißausbrüchen, Magenschmerzen, zu kurz geschnittenen Fingernägeln, blauen Flecken oder, bei zwei Erzählerinnen im Teenageralter, Menstruationsbeschwerden. Dabei hat Körperlichkeit stets auch eine politische Seite und bildet den Ausgangspunkt für Geschlechternarrative, Thematisierungen sexueller Übergriffe oder die Verhandlung von Machtverhältnissen und ethnischen Stereotypen.

Neben Kindersorgen und Kindesmissbrauch sind auch die Folgen des Jugoslawienkrieges Teil dieses Weltbildes. Ihre Wirkung entfalten diese indirekt über die Väter. Die durch sie in die Familien gebrachten transgenerationalen Traumata thematisiert Bastašić in der letzten Erzählung, *Tata stiže kući* (*Papa*

50 Rutka: Kinderperspektive und Märchenform, S. 97.

51 Ebd.

52 Ebd. S. 104.

53 Ebd.

54 Vygotskij, Lev Semenovič: *Мышление и речь*. Pjatoe izdanie, ispravlennoe. Moskva 1999.

kommt heim), in der sich ein Familienvater einige Zeit nach seiner Rückkehr aus dem Krieg erhängt. Anders als bei Cvijetić stellen die auch von ihr physisch detailliert geschilderten Motive von Gewalt, Tod, Mord und körperlicher Entstellung jedoch nicht *per se* das Zentrum der jeweiligen Erzählung dar, denn jeder dieser Texte eröffnet für sich eine weiterreichende ethische Diskussion oder hinterfragt eine kulturelle Dynamik. *Tata stiže kući* beleuchtet nicht die psychischen Grenzgänge eines Kriegsheimkehrers, sondern die Auswirkungen dieser Figur auf seine Familie. Die Identitätsproblematik betrifft einerseits die Beziehung zwischen Vater und Tochter bzw. deren Abgrenzungsversuch, der sich aus ihren Reflexionen mit Blick auf die Füße des Toten herauskristallisiert, von denen der Urin tropft: „Ne, pomislila sam. Stopala nam nisu *toliko* slična. Isti oblik možda, ista zakrivljenost. Ali ne *toliko*. Ne ista.“⁵⁵ Andererseits wirft die Erzählung auch die Problematik des Patriarchats auf, denn wie bereits ihre Einleitung vorwegnimmt, wandelt sich der sensibel und ängstlich gezeichnete jüngere Bruder der Ich-Erzählerin zu einem gewalttätigen Ehemann:

Onda me nazvala snaha da mi kaže kako ju je moj brat udario. Jedan limun je ispao na trotoar i raspao se. Nisu toliko snažni koliko se čine. I tako se vratilo. Onaj slabi osjećaj peckanja, širi se preko mog lijevog obraza kao lomljiva lepeza, tek ideja ruke, dlan djeteta. Prsti mog brata. Trenuci su varljivi dok se presvlače u uspomene. Moj brat me jednom udario. Jednom i nikad više. Samo što je mene udarilo dijete, a ne odrasli muškarac.⁵⁶

In dieser symbolisch strukturierten Erzählung schlägt der Bruder an jenem Tag zum ersten Mal zu, als der Vater aus dem Krieg zurückkehrt. Auslöser ist eine narzisstische Kränkung, da die Ich-Erzählerin über ihn lacht, weil er es nicht sogleich wagt, eine aus dessen Tasche gekrochene Kakerlake zu töten: „[N]akon bolno dugog vremena, iz večeraja je izašao autoritet i naredio majci

55 Bastašić, Lana: *Mliječni zubi*, Zagreb 2020, hier S. 135. „Nein, dachte ich. Unsere Füße sind gar nicht *so* ähnlich. Die gleiche Form vielleicht, die gleiche Krümmung. Aber nicht *so sehr*. Nicht die gleichen.“ Bastašić, Lana: *Mann im Mond*, Frankfurt am Main 2023, S. 203.

56 Ebd. S. 121. „Dann rief mich meine Schwägerin an, um mir zu erzählen, dass mein Bruder sie geschlagen hat. Eine der Zitronen fiel auf den Gehsteig und platzte auf. Sie sind nicht *so* stark, wie es aussieht. Und *so* kehrte es zurück. Dieses schwache Prickeln, das sich über meiner linken Wange ausbreitete wie ein zerbrechlicher Fächer, nur die Idee einer Hand, die Handfläche eines Kindes. Die Finger meines Bruders. Momente sind trügerisch, wenn sie sich in Erinnerungen kleiden. Mein Bruder hat mich einmal geschlagen. Einmal und nie wieder. Nur war es ein Kind, das mich geschlagen hat, und kein erwachsener Mann.“ Ebd. S. 181.

da donese nešto kuhinjskog papira.“⁵⁷ Die Heimkehr des Vaters aus dem Krieg, die Ohrfeige, das Töten der Kakerlake und der herablassende Ton gegenüber der Mutter stehen so in einer Reihe, die von weiteren Details begleitet wird, wie etwa dem Tausch der Superman-Pantoffeln gegen neutrale andere. Die ‚Mannwerdung‘ des Bruders ist damit als Reaktion zu lesen auf die „Gewalt, die seine [des Vaters] Ankunft umgab“ („nasilja koje je okruživalo njegov [očev] dolazak“⁵⁸). Wohlgemerkt entfaltet sich diese unabhängig von dem Heimgekehrten, der vielmehr Passivität und Zurückgezogenheit an den Tag legt.

Schmerzhaftes Einwirken auf den Körper visualisiert Bastašić des Öfteren anhand physisch greifbarer, sinnlicher Metaphern, wie im obigen Zitat durch die am Boden zerplatzte Zitrone, die für das Zerschneiden eines stabil geglaubten Weltbildes steht. Auch diese bündelt mehrere Kontexte: Chronologisch noch vor ihrer auf die Wandlung des Bruders bezogenen Symbolik, verknüpft sich für die Protagonistin der Duft dieser in Kriegszeiten kaum erschwinglichen Frucht, die nur im Garten der *serbischen*⁵⁹ Frau Popović wächst, zunächst diskursiv mit dem imaginierten Bild ihres lächelnden, doch gefallen Vaters. Wie die Enttäuschung über deren langersehnten Geschmack erweist sich dessen Rückkehr als bittere Erfahrung, und abermals denkt die Erzählerin an die Früchte von Frau Popovićs Zitronenbäumen, als sie ihren Vater erhängt auffindet.

Dass Bastašić den Krieg sowie politische Hintergründe oft nur latent andeutet und dabei dennoch zu einer Kernproblematik werden lässt, wird an der Erzählung *Kiselina* (*Säure*) über eine Hochbegabte mit autistischen Zügen besonders deutlich. Voller Faszination lässt die Ich-Erzählerin Kaulquappen zwischen ihren Fingern zerplatzen und holt die Fische aus dem Aquarium, um deren Todeskampf zu betrachten: „Na kraju uvijek prestanu grčevi, a ono malo oko ostaje da unezvijerenosti zuri ka gore.“⁶⁰ Dem Chello-Unterricht entgeht sie durch Lockerung der Saiten ihres Instruments, und als der Großvater vor Giftpilzen warnt, nutzt sie dieses Wissen, um ihrer ungeliebten Therapeutin eine Messerspitze davon zu verabreichen. Der Krieg wird in dieser Erzählung nicht thematisiert. Dennoch wird ein solcher Hintergrund insofern nahegelegt, als man erfährt, dass sie und die Mutter eines Tages den Vater mit Schnittwunden im Gesicht aufgefunden haben. Dieser Umstand erschließt sich beiläufig im Zuge der Schilderung eines anderen Krankenhausbesuchs: „Mama je uplakana i drži se za glavu. Znam na šta misli – na tatino izrezano lice kad smo ga našle.“

57 Ebd. S. 132 f. „[N]ach schmerzhaft langer Zeit [k]am eine Autorität aus der Waschküche und befahl Mutter, etwas Küchenpapier zu bringen.“ Ebd. S. 199.

58 Ebd. S. 133. Ebd. S. 199.

59 Vgl. dazu Kap. 8.

60 Ebd. S. 51. „Am Ende hören die Krämpfe immer auf, und das kleine Auge starrt fassungslos nach oben.“ Ebd. S. 73.

I ja mislim na to. A doktorica to ne zna.“⁶¹ Die vordergründig geschilderten aggressiven Vorlieben der Ich-Erzählerin verweisen in diesem Lichte nicht mehr lediglich auf eine zufällige Persönlichkeitsdisposition, sondern deuten sich als Symptome eines unterdrückten Traumas an. Das Verschweigen unangenehmer Zusammenhänge, das hier die in Unwissenheit belassene Ärztin betrifft, stellt ebenfalls ein zentrales Motiv der Erzählung dar: Denn der Therapeutin, die, wie erst spät erläutert wird, neben der Persönlichkeitsstörung des Mädchens auch dessen mit dem Vater verbundenes Trauma aufarbeiten soll, wird vor-enthalten, dass das Kind von der Mutter einmal geschlagen wurde: „Sad može da me pita o violončelu. I o tati. Ali ne i o slomljenoj ruci. Mama mi je rekla da o tome ne smijem da pričam.“⁶² Das Motiv des Verschweigens zeigt sich in mehreren Texten und unterstreicht jeweils den belastenden Druck, dem Bastašićs Figuren ausgesetzt sind.

Auch in der Eingangserzählung *Šuma* (*Wald*) steht die Last der Väter im Zentrum. Diese handelt von der gesellschaftlichen Erniedrigung und Isolation, die ein alkoholkranker Vater über seine Familie bringt, da sein ungepflegtes Auftreten ungerechtfertigt seiner Frau angelastet wird. In allen Einzelheiten wird schließlich beschrieben, wie seine Tochter ihn in einem Wald, wo er onaniert, zu Boden stößt und erstickt. Die erzählerische Dramaturgie scheint diesen Vatermord zu rechtfertigen: „Poslije sam otišla kući i istuširala se, dok je mama gledala seriju. Zajedno smo večerale pileću čorbu. Nema tate još uvijek, rekla sam i dodala prstohvat soli u svoj tanjir.“⁶³ Das Motiv der Tochter als Vatermörderin bricht mit der poetischen Konvention naiver oder hilfloser Kinderfiguren.⁶⁴ Damit ist diese Sequenz für Bastašićs Erzählband durchaus typisch, der noch weitere Narrative über Kinder enthält, die einem naiven Opferkind ebenso wenig entsprechen wie einem passiven Zeugenkind.

Wenngleich in der Bibel keine Patrizide vorkommen, erinnert die Vielfalt kindlicher Charaktere, die in Bastašićs Erzählungen gnadenlos Gewalt ausüben oder erleiden, an Konstellationen aus dem Alten Testament oder an die antiken Mythen. Mit Letzteren verbindet sie ihr konzeptueller Ursprung, das

61 Ebd. S. 56. „Ich weiß, woran sie denkt – an Papas zerschnittenes Gesicht, als wir ihn gefunden haben. Ich denke auch daran. Aber die Ärztin weiß das nicht.“ Ebd. S. 81.

62 Ebd. S. 57. „Jetzt kann sie mich über das Violoncello befragen. Und über Papa. Aber nicht über die gebrochene Hand. Mama hat gesagt, dass ich darüber nicht reden darf.“ Ebd. S. 82.

63 Bastašić: *Mlječni zubi*, hier S. 14. „Danach ging ich nach Hause und duschte, während Mama eine Serie guckte. Wir aßen gemeinsam Hühnersuppe zu Abend. Papa ist noch immer nicht da, sagte ich und salzte meine Suppe nach.“ Bastašić: *Mann im Mond*, S. 16.

64 Zu kindlichen Täterfiguren in *Mlječni zubi* vgl. auch: Hansen-Kokoruš, Renate: Mit den Augen des Kindes. Dimensionen der Weltwahrnehmung bei Julijana Adamović, Lana Bastašić und Damir Karakaš, in: *Anzeiger für Slavische Philologie* 50 (2022), S. 103–124, hier S. 117.

aus dem Roman des bulgarischen Schriftstellers Georgi Gospodinov *Fizika na tågata* (2012, *Physik der Schwermut*, 2014) zitierte Epigraf: „V načaloto na vsičko, kazach, stoi edno zachvǎreno v mazeto dete.“⁶⁵ Dieses Motto bildet den roten Faden zwischen Bastašićs Erzählungen, die sich jeweils einem Kindheitstrauma im Familienkontext widmen und damit zugleich dem Geworden-Sein und den Bruchlinien erwachsener Identität nachspüren. Gospodinov leitet das Kernmotiv seines Romans vom Minotaurus-Mythos her, den er kritisch gegen die vorherrschende Rezeption liest: Ihn interessiert nicht Theseus' Heldentat, sondern die Vorgeschichte des unschuldigen und verängstigten Kindes mit Stierkopf, das zur Bestrafung des Königs durch die Götter von dessen Frau sündhaft mit einem Stier gezeugt worden war und im Kellerlabyrinth aufwuchs, damit die Schmach der Familie vor der Öffentlichkeit verborgen bleibe. Diesen Gedanken projiziert Gospodinov auch auf Situationen in Alltagskontexten, wobei den kindlichen Erzähler im spezifischen Fall eines als ‚Minotaurus‘ exponierten, körperlich entstellten Zirkusjungen nicht dessen Monstrosität, sondern die unverkennbare Menschlichkeit anrührt: „Šokāt idva ne ot tova, če priliča na zvjar, a če po njakakǎv način si e čovek. Tǎkmo čoveškoto vcepenjava. Tjaloto mu e momčeško, sǎvsem kato moeto.“⁶⁶

Das Motiv des vernachlässigten und gequälten Kindes steht auch hinter der Vaternörderin in Bastašićs Erzählung *Šuma*. Es bildet die Grundlage dafür, dass diese neben Furcht auch Mitgefühl erregt und einer tragischen Heldin ähnlicher ist als einer Antagonistin. Ähnliches gilt für ein Mädchen, das in *Krugovi* (*Kreise*) nach dauerhaften hämischen Erniedrigungen im Sportunterricht ihrem auf dem Boden röchelnden Sportlehrer nicht zur Hilfe eilt: „U sredini četvrtaste arene sam on, ja i kiseonik. Nastavnik već ima drugo lice, drugu boju kože i oči ju.“⁶⁷ Ob es der Autorin ein Anliegen war, Sympathien für ihre Kinderfiguren zu wecken, bleibt dennoch fraglich. Vielmehr scheint sie sich für die prinzipielle Unberechenbarkeit ihrer Charaktere zu interessieren sowie für Verhältnisse, in denen Konstellationen von Unterlegenheit und Dominanz aus dem Lot geraten oder sich verkehren.

65 Gospodinov, Georgi: *Fizika na tågata*, Plovdiv Žanet 45⁸2020, hier S. 54. „Ganz am Anfang, habe ich gesagt, steht ein in den Keller geworfenes Kind.“ Gospodinov, Georgi: *Physik der Schwermut*, München 2016, S. 50.

66 Ebd. S. 22. „Der Schock kommt nicht daher, dass er wie ein Untier aussieht, sondern dass er irgendwie ein Mensch ist. Gerade das Menschliche lässt einen erstarren. Sein Körper ist der eines Jungen, genau wie meiner.“ Ebd. S. 14.

67 Bastašić: *Mliječni zubi*, hier S. 95. „In der Mitte der viereckigen Arena sind nur er, ich und der Sauerstoff. Der Lehrer hat bereits ein anderes Gesicht, eine andere Hautfarbe und Augenfarbe.“ Bastašić: *Mann im Mond*, S. 143.

9. Geschlechternarrative, Missbrauch und psychosexuelle Entwicklung bei Bastašić

Die Körper der Opferkinder bei Maksimović und Cvijetić sind in Hinblick auf ihre kollektive Symbolik lesbar, sie verfügen jedoch über keine individuelle Identität. Diese steht bei Bastašić im Zentrum, die sie anhand von Körpermerkmalen diskursiv entwirft und sogleich als konstruiert offenlegt: Als die Kinder im Roman *Uhvati zeca* (2018, *Fang den Hasen*, 2021) liebevoll gestaltete Selbstporträts in die Schule mitbringen, verdeutlicht das von der Mutter der Ich-Erzählerin Sara mit Glitter verzierte Exemplar die Berücksichtigung expliziter, kulturell verankerter und erzieherisch vermittelter Geschlechterstereotype. Einzig das Porträt von Saras bester Freundin Lejla fällt als unmarkierter papierener Umriss aus der Reihe und erntet fragende Blicke. „To je koža“,⁶⁸ rechtfertigt das Kind seine Darstellung. Lesbar ist diese auf der vermittelnden Ebene als Entlarvung vorgegebener Schablonen sowie als selbstbestimmte Einsicht, dass weder Körpermerkmale noch Äußerlichkeiten wie Schmuck und Kleidung das Wesen eines Individuums ausdrücken.⁶⁹

In ähnlichem Sinne handelt die Erzählung *Recital (Vorspielabend)* in *Mliječni zubi* vom Einkleiden eines Mädchens vor einer Aufführung, zu der seine Mutter es schließlich nicht begleiten wird: Das Kleid, das schmerzhaftes Flechten eines französischen Zopfes, die drückenden schwarzen Lackschuhe und die Tasche, die zu klein für die Noten ist, nehmen erzählerisch den meisten Raum ein und stehen hier parallel zu den ebenfalls von Accessoires geleiteten Erinnerungen der Mutter an das Kennenlernen mit ihrem ständig abwesenden Mann. Wie allmählich deutlich wird, gelten ihre Bemühungen nicht primär der Tochter, sondern ihrer eigenen Nostalgie: „Uvijek si najviše vremena trošila da opišeš sebe – svoju haljinu, dugmad na haljini, vez na haljini, boju haljine, koju si zvala nebeskoplava, potom frizuru, nakit, šminku [...]“.⁷⁰

Zugleich sind es gerade ihre heranwachsenden Körper, die die Protagonist:innen mehrerer Texte verunsichern. Das Unwohlsein im eigenen Körper beschränkt sich dabei nicht auf kindliche Tollpatschigkeit oder präpubertäre Veränderungen, sondern verweist symptomatisch auf ein belastendes soziales Umfeld, das meist die Familie betrifft. Abwesende Mütter und gewalttätige

68 Bastašić, Lana: *Uhvati zeca*, Sarajevo/Zagreb 2019, hier S. 164. „Das ist Haut.“ Bastašić, Lana: *Fang den Hasen*, Frankfurt am Main 2021, S. 270.

69 Vgl. dazu auch den Beitrag von Andrea Zink im vorliegenden Band.

70 Bastašić: *Mliječni zubi*, hier S. 99. „Immer verwandtest du am meisten Zeit darauf, dich selbst zu beschreiben – dein Kleid, die Knöpfe am Kleid, die Stickerei am Kleid, die Farbe des Kleids, die du Himmelblau nanntest, danach die Frisur, den Schmuck, das Make-up [...]“. Bastašić: *Mann im Mond*, S. 148.

Väter erscheinen darin charakteristisch. „Mama nije ovdje. Baka je mrtva“,⁷¹ heißt es wiederkehrend in *Zubić vila* (*Zahnfee*), einem als innerer Monolog einer Grundschülerin gestalteten Text über sexuellen Missbrauch in der Familie. Ihr Gestammel ist durch Wiederholungen und fehlende Zusammenhänge markiert und vermittelt ihre Angst vor der Anwesenheit des Vaters, der seine Tochter ‚mehr liebe als deren Mutter‘, sowie vor der ‚Zahnfee‘, die nachts das Zimmer des Mädchens betritt, um dessen ausgefallene Zähne zu ‚kaufen‘. Wie der Vater riecht sie nach Zigaretten.

Die Bindung des Kindes an beide Eltern ist körperlich markiert und drückt sich im Vermeiden der Nähe des Vaters ebenso aus wie in der Suche nach physischem Kontakt zur distanzierten Mutter: „Želim da me mama stalno grli. Ponekad plaćem jer me mama nije zagrlila. [...] Mislim da je mama ljuta na mene jer me tata grli.“⁷² Das Bedürfnis nach Schutz und Abgrenzung wird auch im Bestreben deutlich, besonders nachts möglichst viele Schichten Kleidung zu tragen: „Želim štrample i hlace i košulju i vestu. Mama kaže kako nosim previše odjeće. Ne da mi da spavam u štramlama. Kaže da će mi biti vruće u vesti.“⁷³ Von Angst zeugt außerdem das nächtliche Bettnässen des ‚großen Mädchens‘, das diesen Umstand in der Schule beschämt verschweigt. Es handelt sich um eine Regression, die die Sehnsucht nach jener Zeit unterstreicht, als im Nebenzimmer noch die Großmutter schlief, die ‚alles hörte‘. In dieselbe Richtung weist die starke Anhänglichkeit in Bezug auf die Mutter, mit der das Kind eine Erneuerung jener imaginären Einheit mit der schützenden Erwachsenen anstrebt, die Jacques Lacan in der Zeit vor dem Spiegelstadium⁷⁴ annimmt.

Wenngleich Bastašić in mehreren Episoden die männliche Linie für die Weitergabe patriarchaler Strukturen verantwortlich macht, zeichnet sie keine starken Männerfiguren. Krieg oder Alkoholismus, die Anfälligkeit für Krankheit oder das Vorliegen eines eigenen Kindheitstraumas lassen sie vielmehr als Opfer der Gesellschaft oder ihrer selbst erscheinen. Ihre Probleme werden nach außen hin ebenso verschwiegen wie jene weiblicher Figuren. So handelt die Erzählung *Posljednja večera* (*Letztes Abendmahl*) vom sexuellen Missbrauch männlicher Kinder durch eine ältere Frau. Ihr sehnsüchtig erwartetes Erbe

71 Ebd. S. 63. „Mama ist nicht hier. Oma ist tot.“ Ebd. S. 92.

72 Ebd. 59 f. „Ich möchte, dass Mama mich dauernd umarmt. Manchmal weine ich, weil Mama mich nicht umarmt hat. [...] Ich glaube, Mama ist wütend auf mich, weil mich Papa umarmt.“ Ebd. S. 86.

73 Ebd. S. 60. „Ich mag Strumpfhosen und Hosen und eine Bluse und eine Weste. Mama sagt, ich habe zu viel Kleidung an. Sie lässt mich nicht in der Strumpfhose schlafen. Sie sagt, dass mir in der Weste heiß wird.“ Ebd. S. 87.

74 Vgl. Lacan, Jacques: Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je. In: Ders. Écrits. Paris 1966, S. 93–100.

stellt den einzigen Grund für die regelmäßigen, von der unwissenden Mutter forcierten Besuche bei ihr dar und begründet das devote Verhalten der Familie ebenso wie das unterlassene Einschreiten des Vaters, als sie seine Söhne in ihr Schlafzimmer bittet: „Vidite ovo, kaže, sve ovo će biti vaše jednog dana. Onda zatvori oči i privuče nas još bliže k sebi, naši dlanovi i dalje na njenim sisama.“⁷⁵

Der Tausch – Freundlichkeit gegen Reichtum bzw. Besitz gegen Körper – wird von beiden Seiten kontinuierlich bedacht. Erst nachträglich geht aus der Reaktion des Vaters hervor, dass bereits er in seiner Kindheit zu einem stummen Opfer des Missbrauchs wurde: „[P]apa nas posmatra tupo, izraz mu je gotovo keramički.“⁷⁶ Ebenso körperlich wie den Übergriff schildert Bastašić seine Angst-Reaktion im Vorfeld, die durch Passivität und eine äußerlich erkennbare Empfindung der Ohnmacht zum Ausdruck kommt: „Čovjek koji je spreman za večeru kod baba-tetke je uvijek nešto manji, nešto čistiji i tiši od našeg tate.“⁷⁷ Die gescheiterte Abgrenzung zu dem seine Kindheit überschattenden Abhängigkeitsverhältnis setzt sich fort in Gefügigkeit und betonter Sauberkeit, die Sigmund Freud mit einer zwanghaften Persönlichkeit in Verbindung bringt.

Dass Freud die anale Phase mit der Entwicklung zu Abhängigkeit oder Selbstbestimmtheit assoziiert, wobei er das Ausscheiden oder Zurückhalten von Exkrementen als Gefügigkeit oder Trotz interpretiert,⁷⁸ ist noch stärker in Hinblick auf die Erzählung *Dan na bazenu (Tag im Schwimmbad)* von Interesse, in der ein geschiedener Vater seinen noch kindlich-molligen Sohn zu einem stramm trainierten Jugendlichen zu erziehen versucht und ihm daher zweimal pro Woche Schwimmunterricht finanziert. Die Gespräche im Zuge der anschließenden gemeinsamen Café-Besuche erschöpfen sich in seiner Kritik an den schlechten sportlichen Leistungen des Sohnes sowie an dessen Figur und an der Mutter, die ihn verweichliche und verwöhne. In schroffem Gegensatz zu seinen Belehrungen zeugt das Handeln des Vaters weder von Verständnis noch von Vorbildhaftigkeit, denn während der Sohn sich im Schwimmbad quält, liest er Zeitung, und im Café gönnt er sich selbst Kaffee und Cola, wohingegen er für den Sohn kalorienarmen Zitronensaft bestellt. Sein körperliches Interesse an Frauen teilt der Sohn nicht, wenngleich er den Vater in diesem Glauben belässt, der sich daraufhin, wie gegenüber einem Rivalen, selbst als potenterer potenzieller Liebhaber geriert.

75 Bastašić: Mliječni zubi, hier S. 36. „Schaut mal, sagt sie, all das hier wird eines Tages euch gehören. Dann schließt sie die Augen und zieht uns noch näher an sich, unsere Hände immer noch an ihren Brüsten.“ Bastašić: Mann im Mond, S. 52.

76 Ebd. S. 38. „Papa [...] betrachtet uns stumpf, sein Ausdruck ist fast keramisch.“ Ebd. S. 54.

77 Ebd. S. „Der Mann, der für das Abendessen bei der Großtante bereit ist, ist immer ein wenig kleiner, ein wenig sauberer und leiser als unser Papa.“ Ebd. S. 39.

78 Vgl. Freud, Sigmund: Gesammelte Werke. Bd. V, S. 87.

Das ausweglose Szenario dieser Schwimmbadbesuche wird durch die Magenbeschwerden des Sohnes durchkreuzt, der durch die Notwendigkeit, die Toilette aufzusuchen, scheinbar zum ersten Mal die Pläne des Vaters durchkreuzt. Seine ausführlich geschilderte, unangenehme Entleerung führt zu dem Entschluss, die offensichtlich dafür verantwortliche ungeliebte Limonade nicht auszutrinken: „Nešto u njemu odustaje. Crijeva mu se prazne u bolnim valovima. Smrad se uzdiže i prolazi ispod i iznad vrata kabine. Zvukove je, takode, nemoguće zaustaviti. Ali nije mu važno. Samo da prode. Samo da se isprazni i prati za sto. Limunadu neće više piti.“⁷⁹ Diese betont körperliche Sequenz symbolisiert eine Entladung auch des psychischen Leistungsdrucks sowie die Überwindung des Machtverhältnisses durch Abgrenzung vom Vater.

Auf sehr ähnliche Weise thematisiert Bastašić in *Krv (Blut)* den Beginn der Geschlechtsreife eines Mädchens durch eindringliche Beschreibung des schmerzhaft aus dem Körper quellenden Blutes, das in Ermangelung von Binden, Klopapier und frischen Handtüchern nicht gestoppt werden kann. Ein leer getrunkenes Wodkaglas wird schließlich zum Auffangbehälter: „Vidim svoju krv kako pada i razvodnjava se u nekoliko kapljica votke.“⁸⁰ Die Episode ist Teil einer Erzählung über die Tochter einer alkoholkranken, depressiven und infolgedessen arbeitslosen Frau, die sich durch gewaltbestimmte sexuelle Beziehungen Alkohol beschafft, während sie den Haushalt ihrer Tochter überlässt. Diese wird durch ihre Vorliebe für Schokoladenbrei als kindlich und sensibel markiert: „Nervira je što jednom čokolino, kaže mi da sam prerasla papice, da je to sranje puno šećera, napravljeno za tovljenje beba, da li želim da budem debela djevojčica?“⁸¹ Dasselbe Narrativ charakterisiert die gegensätzlichen Weltbilder, die von der Sehnsucht nach Geborgenheit und Sättigung bzw. den auf Alkoholisches fokussierten Einkaufsprioritäten bestimmt werden. Beide lassen eine Regression in die orale Phase nach Freud erkennen, in der primäre Bindungen aufgebaut werden, die hier von Unsicherheit geprägt sind. Während die Mutter ihre offensichtliche Sucht durch stets neue Argumente kaschiert, versucht sie, den Eindruck einer liebevollen Vertrauensperson zu erwecken. So

79 Bastašić: Mliječni zubi, hier S. 74. „Etwas in ihm gibt nach. Seine Därme leeren sich in schmerzhaften Wellen. Gestank steigt auf und zieht unter und über der Kabinentür hindurch. Die Geräusche aufzuhalten ist ebenfalls unmöglich. Aber das ist ihm nicht wichtig. Nur, dass es vorbeigeht. Nur, dass er sich entleert und zum Tisch zurückgeht. Den Zitronensaft wird er nicht mehr trinken.“ Bastašić: Mann im Mond, S. 109.

80 Ebd. S. 120. „Ich sehe mein Blut, wie es fällt und sich mit ein paar Tropfen Wodka vermischt.“ Ebd. S. 180.

81 Ebd. S. 112. „Es nervt sie, dass ich Čokolino esse, sie sagt, dass ich aus dem Brei-Alter raus bin, dass das Scheiße voll Zucker sei, gemacht, um Babys zu mästen, ob ich denn ein fettes Mädchen werden wolle?“ Ebd. S. 168.

auch, als sie ihrer Tochter mangels Alternativen schließlich anbietet, selbst die notwendigen Hygieneartikel im Geschäft zu besorgen: „Je l' vidiš kakvu mamu imaš, a? Mene je moja istukla kad sam dobila [menstruaciju].“⁸² Wie um das tatsächliche Fehlen von Fürsorge in dieser Beziehung zu unterstreichen, kehrt sie allerdings bis zum Ende der Erzählung nicht zurück.

Während die psychosexuelle Entwicklung zu Beginn der Geschlechtsreife in diesem transgenerationalen Narrativ mit Blick auf die Mutter als Weg in neue Abhängigkeiten sowie womöglich in die Ausweglosigkeit der Prostitution erscheint, gibt die Erzählung *Hljeb (Brot)* die pubertären Ängste und Sehnsüchte einer behüteten Vierzehnjährigen wieder, die ebenfalls an Menstruationsschmerzen leidet. Priorität hat für diese Protagonistin ihre eigene Attraktivität: „Ne voliš ove hlače, ali neko ti je jednom rekao da si u njima *strava* i to je dovoljno da ih danas obučeš, da u ogledalu postoji makar ideja, ako ne i cijela osoba.“⁸³ Die Sorge um schlecht gezupfte Augenbrauen und unrasierte Scham bringt die mit dem Heranwachsen verbundene Unsicherheit der Protagonistin zum Ausdruck, so auch ihre gegen den Willen des Vaters unternommenen Versuche, sich aufreizend zurechtzumachen. Im Zentrum steht damit die von Freud „im Pubertätsalter“ festgestellte „Hochflut der sexuellen Bedürftigkeit“⁸⁴. Parallel dazu durchwebt eine Verbindung zu der noch nicht allzu weit zurückliegenden Identität der Kindheit und die Sehnsucht nach einer sicheren Bindung an die Eltern (orale Phase) auch diese Erzählung, denn die Gedanken an die hüftbetonte Hose rufen kontinuierlich Erinnerungen der Hauptfigur an ihren kindlichen Sprachfehler auf, /h/ durch /f/ zu ersetzen, d. h. „flače“ statt „hlače“ zu sagen. Diese Assoziation setzt sich fort, als sie auf der Straße von zwei ungepflegten Betrunkenen belästigt wird, und unterstreicht nun ihre plötzlich eintretende kindliche Hilflosigkeit: „Govore ti da imaš dobro dupe, ono isto koje si ranije vidjela u ogledalu, u strava flačama, ne, u hlačama.“⁸⁵ Auch bei der Schilderung der Heimkehr bleibt die Kinderidentität wirksam, wobei sich das familiäre Umfeld in diesem Fall als sicherer Rückzugsort auszeichnet, der die Identitätsfindung der Tochter sowie ihre Entwicklung zur Selbstbestimmt-

82 Ebd. S. 119. „Na, siehst du, was für eine Mama du hast, ha? Mich hat meine verprügelt, als ich die erste Regel bekommen habe.“ Ebd. S. 178.

83 Ebd. S. 81. „Du magst diese Hose nicht, aber jemand hat einmal zu dir gesagt, dass du darin *Bombe* aussiehst, und das genügt, dass du sie heute anziehst, damit im Spiegel zumindest eine Idee, wenn nicht eine ganze Person existiert.“ Ebd. S. 119.

84 Ebd., hier S. 47.

85 Ebd. S. 84. „Sie sagen dir, dass du einen guten Arsch hast, denselben, den du vorhin im Spiegel gesehen hast, in der Bomben-Fose, nein, Hose“. Ebd. S. 124.

heit stützt, da er ihre kurzfristige Regression erlaubt: „I tijelo se smanjuje dok ne bude dovoljno maleno da stane u očeve ruke i očevo pitanje.“⁸⁶

Bastašićs Erzählungen handeln nicht so sehr, wie es auf den ersten Blick scheinen mag, von plakativer Unterwerfung weiblicher Opfer durch ein übermächtiges Patriarchat. Sie spüren vielmehr der Komplexität der Gesellschaft nach und verweisen mit Blick auf beide Geschlechter auf die Schwäche der Täter als Hintergrund von Gewalt und auf fehlende Emanzipation als Grund für ausbleibende Abgrenzung; sie begründen Selbstausslieferung mit Gier sowie Schweigen und Wegsehen mit Scham. Soziale, finanzielle und vitale Ängste bringen so Beziehungen, Selbstbild und Entwicklung aus dem Lot. Kindliche Körper unterstreichen dabei die Schutzbedürftigkeit jener, die unter die Räder der Gesellschaft geraten, und kindliche Attribute erinnern daran, dass auch in Heranwachsenden ein zerbrechliches Wesen weiterlebt.

10. Postkoloniale Körper bei Bastašić

Neben Geschlechternarrativen werden Körper bei Bastašić auch zum Verhandlungsraum ethnisch-religiöser Identitätsdiskurse im Sinne der von Finney für den ‚corporeal turn‘ ausgemachten „discourses of national embodiment“⁸⁷, die etwa das emotionale Erleben von Integration, Zugehörigkeit oder Fremdheit betreffen.

Die Doppelbödigkeit von Körpermetaphern zeigt sich in der bereits thematisierten Erzählung *Tata stiže kući* über den aus dem Krieg heimgekehrten Vater. Körperlichkeit erschöpft sich darin nicht, mit Blick auf dessen Suizid, in der Grenze zwischen Leben und Tod oder der Verhandlung gewaltbestimmter Geschlechterbeziehungen, sondern bestimmt auch die ebenso präsenten rassistischen Diskurse um ethnisch-religiöse Zugehörigkeit. Bastašić schildert die Auseinandersetzung mit diesen Kategorien gleich einem Spiel, das von ihren kindlichen Figuren mit Interesse und einer gewissen Genugtuung selbstständig erlernt wird.

[P]okušavali da razaznamo koja je kuća bila čija. Muslimanska. Naša. Muslimanska. Naša. Čak i u ono vrijeme dubokog, uniformiranog mraka, znali smo, da ih razlikujemo, što nam je davalo osjećaj moći. Činilo se, isprva, kako su sve kuće bile iste, ali jednom kad bi ti se oči privikle na tminu, jezik bi gmizao pod krovove,

86 Ebd. S. 85. „Und der Körper schrumpft, bis er klein genug ist, um in Vaters Arme und in Vaters Fragen zu passen.“ Ebd. S. 127.

87 Vgl. Finney: *Narratives and Bodies*, S. 622.

prezimana bi nam ispadala sa usana, [...] sve dok ne bismo mogli da identifikujemo svako domaćinstvo.⁸⁸

In diesem scheinbar klaren Bild ist die Familie eindeutig den Serben zugeordnet. Besonders die Ich-Erzählerin pflegt diese Identität mit Eifer. Sie leitet auch den jüngeren Bruder im Erlernen der bis kurz zuvor unwichtigen orthodoxen Gebete an, die nun durch die Presse forciert werden, und stellt dies in eine Reihe mit Sauberkeit, gesunder Ernährung sowie gutem Betragen: „Koristili smo konac za zube, jeli grašak i izgovarali Bogorodice Djevo prije spavanja. Ponekad bismo pronašli nove molitve u dnevnim novinama. [...] Ako bismo uspjeli da ponovimo cijelu molitvu bez gledanja, pročitala bih mu i onaj dio o krovožednim mudžahedinima.“⁸⁹ Derselbe Diskurs verschränkt sich unmerklich mit einem Kriegsnarrativ über die angebliche Brutalität der Muslime, wenngleich der *afghanischen*: Eine ungenaue bzw. falsche Verwendung ethnischer Kategorien, die dem nationalistischen Narrativ der Feindschaft zuträglich ist, wird damit unterstrichen.

Auch die Mutter kultiviert die serbische Identität der Familie beim Kaffee mit der ebenfalls serbischen Nachbarin Ranka in Heldengeschichten über die im Krieg befindlichen Ehemänner sowie durch das demonstrative Feiern des orthodoxen Weihnachtsfests. Ranka wird für sie das bei der serbischen Frau Popović bestellte Huhn abholen, denn „Ranka [...] posjedovala fino naštimovani beogradski akcenat, dok se u majke čuo bosanski nedostatak samoglasnika“.⁹⁰ Das sprachliche Stigma ist der Grund dafür, dass die Mutter es für unangemessen hält, das Haus von Frau Popović selbst zu betreten. Die an dieser Stelle deutlich werdende ursprünglich *bosnische* Identität der Mutter markiert den einzigen Bruch im sorgfältig gepflegten Familiennarrativ. Zusätzlich zur Hierarchisierung der Sprachen und Kulturen beschreibt ihre innere Landkarte eine nationale Unterordnung gegenüber dem Westen, denn wenngleich die

88 Bastašić: Mliječni zubi, hier S. 124 f. „Wir [...] versuchten zu erraten, welches wessen Haus war. Ein muslimisches. Unseres. Ein muslimisches. Unseres. Selbst in dieser Zeit der tiefen, uniformen Dunkelheit wussten wir, sie zu unterscheiden, was uns ein Gefühl von Macht gab. Zuerst schienen alle Häuser gleich zu sein, doch wenn sich die Augen einmal an die Finsternis gewöhnt hatten, kroch die Sprache unter die Dächer, fielen Nachnamen von unseren Lippen, [...] bis wir jeden Haushalt identifizieren konnten.“ Bastašić: Mann im Mond, S. 187.

89 Ebd. S. 128. „Wir benutzten Zahnseide, aßen Erbsen und sprachen ein *Geggrüßet seist du Maria* vor dem Schlafengehen. Manchmal fanden wir neue Gebete in der Tageszeitung. [...] Wenn wir es geschafft hatten, das ganze Gebet ohne nachzuschauen aufzusagen, las ich ihm auch den Teil über die blutrünstigen Mudschahedin vor.“ Ebd. S. 192 f.

90 Ebd. S. 123. „Ranka [...] besaß einen fein klingenden Belgrader Akzent, während man bei meiner Mutter den für das Bosnische typischen Mangel an Selbstlauten hörte“. Ebd. S. 184.

Familie über kaum genügend Geld für Kleidung verfügt, spart sie für Pralinen und Filterzigaretten aus Österreich, mit denen sie den Vater bei dessen Rückkehr begrüßen will.

Plakative Vorurteile gegen Muslime pflegt dagegen die Tochter, die für ihren jüngeren Bruder die Rolle der Erzieherin übernommen hat. So erklärt sie diesem, als er sich über den üblen Geruch des Heimgekehrten beklagt: „Bio je u ratu, [...] [s]a Muslimanima!“⁹¹ Ihre gefühlte sowie demonstrativ zum Ausdruck gebrachte Überlegenheit gegenüber dem Bruder – „koji je i dalje kopao nos i razgledao svoje sline [...], koji i dalje nije znao Bogorodice Djevo napamet, najlakšu molitvu u udžbeniku“⁹² – speist sich aus nationalen, ethnischen und religiösen Narrativen, die sie mit Bildung, Sauberkeit und angemessenem Verhalten verbindet. Erst seine spätere Wandlung zu einem gewalttätigen Ehemann bringt ihre scheinbare Legitimation und gefühlte Macht ins Wanken. Dass der schweigsame Vater die ethnischen Vorurteile sowie die seinen Kriegseinsatz umrankenden Heldennarrative nicht teilt, geht aus seiner diskursiv nicht geforderten Rechtfertigung hervor: „Nije tvoj tata loš čovjek.“⁹³ Die serbisch-nationalistische Familienidentität, die ethnische und patriarchale Logiken verbindet, wurde folglich von seinen Einstellungen unabhängig konstruiert, um sich über seine Abwesenheit hinwegzutrusten.

Elterliche Erziehung als Quelle von Vorurteilen und Rassismus steht dagegen im Fokus einer anderen Geschichte, deren kindliche Ich-Erzählerin orthodoxe Gebete, Feste und Bibelgeschichten zur Orientierung erhält: „molitva pre ručka, molitva pre večere, molitva za laku noć, Bogorodice Djevo, Očenaš, čak i početak Simbola vere, na šta se otac strašno ponosi. Svuda oko devojčice su oči, spljoštene naslikane oči svetaca koji je gledaju šta god da radi.“⁹⁴ Während die Eltern diese Quellen oft zitieren und stolz auf die Unfehlbarkeit ihrer Auslegungen blicken, ergeben sich für das Kind daraus zahlreiche Assoziationen, doch keine schlüssigen Erklärungen, was sein symptomatisches Schlafwandeln zu begründen scheint: Voller Angst denkt die Protagonistin an die vielen getöteten Kinder und Tiere, denen kein Platz auf der Arche Noah bestimmt war. Die Hierarchisierung von Lebewesen versteht sie in direkter Verbindung zu

91 Ebd. S. 130. „Er war im Krieg, [...] [m]it den Muslimen!“ Ebd. S. 196.

92 Ebd. S. 131. „[...] der immer noch in der Nase bohrte und seinen Rotz inspizierte, [...] er, der das *Gegrüßet seist du Maria* immer noch nicht auswendig konnte, das leichteste Gebet im Schulbuch.“ Ebd. S. 197.

93 Ebd. S. 134. „Dein Papa ist kein schlechter Mensch.“ Ebd. S. 201.

94 Ebd. S. 44. „[...] ein Gebet vor dem Mittagessen, ein Gebet vor dem Abendessen, ein Gute-Nacht-Gebet, das *Gegrüßet seist du Maria*, das Vaterunser, sogar den Anfang des Glaubensbekenntnisses, worauf der Vater mächtig stolz ist. Überall rund um das Mädchen sind Augen, flache gemalte Augen von Heiligen, die ihr zusehen, egal was sie tut.“ Ebd. S. 64.

den von der Mutter vernichteten Ameisen sowie zu ihren verstorbenen Schildkröten, denen der Vater keine Seele zuspricht und die er daher nicht bestattet, sondern mit dem Hausmüll entsorgt. *Sauberkeit*, die auch die Assoziation von ethnischer ‚Reinheit‘ bzw. ‚Säuberung‘ nahelegt, markiert in diesem Text die Lebensweise der Eltern, die den Glauben v. a. dort einfordern, wo es an Erklärungen fehlt: „[M]ajka kaže da nije njihovo da preispituju volju Božiju, već da žive čisti od greha.“⁹⁵

Ins Visier abfälliger Bemerkungen gerät regelmäßig die Nachbarin, die Ostern nicht feiert, als ‚Hexe‘ bezeichnet wird und der man Schmutz sowie Maßlosigkeit zuschreibt, wobei die Eltern ihre durch einen Zaun klar abgegrenzte Anwesenheit als Belästigung empfinden: „Garant ona veštica baca hranu kroz prozor. Ne bih se čudila da joj dolaze i mravi, i bubašvabe, i miševi ... Još će i nama navući gamad.“⁹⁶ Tatsächlich trägt die hilfsbereite ältere Dame, die das schlafwandelnde Kind eines Nachts nach Hause begleitet, ausladenden Schmuck und grelles Make-up: „Farbene crvene kose, u tim godinama.“⁹⁷ Die Mutmaßungen über das Ungeziefer in ihrem Haus erweisen sich dagegen als falsch. Der wichtigste Grund für die Abneigung der Eltern ist allerdings die jüdische Herkunft der Nachbarin, die sie der Tochter wie folgt erklären: „Njeni ne smatraju da je Isus bio Bog [...]. Njeni su Isusa ubili.“⁹⁸

Eine eigene Meinung über die Nachbarin bildet sich das Mädchen, als es auf der Suche nach seinen Schildkröten deren Haus betritt und zum Tee eingeladen wird: „[Z]apamtiće priču o jedinom kućnom ljubimcu kojeg je komšinica ikada imala – malom mišu. Penjao se između metalnih kreveta, preko mršavih i uplakanih tela, tiho, isprepadano, znajući da ga na samom vrhu čeka jedna devojčica s nekoliko mrvica hleba koje je sačuvala za njega.“⁹⁹ Während die Protagonistin diese Episode offensichtlich vor dem Hintergrund ihrer eigenen Tierliebe empathisch nachvollzieht, webt die Autorin damit außerdem ein Nar-

95 Ebd. S. 40 f. „Mutter sagt, dass es nicht an ihnen ist, den Willen Gottes zu hinterfragen, sondern frei von Sünde zu leben.“ Ebd. S. 58.

96 Ebd. S. 45. „Garantiert schmeißt diese Hexe Essen zum Fenster raus. Es würde mich nicht wundern, wenn sie Ameisen, Kakerlaken und Mäuse hätte ... Am Ende bringt sie das Ungeziefer auch über uns.“ Ebd. S. 66.

97 Ebd. S. 43. „Gefärbte rote Haare, in diesem Alter.“ Ebd. S. 61.

98 Ebd. S. 46. „Ihre Leute glauben nicht daran, dass Jesus Gott war [...]. Ihre Leute haben Jesus getötet.“ Ebd. S. 67.

99 Ebd. S. 49. „[S]ie wird sich an die Geschichte über das einzige Haustier erinnern, das die Nachbarin je hatte – eine kleine Maus. Sie kletterte zwischen den Metallbetten hinauf, über die dünnen und weinenden Körper, leise, erschrocken, in dem Wissen, dass sie am oberen Ende ein Mädchen mit ein paar Brotkrumen erwartete, die es für sie aufgespart hatte.“ Ebd. S. 72.

rativ in die Erzählung, das dem Kind verborgen bleibt. Die abgemagerten, weinenden Kinderkörper und die Maus bleiben nämlich erzählerisch unmotiviert und legen – für sich genommen – eine Kindheit im Konzentrationslager nahe. Auch die anschließende Andeutung über Geschichten, ‚die das Mädchen weniger gut verstehe‘, mag auf biografische Hintergründe der Nachbarin als Opfer der Judenverfolgung verweisen: „Komšinica joj priča i neke druge priče, ali devojčica je još premalena da bi ih do kraja razumela.“¹⁰⁰

In beiden Erzählungen thematisiert Bastašić plakative Hierarchisierungen von Ethnien, wobei sie ihre Figuren medial indoktrinierte oder historisch verankerte Stereotype unreflektiert übernehmen lässt. Mit der großen Schwester bzw. den Eltern erfolgt deren Vermittlung jeweils durch eine Instanz mit Erziehungsaufgabe, die nach bestem Wissen und Gewissen handelt, ohne sich ihrer rassistischen Positionen bewusst zu werden. Das Fehlgehen der plakativen Kategorien illustriert Bastašić implizit anhand der hybriden bosnisch-serbischen Identität der Mutter sowie der Opfer-Täter-Umkehr im Narrativ um die jüdische Nachbarin, deren Hilfsbereitschaft die oberflächlichen Brauchtümer der serbischen Familie zusätzlich infrage stellt. Die vom Kind kritisierte Ungerechtigkeit der Hierarchisierung von Lebewesen in der biblischen Erzählung über die Arche Noah unterstreicht damit in weiterreichendem Sinne auch jene des durch die Eltern vermittelten rassistischen, ethnisch-religiös legitimierten Weltbildes.

11. Fazit: Kinderidentität zwischen ‚Fleisch-Körper‘ und ‚Leib-Körper‘

In einer abschließenden Reflexion über die Transformation von Körperkonzepten bleibt festzuhalten, dass bereits archaische Texte Kinderkörper als zerbrechlich und schützenswert, aber auch als Angriffsfläche persönlicher oder kultureller Konflikte thematisieren, wobei im Alten Testament eine größere Bandbreite an physisch ausgedrückten innerfamiliären Konstellationen vorzuliegen scheint als im Neuen.

Die untersuchten post-katastrophischen Texte aus dem südslawischen Raum referieren in unterschiedlicher Form auf Kinderkörper: Am traditionellsten ist das heroische Trauer-Narrativ, das Desanka Maksimović durch Transzendierung physischer Ereignisse konstruiert. Dieses beruht auf einer Reduktion des Körperlichen, die nur dadurch möglich ist, dass zugefügtes Leid und individuelle Schicksale gleichsam verleugnet werden. Gerade gegenteilig setzt

¹⁰⁰ Ebd. „Die Nachbarin erzählte ihr auch ein paar andere Geschichten, aber das Mädchen ist noch zu klein, um sie vollends zu verstehen.“ Ebd.

Darko Cvijetić physische Versehrung zentral in Szene, um auf den körperlich erlittenen psychischen Folgen des Krieges zu beharren. Dieses fleischliche Körperkonzept verknüpft er mit Symbolen aus dem Neuen Testament, die er allerdings dahingehend verkehrt, dass sie ein Scheitern der Heilsgeschichte unterstreichen. Lana Bastašić verändert die Bedeutung kindlicher Körper schließlich durch eine besondere Vielschichtigkeit, wenn sie neben Gewalterfahrungen auch Fragen kultureller Identität, psychosexueller Entwicklung und hierarchischer Ordnungen aufwirft. Wie von C. G. Jung an archaischen Konstellationen aufgezeigt, erschließen sich Kinderkörper in ihren Erzählungen anhand je unterschiedlicher Charakteristika und vereinen so konzeptuell in Summe Stärke und Schwäche, Güte und Bosheit, Einschränkungen und kreatives Potenzial.

Literatur

Primärliteratur

- Bastašić, Lana: *Fang den Hasen*. Aus dem Bosnischen von Rebekka Zeinzinger, Frankfurt am Main 2021.
- Bastašić, Lana: *Mann im Mond*. Aus dem Bosnischen von Rebekka Zeinzinger, Frankfurt am Main 2023.
- Bastašić, Lana: *Mliječni zubi*, Zagreb 2020.
- Bastašić, Lana: *Uhvati zeca*, Sarajevo/Zagreb 2019.
- Cvijetić, Darko: *Schindlerov lift*, Sarajevo/Zagreb 2018.
- Cvijetić, Darko: *Schindlerov lift*. Drugo, dopunjeno izdanje, Sarajevo/Zagreb 2020.
- Cvijetić, Darko: *Schindlers Lift*. Aus dem Bosnischen von Adnan Softić, Hamburg 2020.
- Gospodinov, Georgi: *Fizika na tågata*, Plovdiv ⁸2020.
- Gospodinov, Georgi: *Physik der Schwermut*. Aus dem Bulgarischen von Alexander Sitzmann, München 2016.
- Kolanović, Maša: *Sloboština Barbie*. Zagreb 2008.
- Maksimović, Desanka: *Krvava bajka*, in: Dies. *Celokupna dela*. Tom 1: *Pesme*. Knjiga druga (1936–1951), Beograd 2012, S. 574–575.
- Spielberg, Steven: *Schindler's List*. USA 1993.

Sekundärliteratur

- Ariès, Philippe: *Geschichte der Kindheit*, München ¹⁹2019.
- Assmann, Jan: *Religion und kulturelles Gedächtnis*. München ³2007.
- Beretta, Cristina: *Maša Kolanović' Roman Sloboština Barbie und die Mimikry der Geschlechternormen*. Barbie, Butler und ein wenig Bhabha, in: Hansen-Kokoruš, Renate/Popovska, Elena (Hg.): *Kind und Jugendlicher in der Literatur und im Film Bosniens, Kroatiens und Serbiens*, Hamburg 2013, S. 139–211.

- Cosentino, Christine: „Der Krieg, ein Kinderspiel“. Romane mit Kinderperspektive im Kontext der Luftkriegsdebatte, in: *Neophilologus* 91 (2007), S. 687–699.
- Finney, Patrick: Narratives and Bodies: Culture beyond the Cultural Turn, in: *The International History Review* 40/3 (2018), S. 609–630.
- Frank, Susanne/Thun-Hohenstein, Franziska: Einleitung [zum Themenband: Körper, Gedächtnis, Literatur in (post-)totalitären Kulturen], in: *Wiener Slawistischer Almanach* 85 (2020), S. 7–19.
- Freud, Sigmund: *Gesammelte Werke*. Bd. V, London 1955.
- Freud, Sigmund: *Gesammelte Werke*. Bd. VIII, London 1955.
- Grübel, Rainer: Körpergedächtnis in literarischen Gattungen der Gegenwart, in: *Wiener Slawistischer Almanach* 85 (2020), S. 117–155.
- Hansen-Kokoruš, Renate: Mit den Augen des Kindes. Dimensionen der Weltwahrnehmung bei Julijana Adamović, Lana Bastašić und Damir Karakaš, in: *Anzeiger für Slavische Philologie* 50 (2022), S. 103–124.
- Hansen-Kokoruš, Renate: Formen adoleszenter Infantilität und ihre Funktion, in: Dies./Popovska, Elena (Hg.): *Kind und Jugendlicher in der Literatur und im Film Bosniens, Kroatiens und Serbiens*, Hamburg 2013, S. 17–36.
- Hansen-Löve, Aage: Das Leib-Körper-Modell als philosophisch-poetisches Paradigma. Mit russischen Beispielen, in: *Wiener Slawistischer Almanach* 85 (2020), S. 33–115.
- Hirsch, Marianne: *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*, New York 2012.
- Hoping, Helmut/Knop, Julia/Böhm, Thomas: Vorwort, in: Dies. (Hg.): *Die Bindung Isaaks. Stimme, Schrift, Bild*, Paderborn u. a. 2009, S. 7–8.
- Jung, Carl Gustav: Zur Psychologie des Kindarchetypus, in: Ders. *Gesammelte Werke*. Bd. 9/1: *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste*, Ostfildern ⁵2011, S. 165–195.
- Lacan, Jacques: *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique*. In: Ders. *Écrits*, Paris 1966, S. 93–100.
- Rutka, Anna: Kinderperspektive und Märchenform als Modi der erinnerungslosen Auseinandersetzung mit der Shoah in aktuellen Romanen der dritten Generation, in: *Roczniki Humanistyczne* 65/5 (2017), S. 93–107.
- Štimec, Marina Protrka: Kann ein Kind sprechen? Politik, Krieg und Heranwachsen in den Romanen von Maša Kolanović und Ivana Simić Bodrožić, in: Hansen-Kokoruš, Renate/Popovska, Elena (Hg.): *Kind und Jugendlicher in der Literatur und im Film Bosniens, Kroatiens und Serbiens*, Hamburg 2013, S. 173–192.
- Vygotskij, Lev Semenovič: *Мышление и речь*. Pjatoe izdanie, ispravlennoe, Moskva ⁵1999.

WEIBLICHE EMANZIPATION

(Post-)Jugoslawische Körperspuren

Lana Bastašić *Uhvati zeca*

Lana Bastašić's 2018 novel *Uhvati zeca* (*Catch the Rabbit*) explores the friendship between two young women, which itself develops against the backdrop of the Bosnian war of the 1990s. Physical closeness, but also linguistic and physical violence are omnipresent. In my essay, I follow the traces of the body that run through the novel on all levels – the metapoetic, the realistic, the symbolic – and ensure its cohesion. A special role is played by the disappearance of people who leave no traces, whose living or dead bodies cannot be found, who consequently cannot even be mourned. Artistic activity and artistic works, including Albrecht Dürer's watercolour drawing of a field hare, which gives the novel its title, and literature, take on a consoling function. They also raise the question of responsibility for violence.

1. Einleitung: Zwei Reisen

Im Jahr 2018 legt Lana Bastašić ihren Debütroman *Uhvati zeca* vor, der sukzessive mehrere Preise erhält und in zahlreiche Sprachen übersetzt wird.¹ Passend zu seiner Einstufung als Abenteuer- oder Kriminalroman² beginnt das Buch mit einer Aufforderung zum Handeln: Die Ich-Erzählerin Sara erhält in Dublin, wo sie schon eine geraume Zeit lebt, einen überraschenden Anruf von ihrer Jugendfreundin Lejla. Die beiden Frauen haben sich lange nicht gesehen; nun bittet Lejla darum, dass Sara auf dem schnellsten Wege nach Bosnien kommen möge, um mit ihr, die im Augenblick keinen Führerschein hat, nach Wien zu fahren. Als Grund gibt sie an, ihr Bruder Armin sei in Wien. Das Stichwort Armin führt zu Saras positiver Reaktion: Sie willigt in das Unternehmen ein, fährt nach Mostar, um Lejla abzuholen und nach Wien aufzubrechen. Die

1 Der folgenden Analyse werden zugrunde gelegt: Bastašić, Lana: *Uhvati zeca*, Sarajevo, Zagreb 2021a, sowie die deutsche Version: Bastašić, Lana: *Fang den Hasen*, Übersetzt von Rebecca Zeinzinger, Frankfurt am Main 2021b.

2 Siehe dazu Faruk Šehić (<https://lanabastasic.com/knjige/uhvati-zeca/>), letzter Zugriff: 14. 04. 2023).

beiden kommen am Ende auch an ihrem Ziel an, Armin treffen sie allerdings nicht, stattdessen – in der Albertina – auf eine Zeichnung von Albrecht Dürer, die einen Hasen zeigt. Armin hatte den Hasen im Alter von etwa sieben Jahren zum Entsetzen der Museumswärter schon einmal berührt.³

Der Roadtrip, der zeitlich in den späten 2000er-Jahren stattfindet, wird durch einen zweiten Erzählstrang, eine Reise in die Vergangenheit, parallelisiert. Hier erfahren die Leser:innen, was es mit Armin auf sich hat, wie sich die Freundschaft zwischen den beiden Protagonistinnen im Laufe ihrer gemeinsamen Schulzeit in Banja Luka vor dem Hintergrund der nationalen Spannungen und schließlich des offenen Krieges in Bosnien entwickelte. Die Erzählung verfährt assoziativ, sie enthält Zeitsprünge und Lücken, ganz so, wie es für Erinnerungen und Erinnerungstexte typisch ist. Dabei bringt sie die erste Geschichte nicht vorwärts, sondern durcheinander. Das gilt dezidiert für den Schluss: Wir ahnen zwar, warum Armin für immer verschwunden sein wird, warum Lejla aber ihre Freundin herbeigesehnt, warum sie die Reise inszeniert hat, bleibt offen.

Insgesamt gesehen macht die undeutliche, durch Konkurrenz und Anziehung geprägte Beziehung zwischen den beiden Protagonistinnen das zentrale Thema des Buches aus. Es geht um eine Freundschaft zwischen zwei jungen Frauen, die sich seit ihrem ersten Schultag kennen, wobei noch zu diskutieren wäre, ob der Begriff Freundschaft – zumindest in seinem traditionellen philosophischen Verständnis – hier überhaupt angemessen ist oder ob wir nicht vielmehr die Freundschaft – mit Blick auf ihre weiblichen Formen und auf die zeitgenössische politische Situation – neu denken müssten. Erzählt werden jedenfalls viele intime, spezifisch weibliche, ausgesprochen *körperliche* Erlebnisse, die gleichzeitig mit dem Bosnienkrieg, besonders mit seinem Vorspiel und seinen Folgen korrelieren.

Daneben hat auch der literarische Schöpfungsakt einen weiblich-körperlichen Anstrich: Der metapoetische Auftakt des Romans gibt uns klar zu verstehen, dass die Ich-Erzählerin Sara – und mit ihr die Autorin – um die göttliche Macht, *Körper* zu erschaffen, weiß und diese Macht mit ihrer Erzählung auch in Anspruch nimmt. Wäre ihre Freundin mit ebensolchen Sprach- und Schreibfähigkeiten ausgestattet, so heißt es bereits im dritten Absatz, hätten wir folgendes Geschöpf vor Augen.

3 Der Dürer-Hasen ziert in einigen Original-Ausgaben und Übersetzungen des Romans die Umschlagseite, so auch in der angegebenen deutschen Übersetzung.

Sebe bi preobukla u svjetlucave krpe kakve su joj se oduvijek svidale, produžila bi noge, povećala grudi, dodala koji val u kosu. A mene bi iskasapila [...], izmislila urođeni deformitet tako da mi olovka zauvijek ispada. [...] Ali ja sam ta koja priča ovu priču. Mogu da joj uradim šta god želim.⁴

Die folgenden Kapitel unterstreichen die Eigenreferenzialität dieser Passage: Lejla wird mal hier mal dort in „glitzernde Fetzen“ gepackt, ganz wie es der Ich-Erzählerin beliebt, während sie selbst an keiner Missbildung zu leiden scheint und ihr vor allem der Stift nicht aus der Hand fällt. Sie kann durch ihren realen Körper, mit einem Stift in den Fingern, fiktive Körper formen, sie kann zwei Evas – sogar ohne Adam – herstellen, Figuren an- und ausziehen und sich selbst dabei verstecken – ganz wie sie will. Sprache, Körper und die Sprachmacht über den Körper gehen hier eine ausgesprochen enge Verbindung ein. Die metapoetisch verdichtete, vielfach reflektierte Körperkonstruktion durchzieht den Roman wie ein roter Faden und mündet konsequent in einen Schluss, in dem die Möglichkeit des spurlosen Verschwindens von Körpern auf plötzliche und unheimliche Weise aufscheint. Was nicht (mehr) ist, wer keinen, auch keinen toten Körper hat, kann weder umsorgt noch betrauert werden und nur noch begrenzt Thema des Erzählens sein.⁵ Der Roman endet mitten in einem unvollendeten Satz: „[S]amo sam htjela“⁶, und er schließt, ohne einen Punkt zu setzen.

Uhvati zeca lässt, so kann hier bereits vorweggeschickt werden, ein äußerst komplexes Körperkonzept erkennen, das geschlechtliche und nationale (resp. religiöse) Prägungen mit einschließt und in deutlicher Weise die existenzielle Dimension von Körpern zum Vorschein bringt. Thematisiert werden die gesellschaftspolitische Relevanz und die Verletzlichkeit von Körpern, umgekehrt stellen Körper auch die Grundlage zwischenmenschlicher Beziehungen (darunter freundschaftlicher) dar. Auffallend ist die Dynamik, der alle Körper in *Uhvati zeca* unterliegen. Ihre Transformationen gehen auf natürliche Entwicklungsprozesse (z. B. die Pubertät) zurück, sind mitunter aber auch erzwungen und

4 Bastašić: *Uhvati zeca*, S. 7–8. „Sie würde sich selbst glitzernde Fetzen anziehen, wie sie ihr schon immer gefallen haben, sich die Beine verlängern, die Brüste vergrößern, sich noch ein paar Wellen ins Haar machen. Und mich würde sie entstellen [...], mir eine angeborene Missbildung ausdenken, so dass mir der Stift aus der Hand fiel. [...] Aber ich bin die, die diese Geschichte erzählt. Ich kann aus ihr machen, was immer ich will.“ Bastašić: *Fang den Hasen*, S. 8.

5 Siehe dazu vor allem: Butler, Judith: *Bodies That Still Matter*, in: Halsema, Annemie/Kwastek, Katja/Oever, Roel van den (Hg.): *Bodies That Still Matter: Resonances of the Work of Judith Butler*, Amsterdam 2021, S. 177–193.

6 Bastašić: *Uhvati zeca*, S. 203. „Ich wollte nur“. Bastašić: *Fang den Hasen*: S. 333.

durch gezielte Sprechakte oder durch körperliche Gewalt hervorgerufen. Ohne Zweifel kommt der Kunst mit ihrer Fähigkeit zur Imagination in diesem zeit-historischen Umfeld von Kriegen und Verwerfungen eine besondere Rolle zu. Literatur, so gibt uns Lana Bastašić zu verstehen, kann ihrerseits Körper schaffen und vor allem: tote oder vermisste Körper – durch Erinnerung – in lebendige verwandeln.

In der folgenden kurzen Untersuchung setze ich zwei Akzente: Ich gehe der körperbetonten, weiblichen Freundschaft nach, und ich versuche zu erfahren, wie diese und andere Körper durch den Krieg oder, um genauer zu sein, durch die kriegsbedingte Verrohung und Parzellierung der Gesellschaft verwandelt werden. Bastašić protestiert mit ihrem Roman nicht zuletzt gegen die Differenzierung von lebenswerten Körpern und solchen, die weder ein lebenswertes Leben noch Trauer um ihren Tod beanspruchen können. Sie sind im Krieg spurlos verschwunden.⁷ Alle Aspekte schlagen sich auch in der Sprache nieder, in ihren schöpferischen Fähigkeiten und ebenso in ihrer latenten oder manifesten Aggression.

2. Die Freundinnen

In der abendländischen Philosophie wird Freundschaft in der Regel mit Brüderlichkeit, ja genauer noch: mit der Seelenverwandtschaft von bruderähnlichen Männern in Verbindung gebracht.⁸ Aristoteles (*Nikomachische Ethik*),⁹ Montaigne (*Von der Freundschaft*)¹⁰ und Kant (*Metaphysik der Sitten*)¹¹ können hier als Kronzeugen angeführt werden. Derrida¹² und Foucault¹³ decken zumindest

7 Butler (2021) thematisiert dies vor allem am Beispiel der Flüchtlinge, die in jüngster Zeit spurlos im Mittelmeer ertrunken sind. Die Unterscheidung von lebenswerten und nicht-lebenswerten Körpern, die im Rahmen von Kriegen besonders auffällig wird, reflektiert sie in: Butler, Judith: *Frames of War, When Life Is Grievable*, London, New York 2010.

8 Kraß, Andreas: Im Namen des Bruders: Fraternalität in Freundschaftsdiskursen der Antike, des Mittelalters und der Neuzeit. In: *Behemoth. A Journal on Civilisation*, 4/3 (2011), S. 4–22.

9 Siehe das Kapitel IX (*Freundschaft*) in: Aristoteles: *Nikomachische Ethik*, Darmstadt 2007, S. 213–238.

10 Montaigne, Michel de: *Von der Freundschaft*, in: Ders.: *Von der Freundschaft*, München 2005, S. 7–18.

11 Kant, Immanuel: *Metaphysik der Sitten*, Frankfurt am Main 1977, S. 608–613. (Ethische Elementarlehre, 2. Teil, *Von der innigsten Vereinigung der Liebe mit der Achtung in der Freundschaft* § 46, 47).

12 Derrida, Jacques: *Politik der Freundschaft*, Frankfurt am Main 2000.

13 Foucault, Michel: *Von der Freundschaft als Lebensweise*, in: Ders.: *Von der Freundschaft als Lebensweise: Michel Foucault im Gespräch*, Berlin 1984, S. 85–93.

die Abgründe dieser Freundschaftsphilosophie, ihre implizite Gewalttätigkeit auf. Frauen sind aus dem Konzept traditionellerweise ausgeschlossen.¹⁴ Gemäß dem ebenfalls philosophisch tradierten Dualismus von Leib und Seele haben sie vor allem mit ihrem Leib, weniger mit der Seele zu schaffen, und aus den weiblichen Leibern scheinen Freundschaften nicht recht entstehen zu wollen.¹⁵ Oder etwa doch? Bei Foucault lässt sich nachlesen, dass weibliche Freundschaft, historisch besehen, sogar einige Vorteile mit sich brachte. Sie konnte v. a. *körperliche* Nähe beinhalten:

[E]ine Frau frisiert eine andere, sie hilft ihr beim Schminken und Ankleiden. Frauen hatten ein Recht auf den Körper der anderen Frau: sich um die Taille fassen, sich umarmen. Der Körper des Mannes war dem Mann auf viel drastischere Weise verboten.¹⁶

Weibliche Freundschaften sind, so sieht es Foucault, in geringerem Maße als männliche von restriktiven Regeln betroffen, und auch das Gespenst der Homosexualität geht in ihrem Verbund seltener um. Diesen körperlichen und emotionalen Spielraum, den feminine Freundschaften wohl bis heute eröffnen, nutzt Lana Bastašić in *Uhvati zeca* sehr bewusst aus.¹⁷

Sara und Lejla verbindet zuvorderst die gemeinsam erlebte Schulzeit, aus der einzelne Ereignisse herausragen: der Eintritt in die Schule, das Fest zu Lejlas siebtem Geburtstag, die Matura und darüber hinaus die Pubertät; die erste Regelblutung tritt auf, – sie stellt ein wichtiges Thema dar und wird detailliert

14 Derrida, 2000, S. 10: „die Gestalt des Freundes [kehrt] regelmäßig [...] in den Zügen des Bruders wieder [...], [scheint] also unmittelbar einer *familiären, fraternalistischen* und also *androzentrischen* Konfiguration des Politischen anzugehören“.

15 Prägnant formuliert Montaigne in seinem kurzen Text: „[D]ie geistigen Gaben der Frauen [reichen] gemeinhin nicht zu jenem Gedankenaustausch und Umgang hin, aus dem diese heilige Seelenverbindung [die Freundschaft, A. Z.] erwächst; noch scheint ihre Seele stark genug, um die Spannung eines so fest geknüpften und so dauerhaften Bandes zu ertragen.“ (Montaigne: Von der Freundschaft, S. 12–13). Dabei hat der Autor nicht die Beziehung zwischen zwei Frauen, sondern ausschließlich die Beziehung zwischen Mann und Frau im Blick, die sich in der Liebe zeige, einem *körperlichen* Genuss, der sich notwendigerweise nach gewisser Zeit erschöpfen müsse. Ebd. S. 12.

16 Foucault: Von der Freundschaft als Lebensweise, S. 91.

17 Bastašićs Werk wurde sogar „zum ersten Roman in unserer Literatur über eine weibliche Freundschaft“ („prvi roman u našoj književnosti o ženskom prijatelstvu“) erklärt, eine Aussage, die Dubravka Ugrešić wegen des Possessivpronomens „unsere“ und der entsprechend nationalistischen Instrumentalisierung des Romans sowie seiner Zuordnung zur Unterhaltungsliteratur einer Elena Ferrante kritisch zitiert. Die hohe literarische Qualität von *Uhvati zeca* steht für Ugrešić dagegen außer Frage (<https://lanabastasic.com/knjige/uhvati-zeca/>, letzter Zugriff: 14. 04. 2023).

beschrieben¹⁸ –, aber auch das sexuelle Begehren macht sich bemerkbar. Insbesondere Lejla erzählt ihrer Schulkameradin, was in ihren Träumen und in ihrem Bauch vor sich geht, besonders wenn der Mathematiklehrer auftaucht.¹⁹ In dieser „klassisch“-weiblichen, im heterosexuellen Zirkus verorteten Körperwelt zieht die Ich-Erzählerin zumeist den Kürzeren. Sie sieht sich in einem Wettbewerb gefangen, in dem sie, obwohl sie die Ältere ist, immer zu spät kommt, und sie ist eifersüchtig.

Die pubertär bedingte, körperliche Transformation führt in *Uhvati zeca* u. a. zur Konkurrenz zwischen den beiden Protagonistinnen und schlägt sich auf obsessive Weise im Erzählen selbst nieder. Das erzählende Ich nutzt seine überlegene Position aus, um mit dem Schicksal zu hadern, um sich bei uns, den Leser:innen, gewissermaßen über die Freundin zu beklagen, um polemisch auf ihre Aussagen und Eskapaden zu reagieren. Die Erzählperspektive und der Stil des Romans geben über weite Strecken ein gutes Beispiel für Michail Bachtins Kategorie des „zweistimmigen Wortes“ ab.²⁰ Ohne Mühe könnte man Bastašićs Roman der Gattung *Beichte* zuordnen. Die Nähe zu Dostoevskij, dessen stilistische Raffinessen und kunstvoll komponierte Bekenntnisse – wie etwa in *Zapiski iz podpol'ja* – Bachtin als Fallbeispiele dienten, sind jedenfalls offenkundig. So ist auch die Beziehung der Ich-Erzählerin Sara zu ihrer Freundin – ganz wie die Beziehung des Untergrund-Menschen zu seiner Umwelt – durch ambivalente Gefühle, darunter Missgunst und Neid, Anziehung und Ekel geprägt.²¹ Bei genauer Lektüre können wir sogar zahlreiche Ungereimtheiten in der Geschichte entdecken. Bastašić setzt offensichtlich auf den klassischen Typus einer unzuverlässigen Erzählinstanz und betont durch diese Technik nicht zuletzt die große Spannweite und Unbestimmtheit der körperlichen und psychischen Beziehungen zwischen ihren Protagonist:innen.

Wenngleich der primär akzentuierte, heterosexuell markierte Körper unter den Freundinnen Rivalität und Streit, seltener dagegen Bewunderung auslöst und

18 Siehe z. B. Bastašić: *Uhvati zeca*: S. 63. Bastašić: *Fang den Hasen*, S. 104. Der weibliche, pubertierende Körper spielt auch in Bastašićs Erzählzyklus *Mliječni zubi* (dt. *Mann im Mond*) eine prominente Rolle (siehe vor allem die Erzählung *Krv* in: Bastašić, Lana: *Mliječni zubi*, Beograd 2020, S. 99–107; dt. *Blut* in: Bastašić, Lana: *Mann im Mond*, Frankfurt am Main 2023, S. 165–180). Die Erzählungen setzen die Tonalität von *Uhvati zeca* über weite Strecken fort.

19 Bastašić: *Uhvati zeca*, S. 112–114, Bastašić: *Fang den Hasen*, S. 184–187.

20 Siehe vor allem das Kapitel „Typen des Prosawortes bei Dostoevskij“, in: Bachtin, Michail: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1985, S. 202–228.

21 Angekommen in Wien, verdient sich Lejla auf die Schnelle 300 Euro mit einem dahergelaufenen Franz Joseph; die Ich-Erzählerin zeigt für diese Aktion nur Unverständnis (Bastašić: *Uhvati zeca*, S. 190–192, Bastašić: *Fang den Hasen*, S. 313–315).

von einem tendenziell aggressiv-polemischen Stil begleitet wird,²² so stehen diesem dominanten Eindruck doch körperliche Erlebnisse entgegen, die beide Mädchen aufs Innigste miteinander verbinden. Dazu gehören die erste Schulzeit und ihre gemeinsame Entdeckung des *anderen, männlichen* Körpers. In diesem *gemeinsamen* Unterschied gründet sogar ihre Freundschaft.

Učiteljica je daleko od nas, okrenuta ka tabli. [...] Dječaci su otkopčali pantalone i pokazali jedan drugome piše kao da upoređuju pernice. [...] [G]ledala [si] u njihove majušine udove nesigurna čemu služe, s nekim sažaljenjem za tu nepogodnu deformaciju na njihovim tijelima. Tada sam ih i ja ugledala [...]. Dvije osakaćene pečurke nasred onih dječaka. [...] Od tog dana smo sjedile jedna do druge, privučene ne samo strahom od njihovih tijela, već i osjećanjem saučesništva u našoj razlici. Zrdužila nas je zbnjujuća mješavina gađenja i divljenja. Bile smo *ti i ja*.²³

Ein zweites prominent platziertes Beispiel femininer Körpererfahrung besteht in der präzise geplanten und ebenso präzise durchgeführten Entjungferung der beiden Freundinnen. Zum Abschluss der Maturafeier werden für diesen Zweck zwei schwächliche Jungs, ihrerseits Maturanten, angeheuert, man legt sich nebeneinander an den Fluss und geht gemeinsam ans Werk. Die grotesk und komisch beschriebene Aktion – auch die jungen Männer sind unsicher und imitieren sich in ihren Aktionen gegenseitig –, die ein notwendiges, aber immerhin geteiltes Leid beinhaltet und ‚erfolgreich‘ vonstattengeht, schließt mit einem, für diesen Roman sehr seltenen, versöhnlichen Bild:

Probudile smo se same, u zoru, sklopčane jedna uz drugu [...]. Isprve nisam znala gdje se nalazim [...]. Onda sam videla tvoju crnu kosu na svom dlanu i sjetila se

22 Diese Diagnose ändert auch eine singuläre, körperlich-sexuelle Annäherung der Erzählerin an Lejla nicht. In dieser Szene zeigt sich sogar deutlich ihre Unsicherheit, und ihre Avancen werden darüber hinaus von der Freundin mit einem „Das geht in Bosnien nicht“ brüsk zurückgewiesen. Ebd. S. 244.

23 Ebd. S. 163. „Die Lehrerin ist weit weg von uns, der Tafel zugewandt. [...] Die Jungen knöpfen ihre Hosen auf und zeigten einander ihre *Pipis*, als verglichen sie Federmäppchen. [...] [D]u [...] schautest ihre kleinen Glieder an, nicht sicher, wozu sie gut waren, und mit einem gewissen Mitleid für diese unvorteilhafte Deformation an ihren Körpern. Da schaute auch ich sie an [...]. Zwei missgebildete Pilze mitten auf diesen Jungen. [...] Von diesem Tag an saßen wir nebeneinander, wir waren einander nicht nur aus Angst vor ihren Körpern nahe, sondern auch durch das Gefühl der Gemeinsamkeit in unserem Unterschied. Eine verwirrende Mischung aus Ekel und Bewunderung vereinte uns. Wir waren *du und ich*.“ Ebd. S. 268–269.

da smo nekoliko sati ranije izgubile nevinost. Skinula sam ti s ramena malog crvenog mrava.²⁴

An dieser Textstelle deutet sich eine andere Körperpolitik an, die der weiblichen, komplexen und subtilen „Geographie der Lust“ (Irigaray) verpflichtet ist.²⁵ Sie lässt sich auch als Protest gegen die „Körper von Gewicht“ (Butler),²⁶ d. h. als Ausweg aus der heterosexuellen Determiniertheit mit ihrer Fixierung auf die sogenannten „Geschlechtsteile“ interpretieren. Von einem Penisneid der beiden Mädchen kann jedenfalls keine Rede sein.²⁷ Die Autorin bringt stattdessen Körperzonen ins Spiel, die keineswegs der Reproduktion dienen und gleichwohl Zärtlichkeit auslösen können.

Schon in den ersten Schultagen gibt Lejla ein papiernes Selbstporträt ab, das ohne Augen, Nase und Lippen und vor allem ohne Rock auskommt. Auf die Frage der Lehrerin, warum ihre Papierpuppe nicht bemalt sei, lautet die Antwort: „To je koža“.²⁸ Weitere Einschreibungen fehlen. Diese programmatische Haltung wird durch Leit motive im gesamten Roman verdichtet. Obsessiv fokussiert Bastašić Körperteile, die für die Fortpflanzung der Menschheit vollkommen unwichtig sind. Dazu gehören Kopf (zumeist ohne Gesicht, manchmal mit Augen, immer ohne Mund),²⁹ Haare, insbesondere die schwarzen Haare von Lejla und Armin,³⁰ Füße in besonderer Stellung,³¹ Hände, Handflächen und Finger, z. B. den linken Mittelfinger von Armin, der vom Halten eines HB-Bleistifts angeschwollen ist.³² Diese gleichsam geschlechtslosen Körperteile gehen in *Uhvati zeca* mit zwischenmenschlicher Nähe, mit Liebe und Freundschaft einher. Durch Hände und Finger eröffnen sich, in einem

24 Ebd. S. 34. „Wir erwachten allein im Morgengrauen, aneinandergeschmiegt in einem Knäuel [...]. Zuerst wusste ich nicht, wo ich mich befand [...]. Dann sah ich deine schwarzen Haare auf meiner Handfläche und erinnerte mich, dass wir ein paar Stunden zuvor unsere Unschuld verloren hatten. Ich blies eine kleine rote Ameise von deiner Schulter.“ Ebd. S. 53–54.

25 Irigaray, Luce: Das Geschlecht, das nicht eins ist, in: Dies.: Das Geschlecht, das nicht eins ist, Berlin 1979, S. 22–32, hier S. 28.

26 Schon Butlers bahnbrechende Studie *Gender Trouble* (Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, Berlin 1991) geht diesem Thema nach, das folgende zentrale Werk *Bodies that Matter* nimmt die Körper-Problematik sogar eigens im Titel auf: Butler, Judith: Körper von Gewicht, Berlin 1997.

27 Siehe dazu Irigarays Kritik an Freud, in: Irigaray, Luce: Rückkehr zur psychoanalytischen Theorie, in: Dies.: Das Geschlecht das nicht eins ist, Berlin 1979, S. 33–69.

28 Bastašić: *Uhvati zeca*, S. 164. „Das ist Haut“. Bastašić: Fang den Hasen, S. 270.

29 Siehe z. B. Ebd. S. 13, 24, 51. Ebd. S. 17, 36, 82.

30 Siehe z. B. Ebd. S. 49, 51. Ebd. S. 80, 82.

31 Siehe z. B. Ebd. S. 55, 71, 111. Ebd. S. 89, 117 183.

32 Ebd. S. 47. Ebd. S. 76.

weiteren Schritt, künstlerische Welten: das Schreiben, dem die Ich-Erzählerin verpflichtet ist – erinnert sei an ihren Schreibstift –, und das Zeichnen, dem Armins Leidenschaft gilt. Nicht zuletzt kommt damit auch der Dürer-Hase ins Spiel, den Armin in der Albertina *berührt* hat. Vielleicht wollte er ihn auch *streicheln*, denn Dürer hat seinen Hasen äußerst realistisch dargestellt.

Eine solche Geste stimmt jedenfalls mit dem Profil der Figur überein: Armin steht für Zärtlichkeit und Fürsorge. Liebevoll kümmert er sich am siebten Geburtstagsfest seiner Schwester um eine kleine Schnittwunde an Saras Finger, er schenkt ihr Aufmerksamkeit, obwohl sie einige Jahre jünger ist als er selbst, und er verschafft ihr durch die Frage nach ihrem Lieblingsbuch und anderen geliebten Dingen sogar ein erstes Bewusstsein von der eigenen Persönlichkeit. „I nakon ko zna koliko pitanja [...] osjećam kao da napokon postojim. Osoba sam.“³³ Armin hat nur wenige Auftritte im Roman, sie sind allesamt in ein positives Licht getaucht. Die Logik des Textes suggeriert sogar, dass die weibliche Freundschaft in ein Dreieck eingespannt sein könnte, dessen weitere Seiten aus der geschwisterlichen Liebe und der vorsichtigen Zuneigung der Ich-Erzählerin zu Armin gebildet werden. Die Freundschaft der Protagonistinnen lebt eine Zeit lang jedenfalls von der Hoffnung auf Armins Rückkehr, und Armin ist schließlich der Anlass für ihre gemeinsame Reise nach Wien. Aber welche Gründe hätte Lejla für ihren Anruf haben können, wenn es nicht primär das Interesse an ihrer *Freundin* gewesen wäre, zusammen mit der Sehnsucht nach dem *abwesenden* Bruder und der Sehnsucht nach einer *zweisamen* Trauer um seinen *unauffindbaren Körper*?

3. Die Körper und der Krieg

Der Bosnien-Krieg mit all seinen Vor- und Nachspielen macht den unheimlichen Hintergrund des erzählten Geschehens aus. Wir erfahren nur wenig darüber, was sich in Banja Luka in den 1990er-Jahren wirklich zugetragen hat. Der Krieg sickert gleichwohl in die Aggressivität des Erzählens, in die Handlungen der Figuren und in die Sprechakte ein. Namen können verletzen. Das gilt für Benennungen in Form von Beschimpfungen,³⁴ das gilt mitunter auch für

33 Ebd. S. 81. „Und nach wer weiß wie vielen Fragen [...] spüre ich, wie ich endlich existiere. Ich bin eine Person.“ Ebd. S. 134.

34 Siehe zu diesem Punkt besonders das Kapitel „Benennung als verletzende Handlung“, in: Butler, Judith: *Haß spricht: Zur Politik des Performativen*, Berlin 2013, S. 52–67. Schon zu Beginn ihrer Studie operiert Judith Butler mit den englischen Ausdrücken „to be called a name“ und „to give someone a name“, die ihrerseits nicht einfach eine Benennung, sondern dezidiert eine Beschimpfung bedeuten. Ebd., S. 9.

Eigennamen, besonders dann, wenn sie durch ihre geschichtlichen, religiösen oder nationalen Konnotationen zu Aggressionen einladen. Lejlas Mutter ist sich der Gefahr, die ihrer Familie durch den Nachnamen Begić droht, jedenfalls bewusst. Sie tauscht den türkisch konnotierten Nachnamen durch einen gleichsam neutralen, nämlich Berić, aus. Dafür muss sie am Klingelknopf nur einen Buchstaben ersetzen.³⁵ Da auch die Vornamen ihrer Kinder keine slawische Herkunft erkennen lassen und somit einer ethnisch motivierten Gewalt Vorschub leisten könnten, wird aus Armin kurzerhand Marko, und aus Lejla entsteht Lela.³⁶

Allerdings kann die Mutter den Lauf der Dinge nicht aufhalten und der Verwundbarkeit ihrer Kinder nichts entgegensetzen. Während aber Lejla-Lela mit einigen körperlichen Schrammen und Veränderungsmaßnahmen immerhin lebend durch die Wirren des Kriegs und die ersten postjugoslawischen Jahre gelangt – sie färbt sich ihre Haare mehrfach um, von schwarz nach blond, von blond nach wasserstoffblond, und tritt die Wien-Reise mit einigen blauen Flecken am Leib an³⁷ –, gilt diese Diagnose nicht für ihren Bruder. In kurzen, prägnanten Dialogen zeichnet Bastašić anschaulich nach, wie die geschlechtlich und national markierten Körper im Bosnien der frühen 1990er-Jahre konstruiert, transformiert und sogar vernichtet werden. Dabei gehen die Verwandlung des weiblichen Körpers – die erste Regelblutung – und die intendierte, jedoch fehl-schlagende Rettung eines Menschen durch den neuen Namen – Marko Berić alias Armin Begić – Hand in Hand. Sie folgen im Text unmittelbar aufeinander:

35 Siehe dazu auch David Albaharis Erzählung *Zašto? (Warum?)*, in der die Eigennamen auf dem Klingelbrett zum entscheidenden Faktor der Story werden. Albahari, David: *Zašto?* in: Swartz, Richard (Hg.): *Drugi pored mene*. Belgrad 2007, S. 7–21; Albahari, David: *Warum?* In: Swartz, Richard (Hg.): *Der andere nebenan*. Frankfurt am Main 2007, S. 9–24.

36 Dem Nachnamen Begić liegt das türkische Wort „Beg“ zugrunde, das einen osmanischen Herrschertitel beinhaltet. [https://de.wikipedia.org/wiki/Bey_\(Titel\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Bey_(Titel)), letzter Zugriff: 20. 04. 2023.

Der Vorname Armin geht auf den Cheruskerfürsten Arminius zurück, der den Römern im 9. Jahrhundert eine schwere Niederlage bescherte (Kohlheim, Rosa und Volker (Hg.): *Armin*, in: *Duden – das große Vornamenlexikon: Herkunft und Bedeutung von 8000 Vornamen*, Mannheim u. a. 1998, S. 59) und wird folglich mit einem Stammesverbund im antiken Germanien in Verbindung gebracht. Der Name ist allerdings auch im Persischen gebräuchlich. <https://de.wikipedia.org/wiki/Armin>, letzter Zugriff: 20. 04. 2023.

Der Vorname Leila (oder Laila) ist arabischen Ursprungs und durch zahlreiche Dichtungen überliefert. (Kohlheim, Rosa und Volker (Hg.): *Leila*, in: *Duden – das große Vornamenlexikon*, Mannheim u. a. 1998, S. 177).

Beide Namen, in begrenztem Maße auch Armin, haben eine orientalische Note.

37 Die Ich-Erzählerin mutmaßt, dass sie vom Ehemann stammen.

„Nije samo krv“, rekla sam ti zgađeno na školskom dvorištu. „[...] Izade još nešto, onako gnjecavo...“

„Pa, naravno.“

„Naravno šta?“

„To su djelići. Iz tebe, iznutra.“

„Djelići čega?“

„Tamo gdje treba da bude beba.“

Pogledala sam te iznenadno. Ti i tvoja majka ste obavile *razgovor* [...], dok je moja samo ćutke dopunjavala debele higijenske uloške u ormariću [...]. Nisam ti ispričala [...] šta moj otac rekao onoga dana za stolom [...].

„Nije ni čudo, brate, mali je bio problematičan. Bilo je pitanje vremena kad će se desiti neko sranje.“

„Mali Berić?“, pitala je moja majka glodajući batak. [...]

„Berić. Taj je Berić kolko sam ja Mustafa. Mater mu došla opet u stancu danas. [...]“

Pita, ima li kakvih novosti... [...] Nek bude srećna da nije završio ko Habdić. Takvo vrijeme došlo, ljudi nestaju, šta misli ona?³⁸

Für die aus der Not geborene (Sprech-)Handlung von Frau Begić hat die serbisch dominierte Obrigkeit von Banja Luka nur Häme übrig. Nicht nur im Krieg, aber besonders im Rahmen eines Kriegs werden Körper klar unterschieden in solche, die ein äußerst „prekäres“ Leben führen müssen, fragil und verwundbar werden, und solche, die ihre generelle Verwundbarkeit und Prekarität (noch) nicht fühlen. *Immer*, so Butler in ihrem Essay über die soziale Bedingtheit von Leben und Tod, liegt das Leben in den Händen von *Anderen*, es ist fundamental auf die Fürsorge angewiesen.³⁹ Saras Vater, seines Zeichens Polizist, hält das *Verschwinden* von Menschen aber offenbar für ein gerechtfertigtes Phänomen der *Zeit* – und im Übrigen: für eine geradezu gelungene Lösung des Problems.

38 Bastišić: Uhvati zeca, S. 63–64. „Es ist nicht nur Blut“, erzählte ich dir angeekelt im Schulhof. „[...] Es kommt noch was raus, so was Zähes ...“ „Ja, na klar“ „Was, na klar?“ „Das sind Teilchen. Aus dir, von da drin.“ „Was für Teilchen?“ „Von dort, wo das Baby sein sollte.“ Ich sah dich überrascht an. Du und deine Mutter, ihr hattet ein *Gespräch* geführt [...], während meine nur schweigend den Schrank unter dem Waschbecken mit dicken Damenbinden auffüllte [...]. Ich habe dir [...] nicht erzählt, was mein Vater an jenem Abend am Küchentisch gesagt hat [...]. „Kein Wunder, der Kleine war problematisch. Nur eine Frage der Zeit, wann so eine Scheiße passiert.“ „Der kleine Berić?“, fragte meine Mutter, während sie eine Keule abnagte [...]. „Berić. Der heißt so viel Berić wie ich Mustafa. Dem seine Mutter is’ heut schon wieder auf die Wache gekommen.“ „Was will die jetzt?“ „Fragt, ob’s was Neues gibt...“ [...] Soll doch froh sein, dass es ihn nicht wie Habdić erwischt hat. Die Zeiten haben sich geändert, Leute verschwinden halt, was glaubt die denn?“ Bastišić: Fang den Hasen: S. 104–106.

39 Ich folge hier der Argumentation von Judith Butler in dem Kapitel „Precarious Life, Grievable Life“ in: Butler: *Frames of War*, S. 1–32.

Denn wir wissen zwar nicht, was mit Armin geschehen ist, wir ahnen aber genau, was mit ihm *hätte geschehen können*, wenn wir uns das Schicksal des besagten Mannes namens Habdić vor Augen führen.

Ti i ja smo vjerovali da će se Armin vratiti [...]. Bile smo uvjerene u to čak i onda kad je hladna rijeka jednog jutra dovukla modro, otečeno tijelo Ozrena Habdića do vrbi ispod Psihijatrijske klinike zajedno sa praznim tetrapacima i konzervama piva. U vijestima nije bilo ničega, mada je cijela škola govorila o tome. Našli su ga golog, šaptulo se na velikom odmoru, i bez one stvari. [...] Bile smo posljednje dvije osobe na svijetu koje su znale da će se [Armin] vratiti. Hodale smo kući uz kestenovo drveće na čiju su kožu bili zakucani poster i s nasmijanim licem tvoga brata. *Traži se Marko Berić*, ćirilicom. Na jednom od njih neko je crvenim markerom dopisao *balija*. Ali nama je bilo svejedno.⁴⁰

An dieser Stelle lässt sich erkennen, wie sehr der heterosexuell markierte Körper und der im Krieg nicht nur getötete, sondern ermordete Körper miteinander korrespondieren, wie Männer im Sterben noch ihrer „Dinge“ verlustig gehen können, – Auslöschung des Geschlechts im doppelten Sinne. Ein größeres Problem für die zurückgebliebenen Lebenden stellt aber der *fehlende* Körper dar, das *Verschwinden* eines Menschen. Man kann diesen Körper weder begraben, noch den Menschen betrauern, denn die Trauer ist ihrerseits auf den Körper, in der Regel auf den toten Körper, angewiesen.

Die Leerstelle zu füllen, bleibt – so Bastašićs These – der Fantasie und der Kunst vorbehalten. In *Uhvati zeca* wird Armin durch den Aquarell-Hasen von Albrecht Dürer und ein verwandtes Tier, ein Kaninchen, vertreten, das seinerseits auf eine künstlerische Herkunft, nämlich Lewis Carrolls *Alice in Wonderland* zurückblickt. Im Motiv von Hase und Kaninchen zeigt sich auch, wie sich in Bastašićs Roman eine realistische Poetik und eine zweite überlagern, die

⁴⁰ Bastašić: *Uhvati zeca*, S. 66/67. „Du und ich wir glaubten daran, dass Armin zurückkommen würde [...]. Wir waren selbst dann noch davon überzeugt, als der kalte Fluss eines Morgens bei der Weide unterhalb der psychiatrischen Klinik zusammen mit leeren Tetrapaks und Bierdosen Ozren Habdićs blauen, aufgeblähten Körper anspülte. In den Nachrichten hörte man davon nichts, obwohl die ganze Schule darüber sprach. Sie haben ihn nackt gefunden, flüsterte man in der großen Pause und ohne *sein Ding*. [...] Wir waren die letzten beiden Menschen auf der Welt, die wussten, dass er [Armin] zurückkommen würde. Auf dem Nachhauseweg gingen wir an den Kastanienbäumen vorbei, an die Plakate mit dem lächelnden Gesicht deines Bruders geheftet waren. *Vermisst: Marko Berić*, in kyrillischer Schrift. Auf einem davon hatte jemand mit rotem Filzstift *Moslemsau* geschrieben. Aber uns war das egal.“ Bastašić: *Fang den Hasen*: S. 109–110.

man als symbolische bezeichnen könnte. Es scheint sogar so, als ließe sich das Verschwinden eines Menschen kaum anders fassen.

Am Morgen nach ihrer Entjungferung, zu einem Zeitpunkt, an dem Armin schon längst verschwunden ist, ergattern Lejla und Sara einen weißen Hasen auf dem lokalen Markt. Aufmerksame Leser:innen werden die intertextuelle Spur zu *Alice* schnell erkennen, denn Bastašić stellt ihrem Roman ein Motto aus *Alice in Wonderland* voran. Wir erinnern uns: Von einem weißen Kaninchen wird Alice just in die Tiefen der Wunderwelt gelockt. Und auch Lejla und Sara verbinden mit dem weißen Hasen offensichtlich eine wundersame Welt, in der Armin wieder erscheint. Das Kaninchen lässt sich, wie auch Dürers Aquarell, als Platzhalter für Armin lesen, als *Sinnbild seiner aufgeschobenen Präsenz*. Für eine solche Funktion spricht die Liebe, die Armins Schwester Lejla dem Tier entgegenbringt, und das ungewöhnliche Engagement, das Sara in dieser Szene zeigt: Sie *stiehlt* den Hasen für ihre Freundin und steckt ihn, ein „bauschiges weißes Knäuel“ (301), in ihre Jackentasche. Dafür spricht vor allem die schwierige, existenzielle Namensfrage, die den Hasen mit Armin verbindet:

„Kako ćeš ga nazvati?“, pitala sam te brzo [...] „Nikako“, rekla si. „Bolje mu je bez imena.“⁴¹

Dem Aquarell von Albrecht Dürer, dem wir am Ende des Romans begegnen, kommt dieselbe Rolle wie dem Hasen zu.⁴² Mehr als ein Bild aus dem frühen 16. Jahrhundert kann Lejla ihrer Freundin am Ende des Textes nicht bieten. Armin bleibt unauffindbar, aber Kunst kann – möglicherweise – über das Nichts hinwegtrösten und im Bild sowohl auf den Vermissten als auch auf das Existierende verweisen.⁴³ Es scheint zumindest so, als entdeckte die Ich-

41 Ebd. S. 182. „Wie wirst du ihn nennen?“ fragte ich dich rasch [...]. „Gar nicht“, sagtest du. „Ohne Namen ist er besser dran.“ Ebd. S. 301.

42 Der Dürer-Hase *ersetzt* den Markt-Hasen, der zwischenzeitlich verstorben ist und von den Freundinnen beerdigt wurde. Ebd. S. 12–13. Ebd. S. 18–19. Das gleichsam unsterbliche, künstlerische Werk kann in seiner beharrlichen Präsenz daran erinnern, dass Armin noch immer leben könnte, jedenfalls als Toter nicht aufgefunden wurde – mit allen tragischen Konsequenzen dieses Schicksals.

43 Die dem Hasen eingeschriebene *existenzielle* Frage unterstreicht eine Besucherin der Albertina: Sie weist Sara darauf hin, dass man nicht wisse, wie Dürer es überhaupt geschafft habe, den Hasen zu malen, vor allem nicht, ob er ein totes oder lebendiges Modell verwendet habe. Ebd. S. 201. Ebd. S. 331. Den Hinweis auf diese Übereinstimmung verdanke ich Ingeborg Jandl-Konrad.

Erzählerin im Auge des Aquarellhasens zuallererst ihre Freundin, die zu ihr spricht, ohne den Satz beenden zu können.⁴⁴

4. Fazit

Folgt man den Körperspuren in Lana Bastašićs *Uhvati zeca*, so zeigt sich, dass der Roman mit einer realistischen Poetik, das heißt mit einer (wenn auch illusionären, so doch möglichst glaubwürdigen) Beschreibung von zeithistorischen Ereignissen nicht auskommt. Die Konfusion des realistischen Diskurses ist Teil des poetischen Programms und bestimmt die Darstellung der weiblichen Freundschaft ebenso wie die Sorge um die Vermissten. Symbolisch verdichtet ist die weibliche Freundschaft, die sich – in Form von Leitmotiven – über die realistische, tendenziell aggressive Erzählung legt. Symbolisch verwiesen wird auch auf die Korrespondenz zwischen der körperlichen Entwicklung der beiden Mädchen (Pubertät, Entjungferung) und der Transformation männlicher Körper in unerwünschte, ja un-lebbare Wesen. Schmerz und Gewalt zeigen sich hier wie dort. Nur die Kunst, darunter das literarische Schreiben (und Lesen) sowie das Zeichnen und Betrachten, bietet uns Formen möglicher Trauer dar. Diese symbolische Spur lässt vor allem die Sehnsucht nach Nähe und Zärtlichkeit, die Sehnsucht nach Trauer und auch eine ethische Frage erkennen: Wer trägt Verantwortung für die Ereignisse? In der angespannten ‚Beichte‘ der Ich-Erzählerin schwingt die Scham der ethnisch Privilegierten und Überlebenden durchaus mit. Es gehört zu den besonderen Leistungen des Buchs, dass die wichtigen Fragen auch 30 Jahre nach Ende des Bosnienkriegs mit dieser Technik angesprochen werden, aber nicht beantwortet sind.

Literatur

Primärliteratur

Albahari, David: Warum?, in: Swartz, Richard (Hg.): Der andere nebenan, Frankfurt am Main 2007, S. 9–24.

Albahari, David: Zašto?, in: Swartz, Richard (Hg.): Drugi pored mene, Belgrad 2007, S. 7–21.

Bastašić, Lana: Fang den Hasen, Übersetzt von Rebecca Zeinzinger, Frankfurt am Main 2021b.

44 Die Möglichkeit der Spiegelung ist durch das Bild selbst vorgegeben. Im Auge des *Feldhasen* von Dürer spiegelt sich ein Fensterkreuz.

Bastašić, Lana: Mann im Mond, Frankfurt am Main 2023.

Bastašić, Lana: Mliječni zubi, Beograd 2020.

Bastašić, Lana: Uhvati zeca, Sarajevo/Zagreb 2021a.

Sekundärliteratur

Aristoteles: Nikomachische Ethik, Darmstadt 2007.

Bachtin, Michail: Probleme der Poetik Dostoevskijs, Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1985.

Butler, Judith: Bodies That Still Matter, in: Halsema, Annemie/Kwastek, Katja/van den Oever, Roel (Hg.): Bodies That Still Matter: Resonances of the Work of Judith Butler, Amsterdam 2021, S. 177–193.

Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, Berlin 1991.

Butler, Judith: Frames of War: When Life Is Grievable, London/New York 2010.

Butler, Judith: Haß spricht: Zur Politik des Performativen, Berlin 2013.

Butler, Judith: Körper von Gewicht, Berlin 1997.

Derrida, Jacques: Politik der Freundschaft, Frankfurt am Main 2000.

Foucault, Michel: Von der Freundschaft als Lebensweise, in: Ders.: Von der Freundschaft als Lebensweise: Michel Foucault im Gespräch, Berlin 1984, S. 85–93.

Irigaray, Luce: Das Geschlecht, das nicht eins ist, in: Dies.: Das Geschlecht, das nicht eins ist. Berlin 1979, S. 22–32.

Irigaray, Luce: Rückkehr zur psychoanalytischen Theorie, in: Dies.: Das Geschlecht, das nicht eins ist, Berlin 1979, S. 33–69.

Kant, Immanuel: Metaphysik der Sitten, Frankfurt am Main 1977.

Kohlheim, Rosa und Volker (Hg.): Armin, in: Duden – das große Vornamenlexikon: Herkunft und Bedeutung von 8000 Vornamen, Mannheim u. a. 1998, S. 59.

Kohlheim, Rosa und Volker (Hg.): Leila, in: Duden – das große Vornamenlexikon, Mannheim u. a. 1998, S. 177.

Kraß, Andreas: Im Namen des Bruders: Fraternalität in Freundschaftsdiskursen der Antike, des Mittelalters und der Neuzeit. In: Behemoth. A Journal on Civilisation, 4/3 (2011), S. 4–22.

Montaigne, Michel de: Von der Freundschaft, in: Ders.: Von der Freundschaft, München 2005, S. 7–18.

Online-Quellen

Lana Bastašić, Uhvati zeca, unter: <https://lanabastasic.com/knjige/uhvati-zeca/>, letzter Zugriff: 14. 04. 2023.

Wikipedia: Titel Bey, unter: [https://de.wikipedia.org/wiki/Bey_\(Titel\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Bey_(Titel)), letzter Zugriff: 20. 04. 2023.

Wikipedia: Vorname Armin, unter: <https://de.wikipedia.org/wiki/Armin>, letzter Zugriff: 20. 04. 2023.

„Młoda kobieta [...] z bladą bardzo twarzą“.

Der weibliche Leibkörper in Eliza Orzeszkowa's *Marta* (1873)

Eliza Orzeszkowa is one of the key-figures in the debates about women's emancipation which developed in late 19th century Poland within the spread of positivism. Orzeszkowa pleads for an empowerment of women via an improvement of their physical strength and an access to education. In the committed novel *Marta*, she depicts the protagonist's failure to find a job to sustain herself and her daughter after her husband's death in the patriarchal society. The novel has only been interpreted in a positivist key and in the light of its historical context, but its poetics transcend the positivist frame. Basing on the concept of *Leibkörperlichkeit* (corporeality) and analyzing the role of emotions as well as the face motif in the novel, this article aims for a phenomenological and ethical reconsideration of *Marta*.

1. Einführung

Nach dem Januaraufstand von 1863–64 erlebt der dem russischen Reich unterstehende Teil von Polen soziale, ökonomische und kulturelle Veränderungen. Die Agrarreformen und das Verbot der Besetzung von Stellen in der staatlichen Verwaltung bringen den mittleren Adel in die Stadt auf der Suche nach einem Beruf¹. Die romantische Aufstandskultur verliert an Kraft und der Positivismus verbreitet sich. Das Bestreben nationaler Souveränität bleibt zentral, kann jedoch für Positivist:innen nur nach einer organischen Erneuerung der Gesellschaft erreicht werden. Aleksander Świętochowski formulierte die zwei Säulen des positivistischen Programms²: die Arbeit an der Basis (*praca u podstaw*), die eine soziokulturelle Verbesserung für die Unterschicht und marginalisierte Gruppen³ anstrebt, und die organische Arbeit (*praca organiczna*),

1 Bernardini, Luca: Letteratura dell'età positivista, in: Marinelli, Luigi (Hg.): Storia della letteratura polacca, Torino 2004, S. 274–323, hier S. 275–277.

2 Świętochowski, Aleksander/Mikulski, Leopold: Praca u podstaw, in: Janicka, Anna (Hg.): Przegląd Tygodniowy 1866–1876. Teksty, analizy, komentarze, tom 1. Białystok 2019, S. 233–269.

3 Mrosik, Julius: Das polnische Bauerntum im Werk Eliza Orzeszkowa. München 1963; Pollack, Martin: Die jüdische Frage bei Eliza Orzeszkowa. Der Bankrott der Assimilation. Wien 1976;

laut der die Gesellschaft wie ein *Körper* funktioniert, in dem die Anstrengung jedes Glieds wichtig ist. Die Transformation der Gesellschaft wird demnach als die Transformation eines kollektiven sozialen Körpers dargestellt. Dieser besteht aus mehreren individuellen Leibkörpern, die wiederum auch einer Transformation unterliegen.

Das positivistische Programm zur soziokulturellen Erneuerung, das aus den genannten sozioökonomischen Transformationen resultiert, bringt auch eine Umwertung des Frauenkörpers. Eliza Orzeszkowa selbst plädiert für eine Stärkung der Frau durch Bildung und Arbeit⁴ sowie für ihr aktives Mitwirken am Strukturieren und Funktionieren des Gesellschaftskörpers. In ihrem Pamphlet *Kilka słów o kobietach* (*Einige Wörter über die Frauen*, 1870) entwirft Orzeszkowa die Idee einer Stärkung des Frauenkörpers, während ihr Thesenroman *Marta* (1873) die Frau in ihrer sozialen bzw. phänomenologischen Interaktion mit der Welt darstellt und die Notwendigkeit eines ethischen Umgangs mit der sogenannten „Frauenfrage“ suggeriert. Der Text basiert also auf einer artikulierten *Leibkörperpoetik*.

Bereits morphologisch zeigt der Terminus ‚Leibkörper‘, dass Leib und Körper als Elemente einer unauflösbaren Einheit anzusehen sind.⁵ Helmuth Plessners Leibkörperbegriff⁶ weist darauf hin, dass der Mensch nicht nur lebendiger Körper, sondern auch stets ein leibliches Gegenüber ist⁷: „Der anschaulich gegebene und erlebte Leib steht dem [...] naturwissenschaftlich messbaren Körper gegenüber. Nach Plessner *ist* der Mensch immer zugleich Leib und *hat* diesen Leib als seinen Körper“⁸. Der Leib ist immer auf die Umgebung

Blejwas, Stanislaus: Warsaw Positivism – Patriotism Misunderstood, in: *The Polish Review* 27, 1/2 (1982), S. 47–54, hier S. 47 f.; Fidelis, Małgorzata: Participation in the Creative Work of the Nation. Polish Women Intellectuals in the Cultural Construction of Female Gender Roles 1864–1890, in: *Journal of Women's History* 13/1 (2001), S. 108–131, hier S. 108 f.; Hüchtker, Dietlind: Der Gebrauch von Erfahrung, in: *Feministische Studien* 21 (2003), S. 300–311, hier S. 303; Borkowska, Grażyna: The Feminism of Eliza Orzeszkowa, in: Grimstad, Knut Andreas/Phillips, Ursula (Hg.): *Gender and Sexuality in Ethnical Context: Ten Essays on Polish Prose*, Bergen 2005, S. 77–97, hier S. 82.

4 Fidelis, 2001, S. 110.

5 Gerlek, Selin: *Korporalität und Praxis. Revision der Leib-Körper-Differenz in Maurice Merleau-Pontys philosophischem Werk*, Paderborn 2020, S. 49 f.

6 Plessner, Helmuth: *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie*. Berlin 1975, S. 245.

7 Lindemann, Gesa: Der lebendige Körper – ein ou-topisches Objekt der szientifischen Wißbegierde, in: Barkhaus, Annette/Fleig, Anne (Hg.): *Grenzverläufe. Der Körper als Schnitt-Stelle*, München 2002, S. 211–232, hier S. 216.

8 Landweer, Hilge: Zur Geschichte anthropologischer und phänomenologischer Emotionstheorien, in: Kappelhoff, Hermann u. a. (Hg.): *Emotionen. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart 2019, S. 48–55, hier S. 51.

ausgerichtet, in der er sich befindet.⁹ Der Mensch befindet sich in einer bestimmten Umwelt und sein Leibkörper bildet die Grenze zwischen seinem Inneren und dieser äußerlichen (Um-)Welt. Wenn ein Mensch die Welt erlebt, nimmt er währenddessen auch sich selbst beim Wahrnehmen dieser Welt wahr. Im Gegensatz zu anderen Lebewesen (z. B. Tieren und Pflanzen) können Menschen ihr Erleben zum Gegenstand ihrer Reflexion machen: Plessner nennt dieses Phänomen „exzentrische Positionalität“¹⁰.

Der Leibkörperbegriff ermöglicht theoretisch-methodologisch einen sehr fruchtbaren Zugang für die Lektüre von *Marta*. Als positivistischer Thesenroman weist *Marta* eine klare kulturpolitische Agenda und plakative didaktische Ziele auf, die zum Teil auf ihr bereits erwähntes politisches und programmatisches Pamphlet *Kilka słów o kobietach* zurückzuführen sind. Jedoch wird, so die These dieses Artikels, die Protagonistin des Romans nicht in ihrer bloßen Körperlichkeit, sondern in ihrer Leibkörperlichkeit dargestellt. Bevor ich auf diesen Aspekt eingehe, der in der Forschung bisher keine Berücksichtigung fand, illustriere ich kurz Orzeszkowas Plädoyer für eine Disziplinierung des Frauenkörpers.

2. Die Disziplinierung des Frauenkörpers

In *Einige Wörter über die Frauen* präsentiert Orzeszkowa die Disziplinierung des Frauenkörpers als Mittel zur Stärkung ihrer Rolle in der organischen Gesellschaft. Aus dem Pamphlet wird ersichtlich, dass eine Stärkung weiblicher Körperlichkeit und Leiblichkeit laut Orzeszkowa zu einer Stärkung des kollektiven Gesellschaftskörpers führen kann. Dabei schreibt sie den Frauenkörper in eine Dynamik der Unterwerfung und Produktion¹¹ ein, die „den Körper um so geringfügiger macht, je nützlicher er ist, und umgekehrt“¹². Diese leibliche Disziplinierung wirkt individualisierend. Für Orzeszkowa potenziere die Strafung des Körpers das Selbstbewusstsein der Frau, und dieses stärke wiederum die gesamte Gesellschaft:

[...] kobieta jest przede wszystkim i nade wszystko człowiekiem, cele więc jej muszą być ludzkie i jako takie spotykać zapory niedające się inaczej zwyciężyć jak trudem;

9 Ebd.

10 Ziemer-Petrović, Ljubinka: Mit Leib und Körper. Zur Korporalität in der deutschsprachigen Gegenwartsdramatik, Bielefeld 2011, S. 141 und S. 183.

11 Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt am Main 1976, S. 37.

12 Ebd., S. 176.

aby zaś ten trud skutecznie ponieść, kobieta powinna posiadać i używać takiej że siły moralnej i umiejętności, jakie w logicznym życiu posługują mężczyźni.¹³

Dieses Plädoyer soll im Sinne einer Emanzipation der Frau verstanden werden – „nie od [...] tyranii mężczyzn, nie od świętych i przynoszących szczęście obowiązków rodzinnego życia [...], ale od słabości fizycznej“¹⁴. Die Frau sei

pięknym i rozpieszczonym dzieckiem społeczności [...]. Przyszła ona na świat piękna i słaba, i matka społeczność uczyniła z nią to, co z najmiłszym dzieckiem czynią nierozsądni rodzice, pieśzcotami bardziej jeszcze osłabiła jej siły fizyczne, próżnowaniem i błyskotkami zepsuła jej moralne władze.¹⁵

Damit Frauen als Frauen und nicht als Kinder betrachtet werden, ist eine organische kulturelle Umwertung ihrer Körperlichkeit notwendig. Laut Orzeszkowa ist das existenzielle Ziel jedes Menschen, eine bewusste Position in der Gesellschaft zu besetzen und zum sozialen Gemeinwohl beizutragen. Dieses Ziel könne erst nach Bewältigung zahlreicher Herausforderungen erreicht werden, wofür aber Kompetenzen nötig seien, die lediglich durch die Arbeit an sich selbst erworben werden¹⁶. Ein Prozess, in dem die gymnastische Disziplinierung des Frauenkörpers eine zentrale Rolle spielt: „ciało kobiety o tyle tylko obchodziło ludzkość, o ile było pięknym lub brzydkim, o sile zaś, o zdrowiu jego pedagodzy i prawodawcy wszelkich czasów nie myśleli. Nigdzie oprócz Sparty nie widzimy w historii aż do najnowszych czasów zakładów gimnastycznych dla kobiet“¹⁷. Ein gesunder und starker Körper ermögliche die

13 Orzeszkowa, Eliza: Kilka słów o kobietach, Lwów 1873, S. 14. „Eine Frau ist in erster Linie ein Mensch – daher müssen auch ihre Ziele allgemeinemenschlich sein, die naturgemäß auf Hindernisse stoßen und nur durch Anstrengungen überwunden werden können. Um diese wirksam zu bewältigen, sollte eine Frau über dieselben Moralkräfte und Fähigkeiten verfügen, die ein Mann besitzt, und diese auch genauso verwenden“. Alle Übersetzungen von *Einige Wörter über die Frauen* stammen von mir (M. G.).

14 Ebd., S. 6. „[N]icht von [...] der Tyrannei des Mannes, nicht von den heiligen und glücklich machenden Pflichten des Familienlebens, [...] sondern von körperlicher Schwäche“.

15 Ebd., S. 7. „[...] ein schönes und verwöhntes Kind der Gemeinschaft [...]. Sie wurde schön und schwach geboren, und die Muttergemeinschaft tat ihr, was törichte Eltern dem liebsten Kind tun: Sie schwächte ihre körperlichen Kräfte noch mehr mit Liebkosungen und verwöhnte ihre moralischen Fähigkeiten mit Müßiggang und Schmuck“.

16 Ebd., S. 9.

17 Ebd., S. 50. „Bisher war der Frauenkörper für die Menschheit nur in seiner ästhetischen Dimension relevant – als schöner oder hässlicher Körper. Über seine Kraft und Gesundheit machten sich Pädagogen und Gesetzgeber keine Gedanken. Abgesehen von Sparta gab es in der Geschichte bis heute keine gymnastischen Einrichtungen für Frauen“.

Entwicklung weiterer Eigenschaften: „na podstawie dobrego fizycznego wychowania budować można umysłowy i moralny rozwój“¹⁸. Nicht nur steigere eine turnerische Erziehung die sozioökonomische Produktivität des Frauenkörpers, sie bringe auch ein geistliches, moralisches und ästhetisches Modell hervor, das zur Inspiration für die Kollektivität diene. Die Disziplinierung des weiblichen Körpers sei notwendig,

[a]by piękność zewnętrzna rozwijana była w kobiecie od dzieciństwa, nie jako środek, ale jako cel, nie jak błyskotka, ale jak estetyczna strona ludzkości. Ku temu służyć mają nie gałganki i sztuczne ozdoby, ale należyty rozwój wszystkich władz cielesnych, umysłowych i moralnych [za pomocą] gimnastyki, tańców, wszystkich, słowem ćwiczeń wzmacniających i rozwijających ciało.¹⁹

So wie die individuelle Arbeit am eigenen Körper stets als Teil der organisatorischen Stärkung des Kollektivkörpers zu betrachten sei, bilden Geist und Körper, Vernunft und Kraft, *Leiblichkeit* und *Körperlichkeit* eine Einheit: „Strona fizyczna przedstawia ciało, moralna i umysłowa duszę. Siła i zdrowie ciała jest podstawą zdrowia i mocy duszy, a wzajemnie duch silny i zdrowy podtrzymuje i wzmacnia ciało [...]. [C]iało, umysł i serce – [...] z zaniedbania jednej z nich wynika [...] kapitalna szkoda dla dwóch innych“²⁰. Die Konsequenzen einer mangelnden Disziplinierung des Frauenkörpers bilden die Ausgangslage der Handlung von *Marta*.

3. Die Leibkörperpoetik von *Marta*

Nach dem Tod ihres Mannes befindet sich die Protagonistin *Marta Świcka* in einer Notlage. Sie muss eine Arbeit finden, um das Leben von sich und ihrer

18 Ebd., S. 94. „Auf der Grundlage einer guten körperlichen Erziehung kann die geistige und moralische Entwicklung aufgebaut werden“.

19 Ebd., S. 94. „[...] [d]amit sich die äußere Schönheit einer Frau von Kindheit an entwickelt, nicht als Mittel, sondern als Zweck, nicht als Schmuckstück, sondern als die ästhetische Seite der Menschheit. Dies soll nicht durch Lumpen und künstlichen Schmuck erreicht werden, sondern durch die richtige Entwicklung aller körperlichen, geistigen und moralischen Fähigkeiten mithilfe von Gymnastik, Tanz – mit einem Wort von Übungen, die den Körper stärken und entwickeln“.

20 Ebd., S. 49 und 94. „Die physische Seite repräsentiert den Körper, die moralische und mentale Seite die Seele. Die Stärke und Gesundheit des Körpers ist die Grundlage für die Gesundheit und Kraft der Seele, und umgekehrt erhält und stärkt ein starker und gesunder Geist den Körper [...]. Körper, Geist und Herz – [...] die Vernachlässigung eines von ihnen führt [...] zu einem kapitalen Schaden für die anderen beiden“.

kleinen Tochter Jancia zu bestreiten; sie verfügt aber über keine berufliche Qualifizierung, da bisher ihr Mann die Familie finanziell versorgte. Gute Stellen werden nur von Männern besetzt; die anstrengenden Berufe, auf die Marta angewiesen ist, und die damit einhergehende Gleichgültigkeit der Gesellschaft ihr gegenüber ermüden ihren Körper („Wysilenia jej [...] nużyły ciało“²¹). Sie stiehlt Geld, um Medikamente für die kranke Jancia zu kaufen, wird dabei ertappt, flieht von der sie verfolgenden Menschenmenge und wirft sich unter einen Wagen.

Im ganzen Text fokussiert sich die Erzählinstanz auf Martas Ermattung sowie auf die Auswirkung von Affekten und Gefühlen auf ihren Leibkörper. Indem die Protagonistin ihre Emotionen und deren Rolle in der eigenen Interaktion mit der (sozialen) Welt reflektiert, wird sie sich der Ungerechtigkeit der Gesellschaft sowie der eigenen Ausweglosigkeit zunehmend bewusster. Trotzdem strengt sie sich an und strebt nach einer besseren Zukunft für sich und ihre Tochter. Dies zeugt von einer starken inneren Kraft. Auf der Grundlage dieser Eigenschaften, die ganz im physiognomischen Sinne mit der Schönheit der Protagonistin – und insbesondere ihres Gesichtes – zusammenhängen, suggeriert der Roman die Notwendigkeit eines ethischen Umgangs mit aufgrund von mangelnder Bildung und Ertüchtigung benachteiligten Frauen. Martas Leibkörperlichkeit und die ethische Botschaft des Romans wurden bis heute nicht untersucht und werden im Folgenden illustriert.

3.1 Martas Leibkörper

Martas Kopfbewegungen bilden im Text eine Sinuskurve, die die Struktur des gesamten Romans moduliert. Es lassen sich insgesamt achtzehn, in kurzen Abständen aufeinanderfolgenden Kopfbewegungen²² finden. Die Kurve beginnt mit Martas Anerkennung der eigenen Lage: „Kobieta w żalobie podniosła głowę“²³. Das erstmalige Heben des Kopfes markiert den Anfangspunkt eines Prozesses von Ernüchterung und Entschlossenheit:

21 Orzeszkowa, Eliza: *Marta*, Warszawa 1957, S. 69. „Ihre Anstrengung [...] ermüdete ihren Körper“ – Orzeszkowa, Eliza: *Marta*, Berlin 1988, S. 64. Alle Übersetzungen von *Marta* stammen aus dieser deutschen Ausgabe. Fortan werde ich nur die Seitenzahlen des Originals und der Übersetzung angeben.

22 Orzeszkowa, Eliza: *Marta*, Warszawa, S. 13, 17, 19, 30, 46, 53, 74, 75, 120, 152, 158, 174, 177, 183, 201, 206, 219, 251. Aus Platzgründen werde ich im Folgenden nur eine Auswahl der Textstelle zitieren und kommentieren.

23 Orzeszkowa: *Marta*, S. 13. „Die Frau im Trauerkleid hob den Kopf“, S. 12.

Kobieta wsparła głowę na dłoni [...]. Wdowa stała przez chwilę nieruchoma, nie wiedząc widocznie, co czynić i do kogo się już udać, westchnęła i opuściła ręce; po chwili jednak podniosła głowę i wszedłszy w bramę otworzyła furtkę wiodącą na ulicę [...]. Cofnęła się kilka kroków w głąb bramy i stała znowu chwilę ze spuszczoną głową, nagle jednak wyprostowała się i postąpiła naprzód.²⁴

Martas Betreten der Straße symbolisiert ihr erstmaliges bewusstes, autonomes Eintreten in die Gesellschaft. Dieser Schritt ist mit Schwierigkeiten und Leiden, aber auch mit einer erzwungenen Selbstreflexion verbunden, die von der oszillierenden Kurve der Kopfbewegungen zwischen Verzweiflung und Aufmunterung symbolisiert wird. Diese Bewegungen wirken redundant, aber gerade darin besteht ihre didaktische Funktion. Erstens werden sie von den Leser:innen erwartet. Der Text weist den Duktus eines Märchens auf: Marta wird ständig auf die Probe gestellt, und dies soll zur Selbstidentifikation der *Leserinnen* führen. Zweitens betont die Plastizität der Kopfbewegungen den dramatischen Zustand der Protagonistin, die gegen einen sozialen Determinismus kämpft, aus dem es jedoch keinen Ausweg gibt.

Marta ist Heldin und Antiheldin zugleich. Sie fungiert als ein didaktisches Vorbild *ex negativo*, weil sie sich nie um die eigene kulturelle und physische Stärkung gekümmert hat. Zugleich besitzt Marta eine innere Kraft, über die nicht jeder Mensch verfügt: „Posiadała ona w sobie widocznie sporą sumę sił ducha i woli. Miałyby siły te pozostać dla niej bez użytku, posługiwać jej tylko w walkach uczuć, a giąć się kornie i upadać bezwładnie pod wrogą mocą niedołężności głowy i rak, uciążliwości otaczających ją żywiołów zewnętrznych?“²⁵ Sicherlich appliziert Orzeszkowa in *Marta* die Grundidee ihres Pamphlets. Durch die rhetorische Frage weist die Erzählerin darauf hin, dass moralisch starke Frauen eine bessere Rolle in der Gesellschaft besitzen könnten, wenn deren Körper trainiert wäre und sie Zugang zur Bildung hätten.

24 S. 14–17. „Die Frau stützte den Kopf in die Hand [...]. Die Witwe stand eine Weile da. Offenbar wußte sie nicht, was sie tun und an wen sie sich noch wenden sollte, sie seufzte und ließ die Schultern hängen. Gleich darauf hob sie jedoch den Kopf, ging in den Torweg und öffnete die Pforte, die auf die Straße führte. [...] Sie wich nach ein Paar Schritten in den Torweg zurück und stand wieder eine Weile mit gesenktem Kopf da. Doch dann straffte sie sich“, S. 14–16.

25 S. 123 f. „Sie besaß in sich offenbar eine große Menge von Geistes- und Willenskraft. Sollten diese Kräfte nutzlos für sie bleiben, sollten sie nur im Kampf gegen ihre Gefühle dienlich sein, sich aber demütig beugen und ohnmächtig zusammensinken unter der feindlichen Gewalt des eigenen Unvermögens in der Bedrängnis der sie umgebenden äußeren Elemente?“, S. 116.

ten. Die physiologische bzw. physische Wirkung von harter Arbeit auf Martas schwachen Körper wird im Text wiederholt:

gryząca boleść sfałdowała białe czoło jej w kilka zmarszczek głębokich, oczy zaszczyły łzami, pierś podnosiła się ciężkim westchnieniem. Po chwili jednak wstrząsnęła głową, jakby odpędzić chciała oblegające ją tłumy żalów i obaw, powstała, wyprostowała kibić i rzekła z cicha: – Nowe życie!²⁶

Oder:

Przez czas ten zmieniała się bardzo. Zza przezroczystej białości jej twarzy tu i owdzie przebiegały się żółte smugi, ciemne koła podkrążyły oczy, które wklęśły i rozszerzyły się, pośród czoła, przedziwnie pięknie zarysowanego, głęboka leżała bruzda. [...] Czarna suknia Marty [...] zrudziała przecież przez używanie, wyglądała [...] staro [...]. Czarna wełniana chustka okrywała jej włosy, grubymi fałdami otaczając blade czoło i wklęśłe policzki.²⁷

Dennoch wird Martas Körper in seiner *Leibkörperlichkeit* gefasst. Die Fokussierung der Erzählinstanz richtet sich sowohl auf Martas Körper, der „von außen in seiner konkreten, sichtbaren Gestalt wahrnehmbar“²⁸ ist, als auch auf ihren Leib, der „durch Sinne subjektiv erfahrbar“²⁹ ist. Die genannten Kopfbewegungen und die Emotionen, die Marta empfindet, beleuchten sie als ein Lebewesen, das sich stets in der Welt und in Interaktion befindet – Interaktionen, die nicht bloß sensomotorisch sind. Marta agiert im Roman als ein psychophysischer Leibkörper mit Welt- und Selbstbezug zugleich³⁰. Vehikel dieses doppelten Bezugs sind Affekte und Gefühle. Die Ablehnung der eigenen

26 S. 19. „[E]in quälender Schmerz [zog] ihre weiße Stirn in Falten, trieb ihr Tränen in die Augen, und ein schwerer Seufzer hob ihre Brust. Nach einer Weile jedoch schüttelte sie den Kopf, als wollte sie den ganzen Schwarm trüber Gedanken und Ängste, die sie bedrängten, verscheuchen. Sie stand auf, straffte ihren Körper und sagte leise: ‚Ein neues Leben!‘“, S. 18.

27 Ebd., S. 151. „In dieser Zeit hatte sie sich sehr verändert. Unter dem Weiß ihres Teints zeichneten sich hier und da gelbe Streifen ab, dunkle Ränder umgaben ihre Augen, die groß und eingefallen waren, auf der ungemein schön geformten Stirn lag eine tiefe Furche. [...] Martas schwarzes Kleid [...] [sah] vom ständigen Tragen [...] alt aus [...]. Ein schwarzes Wolltuch umhüllte ihr Haar, mit groben Falten umrahmte es die [blasse] Stirn und die eingesunkenen Wangen“, S. 142.

28 Ziemer-Petrović, S. 148.

29 Ebd.

30 Breyer, Thiem: Helmuth Plessner und die Phänomenologie der Intersubjektivität, in: Bulletin d'analyse phénoménologique VIII/4 (2012), S. 1–18, hier S. 3.

Lage provoziert in Marta Zorn und Wut, die sie ermuntern. Diese Momente werden erneut mit einem Erheben des Kopfes signalisiert:

„Mam nadzieję, że sama poradzę sobie“. Pragnienie to było silne, zatamowało głos w piersi młodej kobiety, fala krwi rzuciła jej się do głowy, a jednak nie uległa mu, nie odeszła, stała nieruchoma z głową pochyloną i splecionymi rękami. [...] Marta oblała się rumieńcem; zrozumiała wymówkę mieszczącą się w słowach właścicielki biura. Szybko jednak podniosła głowę.³¹

Affekte sind auf Körper und Seele wirkende Reize³², und Martas Reaktionen werden im Roman tatsächlich mit einem mechanizistischen bzw. physiologischen Duktus als unmittelbare Resultate von affektiven Impulsen dargestellt. Die im obigen Zitat erwähnte Blutwelle, die Martas Zorn verursacht, verwandelt sich auf den nächsten Seiten des Romans in eine Emotionswelle, die die Modulation von Martas Affekten strukturiert: „wspomnienia zalewające pierś jej falą uczucia bolącą i razem rozkoszną“³³; „w piersi Marty podniosła się fala palącego oburzenia, głuchego gniewu“³⁴. Diese Reize führen bei Marta oft zu raschen und unreflektierten Reaktionen und Bewegungen³⁵. Dies bedeutet aber nicht, dass sich die Protagonistin ihrer Emotionen³⁶ nicht bewusst ist. Davon zeugt der sich wiederholende innere Kampf in Martas Brust gegen soziale Ungerechtigkeit, aber auch zwischen den eigenen Gefühlen: „Ciężka jakaś walka, ostatnia może chwila długo w piersi jej toczącej się walki okryła blade policzki jej żywym rumieńcem“³⁷; „Stała i przez chwilę pozostała

31 Orzeszkowa: Marta, S. 74. „Ich hoffe, daß ich mir selbst zu helfen weiß. Das Verlangen war heftig, es erstickte die Stimme in der Brust der jungen Frau, eine Blutwelle stieg ihr zu Kopfe, und doch erlag sie dem Verlangen nicht, sie ging nicht weg, stand, ohne sich zu rühren, den Kopf gesenkt und die Hände ineinander verflochten. [...] Marta errötete; sie verstand den Vorwurf, der sich in die Worte der Besitzerin mischte. Sie erhob jedoch rasch den Kopf“, S. 80 f.

32 Zumbusch, Cornelia: Affekt/Leidenschaft, in: von Koppenfels, Martin/Zumbusch, Cornelia (Hg.): Handbuch Literatur & Emotionen, Berlin/Boston 2016, S. 529–530.

33 Orzeszkowa: Marta, S. 90. „Erinnerungen, die ihre Brust mit einer Welle von Gefühlen überfluteten, die schmerzlich und zugleich köstlich waren“, S. 84.

34 Ebd., S. 182. „[I]n Martas Brust [stieg] eine Welle brennender Empörung hoch [und] stummer Wut“, S. 172.

35 Die Adverbien wie *nagle* („plötzlich“) und *szybko* („schnell“) rekurren in Verbindung mit Martas Bewegungen einundzwanzig (S. 14, 17, 32, 33, 34, 48, 53, 92, 96, 101, 120, 129, 157, 158, 177, 210, 221, 248, 252, 259, 265) bzw. dreiundzwanzig Mal (S. 17, 18, 34, 37, 43, 47, 53, 86, 91, 128, 129, 131, 135, 157, 160, 178, 200, 219, 241, 242, 253, 257, 267).

36 Dieser Emotionsbegriff umfasst sowohl Affekte als auch Gefühle.

37 Orzeszkowa: Marta, S. 74. „Ein schwerer Kampf, vielleicht der letzte Moment eines lange in ihrer Brust ausgetragenen Ringens, bedeckte ihre blassen Wangen mit einer frischen Röte“,

nieruchoma, ręką oparta o róg muru, z twarzą bladą i pochyloną nisko. Nagle zwróciła się w inną stronę i podążyła ku swemu mieszkaniu. Duma i twoga stoczyły w niej walkę ciężką, rozdzierającą“³⁸. An solchen Stellen stehen nicht mehr Affekte, sondern Gefühle (in erster Linie Stolz und Angst) im Vordergrund. Diese „sind ins Bewusstsein tretende Erregungen“³⁹ und zeugen von der „Fähigkeit, sich einer sinnlichen Empfindung bewusst zu werden“⁴⁰. Marta wird im Laufe der Handlung zunehmend reflektierter: Ihr innerer Kampf verläuft parallel zu ihrem äußeren Kampf um die Verbesserung der eigenen Lage.

Martas Emotionen werden in ihrer Sinnhaftigkeit dargestellt. Affekte und Gefühle sind sinnhaft nicht nur in soziokultureller, sondern auch in ontischer Hinsicht. Dies deshalb, weil sie die Befindlichkeit des Leibkörpers als einer Instanz entblößen, die sich in der Welt befindet, auf diese reagiert und dadurch auch sich selbst reflektiert. Martas Leibkörper ist ein ‚permeabler‘ Organismus: Er rezipiert die Reize von außen, projiziert aber auch in den sozialen Organismus die eigenen Erwartungen, die wiederum negative Gefühle provozieren, die den Grad an Selbstreflexivität potenzieren. Demnach entfaltet die Emotionspoetik von *Marta* eine phänomenologische Ebene. Diese lässt sich anhand von Maurice Merleau-Pontys Idee des Subjektes als einer intersubjektiven Instanz erklären, die sich in einem Netz von leiblichen, körperlichen und emotiven Interaktionen mit den anderen und mit sich selbst befindet:

Die wahre Reflexion gibt mich mir selbst nicht als müßige und unzugängliche Subjektivität, sondern als identisch mit meiner Gegenwart zur Welt und zu den Anderen, so wie ich sie jetzt verwirkliche; ich bin all das, was ich sehe, ich bin ein intersubjektives Feld, nicht trotz meiner Leiblichkeit und geschichtlichen Situation, sondern durch mein leibliches Sein und meine Situation und dadurch, daß ich durch sie auch alles andere erst bin.⁴¹

Die überfüllte und laute Arbeitshalle in der Fabrik, die prächtigen Wohnungen reicher Menschen, die chaotische Stadt Warschau, in der Marta am Anfang des Romans als machtlos dargestellt wird, sind keine bloßen Hintergründe, sondern

S. 69.

38 Ebd., S. 120. „Sie verharnte einen Augenblick, die Hand auf eine Mauerecke gestützt, das Gesicht blaß und tief gesenkt. Doch dann machte sie kehrt und eilte zu ihrer Wohnung. Der Stolz und die Angst fochten in ihr einen schweren, herzerreißenden Kampf aus“, S. 113.

39 Zumbusch, Cornelia: Gefühl, in: von Koppenfels, Martin/Zumbusch, Cornelia (Hg.): Handbuch Literatur & Emotionen, Berlin, Boston 2016, S. 546 f., hier S. 547.

40 Ebd.

41 Merleau-Ponty, Maurice. Phänomenologie der Wahrnehmung, Berlin 1966, S. 513.

erlebte Räume⁴², in denen sich die Heldin in der eigenen Interaktion mit den anderen wahrnimmt und problematisiert: „Die Welt ist [...] das natürliche Feld und Milieu all meines Denkens und aller ausdrücklichen Wahrnehmung. [...] [E]s gibt keinen inneren Menschen: der Mensch ist zur Welt, er kennt sich allein in der Welt“⁴³. Merleau-Pontys Perspektive ermöglicht zu postulieren, dass das tragische Ende von *Marta* seinen Grund nicht nur im sozialen, sondern auch in einem ontischen Determinismus hat. Bezeichnenderweise finden Martas Emotionen bei den anderen Figuren des Romans keine Beachtung. Von gelegentlichen Mitleidsbezeugungen abgesehen, nimmt niemand Rücksicht auf Martas emotionalen Zustand in seinem bzw. ihrem Umgang mit ihr. Nach Merleau-Ponty sind Gefühle mit dem „subjektiv[en] Engagiertsein [eines Menschen] in einer Situation verbunden. Je tiefer die Person involviert ist, umso echter ist das Gefühl. Existenz vollzieht sich [...] als leibliches Sein-in-Situationen [...]“. Das Gefühl moduliert das Zur-Welt-Sein“⁴⁴.

Nicht nur macht das Verhalten der Männer und Frauen, die Marta um Hilfe bittet, die patriarchalen Verhältnisse der Gesellschaft deutlich, sondern es verletzt den Leibkörper der Frau, indem es die Authentizität der Gefühle, die ihn bewegen, infrage stellt. Marta kann nicht sie selbst sein, auch deshalb, weil ihre Emotionen nicht ernst genommen werden. Aus dieser Perspektive betrachtet bringt *Marta* das Problem der Frauenemanzipation auch auf ein ethisches Terrain. Dies geschieht mittels der Fokussierung auf Martas Scham und auf die Schönheit ihres Antlitzes⁴⁵.

3.2 Martas Scham und die Ethik des Antlitzes

Scham kann an der Schnittstelle zwischen Affekt und Gefühl betrachtet werden⁴⁶ – als ein Reiz, der das Subjekt aber auch zur Selbstreflexivität führen kann⁴⁷. Beide Ebenen kommen in *Marta* zum Ausdruck. Die Scham wird vermehrt in ihrem Reizcharakter dargestellt – entweder als ein physiologischer Impuls unter anderen („czas [...] gwał ją [...] postrachem głodu, chłodu, wstydu

42 Bollnow, Otto Friedrich: Mensch und Raum, Stuttgart 2010, S. 18–22.

43 Merleau-Ponty: Wahrnehmung, S. 7.

44 Landweer, Hilge: Zur Geschichte anthropologischer und phänomenologischer Emotionstheorien, in: Kappelhoff, Hermann u. a. (Hg.): Emotionen. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart 2019, S. 48–55, hier S. 51.

45 Ich verwende den Begriff ‚Antlitz‘ in Anlehnung an Emmanuel Lévinas.

46 Geisenhanslüke, Achim: Scham, in: von Koppenfels, Martin/Zumbusch, Cornelia (Hg.): Handbuch Literatur und Emotionen, Berlin/Boston 2016, S. 567.

47 Planckh, Marcus: Scham als Thema im Denken Friedrich Nietzsches. Nietzsche-Studien 27/1 (1998), S. 214–237, hier S. 215.

i nędzy“⁴⁸) oder in Verbindung mit dem Erröten („rumieniec okrywający jej policzki podniósł się na czoło i okrył twarz całą wyrazem pognębiającego wstydu“⁴⁹). Marta schämt sich aber auch über die eigene Lage bzw. die eigenen Reaktionen („wstydziła się [...] leż swych“⁵⁰) sowie darüber, dass andere Menschen ihr gegenüber Mitleid zeigen („[z]awstydziła ją litość, jakiej była przedmiotem“⁵¹). Diese Momente zeugen von einem Grad an Selbstreflexion, der über die Ebene des Reizes hinausgeht.

Scham hat eine positive Funktion im Rahmen der Gefühlspoetik des Textes: „Głęboko zawstydzająca myśl ta wzbudziła w niej reakcję ducha, nowe wyprężenie upadłej na chwilę energii“⁵². Die Anerkennung der eigenen Scham weist auf die bereits genannte besondere moralische Kraft von Marta, wodurch sie sich von den anderen Frauen der Handlung abhebt: Sie ist die einzige Frau im Roman, die sich schämt, weil sie die Einzige ist, die die Gesellschaftsverhältnisse nicht hinnehmen kann. Dass sie ihre Lage für schamhaft hält, bedeutet, dass sie die menschliche Würde als absoluten Wert betrachtet. Sie schämt sich, *sie selbst* zu sein: Eine Frau, die Gerechtigkeit und Gleichberechtigung nicht nur verlangt, sondern *erwartet*.

Orzeszkowa scheint sich dabei auf das nietzscheanische Verständnis von Scham zu stützen. Mitleid ist für Nietzsche beschämend: Wer Menschen dazu führt, zu denken, sie seien schlecht, der macht sie auch schlecht⁵³. Wie das obige Zitat aus *Marta* zeigt, schämt sich die Protagonistin gerade über das Mitleid der anderen, weil dies ihr noch einmal vor Augen führt, dass sie sich in einer ungünstigeren, ‚schlechteren‘ sozialen Position befindet. Marta wird wütend, als sie versteht, dass ihr eine Arbeitsstelle aus Mitleid angeboten wird⁵⁴, weil eine solche Geste die Machtverhältnisse der Gesellschaft erneut bestätigt. Mittels des Schammotivs zieht Orzeszkowa eine Linie zwischen Marta und den anderen Charakteren. Weil diese Marta beschämen, sind sie schlechte

48 Orzeszkowa: *Marta*, S. 71. „Die Zeit [...] hetzte sie nun mit der Androhung von Hunger, Kälte, Schande und Not“, S. 66. Hier hat sich Peter Ball für ‚Schande‘ und nicht für ‚Scham‘ entschieden. Im Original verwendet Orzeszkowa den Begriff *wstyd*, der im Polnischen die Scham bezeichnet und nicht unbedingt die Schande, wofür die polnische Sprache den Terminus *hańba* kennt, der in *Marta* jedoch nur einmal vorkommt (S. 259).

49 S. 75. „Sie senkte die Lider, die Röte, die ihre Wangen bedeckte, stieg in die Stirn, und auf ihrem Gesicht malte sich demütigende Scham“, S. 70.

50 S. 34. „[Sie] schämte sich [...] ihrer Tränen“, S. 32.

51 S. 80. „Das Mitleid, das man für sie empfand, beschämte sie“, S. 75.

52 S. 82. „Dieser tief beschämende Gedanke rief in ihr eine Reaktion ihres Geistes hervor, eine neue Anspannung ihrer für einen Augenblick erschlafenen Energie“, S. 77.

53 Vgl. Planckh: *Scham*, S. 227.

54 Orzeszkowa: *Marta*, S. 82 (S. 77).

Menschen: „*Wen nennst du schlecht?* – Den, der immer beschämen will“⁵⁵. Exemplarisch dafür ist die Direktorin der Arbeitsagentur Ludwika Żmińska. Weil sie die patriarchalen Verhältnisse verinnerlicht hat, kann sie diese nicht hinterfragen, und die Idee der Frauenemanzipation bleibt ihr absolut fremd. Zwar versucht Ludwika, eine passende Arbeit für Marta zu finden. Sie schlägt ihr aber Stellen vor, für welche sie nicht kompetent ist, da die Stellen, die für sie tatsächlich infrage kämen, nur von Männern besetzt werden (dürfen). Ludwika sieht das nicht als problematisch⁵⁶, und sie kann nicht mehr als bloßes Mitleid gegenüber Marta zeigen. Dadurch verfehlt Ludwika den Punkt: Laut Orzeszkowa brauchen Frauen nicht Mitleid, sondern Gerechtigkeit.

Dies bedeutet nicht, dass *Marta* für ein mitleidloses Miteinander plädiert. Im Gegenteil suggeriert der Text die Notwendigkeit, Scham als Ausdruck edler moralischer Gesinnung⁵⁷ zu erleben, und zwar so, dass er einen besseren Umgang zwischen Menschen ermöglicht: „In jedem Menschen angeboren, kann [Scham] verfeinert werden und [...] als Takt, Diskretion und sensibles Mitgefühl [...] zu einer das Verhalten steuernden Instanz werden“⁵⁸. Erst eine bewusste „Kultur der Scham“, die die Effekte dieses „Affektgefühls“ auf Körperlichkeit und Leiblichkeit in den Mittelpunkt der Reflexion stellt, ermögliche ein taktvolles Miteinandersein, ein *Einfühlen* des anderen und dadurch eine Besserung der Rolle von Frauen in der Gesellschaft.

An dieser Stelle spricht *Marta* eine ethische Dimension an, die auf dem absoluten Wert des Respektes und der Akzeptanz des Leidens der anderen fußt. Marta wird von der Erzählinstanz sowie von anderen Charakteren wiederholt als eine schöne Frau beschrieben⁵⁹. Unter dem Einfluss von Lavaters Physiognomik stellt Orzeszkowa Martas Schönheit als die äußerliche Manifestation ihrer inneren Würde dar. Eine zentrale Rolle spielt dabei ihr Gesicht, an dem sich die „Zeichen [ihrer] Gemütsbewegung, die Beschaffenheit [ihres] Geistes und [ihres] Herzens“⁶⁰ ablesen lassen. Beschreibungen von Martas Antlitz (sowie von Stirn, Augen und Haar) konstituieren ein Leitmotiv im Roman, wie nicht zuletzt die zitierten Passagen zeigen. Die allererste Einführung der Protagonistin im Text erfolgt mit einer Fokussierung auf ihr Gesicht: „Na ganku

55 Nietzsche, Friedrich: Die fröhliche Wissenschaft, Chemnitz 1882, S. 194. Hervorhebung im Original.

56 Orzeszkowa: *Marta*, S. 44 f. (S. 41 f.).

57 Planckh: *Scham*, S. 227.

58 Ebd., S. 235.

59 Orzeszkowa: *Marta*, S. 19, 20, 24, 58, 61, 100, 158, 200, 225 (S. 18, 19, 57–58, 69, 74, 95, 149, 174, 189, 212).

60 Lavater, Johann Casper: *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, Band IV, Zürich 1969, S. 7.

stała młoda kobieta w żałobnej sukni z bladą bardzo twarzą⁶¹. Die Blässe ihres Gesichts, die von Leiden und moralischer Reinheit zugleich zeugt, intensiviert sich aufgrund von Martas Ermattung⁶². Dennoch bleibt ihr Antlitz schön und strahlend: „Obłoki płakały, ale twarz młodej kobiety jaśniała. [...] [B]iegła lekko po złoconych chodnikach, z głową podniesioną, ze wzrokiem błyszczącym“⁶³.

Nicht nur die Schamempfindung, sondern auch ihr Gesicht unterscheidet die Protagonistin von den anderen Charakteren des Romans. Während ihr Gesicht als ermüdet und blass, aber trotzdem – oder gerade weil die Trauer ihm eine besondere Würde verleiht – als strahlend beschrieben wird, zeichnen sich die Gesichter anderer Frauen durch Kälte bzw. Strenge (wie Żmińska) oder durch eine leere Oberflächlichkeit (etwa die jungen Studentinnen, denen Marta auf der Straße begegnet) aus. Sowohl Emotionslosigkeit (im ersten Fall) als auch das unreflektierte Erleben von Glück (im zweiten Fall) sind ein Indiz für Menschen, die die eigene Leiblichkeit nicht reflektieren und deshalb in keine ethische Interaktion mit den anderen eintreten können.

In dieser Hinsicht scheint *Marta* einige Aspekte von Emmanuel Lévinas ‚Ethik des Antlitzes‘ zu antizipieren. Wie ich gezeigt habe, entblößt die auf Emotionen basierende Leibkörperpoetik des Romans *Marta* in ihrer exzentrischen Positionalität. Die Protagonistin (er-)lebt ihre soziale und existenzielle Situierung durch das Prisma ihrer Emotionen. Ihre Reflexion über die eigenen Gefühle potenziert ihre Wahrnehmung von sich selbst als einem wahrnehmenden Leibkörper. Erscheinungsfläche *par excellence* von Martas exzentrischer Positionalität ist ihr Antlitz. Wie der Leibkörper ist das Antlitz sinnlich fassbar, dennoch birgt es mehr als seine bloße Fassbarkeit. Einerseits drückt das Antlitz die inneren Vorgänge des Menschen aus, andererseits zeugt es von einer Andersartigkeit, die nicht auf die bloße Situiertheit des Menschen zu reduzieren ist: Das Antlitz ist demnach ‚Ausdrucksleib‘⁶⁴. Für Lévinas verweist das Antlitz auf eine Transzendenz, die sich phänomenologisch nie in ihrer Totalität erfassen kann. Ein Gesichtsausdruck kann verschiedene Bedeutungen haben bzw. können ihm unterschiedliche Bedeutungen zugeschrieben werden. Was aber unverändert bleibt, ist, dass das Antlitz von der Präsenz eines *anderen* Menschen zeugt, für den wir uns *verantwortlich* fühlen müssen. Bevor ein Ge-

61 Orzeszkowa: *Marta*, S. 8. „Auf der Veranda stand eine junge Frau im Trauerkleid, das Gesicht sehr blaß“, S. 7.

62 Ebd., S. 47, 157, 187 (S. 44, 148, 176).

63 S. 53. „Die Wolken weinten, aber das Gesicht der jungen Frau strahlte. [...] [S]ie [...] lief [...] leichten Fußes über die schmutzigen Gehsteige, mit erhobenem Kopf, mit glänzendem Blick“, S. 50.

64 Lévinas, Emmanuel: *Totalität und Unendlichkeit*, Freiburg im Breisgau/München 2008, S. 377.

sichtsdruck etwas bedeuten kann, zeigt – oder sogar *performt* – das bloße Erscheinen („Nacktheit“⁶⁵) eines Antlitzes, d. h. „das Antlitz als solches“⁶⁶, das Anwesendsein eines anderen Menschen, zu dem wir uns verhalten müssen. Die Erfahrung des Antlitzes konfrontiert uns mit einer fundamentalen Verantwortung gegenüber den anderen⁶⁷, „der wir uns nicht entziehen können“⁶⁸: Es ist ontologisch nicht möglich, ein Leben ohne Bezugnahme auf die anderen zu führen. Bezeichnenderweise sieht Lévinas die Witwe (neben dem Weisen und dem Fremden) als einen besonders radikalen Fall von Andersartigkeit, die uns zu einem ethischen und respektvollen Umgang motiviert bzw. motivieren soll, weil das Antlitz einer Witwe eine besondere Verwundbarkeit ausdrückt⁶⁹.

Wie oben illustriert, mündet das Mitleid der anderen Romanfiguren für Marta jedoch nie in ein authentisches Einfühlen: Niemand schaut ihr wirklich in die Augen, niemand übernimmt ihr gegenüber Verantwortung. Ihre Emotionen und dadurch ihr Sein werden ständig verletzt. Die ethische Bedeutung von Martas Gesicht erreicht den Höhepunkt mit Martas Tod, als ihr Körper vernichtet wird, aber ihr Antlitz unangetastet bleibt: „Koło olbrzymiego wozu zgruchotało pierś Marty i wyгнаło z niej życie. *Twarz jej pozostała nietknięta i szklistymi oczami patrzała w gwiaździste niebo*“⁷⁰. Martas zu den Sternen im Himmel gerichteter gläserner Blick betont erneut die moralische Reinheit der Protagonistin, die zum Opfer einer gleichgültigen und Emotionen verachtenden Gesellschaft wird. Marta ist zwar selbst verantwortlich für ihre Unfähigkeit zum sozialen Aufstieg, da sie ihre Lage nie hinterfragt hat. Die Schuld ihres Todes tragen aber ihre Mitmenschen, die sie als eine *Andere* nie völlig anerkannt haben.

Aus der Perspektive von Lévinas' Philosophie betrachtet, scheint Orzeszkowa's Roman mittels der Zentralität von Martas Antlitz und dessen symbolischem Überleben des Todes zu suggerieren, dass soziale Gerechtigkeit erst möglich wird, nachdem ethische Gerechtigkeit kulturell verankert wurde. Diese basiert auf der fundamentalen Idee einer Verantwortung gegenüber dem Anderen durch die volle Anerkennung seiner Andersartigkeit, die sich in sozialen und phänomenischen Kategorien nicht reduzieren lässt, und durch den Verzicht auf das Selbst zugunsten des Anderen.

65 Ebd., S. 73.

66 Ebd.

67 Vgl. ebd., S. 287.

68 Lévinas, Emmanuel: Humanismus des anderen Menschen, Hamburg 1989, S. 95.

69 Vgl. ebd., S. 94.

70 Orzeszkowa: Marta, S. 270. „Das Rad des riesigen Wagens hatte Martas Brust zermalmt und das Leben aus ihr verbannt. *Ihr Gesicht blieb unberührt und blickte mit gläsernen Augen in den sternenübersäten Himmel*“, S. 255. Hervorhebungen M. G.

4. Fazit

In *Marta* erprobt Orzeszkowa eine literarische Darstellung der Ideen, die sie davor und zeitgleich in ihrer Publizistik diskutiert. Dementsprechend wurde der Roman bis heute nur hinsichtlich seines historischen Kontextes⁷¹ oder im Lichte von Orzeszkowas Rezeption westlicher feministischer Diskurse⁷² gelesen. Wird der analytische Fokus auf die Emotionspoetik des Romans gerichtet, so weist *Marta* Aspekte auf, die den feministisch-positivistischen diskursiven Rahmen überschreiten. Orzeszkowa beschränkt sich nicht darauf, den Verfall eines auf die Herausforderungen des Lebens unvorbereiteten weiblichen *Körpers* darzustellen, sondern sie rückt Martas *Leibkörperlichkeit* ins Blickfeld. Die Fokussierung auf Affekte und Gefühle hebt Martas Subjektivität hervor. Der Kampf der Protagonistin um die Verbesserung ihrer Lage wird in einem Netz von Interaktionen und Wahrnehmungsprozessen geschildert, deren Relevanz über die gesellschaftskritische Dimension der Reflexion über die „Frauenfrage“ hinausgeht. Nicht nur plädiert der Roman für eine Stärkung der Rolle der Frau in der Gesellschaft; er betont durch die Hervorhebung der Scham und die physiognomische Konturierung von Martas Antlitz die Notwendigkeit eines *ethischen* Umgangs mit Frauen, der auf dem Respekt gegenüber ihren Emotionen basiert – ein Plädoyer für eine kulturelle Umwertung weiblicher Leibkörperlichkeit, die die Grundlage für jegliche soziale Besserung liefert.

Literatur

Primärliteratur

Bollnow, Otto Friedrich: Mensch und Raum, Stuttgart 2010.

Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt am Main 1976.

Lavater, Johann Casper: Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe, Band IV, Zürich 1969.

71 Kalinowska-Witek, Barbara: Wkład Elizy Orzeszkowej w propagowanie kwestii kobiecej oraz kształtowanie dążeń edukacyjnych młodych Polek w II połowie XIX wieku, in: Lubelski rocznik pedagogiczny XXXV/4 (2016), S. 49–63, hier S. 53–56; Snežko, Elena: Tragičeskaja sud'ba ženščin v tvorčestve Ėlizi Ožeško, in: Ławski, Jarosław/Musijenko, Svetlana (Hg.): Eliza Orzeszkowa. Pamięć kultury, Białystok, Grodno 2019, S. 565–574.

72 Hüchtker: Gebrauch von Erfahrung, S. 304–307; Kejna-Sharratt, Barbara: Emancipation of Women in Polish Literature, in: New Zealand Slavonic Journal 1992, S. 149–157, hier S. 150; Gąsienica-Byrcyn, Anna/Kraft, Stephanie: A Passage From Eliza Orzeszkowa's Novel Entitled Marta, in: The Polish Review 62/3 (2017), S. 17–35.

- Lévinas, Emmanuel: *Humanismus des anderen Menschen*, Hamburg 1989.
- Lévinas, Emmanuel: *Totalität und Unendlichkeit*, Freiburg im Breisgau/München 2008.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1966.
- Nietzsche, Friedrich: *Die fröhliche Wissenschaft*, Chemnitz 1882.
- Orzeszkowa, Eliza: *Kilka słów o kobietach*, Lwów 1873.
- Orzeszkowa, Eliza: *Marta*, Warszawa 1957.
- Orzeszkowa, Eliza: *Marta*, Berlin 1988.
- Plessner, Helmuth: *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie*. Berlin 1975.

Sekundärliteratur

- Bernardini, Luca: *Letteratura dell'età positivista*, in: Marinelli, Luigi (Hg.): *Storia della letteratura polacca*, Torino 2004, S. 274–323.
- Blejwas, Stanislaus: *Warsaw Positivism – Patriotism Misunderstood*, in: *The Polish Review* 27, 1/2 (1982), S. 47–54.
- Borkowska, Grażyna: *The Feminism of Eliza Orzeszkowa*, in: Grimstad, Knut Andreas/Phillips, Ursula (Hg.): *Gender and Sexuality in Ethnical Context: Ten Essays on Polish Prose*, Bergen 2005, S. 77–97.
- Breyer, Thimo: *Helmuth Plessner und die Phänomenologie der Intersubjektivität*, in: *Bulletin d'analyse phénoménologique* VIII/4 (2012), S. 1–18.
- Fidelis, Małgorzata: *Participation in the Creative Work of the Nation. Polish Women Intellectuals in the Cultural Construction of Female Gender Roles 1864–1890*, in: *Journal of Women's History* 13/1 (2001), S. 108–131.
- Gąsienica-Byrcyn, Anna/Kraft, Stephanie: *A Passage from Eliza Orzeszkowa's Novel Entitled Marta*, in: *The Polish Review* 62/3 (2017), S. 17–35.
- Geisenhanslüke, Achim: *Scham*, in: von Koppenfels, Martin/Zumbusch, Cornelia (Hg.): *Handbuch Literatur & Emotionen*, Berlin/Boston 2016, S. 567.
- Gerlek, Selin: *Korporalität und Praxis. Revision der Leib-Körper-Differenz in Maurice Merleau-Pontys philosophischem Werk*, Paderborn 2020.
- Hüchtner, Dietlind: *Der Gebrauch von Erfahrung*, in: *Feministische Studien* 21 (2003), S. 300–311.
- Kalinowska-Witek, Barbara: *Wkład Elizy Orzeszkowej w propagowanie kwestii kobiecej oraz kształtowanie dążeń edukacyjnych młodych Polek w II połowie XIX wieku*, in: *Lubelski rocznik pedagogiczny* XXXV/4 (2016), S. 49–63.
- Kejna-Sharratt, Barbara: *Emancipation of Women in Polish Literature*, in: *New Zealand Slavonic Journal* (1992), S. 149–157.
- Landweer, Hilge: *Zur Geschichte anthropologischer und phänomenologischer Emotionstheorien*, in: Kappelhoff, Hermann/Bakels, Jan-Hendrik/Lehmann, Hauke/Schmitt, Christina (Hg.): *Emotionen. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart 2019, S. 48–55.
- Lindemann, Gesa: *Der lebendige Körper – ein ou-topisches Objekt der szientifischen Wißbegierde*, in: Annette Barkhaus/Anne Fleig (Hg.): *Grenzverläufe. Der Körper als Schnitt-Stelle*, München 2002, S. 211–232.

- Mrosik, Julius: Das polnische Bauerntum im Werk Eliza Orzeszkowas. München 1963.
- Planckh, Marcus: Scham als Thema im Denken Friedrich Nietzsches, in: Nietzsche-Studien 27/1 (1998), S. 214–237.
- Pollack, Martin: Die jüdische Frage bei Eliza Orzeszkowa. Der Bankrott der Assimilation. Wien 1976.
- Snežko, Elena: Tragičeskaja sud'ba ženščin v tvorčestve Ėlizy Ožeško, in: Ławski, Jarosław/Musijenko, Svetlana (Hg.): Eliza Orzeszkowa. Pamięć kultury, Białystok, Grodno 2019, S. 565–574.
- Świętochowski, Aleksander/Mikulski, Leopold: Praca u podstaw, in: Janicka, Anna (Hg.): Przegląd Tygodniowy 1866–1876. Teksty, analizy, komentarze, tom 1. Białystok 2019, S. 233–269.
- Ziemer-Petrović, Ljubinka: Mit Leib und Körper. Zur Korporalität in der deutschsprachigen Gegenwartsdramatik, Bielefeld 2011.
- Zumbusch, Cornelia: Affekt/Leidenschaft, in: von Koppenfels, Martin/Zumbusch, Cornelia (Hg.): Handbuch Literatur und Emotionen, Berlin/Boston 2016, S. 529–530.
- Zumbusch, Cornelia: Gefühl, in: von Koppenfels, Martin/Zumbusch, Cornelia (Hg.): Handbuch Literatur und Emotionen, Berlin/Boston 2016, S. 546–547.

Die unsichtbaren Frauen der oberschlesischen Bergwerke und ihre Körper¹

[...] Mein Vater war Bergmann, ich war Bergmann, auch meine Brüder waren Bergleute in den Armenschachten, meine Frau war auch die Tochter eines Bergmanns.²

This article analyses narratives about the reproductive labor of Upper Silesian women from mining families, as depicted in miners' memoirs from different decades. The analytical corpus includes two key sources: the memoir of Edward Jeleń, written in 1930 and covering the late 19th and early 20th centuries, and a collection of biographies submitted to a 1967 competition for Polish miners' life stories, published in 1973 and edited by Bronisław Gołębiewski. The conceptual framework draws primarily on Marxist feminist theories, which highlight the central role of women's domestic labor in sustaining capitalist economies. By examining descriptions of reproductive labor—labor that exploited women's bodies while being systematically erased from economic narratives—I argue that women were alienated both from their own corporeality and from historical narratives. This alienation persisted across decades, unaffected by broader social, economic, and political transformations.

1. Einleitung

Dieser Artikel untersucht, wie die unbezahlte häusliche Arbeit schlesischer Frauen in der Bergbau-Literatur behandelt wurde. Die Forschungsfrage entstand als Reaktion auf das Fehlen von Erzählungen über die unsichtbare Arbeit

1 Die Übersetzung dieses Artikels aus dem Polnischen ins Deutsche von Magdalena Baran-Szołtys wurde vom Österreichischen Wissenschaftsfonds (FWF) gefördert: T 1139-G.

2 Więclawek, Edward: Byliśmy aktywnymi klasowcami, in: Gołębiewski, Bronisław (Hg.): Pamiętniki górników, Katowice 1973, S. 212–220, hier S. 212: „[...] ojciec mój był górnikiem, ja byłem górnikiem, bracia moi byli także górnikami na biedaszybach, żona moja była także córką górnika.“ Sofern nicht anders angegeben, stammen alle Übersetzungen ins Deutsche von Magdalena Baran-Szołtys.

der Frauen aus Oberschlesien³ in der Literatur⁴ und im breiteren kulturellen Kontext. Ich habe Archive von Museen und längst geschlossenen Arbeitsstätten durchsucht, literarische Texte und solche, die meist als paraliterarisch oder Folklore betrachtet werden, analysiert. Eine kontinuierliche Fragestellung für mich war, warum die Erzählungen von Frauen nicht dokumentiert sind und warum ihre Geschichte immer in ihrem Namen oder sogar gegen sie selbst erzählt wird. Dazu habe ich eine einzigartige, vielversprechende Quelle entdeckt: Die Tagebücher von Frauen aus Bergarbeiterfamilien. Diese Tagebücher stammen aus der Bergbaugemeinde Czerwionka-Leszczyny, wo das Bergwerk KWK Dębieńsko im Jahr 2000 geschlossen wurde. Die Zusammenstellung der Tagebücher wurde in Kooperation mit dem örtlichen Gemeindeamt und der Stadt organisiert.⁵ In diesem Beitrag liegt der Fokus jedoch auf der Untersuchung von Ego-Dokumente, die die Arbeit von Frauen aus Oberschlesien im 20. Jahrhundert während der wirtschaftlichen Krisen und vor dem Hintergrund von Kriegen, Revolutionen und sozialen Umwälzungen beschreiben.

Dafür analysiere ich ausgewählte Erzählungen über die reproduktive Arbeit schlesischer Frauen, die in den Tagebüchern verschiedener Dekaden von Bergleuten enthalten sind. Mein Analysekorpus besteht aus zwei Veröffentlichungen: dem Tagebuch von Edward Jeleń, der seine Geschichte vom Ende des 19. Jahrhunderts und den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts im Jahr

- 3 „Die unsichtbare Arbeit der Frauen“ wird von marxistischen Feministinnen als Arbeit definiert, die mit der Reproduktion und Aufrechterhaltung des Lebens verbunden ist. Die Debatte darüber findet vor allem im Bereich sozialistischer Feminismen seit den 1960er-Jahren statt. Die wichtigsten Texte in der Geschichte dieser Debatte sind: Mitchell, Juliet: *Women: the Longest Revolution*, in: *New Left Review* 40 (1966), November-December, S. 11–37; Benston, Margaret: *The Political Economy of Women's Liberation*, in: *Monthly Review* 21/4 (1969), S. 13–27; Dalla Costa, Mariarosa: *Women and the Subversion of the Community*, in: Dalla Costa, Mariarosa/James, Selma: *The Power of Women and the Subversion of the Community*, Bristol 1972; Morton, Peggy: *A Woman's Work Is Never Done, or: The Production, Maintenance and Reproduction of Labour Power*, in: Altbach, Edith (Hg.): *From Feminism to Liberation*, Schenkman, Cambridge 1971, S. 211–227; Beechey, Veronica: *On Patriarchy*, in: *Feminist Review* 3 (1979), S. 66–82; Young, Iris: *Socialist Feminism and the Limits of Dual Systems Theory*, in: *Socialist Review* 50–51 (1980), S. 169–188.
- 4 Über die Arbeit der Frauen in der schlesischen Literatur schreibe ich an anderer Stelle: Glosowicz, Monika: *In Search of Upper Silesian Women. Counter-histories in Contemporary Silesian Literature*, in: Konarzewska, Aleksandra, Nakai, Anna (Hg.): *Voicing Memories, Unearthing Identities. Studies in the Twentieth-First-Century Literatures of Eastern and East-Central Europe*, Wilmington 2023, S. 175–195.
- 5 Mehr über das Projekt unter: <https://www.czerwionka-leszczyny.pl/urząd/aktualności/Gminne-herstorie-czyli-niezwykłe-Pamiętniki-kobiet-z-rodzin-gorniczych/idn:9937> sowie auf der Projektseite in den sozialen Medien: <https://www.facebook.com/archiwumwegla>, letzter Zugriff: 21. 01. 2023.

1930 niederschrieb, sowie den Lebensgeschichten von Bergleuten, die 1967 für einen Wettbewerb eingereicht wurden und 1973 unter der Herausgeberschaft von Bronisław Gołębiewski veröffentlicht wurden. Mein konzeptuelles Gerüst lehne ich größtenteils an die Analysen marxistischer Feministinnen an, die der Hausarbeit der Frau eine zentrale Rolle beim Aufbau der kapitalistischen Wirtschaft zuschreiben.⁶

Die Erzählungen möchte ich auf zwei Ebenen analysieren, wobei ich externe und interne Faktoren berücksichtige, die die Organisation des täglichen Lebens bestimmen. Diese externen Faktoren sind mit Transformationsprozessen verbunden, die in der sozialen Geschichte zu drei Zeitpunkten zu verorten sind: der Ausbreitung des ländlichen Kapitalismus⁷, der rapiden Industrialisierung in der stalinistischen Ära Polens in den 1950er-Jahren⁸ und der Transformation der sozialistischen Wirtschaft in eine neoliberal verwaltete Form des beschleunigten globalen Kapitalismus. Ich glaube, dass eine weitere Transformation gerade vor unseren Augen stattfindet, wobei die Dekarbonisierung von Kohleregionen (auch in Oberschlesiens) im Mittelpunkt dieses Prozesses steht. All diese Transformationsprozesse könnten als weitere Etappen in der langen Dauer und Entwicklung des Kapitalismus betrachtet werden, als weitere Phasen der Vereinheitlichung von Wirtschaftssystemen und Formen des täglichen Lebens.

Die internen Bedingungen wie Familienorganisationsmodelle, Hausarbeitsteilung, Entscheidungen über Erwerbsarbeit von Frauen und die Belastung durch Kinderbetreuung sind immer von externen Bedingungen beeinflusst. Trotzdem werden sie oft in zeitgenössischen wissenschaftlichen Analysen, vor

6 „My main argument here is that Marx left the question of gender un-theorized partly because ‚women’s emancipation‘ had a peripheral importance in his political work, moreover he naturalized domestic work and, like the European socialist movement as a whole, he idealized industrial labour as the normative form of social production and a potential leveler of social inequalities. Thus, he believed that, in time, distinctions based on gender and age would dissipate, and he failed to see the strategic importance, both for capitalist development and for the struggle against it, of the sphere of activities and relations by which our lives and labour-power are reproduced, beginning with sexuality, procreation and, first and foremost, women’s unpaid domestic labour.“ Vgl. Federici, Silvia: Notes on Gender in Marx’s Capital, in: Continental Thought and Theory. A Journal of Intellectual Freedom 1/4 (2017), S. 20.

7 Vgl. Wood, Ellen Meiskins: The Agrarian Origins of Capitalism, in: Monthly Review 50/3 (1998); Studnicka-Mariańczyk, Karolina: Tendencje kapitalistyczne w rolnictwie polskim XIX wieku, in: Tendencje kapitalistyczne w rolnictwie polskim XIX wieku, in: Hileja: naukovnyj visnyk: Zbirnyk naukovnyh prac’100 (2015), S. 26–34.

8 Vgl. Fidelis, Małgorzata: Women, Communism, and Industrialization in Postwar Poland, Cambridge 2013.

allen aus den 1990er-Jahren und dem ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts, auf individuelle Entscheidungen der Frau reduziert. Es wird behauptet, dass sie den Willen oder Unwillen zur Selbstentwicklung, zur Aktivität außerhalb des Hauses und zu emanzipatorischen Bestrebungen zeigen sollten.⁹

Die Tagebücher, *Pamiętniki*, die ich analysiere, sollten entlang der skizzierten Zeitachse zwischen den angegebenen Momenten der ersten und zweiten Transformation eingeordnet werden – zwischen dem Beginn der Ausbreitung des ländlichen Kapitalismus und der Industrialisierung der polnischen Wirtschaft im Zusammenhang mit der expansiven Förderung von Bergbauressourcen. Silvia Federici argumentiert in ihrem bereits zum Klassiker gewordenen Werk *Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation*, dass der Terror gegen Frauen entfesselt wird, wenn die herrschenden Klassen die soziale Disziplin wiederherstellen und ihre Hegemonie festigen wollen.¹⁰ Eine Folge der Machtausübung ist auch die institutionelle Kontrolle des Staates über weibliche Körper, was der erste Schritt zur Vorrangstellung der Reproduktion vor der Arbeitskraft war. Federici analysiert hauptsächlich den Übergang vom späten Feudalismus zur Frühphase des Kapitalismus und die damit verbundenen Massenmorde an Frauen, die allgemein als Hexenverfolgungen bekannt sind. Ich bin jedoch der Meinung, dass die These über die Institutionalisierung verstärkter Kontrolle über das reproduktive Potenzial von Frauen in Zeiten wirtschaftlicher Transformation auf weitere historische Übergangsmomente ausgeweitet werden kann.

Es steht außer Frage, dass die industrielle Revolution das Leben von Frauen auf radikale Weise verändert hat.¹¹ Laut Geschichtsschreibung war die erste Maschine, die die industrielle Revolution beschleunigte, die Dampfmaschine, die in Polen erstmals im Jahr 1788 in Betrieb genommen wurde. Marxistische Feministinnen korrigieren diese Annahme radikal: „The human body and not

9 Vogel, Lise: *Marxism and the Oppression of Women: Towards a Unitary Theory*, Leiden 2013. Vogel meint, dass Kritik nicht mit der Kritik an der Institution der Familie beginnen sollte, sondern vielmehr mit einem Klassenkampf, der darauf abzielt, die Produktionsbedingungen zu verbessern und die unterschiedliche Position der Frauen in Bezug auf Geschlecht sowie den Prozess des generationenübergreifenden Austauschs zu berücksichtigen. [„class struggle over the conditions of production and women's differential position with respect to generational replacement-processes“], S. 135.

10 Federici, Silvia: *Caliban and the Witch. Women, the Body and Primitive Accumulation*, Brooklyn, NY 2004.

11 Vgl. Borck, Larissa: *A Woman's Work Is Never Done. Women's Working History in Europe* [Blogbeitrag], <https://www.europeana.eu/es/blog/a-womans-work-is-never-done-womens-working-history-in-europe>, letzter Zugriff: 05. 01. 2023.

the steam engine, and not even the clock, was the first machine developed by capitalism.“¹² Eleanor Penny führt diese Annahme weiter aus:

According to some measures, 86 % of the austerity burden falls on women. This is, we are told, a necessary evil to get the debt down, get our house in order. The health of the economy scraped and toiled for by women. Then again, that's what we are supposed to be for. Disciplined bodies. Productive machines.¹³

Ich stimme der These zu, dass die industrielle Revolution die Körper der Frauen in zweifacher Hinsicht mechanisiert hat: indem sie sie zu Produktions- und Reproduktionsmaschinen machte.¹⁴ Dadurch wurden Frauen gezwungen, unermüdlich und doppelt zu arbeiten, während sie gleichzeitig aus der Geschichte des kapitalistischen Fortschritts gelöscht wurden. „Gebt uns Frauen und Kinder“ – so lautete der erste Ruf des Kapitals, als es die Maschine beherrschte.¹⁵ Ihre Aktivierung begann jedoch schon deutlich früher,¹⁶ in der Ära der Proto-Industrialisierung und der Industrialisierung, als die Maßnahmen

¹² Federici, Silvia, *Caliban and the Witch ...*, S. 143, 146.

¹³ Penny, Eleanor: *Burning Witches and banning Abortions Made Capitalism Possible*, in: „red pepper“ 31. Oktober 2017, <https://www.redpepper.org.uk/burning-witches-banning-abortions-controlling-womens-bodies/>, letzter Zugriff: 20. 01. 2023.

¹⁴ Viele Diskussionen, die sogar von den Operaisten geführt wurden, führten schließlich zur Infragestellung der Unterscheidung zwischen produktiver und nicht-produktiver Arbeit, die mit der Geschlechterteilung verbunden war. Diese Korrelation führte dazu, dass die Arbeitsteilung naturalisiert wurde und von den biologischen Merkmalen eines bestimmten Geschlechts abgeleitet wurde. Weiterhin führte dies dazu, dass die Arbeit von Frauen (da die reproduktive Arbeit feminisiert wurde) gleichzeitig abgewertet wurde und Frauen wirtschaftlich von Männern abhängig wurden, was zu einem Anstieg häuslicher Gewalt führte.

¹⁵ Marks, Karol: *Kapitał*, t. I, Warszawa 1951, S. 424. Vgl. auch: Waluk, Janina: *Praca i płaca kobiet w Polsce*, Warszawa 1965, S. 13.

¹⁶ Der niedrige Anteil berufstätiger Frauen bedeutet jedoch nicht, dass sie nicht unter der Doppelbelastung litten. Die Ergebnisse der Volkszählung von 1931 zeigen, dass etwa 330.000 Frauen erwerbstätig waren. Vgl. Piotrowski, Jerzy: *Zawód a struktura rodziny*, in: *Rodzina a zawód*, in: „Biuletyn ŚIN“ nr 39, Katowice 1963, S. 24. Tatsächlich ergab eine Studie von Jan Curzytek im Jahr 1935, dass Frauen auf dem Land im Laufe eines Jahres durchschnittlich 500 Stunden mehr arbeiteten als ihre Ehemänner – das entspricht etwa 13 Stunden und 20 Minuten pro Tag. Mädchen auf dem Land spielten eine dreifache Rolle auf den Bauernhöfen: Sie kümmerten sich um das Haus und die Kinder, verrichteten leichtere landwirtschaftliche Arbeiten (wie die Betreuung des Viehbestands) und waren an saisonalen Arbeiten wie der Ernte beteiligt. Schon im Kindesalter übernahmen sie Aufgaben wie das Hüten von Gänsen und Vieh, und von klein auf übernahmen sie Teile der elterlichen Verantwortung wie die Betreuung ihrer Geschwister. Vgl. Tosiek, Antonina: *PAMIĘTNIKARKI WSI: „niema chyba na świecie więcej zapomnianej i niedocenianej istoty jak wieśniaczka“*, in: *Czas Kultury* 2 (2023), <https://czaskultury.pl/artukul/pamietnikarki-wsi-niema-chyba-na-swiecie-wiecej-zapomnianej-i>

der damaligen Fabrikbesitzer, Bergwerksbetreiber oder Industrieanlagen sowie der Behörden, die darauf abzielten, das schlesische Förderpotenzial zu steigern, mit einer entsprechenden reproduktiven Politik in Einklang gebracht werden mussten.

In den Modellen der Arbeit schlesischer Frauen, die ich in meinen umfassenderen Studien zu rekonstruieren versuche, treten verschiedene Kombinationen von reproduktiver Arbeit mit Lohnarbeit auf. Insbesondere in der frühen Phase des Kapitalismus manifestiert sich dies oft in der Arbeit auf eigenen Feldern, wobei das Zuhause, das eine Verbindung aus Wohnraum, Ackerland und Wirtschaftsgebäuden bildet, häufig als „Hof“ bezeichnet wird. Gleichzeitig finden wir unbezahlte Lohnarbeit, die jedoch nicht offiziell erfasst wird, wie beispielsweise „Nebenverdienste“ wie das Rupfen von Federn, die Kinderbetreuung, das Schälen von Hafer,¹⁷ die Kartoffelernte und die Arbeit im „Königreich der Halden“, wo ältere Frauen Kohle aus den Armenminen ausgruben, sowie „in fremden Diensten“ standen oder den „einfacheren, aber tückischen Weg“ wählten.¹⁸ Später, im Zeitalter der industriellen Beschleunigung, kommt die Arbeit in den Fabriken hinzu. In diesem Artikel konzentriere ich mich jedoch vor allem auf den ersten Teil dieser Modelle – die reproduktive, unbezahlte Arbeit, die im Haushalt ausschließlich von Frauen verrichtet wurde, deren zentrale Aufgabe es war, Kinder zu gebären und aufzuziehen. Diese Arbeit war „besonders verkörpert“, da sie die Körper der Frauen ausnutzte, aber gleichzeitig aus den Erzählungen über das wirtschaftliche Wachstum gelöscht wurde.

Frauen, die vom gängigen historischen Narrativ ausgeschlossen sind und deren Körper und Platzierung in der Geschichte vernachlässigt werden, erfahren eine Entfremdung. Diese Entfremdung ist ein kollektives Phänomen, das auf den fortschreitenden Prozess der Privatisierung der Pflegearbeit zurückzuführen ist. Dieser Prozess reduziert Reproduktion auf eine private Bürde, die Frauen in den abgeschotteten Räumen ihrer Haushalte tragen. Die Analyse der Tagebücher zeigt jedoch, dass diese Erfahrung weit über das Individuelle hinausging und ihr Umfang sich trotz tiefgreifender Veränderungen im Hintergrund, insbesondere auf nationaler Ebene, nicht verringerte.

niedocenianej-istoty-jak-wiesniaczka-1/?fbclid=IwAR3nm4TirRgFnOKCjtrUZxWioJiITCLJtTyhF6F3gJrQ3uXizh4PeYoKDcM, letzter Zugriff: 01. 02. 2023.

17 Łukaszczyk, Leon: Moja górnicza praca i walka, in: Gołębiewski, Bronisław (Hg.): Pamiętniki górników, Katowice 1973, S. 56.

18 Mikołajczyk, Ignacy: Przez strajki i powstania – do Polski, in: Gołębiewski, Bronisław (Hg.): Pamiętniki górników, Katowice 1973, S. 139.

2. Geohistorischer Kontext

Oberschlesien ist ein Gebiet mit einer komplexen Geschichte, die von polnisch-tschechischen, preußischen und österreichischen Konflikten geprägt ist. Für diesen Artikel ist es wichtig zu betonen, dass die moderne Definition von Oberschlesien sich auf die ehemalige preußische Provinz Oberschlesien beschränkt und das ehemalige österreichische Schlesien (Teschen und Troppau) ausschließt. Meine Analyse und die von mir verwendeten Materialien beziehen sich ebenfalls auf die vorrevolutionären preußischen Gebiete, von denen ein Teil nach dem Krieg von Polen zurückerobert wurde. Die Industrialisierung von Oberschlesien ist eng mit der schnellen Entwicklung des Bergbaus verbunden, und dieser Kontext ist für mich besonders wichtig.¹⁹ Dieser Fortschritt wäre offensichtlich nicht ohne die Arbeitskraft von Frauen möglich gewesen. Ich stimme der These von Christina Vanja zu, die feststellt: „The historiography of mining has largely ignored mining women, as well as the wives of the miners“.²⁰ Auch Rossana Barragán Romano und Leda Papastefanaki konstatieren eindeutig: „The role of women as mineworkers and as household workers has been erased“²¹. Auf der Suche nach Quellen, die über die Erfahrungen der Bergarbeiterfrauen berichten, greife ich auch auf die Fragen amerikanischer Forscherinnen zurück: „But has anyone remembered the women who packed the miners' dinner pails, washed their blackened clothing, and waited in anguish outside the mines when disaster struck?“²²

Die ökonomischen Funktionen der Familie zur Sicherung ihres Lebensunterhalts wurden hauptsächlich von Männern wahrgenommen. Der niedrige Anteil erwerbstätiger Frauen – im Jahr 1931 lag er im Oberschlesischen Gebiet bei 24 % – war mit der traditionell negativen Einstellung der Gemeinschaft gegenüber der Frauenarbeit verbunden. [...] Neben der Tradition hatten auch die höheren Löhne in Schlesien

19 Eksploatacja węgla kamiennego na ziemiach polskich jest prowadzona co najmniej od 500 lat, pierwsze zachowane wzmianki o jego wydobywaniu pochodzą z XV wieku. Zob. Jaros, Jerzy, Z dziejów górnictwa węglowego, in: Simonides, Dorota: Górnictwo stan. W wierzeniach, obrzędach, humorze i pieśniach, Katowice 1988, S. 5.

20 Vanja, Christina: Mining Women in Early Modern European Society, in: Safley, Thomas Max/Rosenband, Leonard N. (Hg.): The Workplace before the Factory: Artisans and Proletarians, 1500–1800, Ithaca, NY/London, 1993, S. 100–117, hier S. 100.

21 Barragán Romano, Rossana, Papastefanaki, Leda: Women and Gender in the Mines: Challenging Masculinity Through History: An Introduction, in: International Review of Social History 65/2 (2020), S. 191.

22 Mountjoy, Eileen: A Woman's Day: Work and Anxiety, <https://www.iup.edu/library/departments/archives/coal/people-lives-stories/a-womans-day-work-and-worry.html>, letzter Zugriff: 10. 02. 2025.

Einfluss auf den geringen Anteil erwerbstätiger Frauen. [...] Beachtenswert ist auch die weit verbreitete Praxis im schlesischen Gebiet, Güter teilweise durch Arbeiten im eigenen Garten, Tier- und Geflügelzucht zu produzieren.²³

Diese traditionell negative Einstellung der Gemeinschaft gegenüber der Frauenarbeit nahm später die Form einer idealisierten Erzählung über das schlesische Matriarchat an und wurde schließlich im Zuge der politischen Umbrüche von 1989 und der darauffolgenden Umstrukturierung des oberschlesischen Bergbaus kritisch betrachtet, da man sie als Hindernis für die Emanzipation der oberschlesischen Frauen wahrnahm.

[...] Es zeichnet sich eine recht deutliche Tendenz unter den nicht erwerbstätigen Frauen ab, von denen etwa die Hälfte bereit wäre, eine berufliche Tätigkeit aufzunehmen. Diese Tendenz hat eher den Charakter eines ‚Arbeitsmythos‘ als reale berufliche Ambitionen und scheint weniger ein Ausdruck wirtschaftlicher Notwendigkeit zu sein als vielmehr eine Manifestation der emanzipatorischen Einstellungen der jüngeren Generation der Bergarbeiterfrauen.²⁴

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hatten die staatlichen Behörden einen großen Einfluss auf die Entwicklung des Bergbaus. In der zweiten Hälfte beschränkten die staatlichen Behörden – insbesondere in Preußen, wo private Unternehmen genügend Kapital angesammelt hatten, um große, moderne Betriebe zu bauen und zu betreiben – ihre Einmischung in Angelegenheiten des Bergbaus. Die Situation der Arbeiter wurde immer schwieriger, „da private Unternehmer, die von der strengen Kontrolle der Bergbehörden befreit waren, versuchten, Einsparungen zu erzielen, indem sie die Bergleute zu intensiverer Arbeit zwangen und die Ausgaben für den Gesundheitsschutz einschränkten“.²⁵

Jane Hardy argumentiert, dass die polnische Wirtschaftsstruktur sich gegen Ende der 1940er- und Anfang der 1950er-Jahre während der sogenannten „beschleunigten Industrialisierung“ formte. Dieser Prozess basierte auf den Erfahrungen der Sowjetunion und wurde von den von der UdSSR auferlegten

23 Błaszczak-Wacławik, Mirosława: Miejsce i rola regionalnej kultury w procesach życia społecznego zbiorowości Górnego Śląska do roku 1945, in: Błaszczak-Wacławik, Mirosława/ Błasiak, Wojciech/Nawrocki, Tomasz (Hg.): Górny Śląsk. Szczególny Przypadek kulturowy, Katowice 1990, S. 18.

24 Mrozek, Witold: Rodzina górnicza. Przekształcenia społeczne w górnośląskim środowisku górniczym, Katowice 1995, S. 194.

25 Jaros, Jerzy, Z dziejów górnictwa węglowego, in: Simonides, Dorota: Górniczy stan. W wierzeniach, obrzędach, humorze i pieśniach, Katowice 1988, S. 13, 16.

Rüstungsanforderungen angetrieben.²⁶ Diese umfangreiche Kapitalakkumulation ermöglichte in den Jahren 1947–50 einen realen Anstieg des polnischen Einkommens um mehr als 76 %. In diesem Zeitraum hat sich die Agrar- und Industrieproduktion mehr als verdoppelt.²⁷ Jacek Tittenbrun hebt hervor, dass diese Entwicklung typische Merkmale der sozialistischen ursprünglichen Akkumulation aufwies. Das Wirtschaftswachstum basierte vor allem auf einer Ausweitung des Rohstoffverbrauchs und des Arbeitseinsatzes, insbesondere durch die massenhafte Umwandlung von Bauern in Industriearbeiter. Dieses Wachstumsmodell erforderte eine extrem hohe Beteiligung am Produktionsprozess – insbesondere von Frauen – sowie niedrige Löhne. Dadurch verschärfte sich die prekäre Lage der Arbeiter, die die steigenden Lebensmittelpreise besonders stark zu spüren bekamen.²⁸

Hardy stellt in ihrer langfristigen Perspektive auf die Transformationen der polnischen Wirtschaft die These auf, dass diese staatlich gelenkte Industrialisierung in der einen oder anderen Form die dominierende Organisationsform des Kapitalismus während des langen Booms der 1950er- und 1960er-Jahre war. Sie fügt hinzu: „Diese Form trug jedoch den Keim ihrer eigenen Zerstörung in sich.“²⁹ Während der frühe Kapitalismus laut Hardy Wachstum durch die bereits erwähnte Steigerung des Rohstoff- und Arbeitskräfteeinsatzes generierte und dabei zur Abwertung der Umwelt und der Gesellschaft führte, strebte der spätere Kapitalismus nach neuen Märkten und Kapitalströmen, um Kapital in größerem Umfang zu akkumulieren. Wenn ich also über die Transformation Oberschlesiens schreibe, werde ich sie – gemäß den oben zitierten Forscher:innen und ihren inspirierenden Analysen – breit definieren, im Kontext der Entwicklung und Dynamik der Weltwirtschaft. Die Autorin des *Neuen polnischen Kapitalismus* führt den Begriff des kombinierten und ungleichen Kapitalismus³⁰ ein, den die Entscheidungsträger damals als notwendig und zentral betrachteten. Während die staatlich gelenkte Industrialisierung in den 1950er- und 1960er-Jahren die dominierende Organisationsform des Kapitalismus war, musste in der Zeit, als die nationale Entwicklung aufgrund handelspolitischer Barrieren nicht mehr möglich war, eine Expansion und Internalisierung der Kapitalströme erfolgen.³¹ Dieser Prozess führte zur Vertiefung sozialer Un-

26 Hardy, Jane: *Nowy polski kapitalizm*, Warszawa 2010, S. 31.

27 Slay, Ben: *The Polish Economy: Crisis, Reform and Transformation*, Princeton, NJ 1994.

28 Hardy, Jane: *Nowy polski kapitalizm ...*, S. 32.

29 Ebd., S. 66.

30 Ebd., S. 65: „Die Transformation in Polen und Ostmitteleuropa ist also in dem Sinne kombiniert, dass Wachstum, Stagnation und letztlich die Desintegration dieser kommunistischen Volkswirtschaften im Kontext der Dynamik der Weltwirtschaft zu verstehen sind.“

31 Ebd., S. 55.

gleichheiten, die auch mit der Verteilung der Produktionsmittel und Arbeit in Verbindung standen.

In diesem Artikel befasste ich mich insbesondere mit der geschlechtsspezifischen Arbeitsteilung. Ein zentrales Anliegen des Projekts zur Wiederaneignung der häuslichen Arbeit schlesischer Frauen ist es, diese innerhalb des kapitalistischen Systems – das unsere Lebensformen prägt – sichtbar zu machen und ihre Anerkennung einzufordern. Dieses Projekt der Wiederaneignung wäre eine Umkehrung des Prozesses, den Vandana Shiva als Aufbau eines „patriarchalen Wirtschaftsmodells“ bezeichnet, das auf einer Reihe von Transformationen basiert, die „Werte in Nicht-Werte, Arbeit in Nicht-Arbeit und Wissen in Unwissenheit“ umwandeln.³²

Die meisten Betrachtungen der Transformation stellen diesen Prozess als geschlechtsneutral dar, als universell. Doch bereits die ersten Beobachtungen und soziologischen Untersuchungen zu Beginn dieser großen Veränderung deuteten darauf hin, dass er sich unterschiedlich auf Frauen und Männer auswirkt. Zunächst belegten Studien zum Arbeitsmarkt und zur Arbeitslosigkeit die geschlechtsspezifischen Unterschiede und wiesen darauf hin, dass Frauen sowohl quantitativ stärker als auch qualitativ anders von Arbeitslosigkeit bedroht waren. Mit dem Versuch, neue Hierarchien in dem sich transformierenden Polen festzulegen und der Aufteilung in Gewinner und Verlierer des Transformationsprozesses, hieß es, Frauen seien die Verliererinnen.³³

Diese Aussage unterstreicht die Bedeutung des Kontextes in der heutigen Zeit, da es wahrscheinlich ist, dass Frauen erneut die Hauptlast der bevorstehenden sozioökonomischen Transformation der Region tragen werden.³⁴

32 Shiva, Vandana: Our Violent Economy is Hurting Women, in: Yes! Solutions Journalism, 19. 01. 2013, <https://www.yesmagazine.org/social-justice/2013/01/19/violent-economic-reforms-and-women>, letzter Zugriff: 11. 01. 2025.

33 Desperak, Iza: Pleć zmiany. Zjawisko transformacji w Polsce z perspektywy gender, Łódź 2016, S. 19–20. Eine bedeutende Ergänzung zu Bottom-up-Narrativen über die Zeit des politischen Wandels in Polen ist auch das Buch *Cięcia*. Mówiona historia transformacji Aleksandry Leyk i Joanny Wawrzyniak, Warszawa 2020.

34 Berichte über Armut bestätigen, dass es in der Regel Frauen sind, die „aktive Bewältigungsstrategien im Familienalltag anwenden – sie suchen nach zusätzlichen Einkommensquellen, beantragen Unterstützung, Darlehen, erledigen bürokratische Angelegenheiten, während Männer eher passive Strategien annehmen.“ Vgl. Desperak, Iza/Rek, Magdalena: Ubóstwo, in: *Polityka równości płci*. Polska 2007, Warszawa 2007, S. 77, <http://phavi.portal.umcs.pl/at/attachments/2014/0718/120514-raport-polityka-rownosci-szans-sz.pdf>, letzter Zugriff: 15. 02. 2024.

3. Der Status der arbeitenden Frauen in den Bergarbeiter-Tagebüchern

Die Rolle der Frau in den oberschlesischen Familien um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert wurde bereits ausführlich diskutiert und beschrieben. Das Bild, das sich aus der Lektüre von Arbeiten zu diesem Thema ergibt, ist im Allgemeinen sehr konsistent und sogar stereotypisch: Die oberschlesische Frau war familienorientiert, gläubig und fromm. Sie respektierte ihren Ehemann, auch wenn er kein Vorbild und streng zu den Kindern war. Sie kümmerte sich um die Kinder, kochte, putzte ... Das oberschlesische Zuhause war außergewöhnlich patriarchalisch, und die Rolle der Frauen ging selten über die täglichen häuslichen Pflichten und die Sonntagsmesse hinaus.³⁵

Die in dieser These aufgestellten Behauptungen sind nicht überraschend. Oberschlesische Frauen werden nicht nur von der Publizistik (aus verschiedenen politischen Richtungen), sondern auch von der Wissenschaft auf diese Weise beschrieben.³⁶ Statt Überlegungen zur reinen Bedeutung und Funktion der reproduktiven Arbeit und der Bewertung nach moralischen Kriterien anzustellen, möchte ich fragen: Wie werden Frauen in den Tagebüchern der Bergleute dargestellt und welche Funktion haben sie? Haben sie Körper? Wie werden diese Körper beschrieben, wenn erkannt wird, dass sie die Werkzeuge der Arbeit sind? Da bisher in Polen kein Wettbewerb für Tagebücher von Frauen aus Bergarbeiterfamilien organisiert wurde (abgesehen von dem Wettbewerb für Geschichten von Bergbauwitwen und -waisen „Mein Leben nach dem Unfall“, der 2010 vom Gewerkschaftsbund der Bergungsmannschaften in Polen, dem Hauptinstitut für Bergbau und der Stiftung für Bergbau-Familien organisiert wurde), werde ich mich in der Analyse auf die Tagebücher der Bergleute konzentrieren.

Das Tagebuch von Edward Jeleń wurde von ihm im Alter von 75 Jahren verfasst, wobei die Arbeit daran im Jahr 1930 begann. Der gesamte Text wurde in neugotischer Schrift, in dem für das Rybnik-Gebiet typischen schlesischen

35 Rodzik, Hanna: Kobieta-Ślązaczka w świetle Pamiętnika górnika Edwarda Jelenia, in: Halmer, Damian (Hg.): Ślązaczki – kobiety niezwykle, Zabrze 2013, S. 183.

36 Siehe z. B. auch Komosa, Agata: Żony górników nie powinny pracować? Szef Solidarności oderwał się od rzeczywistości, <https://natemat.pl/130091,kopalni-nie-mozna-zamykac-bo-zony-gornikow-nie-powinny-pracowac-to-jeden-z-argumentow-piotra-dudy>, letzter Zugriff: 20. 10. 2022, Piłat-Borcuch, Magdalena: Konflikt ról społecznych – przypadek kobiet na Górnym Śląsku. Górnośląskie Studia Socjologiczne 4/8 (2013); Bukowska-Floreńska, Irena: Rodzina na Górnym Śląsku, Katowice 2007, S. 290; Swadźba, Urszula/Żak, Monika: Od żony górnika do naukowca. Zmiana systemu wartości i ról społecznych kobiet na terenach poprzemysłowych Górnego Śląska, Katowice 2016, S. 165.

Dialekt geschrieben und erst im Jahr 2002 publiziert. Diese ganze Erzählung wird bereits nach dem Tod der Ehefrau gesponnen, was eine besonders wichtige Information ist, wenn wir die gestellten Fragen beantworten wollen. Eine der wichtigsten Figuren dieser Geschichte wurde bereits nachträglich idealisiert und beinahe heiliggesprochen, weshalb wir keine Beschreibungen finden, die ihre Arbeit als verkörperte Tätigkeit darstellen würden. Vielmehr ist sie vollständig entleibt, wird ‚die Arme‘, ‚die Unglückliche‘ oder einfach ‚die Verstorbene‘ genannt. Obwohl es im Tagebuch durchaus zahlreiche Schilderungen ihrer körperlichen Arbeit gibt, wird sie entweder in einer Weise beschrieben, die ihr die Subjektrolle entzieht, oder die Arbeit erscheint als Zwang – nur bleibt unklar, wer diesen Zwang auferlegt („es war notwendig dies zu tun“):³⁷

Man ging wieder zur Arbeit. Jetzt wusste ich erst recht, dass ich verheiratet bin, denn ich hatte immer eine Frau zu Hause. Deshalb beeilte ich mich noch mehr, nach Hause zu kommen, denn alles war für mich vorbereitet. (S. 79)³⁸

Von dieser Seite aus war also alles in Ordnung. Sie jedoch, die Arme, hatte in Dębieńsko mit den Kindern keinen Grund zum Lachen. Auf dem Feld wollte nichts mehr wachsen, weil der Boden ausgelaugt war, alles musste gekauft werden. So hatte sie viel mehr Arbeit, aber keinen Nutzen davon. Wir konnten uns auch keine Hilfe leisten, also mussten wir weiter leiden, in der Hoffnung, dass Gott etwas ändern würde. (S. 102)³⁹

Sie bat ihn, in die neu ‚aufgeschlossene‘ Zeche Dębieńsko zu wechseln. Außerdem wollte sie, dass ich ihr mehr im Haushalt helfe. (S. 104)⁴⁰

Ich konnte mich nicht mit diesem Lohn anfreunden, und sobald ich Geld bekam, wollte ich sofort zurück nach Zabrze fliehen. Ich hätte es getan, wenn es nicht Boroka gewesen wäre, die mich sehr bat, es nicht zu tun, damit sie nicht alleine mit den Kindern zurückbleiben müsste. (S. 107)⁴¹

37 Alle Zitate stammen aus der Ausgabe: Jeleń, Edward: *Pamiętnik górnika*. Kraków 2002. In Klammern gebe ich die Seitennummern der zitierten Abschnitte an.

38 Original: „Znowu chodziło się do roboty. Teraz dopiero wiedziałem, że jestem żonaty, bo zawsze kobietę miałem w domu. Jeszcze bardziej się więc do domu spieszyłem, bo wszystko miałem przygotowane.“

39 Original: „Z tej strony było więc wszystko dobrze. Ona jednak, Boroka, nie miała w Dębieńsku z dziećmi powodu do śmiechu. Na polu nic się nie chciało urodzić z powodu wyjałowienia ziemi, wszystko trzeba było kupować, pracy miała więc znacznie więcej, a zysku żadnego. Na żadną pomoc też nie było nas stać, trzeba więc było dalej cierpieć, z nadzieją, że Pan Bóg co zmieni.“

40 Original: „Prosiła żeby się przeniósł na nowo „bitą“ kopalnię Dębieńsko. Oprócz tego chciała też, bym jej pomógł więcej w domu.“

41 Original: „Nie mogłem się do tego zarobku przybadać i jak dostałem pieniądze, to zaraz

So machte sich Boroczka weiterhin Sorgen, sie bemühte sich, so gut sie konnte, um irgendwie zurechtzukommen. Sie züchtete Gänse und gab die geliehenen Federn zurück, denn wenn die Mädchen auszogen, musste sie ihnen Federn geben. Die Mädchen zogen jedoch Jahr für Jahr aus, daher konnte sie nicht so schnell genug beschaffen. Niemand wollte Federn verkaufen, höchstens leihen. Also musste sie später für etwa zwei Jahre oder länger Federn zurückgeben. (S. 128)⁴²

Die gesamte Erzählung über die Jahre 1855–1930 ist eine Geschichte von Mangel und Mühen der doppelten Lohnarbeit – der landwirtschaftlichen und der Bergbauarbeit: „[...] Manchmal ging man wie gebrochen von dieser Arbeit und den Ausgaben.“ (S. 115). Trotz des Besitzes von Produktionsmitteln – wie dem von den Eltern erworbenen Haus und Ackerland (erneut aufgeteilt im Rahmen der vom Autor beschriebenen „Sepera“, einer metaphorischen Bodenreform) – mussten sowohl Mann als auch Frau neben der Arbeit auf dem Bauernhof eine Lohnarbeit aufnehmen. Die Arbeit von Anna, Edward Jelens Frau, wird in seinem Tagebuch als eine Mühe beschrieben, die keinen „Gewinn“ einbringt. Sicherlich aber kann man sagen, dass der Autor des Tagebuchs ihren materiellen Wert schätzte.

In den Lebensläufen des Wettbewerbs von 1967, die das Leben der Bergarbeitergeneration des späten 19. Jahrhunderts zusammenfassen, dominiert das aufständische Narrativ über die Strapazen der nationalen Befreiung, das eng mit dem Klassenkampf verbunden ist. Hier ist jedoch bereits klar, dass der Arbeitszwang im Bergbau an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert nicht von einer unsichtbaren Hand – also keinen anonymen Marktkräften – gesteuert wird, sondern ein Zwang ist, der direkt vom Betrieb ausgeht:⁴³

[1901] Ich hatte nicht die Absicht, Bergarbeiter zu werden, und wollte unbedingt eine Lehre im Büro beginnen, aber meine Eltern stimmten dem nicht zu. Der Grund dafür war eine strenge Anordnung der Mine, wonach alle Kinder von Arbeitern, die in der Mine beschäftigt waren, nach Abschluss ihrer schulischen Ausbildung im Alter von vierzehn Jahren bedingungslos in der Mine arbeiten mussten (sowohl

chciałem z powrotem do Zabrza uciekać. Zrobiłbym to, gdyby nie Nieboszczka, która bardzo mnie prosiła, bym tego nie robił, żeby nie musiała sama z dziećmi zostawać.“

42 Original: „Tak się więc Boroczka dalej martwiła, zabiegała jak mogła, żeby tylko jakoś wyjść na swoje, gęsi chowała, pierze pożyczone zwracała; bo jak dziółchy się wydawały, trzeba im było pierzyny dać. Wydawały się zaś rok po roku, nie mogła więc tak szybko nastarczyć. Pierza zaś nikt nie chciał sprzedać, tylko co najwyżej pożyczyć. Musiała więc później ze dwa lata, albo i więcej, pierze oddawać.“

43 Alle Zitate stammen aus der Ausgabe Gołębiewski, Bronisław (Hg.): *Pamiętniki górników*, Katowice 1973. In Klammern gebe ich die Seitennummern der zitierten Abschnitte an.

Jungen als auch Mädchen). Andernfalls würde dem Vater – dem Arbeiter – bei der Aufnahme einer Arbeit in einem anderen Unternehmen die Räumung des Bergarbeiterhauses und die Entlassung von der Arbeit drohen. (S. 39)⁴⁴

[1899] Zwei Jahre später appellierte der damalige Direktor der ‚Kleofas‘-Mine mit dem Nachnamen Besser an die Bergleute, die Bewohner der Dienstwohnungen, ihre Söhne, insbesondere diejenigen, die in diesem Jahr die Schule abschlossen, zur Arbeit im Bergwerk zu schicken. Falls dieser Anweisung nicht Folge geleistet werde, würden diejenigen, die sich widersetzten, aus den Bergarbeiterwohnungen verwiesen. (S. 147)⁴⁵

Die Bergleute, die Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts geboren wurden, beschreiben in ihren Memoiren hauptsächlich den Kampf um Befreiung, die Zwangsverschickungen zur Arbeit, das Umherstreifen in Europa und die Rückkehr in die Heimat. Sie erwähnen jedoch nicht, was zu dieser Zeit mit ihren Familien geschah. Detailliert wurde beispielsweise der italienische Bummelstreik in Klimontów beschrieben: Die Bergleute fuhren unter Tage und kamen nicht mehr an die Oberfläche zurück, während die kämpferischen Familien sie zum Durchhalten ermutigten. Frauen hatten auch „einen großen Einfluss darauf, die Reihen der Streikbrecher zu reduzieren“ (S. 50). Meistens jedoch, wenn überhaupt Frauenfiguren und Beschreibungen ihrer täglichen Arbeit und Mühen auftauchen, sind es Mütter, die sich um den gesamten Bereich der Fürsorge und Haushaltsarbeit kümmern – das sogenannte ‚Mutterressort‘.

Einmal gab mir meine Mutter Brot und gesalzenen Hering mit zur Arbeit. (S. 40)⁴⁶
So wurden im Jahr 1920 die Arbeiter aufgrund von Hungersnöten dazu gezwungen, an Sonn- und Feiertagen Überstunden zu machen. Ignac überließ die Probleme der Lebensmittelversorgung seiner Mutter [...]. (S. 128).⁴⁷

44 Original: „[1901 r.] Nie miałem zamiaru zostać górnikiem i chciałem koniecznie podjąć pracę ucznia biurowego, ale rodzice się na to nie zgodzili. Przyczyną tego był surowy nakaz kopalni, aby wszystkie dzieci robotników zatrudnionych w kopalni, które ukończyły naukę szkolną i mają czternaście lat, bezwarunkowo podjęły pracę w kopalni (tak chłopcy, jak i dziewczynki). W przeciwnym razie, gdyby syn lub córka podjęli pracę w innym zakładzie, ojcu – robotnikowi grozi eksmisja z budynku kopalnianego i zwolnienie z pracy.“

45 Original: „[1899 r.] W dwa lata później ówczesny dyrektor kopalni ‚Kleofas‘ – Besser zwrócił się z apelem do górników, lokatorów służbowych mieszkań, żeby swych synów, a zwłaszcza tych, co w danym roku kończyli szkołę, skierowali do pracy w kopalni. W razie niezastosowania się do tego postanowienia, wyeksmituje opornych z mieszkań kopalnianych.“

46 Original: „Jednego razu dała mi matka do roboty chleb i słonego śledzia.“

47 Original: „Tak to w roku 1920 głodem zmuszono robotników do nadliczbowej pracy w niedziele i święta. Ignac kłopoty żywnościowe pozostawił matce [...].“

Zum Aufgabenbereich der Mutter gehörten: die Pflege des Viehbestands, das Kochen, das Ansetzen des Brotteigs, das Nähen von Unterwäsche – denn damals wollte niemand gekaufte tragen –, sowie das Waschen und Bügeln der Wäsche, besonders der weißen Kragen und Manschetten. Mit einem Wort: Die Mutter führte den gesamten Haushalt, während der Vater sich lediglich um den Broterwerb kümmerte. (S. 153)⁴⁸ Was nun tun? Paulina [die Ehefrau] wird alleine nicht genug verdienen, um den Haushalt zu führen. (S. 133)⁴⁹ Er [der Ehemann] arbeitete hart, verdiente aber etwas mehr als in Nikisz. Dafür war er nicht zu Hause, und die Kinder sahen ihn nur am Wochenende. (S. 137).⁵⁰

Die Mutter äußerte sich voller Verzweiflung, während sie von früh bis spät beim Bauern arbeitete, um sich ein Stück Brot, ein paar Kartoffeln oder Buttermilch zu verdienen, vor allem aber aus Dankbarkeit dafür, dass wir ein Dach über dem Kopf hatten. Manchmal war sie so sehr mit der Arbeit beschäftigt, dass sie uns unbeabsichtigt vernachlässigte. An sonnigen Tagen, wenn sie zur Arbeit aufs Feld, auf die Wiese oder in den Wald gehen musste, verriegelte sie Fenster und Türen und überließ die jüngeren Geschwister meiner Obhut. An schönen Tagen nahm sie die ganze Schar mit einem Kinderwagen, einer Wiege, Arbeitsutensilien und einem Krug Wasser mit aufs Feld. (S. 145)⁵¹

In zwei der Tagebücher finden sich auch Passagen, in denen die Autoren aufgrund der Krankheit ihrer Ehefrauen oder Mütter gezwungen sind, die Aufgaben im Haushalt zu übernehmen:

Eines Tages, nach meiner Rückkehr von der Nachtschicht, brachte ich meine Frau ins Krankenhaus. Dann musste ich mich um das Haus und die Kinder kümmern, und es gab keine Zeit für auch nur ein Nickerchen. Ich ging müde und unausgeschlafen zur Arbeit. Ich hatte damals die Stelle der mittleren Aufsicht inne und

48 Original: „Do resortu matki należało: opieka and inwentarzem żywym, gotowanie, wyrabianie ciasta chlebowego, szycie bielizny, gdyż w ówczesnych czasach nikt nie chciał chodzić w kupionej, pranie i prasowanie bielizny – szczególnie białych kołnierzy i mankietów, jednym słowem – gospodarkę trzymała w domu matka, ojciec starał się tylko o zarobek.“

49 Original: „Co teraz zrobić? Paulinka [żona] sama na dom nie zapracuje“

50 Original: „Pracował ciężko, ale zarabiał nieco więcej niż na Nikiszu. Za to w domu nie mieszkał, a dzieci widywały go tylko w weekendy.“

51 Original: „Pełne rozpacz były słowa matki, która harowała u siodłaka od rana do nocy, ażeby zasłużyć na kawałek chleba, trochę kartofli czy maślanki, a przede wszystkim z wdzięczności za udzielenie nam dachu nad głową. Czasem była tak zaabsorbowana pracą, że chcąc nie chcąc zaniedbywała nas. W słotne dni zmuszona pójść do pracy w pole, na łąkę czy do lasu, barykadowała okna i drzwi i pozostawiała pod moją opieką młodsze rodzeństwo. W dni pogodne, wyposażona w wózek, kolybadło (przrząd składający się z trzech żerdzi, zastępujący kolebkę), narzędzia do pracy i dzbanek z wodą, zabierała całą gromadkę w pole.“

hatte viel Ärger und Hetzerei. Ich bereitete schnell das Essen für die Kinder vor und beschloss, zum Krankenhaus zu fahren. Nach einem Gespräch mit meiner Frau und dem Arzt kehrte ich etwas beruhigt nach Hause zurück. Die Hausarbeiten füllten meine Zeit bis zur Schichtarbeit. Ich war sehr müde. Es war die dritte Nacht, die ich ohne Schlaf arbeiten musste. (S. 229).⁵²

Es war schwer, sehr schwer, die Funktion der Haushälterin zu erfüllen: kochen, abwaschen, in einer Schüssel den Teig anrühren und kneten, Brot im Ofen backen, mit Blut getränkte Taschentücher waschen. Es war nicht einfach, gleichzeitig die Funktion einer Krankenschwester zu erfüllen. Die schlaflosen Nächte schaden der Gesundheit. (S. 243).⁵³

Auf der Grundlage der zitierten Bergmannsgeschichten lassen sich natürlich Schlussfolgerungen über die doppelte Belastung von Frauen ziehen, insbesondere in Kriegszeiten und den damit verbundenen Krisen. Ich betrachte sie als Ausgangspunkt und nicht als Endpunkt, als Level 0, von dem aus eine weitere umfassende historische Analyse der Erzählungen beginnen sollte, die diese doppelte Belastung verschweigen und die Bedeutung der Arbeit von Frauen beim Aufbau sozialer Ökonomien diskreditieren.

4. Resümee

Silvia Federici stellt die These auf, dass im Kapitalismus die Trennung von Produktion und Reproduktion deutlich wird und die Überzeugung wächst, dass reproduktive Tätigkeiten nicht unbedingt notwendig sind und die „Frauenarbeit“ für die Gemeinschaft so geringfügig ist, dass sie keinerlei Entlohnung verdient. Die Gemeinschaft, die durch frühere kollektive Arbeits- und Reproduktionsformen entstand, wird ständig zerstört.⁵⁴ Beantwortet man eine Reihe von

52 Original: „Pewnego dnia, po powrocie z nocnej dniówki, odwiozłem żonę do szpitala. Potem trzeba było zająć się domem i dziećmi i nie było ani chwili czasu. Choćby na drzemkę. Poszedłem do pracy zmęczony i niewyspany. Pełniłem wtedy funkcję w dozorze średnim i miałem dużo kłopotów i bieganiny. Szybko przygotowałem dzieciom posiłki i postanowiłem jechać do szpitala. Po rozmowie z żoną i lekarzem nieco uspokojony wróciłem do domu. Obowiązki domowe wypełniły mi czas aż do chwili wyjścia na dniówkę. Byłem bardzo zmęczony. Wypadało mi trzecią noc pracować bez snu.“

53 Original: „Ciężko, bardzo ciężko było spełniać funkcję gospodyni: gotować, zmywać, w dzieżce zacząć i wyrabiać ciasto, wypiekać chleb w piekarniku, prać przesiąknięte krwią chusteczki. Niełatwo było spełniać równocześnie funkcję pielęgniarki. Nieprzespane noce nadwładliły zdrowie.“

54 Federici, Silvia, Borai Boned, Sara: Part of Degrowth and Progress. Interview recorded on Zoom between Madrid and New York on 18 December 2020 <https://internationaleonline>.

Fragen zum Status der reproduktiven Arbeit, wie sie in den Tagebüchern der Bergleute beschrieben wird, muss man sicherlich eine Frage bejahen – ob reproduktive Arbeit feminisiert war. Diese Feminisierung korreliert mit Zeiten von Kriegs- und Wirtschaftskrisen, in denen Haus-, Pflege- und reproduktive Aufgaben ausschließlich von Frauen übernommen wurden und in der narrativen Rekonstruktion dieser historischen Momente vollständig unsichtbar blieben. Die Tagebuchtexte legen auch die These nahe, dass in diesen Erzählungen die Arbeit der Frauen entkörper und entfremdet war. Hausarbeiten werden als individuell dargestellt im Vergleich zu den Verpflichtungen der Familie als soziale Zelle. All diese Elemente führen zu der These einer – im Laufe der Zeit intensivierten – Erzählung, die den Wert reproduktiver Arbeit abwertet. Ihre frühe Form beruhte vor allem auf Strategien, die Beschreibungen der häuslichen Arbeit von Frauen aus dem kulturellen Raum verdrängten, wodurch diese Arbeit aus dem kulturellen Gedächtnis eliminiert und dauerhaft unsichtbar gemacht wurde. Die spätere Intensivierung dieser Erzählung verstehe ich als eine weit verbreitete Darstellung über den konservativen Charakter der oberschlesischen vermeintlich ‚nicht arbeitenden‘ Frauen, insbesondere im Kontext der Restrukturierung des Bergbaus zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Als sogenannte ‚Kryptodienerinnen‘ galten die Oberschlesierinnen als Bremsklötze der Transformation, da

„Mangel an Vertrautheit mit der notwendigen Umstrukturierung dazu führt, dass die Mehrheit der Vertreterinnen dieser speziellen sozialen und beruflichen Kategorie [...] diesem Prozess nicht zustimmt, ihn hauptsächlich mit der Liquidation von Unternehmen, der Geißel der Arbeitslosigkeit und Armut in Verbindung bringt.“⁵⁵

Die Herausforderung besteht jedoch darin, die soziale Geschichte der schlesischen Frauen als Geschichte des informellen Widerstands gegen die Ausbeutung weiblicher Körper zu erzählen. Denn wenn der Kapitalismus nicht ohne reproduktive Arbeit existieren kann, sollte genau dieses – wie die Bergleute es nennen – „Resort Mutter“ zum Ausgangspunkt des antikapitalistischen Kampfes werden.

Übersetzung aus dem Polnischen von Magdalena Baran-Szotyts

org/it/contributions/interview-with-silvia-federici-by-sara-buraya-boned/, letzter Zugriff: 10. 02. 2025.

55 Szczepański, Marek: Rodzina w procesie restrukturyzacji: Instytucja zapoznana? Przypadek województwa katowickiego, in: Faliszek, Krystyna/Mc Lean Petras, Elisabeth/Wódz, Kazimiera (Hg.): Kobiety wobec przemian okresu transformacji, Katowice 1997, S. 193.

Literatur

Primärliteratur

- Jeleń, Edward: *Pamiętnik górnika*, Kraków 2002.
 Gołębiewski, Bronisław (Hg.): *Pamiętniki górników*, Katowice 1973.

Sekundärliteratur

- Barragán Romano, Rossana/Papastefanaki, Leda: Women and Gender in the Mines: Challenging Masculinity Through History: An Introduction, *International Review of Social History*, 65/2, (2020).
- Beechey, Veronica: On Patriarchy, in: *Feminist Review* 3 (1979), S. 66–82.
- Benston, Margaret: The Political Economy of Women's Liberation, in: *Monthly Review* 21/4 (1969), S. 13–27.
- Błaszczak-Waławik, Mirosława: Miejsce i rola regionalnej kultury w procesach życia społecznego zbiorowości Górnego Śląska do roku 1945, in: Błaszczak-Waławik, Mirosława/Błasiak, Wojciech/Nawrocki, Tomasz (Hg.): *Górny Śląsk. Szczególny Przypadek kulturowy*, Katowice 1990, S. 7–65.
- Bukowska-Floreńska, Irena: *Rodzina na Górnym Śląsku*, Katowice 2007.
- Dalla Costa, Mariarosa: Women and the Subversion of the Community, in: Dalla Costa, Mariarosa/James, Selma: *The Power of Women and the Subversion of the Community*, Bristol 1972.
- Desperak, Iza, Rek, Magdalena: Ubóstwo, in: *Polityka równości płci. Polska* 2007, Warszawa 2007, S. 72–82, <http://phavi.portal.umcs.pl/at/attachments/2014/0718/120514-raport-polityka-rownosci-szans-sz.pdf>, letzter Zugriff: 08. 01. 2025.
- Desperak, Iza: *Płeć zmiany. Zjawisko transformacji w Polsce z perspektywy gender*, Łódź 2016.
- Federici, Silvia: Notes on Gender in Marx's Capital, in: *Continental Thought and Theory. A Journal of Intellectual Freedom*, 1/4 (2017), S. 19–37.
- Federici, Silvia: *Caliban and the Witch. Women, the Body and Primitive Accumulation*, Brooklyn, NY 2004.
- Federici, Silvia, Borai Boned, Sara: Part of Degrowth and Progress. Interview recorded on Zoom between Madrid and New York on 18 December 2020 <https://internationaleonline.org/it/contributions/interview-with-silvia-federici-by-sara-buraya-boned/>, letzter Zugriff: 10. 02. 2025.
- Fidelis, Małgorzata: *Women, Communism, and Industrialization in Postwar Poland*, Cambridge 2013.
- Glosowicz, Monika: In Search of Upper Silesian Women. Counter-histories in Contemporary Silesian Literature, in: *Voicing Memories, Unearthing Identities. Studies in the Twentieth-First-Century Literatures of Eastern and East-Central Europe*, Konarzewska, Aleksandra/Nakai, Anna, Willmington 2023, 175–195.
- Hardy, Jane: *Nowy polski kapitalizm*, Warszawa 2010.
- Harpreet Kaur, Paul/Gebrial, Dalia (Hg.), *Climate Justice in a Global Green New Deal. Perspectives on a Global Green New Deal*, London 2021.

- Jaros, Jerzy: Z dziejów górnictwa węglowego, in: Simonides, Dorota (Hg.): *Górnicyz stan. W wierzeniach, obrzędach, humorze i pieśniach*, Katowice 1988, S. 7–26.
- Komosa, Agata: *Żony górników nie powinny pracować? Szef Solidarności oderwał się od rzeczywistości*, <https://natemat.pl/130091,kopalni-nie-mozna-zamykac-bo-zony-gornikow-nie-powinny-pracowac-to-jeden-z-argumentow-piotra-dudy>, letzter Zugriff: 08. 01. 2025.
- Marks, Karol: *Kapitał*, t. I, Warszawa 1951.
- Mitchell, Juliet: *Women: the Longest Revolution*, in: *New Left Review* 40 (1966), November–December, S. 11–37.
- Morton, Peggy: *A Woman's Work Is Never Done, or: The Production, Maintenance and Reproduction of Labour Power*, in: Altbach, Edith (Hg.): *From Feminism to Liberation*, Schenkman, Cambridge 1971, S. 211–227.
- Mountjoy, Eileen: *A Woman's Day: Work and Anxiety*, <https://www.iup.edu/library/departments/archives/coal/people-lives-stories/a-womans-day-work-and-worry.html>, letzter Zugriff: 10. 02. 2025.
- Mrozek, Witold: *Rodzina górnicza. Przekształcenia społeczne w górnośląskim środowisku górniczym*, Katowice 1995.
- Piłat-Borcuch, Magdalena: *Konflikt ról społecznych – przypadek kobiet na Górnym Śląsku*, in: *Górnośląskie Studia Socjologiczne* 4/8 (2013).
- Penny, Eleanor: *Burning Witches and Banning Abortions Made Capitalism Possible*, in: *Red Pepper* 31. 10. 2017, <https://www.redpepper.org.uk/burning-witches-banning-abortions-controlling-womens-bodies/>, letzter Zugriff: 20. 01. 2023.
- Rodzik, Hanna: *Kobieta-Ślązaczka w świetle Pamiętnika górnika Edwarda Jelenia*, in: Halmer, Darmian (Hg.): *Ślązaczki – kobiety niezwykle*, Zabrze 2013, S. XX–XX.
- Szczepański, Marek: *Rodzina w procesie restrukturyzacji: Instytucja zapoznana? Przypadek województwa katowickiego*, in: Faliszek, Krystyna/Mc Lean Petras, Elisabeth/Wódz, Kazimiera (Hg.): *Kobiety wobec przemian okresu transformacji*, Katowice 1997, S. 187–197.
- Shiva, Vandana: *Our Violent Economy is Hurting Women*, in: *Yes! Solutions journalism*, 19. 01. 2013, <https://www.yesmagazine.org/social-justice/2013/01/19/violent-economic-reforms-and-women>, letzter Zugriff: 08. 01. 2025.
- Slay, Ben: *The Polish Economy: Crisis, Reform and Transformation*, Princeton, NJ 1994.
- Studnicka-Mariańczyk, Karolina: *Tendencje kapitalistyczne w rolnictwie polskim XIX wieku*, in: *Tendencje kapitalistyczne w rolnictwie polskim XIX wieku*, in: Hileja: *naukovnyj visnyk: Zbirnyk naukovnyh prac'* 100 (2015), S. 26–34.
- Swadźba, Urszula/Żak, Monika: *Od żony górnika do naukowca. Zmiana systemu wartości i ról społecznych kobiet na terenach przemysłowych Górnego Śląska*, Katowice 2016.
- Vanja, Christina: *Mining Women in Early Modern European Society*, in: Safley, Thomas Max/Rosenband, Leonard N. (Hg.): *The Workplace before the Factory: Artisans and Proletarians, 1500–1800*, Ithaca, NY/London 1993, S. 100–117.
- Vogel, Lise: *Marxism and the Oppression of Women: Towards a Unitary Theory*, Leiden 2013.
- Waluk, Janina: *Praca i płaca kobiet w Polsce*, Warszawa 1965.

Wood, Ellen Meiskins: The Agrarian Origins of Capitalism, in: *Monthly Review* 50/3 (1998).

Young, Iris, Socialist Feminism and the Limits of Dual Systems Theory, in: *Socialist Review* 50–51 (1980), S. 169–188.

MEDIALE KÖRPER

Er-/Ver-/Zersetzte Körper/teile in der tschechischen Avantgarde

The paper traces – with special attention to book design – the change in conceptions of the body in the Czech avant-garde (1918 – 1938). In the process, a parallel can be observed between the social developments (the spirit of optimism after the First World War and the founding of the independent republic in the 1920s; the economic crisis at the beginning of the 1930s; the threat to the state by Nazi Germany at the end of the 1930s) and the consideration and treatment of the body in Poetism and Surrealism. If at first the demand for a pliable, athletic body, cared for, cultivated and shaped by its own will in the fresh air, replaced the static body of the pre-war interiors, wrapped in thick clothes, in Surrealism this new body was increasingly segmented, fragmented, replaced by objects, until it finally dissolved.

1. Einleitung

Das Thema Körperkonzepte und ihr Wandel soll hier hinsichtlich der tschechischen Avantgarde, und zwar unter besonderer Berücksichtigung der Buchgestaltung, verfolgt werden. Die Gestaltung der Bücher steht an der Schnittstelle von Text und Bild, ja, man könnte vielleicht im Kontext des Themas Körperkonzepte im Deutschen formulieren, von *Buchkörper* und *Textleib*, wenn man von einer Unterscheidung zwischen visueller und haptischer Wahrnehmung ausgeht.¹ Sie beeinflusst stark die Wahrnehmung der oder die Erwartungshaltung an die Texte. Es geht hier um die visuelle Wahrnehmbarkeit der Texte, wie sie durch die Gestaltung der Umschläge und durch die Typografie vermittelt wird und wozu auch Darstellungen von Körper(teile)n eingesetzt werden. Karel Teige, von dem im Folgenden noch öfter die Rede sein wird, da er nicht nur einer der wesentlichen Verfasser programmatischer Texte der tschechischen

1 Vgl. Hansen-Löve, Aage: Das Leib/Körper-Modell als philosophisch-literarisches Paradigma. Mit russischen Beispielen, in: Wiener Slawistischer Almanach 85 (2020), S. 33–115, hier S. 36. Im Tschechischen wird nicht zwischen ‚Körper‘ und ‚Leib‘ unterschieden. Beide Begriffe werden mit ‚tělo‘ wiedergegeben. So ist z. B. der ‚Leib Christi‘ ‚tělo Kristovo‘; ‚beleibt‘ ist ‚tělnatý‘; ein ‚dicker Leib‘ ist hingegen ‚tlusté břicho‘ (wörtlich: ‚Bauch‘); ‚etwas am eigenen Leib erfahren‘ wird mit ‚zakusit co na vlastní kůži‘ (wörtlich: ‚an der eigenen Haut‘ = ‚hautnah‘) ausgedrückt.

Avantgarde, sondern auch einer der fruchtbarsten Buchgestalter der 1920er-Jahre war, spricht davon, dass es ihm bei der typografischen Gestaltung von Gedichtbänden darum gehe, „diese Poesie typographisch zu Ende zu dichten und sie in eine visuelle Sphäre zu transponieren“.² Die typografische Gestaltung wird für die Avantgarde zu einem selbstständigen Ausdrucksmittel, zu einem dem textlich-literarischen gleichwertigen künstlerischen Ausdruck, wenn Texte typografisch ‚zu Ende gedichtet‘ werden sollen oder, wie ähnlich 1933 in dem polnischen Programm des funktionalistischen Drucks von Władysław Strzemiński zu lesen ist, die „Fähigkeit, den Text stilistisch umzukomponieren“, zentral wird.³ Es geht mithin nicht um Illustrationen im herkömmlichen Sinn, die neben den Text gestellt werden, oder gar um Dekoration, sondern um Erweiterungen des Textes, sodass die Form zu einer Funktion des Inhalts wird, aus dem sie organisch hervorgeht. Es wird eine Transformation der linear zu lesenden Texte zu visuell wahrnehmbaren Bildern vorgenommen.

Zeitlich lässt sich die tschechische Avantgarde auf die Zwischenkriegszeit festlegen (ca. 1918–1938), das heißt, die Autor:innen und Grafiker:innen haben die Erfahrung des Ersten Weltkrieges hinter sich, ihre Werke sind in den 1920er-Jahren jedoch im Gegensatz zur deutschen oder österreichischen Literatur weniger von einer Kater- denn einer Aufbruchsstimmung geprägt. Das nach der Zukunft strebende Revolutionäre ist ihr inhärent. So nennt sich nicht zufällig der wichtigste, Ende 1920 gegründete *Umělecký svaz Devětsil* (*Künstlerbund Devětsil*, wörtlich: *Neunkraft* oder *Pestwurz*) selbst auf Französisch *Union internationale des artistes d'avant-garde révolutionnaire* und nicht zufällig trägt dessen erster programmatischer Sammelband den Langtitel *Revoluční sborník Devětsil* (*Revolutionärer Sammelband Devětsil*).⁴ Da die Vertreter:innen der tschechischen Avantgarde im Vergleich mit denen der westeuropäischen und der russischen verhältnismäßig jung sind – sie sind mit wenigen Abweichungen Jahrgang 1900 –, ist ihr Schaffen nicht in die Zeit vor und nach dem Krieg einzuteilen, sondern ihr künstlerischer Werdegang verläuft parallel zu der Entwicklung der jungen selbstständigen Republik, die am Übergang von den 1920er- zu den 1930er-Jahren ihre erste große Erschütterung erlebt, als die Weltwirtschaftskrise auch die Tschechoslowakei erreicht – zeitlich zwar etwas verzögert, aber mit im internationalen Vergleich umso schwererem Verlauf.⁵

2 Teige, Karel: Moderne Typographie, in: *Typografia* 34/7–9 (1927), S. 199–207, hier S. 207.

3 Strzemiński, Władysław: Druk funkcjonalny, in: *Grafika* 3/2 (1933), S. 37–45, hier S. 39.

4 Seifert, Jaroslav/Teige, Karel (Hg.): *Revoluční sborník Devětsil*, Praha 1922.

5 Sojka, Milan: Máme se ještě bát velké deprese?, in: Loužek, Marek/Tajovský, Ladislav (Hg.): *Velká deprese. Sborník textů*, Praha 2004, S. 33–43, hier S. 34. 1931 begann der ökonomische Einbruch, sodass die Ausfuhrzahlen 1933 nur noch 28,6 % von 1929 erreichten, die Produktion 60,2 %, das Nationaleinkommen ging um reichlich 15 % zurück. Belief sich die Zahl

Es sind demzufolge zwei historische Transformationsprozesse, die die Wahrnehmung des Körpers durch die tschechische Avantgarde prägen: einerseits die Bildung des eigenständigen tschechoslowakischen Staates nach dem Ende des Ersten Weltkrieges und dem Zerfall der Habsburger Monarchie, die in der jungen Generation zunächst mit einem revolutionären und optimistischen Klima der Selbstbestimmung verbunden ist,⁶ andererseits die Wirtschaftskrise, das Virulent-Werden der sozialen Fragen und eine damit verbundene skeptische Sicht auf die Möglichkeiten, die Zukunft tatsächlich selbst nach eigenen Vorstellungen formen zu können, die in die Diktaturen in der unmittelbaren Nachbarschaft und schließlich der Okkupation des Landes durch Nazideutschland münden.

2. Die Kultivierung des Körpers

Der Krieg, der die Versehrbarkeit des Körpers eindringlich vor Augen geführt hatte, ließ dem Körper neue Aufmerksamkeit zukommen, die – gepaart mit dem Fortschrittsoptimismus der Avantgarde – zunächst dazu führte, dass die Idee von der Kultivierung des Körpers im Mittelpunkt stand.⁷ Er sollte gepflegt werden. Die Umschlaggestaltung des Buches *Kosmetika* (*Kosmetik*) (1930) von Jan Kessler durch Otakar Mrkvička suggeriert,⁸ dass ein gepflegtes Gesicht mit einer ansprechenden Silhouette korrespondiere. Während jedoch der Ausschnitt eines fotografierten realen weiblichen Gesichtes (ein Auge mit Braue, die Nase, der Mund) gezeigt wird, ist die längs geteilte und mit einem Schatten versehene Silhouette stilisiert gezeichnet. Die Blickrichtung der Frau deutet an, dass sie uns zwar anblickt, aber gleichzeitig (in einem Spiegel? in ihrer

der Arbeitslosen 1929 auf 42.000, lag sie 1932 bereits bei 554.000 und stieg 1933 auf 738.000, 1937 lag sie immer noch bei 409.000 (ebd.).

6 In seiner auf drei Bände angelegten Darstellung der Geschichte der ersten Republik (1918–1938) spricht Zdeněk Kárník von den ‚Goldenen Jahren‘ 1924–1929. Vgl. Kárník, Zdeněk: *České země v éře První republiky. Vznik, budování a zlatá léta republiky (1918–1929)*, Praha 2017, S. 346–546.

7 Zu Körperkonzeptionen in der frühen tschechischen Avantgarde vgl. Heczková, Libuše/Plívová, Alžběta: *Tělo, tělesnost, antropologické konstanty*, in: Vojvodík, Josef/Wiendl, Jan (Hg.): *Heslář české avantgardy. Estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958*, Praha 2011, S. 367–377; Heczková, Libuše: *(Ženské) tělo zdravé, invalidní, mizející a plodné. Česká literatura v kontaktu s kulturními, psychologickými a sociálně reformními koncepty let 1924–1934*, in: Papoušek, Vladimír u. a. (Hg.): *Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1924–1934. 2. Lomy vertikál*, Praha 2014, S. 285–321.

8 Eine Abbildung des Umschlages ist zugänglich unter <https://www.artbook.cz/products/101407?variant=27740295177>, letzter Zugriff: 12. 04. 2023.

Vorstellung?) ihren eigenen Körper betrachtet. Es ist durchaus aussagekräftig, dass hier explizit herausgestellt wird, dass es sich bei dem Verfasser um einen promovierten Mediziner handle. Dies wird dadurch hervorgehoben, dass der akademische Titel des Verfassers im Gegensatz zu seinem Namen am linken Rand vor hellem Hintergrund steht, was den akademischen Titel wichtiger als den Namen selbst erscheinen lässt. Der wissenschaftliche Anspruch, der damit der Kosmetik und allgemein der Hinwendung zum Körper verliehen wird, zeigt sich auch darin, dass das 1912 gegründete Hygiene-Museum in Dresden ein beliebtes Ausflugsziel Prager Künstler war. 1930 wartete das Museum bei der *II. Internationalen Hygieneausstellung* mit der Sensation eines ‚Gläsernen Menschen‘ auf, dessen Prototyp 1927 entwickelt worden war (und dem dann 1935 noch eine ‚Gläserne Frau‘ zur Seite gestellt wurde).⁹ Mit dem ‚Gläsernen Menschen‘ wurde das Unsichtbare, hinter der Hauthülle Verborgene sichtbar gemacht, ohne die Integrität deren Oberfläche verletzen zu müssen.

Der Körper sollte aber auch mit der eigenen, modern eingerichteten Wohnung in Einklang gebracht werden. Die beiden Bücher *Žena doma* (*Die Frau zu Hause*) (hrsg. von Zdeněk Rossmann und Jan Vaněk, 1929) und *Muž doma* (*Der Mann zu Hause*) (Josef Eiselt, 1929) zeigen dabei zwei sehr unterschiedliche Vorstellungen davon, wie Frauen oder Männer in ihrer häuslichen Umgebung wahrgenommen werden.¹⁰ Der Mann, den Mrkvička auf dem Umschlag zu *Muž doma* montiert hat, kann sich in Ruhe seiner Pfeife widmen, denn er ist bereits modern eingerichtet, wie sein funktionalistischer Bücherschrank zeigt. Die Frau hingegen wird von Rossmann auf dem Umschlag zu *Žena doma* in zweierlei Gestalt gezeigt. Am unteren rechten Rand steht sie in viele Kleider gehüllt an einer Kochmaschine in einer aufwendig gefliesten Küche. Sie ist Teil des Interieurs. Ihre Halbschürze und das Handtuch neben der Wasserschüssel lassen sich kaum unterscheiden. Die bunten Bleiglasfenster bieten keinen Ausblick, sondern lassen den Raum noch geschlossener erscheinen. Dieser Abbildung ist die Aufschrift „doma“ (zu Hause) zugeordnet. Der erste Teil des Titels, „žena“ (die Frau), steht in einen Tennisschläger geschrieben, der neben kaum bekleideten Beinen, die die gesamte linke Hälfte des Umschlags einnehmen, höchstwahrscheinlich von der Besitzerin dieser Beine gehalten wird. Die Zukunft wird in der sportlichen Frau gesehen, denn diese hat sich – offensichtlich mit Leichtigkeit – über das Alte erhoben. Nur noch ihre Fersen

9 Die Tschechoslowakei beteiligte sich neben 19 weiteren ausländischen Staaten an der Ausstellung. Vgl. *Výstava v Drážďanech*, in: *Rozkvět* 23/23 (1930), S. 18; *Hygienická výstava v Drážďanech*, in: *Rozkvět* 23/37 (1930), S. 13.

10 Abbildungen der Umschläge sind zugänglich unter <https://craace.com/2021/10/28/artwork-of-the-month-october-2021-the-civilised-woman-by-zdenek-rossmann-1929/>, S. 8 bzw. <https://www.artbook.cz/products/100300?variant=27740439113>, letzter Zugriff: 12. 04. 2023.

bilden einen letzten Berührungspunkt mit der traditionellen Abbildung. Zur Schau gestellte Körperlichkeit wird hier verhüllter Körperlichkeit gegenübergestellt. Beide Frauen sind zudem in entgegengesetzte Richtungen ausgerichtet. Was allerdings auffällt, ist, dass die moderne Frau nur durch den unteren Teil ihres Körpers repräsentiert wird, während von dem Mann auf ‚seinem‘ Buch der Kopf, das Gesicht zu sehen ist. Sein Attribut ist die Pfeife, die auf einen eher kontemplativen Augenblick schließen lässt. Das Attribut der Frau ist der Tennisschläger, der sie körperlich (aber nicht geistig) aktiv zeigt. Und so ist es auch weiteren Umschlägen nach der Mann, der sich die ‚Zivilisierung‘ der Frau zu seiner Aufgabe macht. Das Buch *Žena doma* entstand im Kontext der Ausstellung *Civilisovaná žena/Civilisierte Frau*, die an der Jahreswende 1929/30 in Brno stattfand, und widmet sich deren Teilaspekt des modernen Wohnens. Das Plakat und den Katalog zu dieser Ausstellung hat abermals Rossmann gestaltet. Beide zeigen, wie einer Frau von einer männlichen Hand ein langer dünner Zopf abgeschnitten werden soll.¹¹ Die Frau blickt dabei ins Schwarze am linken Bildrand, die Hand des Mannes kommt von rechts aus dem Nichts. Mit Abschneiden des Zopfes wird die direkte Verbindung zwischen beiden Personen unterbrochen. Dieser Umschlag zeigt nichts von der Leichtigkeit der Tennisspielerin, sondern vermittelt eher, dass die vermeintliche ‚Zivilisierung‘ nicht automatisch mit Emanzipation und Selbstbestimmung über den eigenen Körper Hand in Hand gehen muss.

3. Körperliche Ertüchtigung

Der unabhängigen Ausdrucksfähigkeit und Ertüchtigung des Körpers widmete sich intensiv Milča Mayerová. Am Werk dieser Tänzerin, Choreografin, Tanz- und Bewegungspädagogin lässt sich gut der Wandel verfolgen, den die Ausdrucksmöglichkeiten des weiblichen Körpers in den 1920er-/30er-Jahren im kulturell-gesellschaftlichen Raum der Tschechoslowakei durchlaufen haben. Auf einer Titelseite der Wochenzeitung *Pestrý týden (Bunte Woche)* sind 1926 drei Fotos der damals fünfundzwanzigjährigen Mayerová zu sehen, die ihren kultivierten, biegsamen, über der Erde fliegenden Körper zeigen.¹² Sie befindet sich im Freien vor einer bewachsenen Hauswand und trägt, obwohl es sich

¹¹ Abbildungen des Plakats und des Umschlags sind zugänglich unter <https://craace.com/2021/10/28/artwork-of-the-month-october-2021-the-civilised-woman-by-zdenek-rossmann-1929/>, S. 2 und S. 6, letzter Zugriff: 12. 04. 2023.

¹² Tanečnice Milča Mayerová, in: *Pestrý týden* 1/9 (1926), S. [1].

um die letzte Dezemberrnummer des Jahres handelt, nur ein Bikinidress. Sie zeigt sich in Bewegung, ist aktiv in Raum und Zeit.

Mayerová studierte in Hellerau, das heute ein Stadtteil von Dresden ist, bei Émile Dalcroze (d. i. Jacques Dalcroze) Ausdruckstanz. Bei Rudolf Laban in Hamburg erwarb sie anschließend ihr pädagogisches und choreografisches Diplom.¹³ Nachdem sie nach Prag zurückgekehrt war, schloss sie sich der Avantgarde an. Das sicherlich bekannteste Zeugnis dieser engen Beziehung Mayerová zur tschechischen Avantgarde ist ihre tänzerische Gestaltung von Vítězslav Nezvals Gedichtzyklus *Abeceda* (*Das Alphabet*), deren Uraufführung Mitte April 1926 im *Osvobozené divadlo* (*Befreiten Theater*) erfolgte.¹⁴ Die Gedichte rezitierte Jarmila Horáková, der Fotograf Karel Pasma fertigte bei zwei der Vorstellungen Aufnahmen von Mayerová an, die Teige weiter zu Typofotos verarbeitete, die ihm wiederum als Grundlage für die typografische Gestaltung einer eigenständigen Ausgabe des Gedichtzyklus dienten.¹⁵

Im *Manifest poetismu* (*Manifest des Poetismus*) formuliert Teige 1928 folgendermaßen seine Faszination für den befreiten oder Ausdruckstanz:

Der befreite Tanz, eine mündige dynamische Körperpoesie, unabhängig von Musik, Literatur und Plastik, die die Pforten der Sinnlichkeit öffnet, eine Kunst genialer Körper, die allerphysischste und allerabstrakteste Kunst, deren Medium die greifbare Körperlichkeit aus Fleisch und Blut ist, die durch ihre Bewegung die dynamischen und abstrakten Formen des Tanzgedichts entstehen lässt.¹⁶

In der Gestaltung des Buches führt Teige durch die Tänzerin das Doppel- oder Mehrfachleben der Buchstaben vor Augen. Die Form der Buchstaben hat den Dichter, die Tänzerin und den Typografen beeinflusst, wobei die Tänzerin zusätzlich von den in dem jeweiligen Gedicht verarbeiteten Assoziationen, der Typograf wiederum zusätzlich von den Fotos der Tänzerin beeinflusst ist. Teige bearbeitet die Fotos so, dass ersichtlich wird, dass er die Buchstaben

13 Vgl. Španihelová, Magda: Milča Mayerová, in: Pachmanová, Martina (Hg.): *Civilizovaná žena. Ideál i paradox prvorepublikové vizuální kultury*, Praha 2021, S. 374 f., hier S. 374.

14 Witkovsky, Matthew S.: *Staging Language: Milča Mayerová and the Czech Book *Alphabet**, in: *Art Bulletin* 86/1 (2004), S. 114–135, hier S. 121.

15 Nezval, Vítězslav: *Abeceda*, Praha 1926. Der Gedichtzyklus erschien erstmals in der Zeitschrift *Disk* 1 (1923), S. 3 f. und wurde darauf in Nezvals Gedichtband *Pantomima* (*Pantomime*) aufgenommen (Praha 1924, S. 7–11). Die eigenständige Ausgabe von 1926 mit den Typofotos ist digital zugänglich unter https://monoskop.org/images/d/da/Nezval_Vitezslav_Abeceda_1926_low_res.pdf, letzter Zugriff: 12. 04. 2023.

16 Teige, Karel: *Manifest poetismu*, in: *ReD* 1/9 (1928), S. 317–336, hier S. 335. Alle Übersetzungen, wo nicht anders angegeben, von A. H.

durch Nezvals Gedichte wahrnimmt, wie unten am Beispiel von *M* und *N* zu sehen sein wird. Die Typofotos stehen – direkt und übertragen – gleichberechtigt neben den Versen. Allen Beteiligten an der Gesamtgestalt wird ein eigener Platz in der Fläche zugeordnet (dem Text wird die linke, den Typofotos die rechte Seite überlassen), sodass man mit Vratislav Effenberger von einer „Architektur des Buchraumes“ sprechen kann, die geschaffen wurde.¹⁷ Die Tänzerin hat einen festen ihr zugewiesenen Raum, denn sie ist nicht freigestellt (sieht man von einigen Fußspitzen einmal ab), sondern befindet sich jeweils in ihrem eckigen Foto.

Von dieser sicheren Position aus, die sie stets in ihrer ganzen Gestalt zeigt, tritt sie ins Gespräch mit dem jeweiligen Gedicht und mit dem jeweiligen Buchstaben, indem sie entweder mit dem ganzen Körper oder mit einzelnen Gliedmaßen die Form des Buchstabens nachbildet oder Szenen aus dem Gedicht umsetzt. So, wie sie zunächst die einzelnen Buchstaben (oder die durch sie ausgelösten Assoziationen) verkörpert, wird durch die Fotografie schließlich ihr eigener Körper zum Buchstaben. Aber nicht nur der Körper wird den Buchstaben angepasst, sondern es hat den Anschein, dass auch die umgekehrte Annahme zutrifft: Die Anatomie des menschlichen Körpers und die Positionen, die er einnehmen kann, bilden das Urbild des jeweiligen Buchstabens. Der Mensch ist somit nicht nur das Maß aller Dinge, sondern auch das Maß der Buchstaben. Der leblose, tote Buchstabe wird aus seiner Starre gelöst, die Lettern werden lebendig, in dem Raum bewegt sich etwas, was durch Teige konkretisiert wird. Als drittes grafisches Element neben Fotos und Buchstaben treten sehr unterschiedlich breite Linien und Punkte, die den optischen Bezug zwischen den anderen Elementen herstellen, was zusätzlich durch das Kostüm der Tänzerin unterstützt wird. Sie trägt ein schwarzes kurzes Dress mit weißen Seitenstreifen und eine schwarze Kappe mit einem weißen Kreuz obenauf. Durch ihren so gekleideten Körper kann man eigentlich von dessen ‚Derepräsentation‘ sprechen.

Nimmt man das Gedicht *M*,¹⁸ das als dreizehnter Buchstabe die Mitte von Nezvals Alphabet bildet,¹⁹ dann sieht man, dass Teige es gegenüber den an-

17 Effenberger, Vratislav: K dějinám knižní architektury. Teige – grafik, in: Knižní kultura 1 (1964), S. 78–85, hier S. 83.

18 Nezval: Abeceda, S. 30 f. „M // Heller Stern der Chiromantie / da die Erfolgs- die Hauptlinie traf / Leben und Herz zwei mächtige Linien Sie / schließen im Tod deine Hände für immer zum Schlaf“ (Nezval, Vítězslav: Das ABC, in: Ders.: Auf Trapezen. Gedichte. Übers. Franz Fühmann, Leipzig 1978, S. 34–37, hier S. 36).

19 *J* und *Q* werden an der 10. Stelle des Alphabets zu einem Gedicht zusammengefasst. Da es im tschechischen Alphabet kein „Q“ gibt und die aus dem Lateinischen stammenden Worte auf „qu-“ mit „kv-“ anlauten, wird „Q“ von Nezval an dieser Stelle eingeordnet. Außerdem bilden

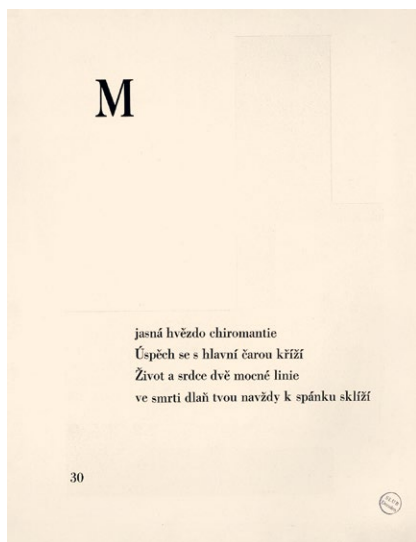


Abb. 1: Nežval, *Abeceda* (1926), S. 30 f.; Quelle: SLUB Dresden/Vloe.74,Kaps.81.

deren heraushebt, denn es handelt sich um den einzigen Fall, in dem er noch mit einem weiteren Foto arbeitet und der Tänzerin nur ein sehr kleiner Teil ihres eigenen Raumes vorbehalten bleibt (Abb. 1).

M, wohl wie ‚magie‘ (Magie), wird mit dem Lesen der Handlinien in Verbindung gebracht. Es reimen sich nicht nur „chiromantie“ und „linie“, sondern auch „se kříží“ (sich kreuzen) mit „sklízí“ (zusammenkleben, verleimen). Die sich kreuzenden Linien werden dauerhaft festgeschrieben. Das zeigt auch das Typofoto von Teige, auf dem neben der Tänzerin eine übergroße Handfläche zu sehen ist, auf der die Hauptlinien nachgezeichnet sind, die ein „M“ ergeben. Die Tänzerin kann nicht mehr selbst über ihre Bewegungen bestimmen, sondern sie wird zum Spielball des Schicksals, wenn ihr die so markierte Handfläche als Tanzboden dient. Es ist der eine Körperteil, der über die Bewegungen des gesamten Körpers die Oberhand gewinnt.

Die Fragmentierung, nun nicht des Körpers, sondern des Buchstabens zeigt das auf *N* folgende Gedicht sehr gut (Abb. 2):²⁰

Vund *W* je nur einen Zweizeiler, also zusammen einen Vierzeiler, weil es im Tschechischen auch kein „*W*“ gibt.

20 Nežval: *Abeceda*, S. 32 f. „*N* // Vom Kopf bis zur Ferse / ist der Liebhaber zur Geliebten in Liebe hingezogen / Die Liebe ist aber unbeständig / wie die Verbindungslinie des Lautes *N*“ (Nežval: *Das ABC*, S. 36).



Abb. 2: Nezval, *Abeceda* (1926), S. 32 f.; Quelle: SLUB Dresden/Vloe.74,Kaps.81.

So, wie im Text die Anziehungskraft der zwei Liebenden beschrieben wird, überwinden die Buchstabenteile optisch den freien Raum zwischen sich. Auch wenn es sich nur um einzelne Teile handelt, ergeben sie doch einen ganzen Buchstaben, da die Betrachtenden automatisch die ausgelassenen Linienteile ergänzen. Im Wort „láska“ (Liebe) kommt kein ‚n‘ vor, d. h., Nezval geht in diesem Gedicht assoziativ von der Form des Buchstabens aus. Teige lässt die Tänzerin die Verbindung zwischen beiden Liebenden herstellen, wobei er die Spanne „od hlavy až k patě“ (vom Kopf bis zur Ferse) ausdehnt: Von der Zehen- bis zur ausgestreckten Fingerspitze füllt die Tänzerin diagonal das ihr zugewiesene Viereck. Die Unbeständigkeit der Liebe wird durch das menschliche Element verkörpert, denn die Tänzerin kann nicht ewig diese Haltung beibehalten, um die vertikalen Linien zu verbinden.

Während allen weiteren Ausgaben des Textes als Motto ein Auszug aus Rimbauds *Alchimie du Verbe* vorangestellt ist, in dem Rimbaud schreibt, dass er die Farbe der Vokale erfunden habe und welche Farbe er welchem Vokal zuordne,²¹ verzichtet die Ausgabe von 1926 auf dieses Motto, wohingegen es in der zweiten Auflage des Bandes *Pantomima* (1935) noch dadurch hervorgehoben wird, dass es durch den Typografen Teige in eine Collage eingebettet wird (Abb. 4).²²

21 Rimbaud, Artur: Sämtliche Dichtungen. Französisch und Deutsch, Heidelberg ⁸1997, S. 298.

22 Nezval, Vítězslav: *Pantomima*, Praha ²1935, S. [9].



Abb. 3: Nezval, *Pantomima* (²1935), Umschlag;
Quelle: SLUB Dresden/Vloe.325,Kaps.55.

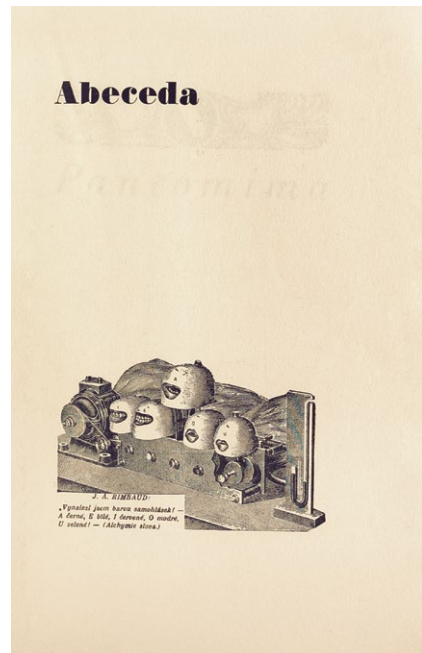


Abb. 4: Nezval, *Pantomima* (²1935), [S. 9];
Quelle: SLUB Dresden/Vloe.325,Kaps.55.

Die Collage erweist sich insofern als sehr interessant, als sie gar nicht auf die Farbigkeit Bezug nimmt, sondern sich auf die Aussprache der Vokale konzentriert. Sie zeigt die je nach Vokal unterschiedliche Formung und Öffnung des Mundes.²³ Die Existenz der Vokale wird an ihre Aussprache, mithin an Körperlichkeit rückgebunden. Das Akustische, die Laute, der Klang werden hier visuell-körperlich dargestellt.

Der surrealistisch gestaltete Umschlag zu dieser Ausgabe ist in dem vorliegenden Gesamtkontext der Körperlichkeit ebenfalls von Interesse (Abb. 3). Gezeigt wird eine Tänzerin, deren Aufmachung mit Tutu in ebenso großem Gegensatz zu der Mayerová steht wie die eher verkrampft denn leicht wirkende Bewegung. Es ist damit aber keine Rückkehr zum klassischen Ballett verbunden, sondern vielmehr dessen Dekonstruktion.²⁴ Die Tänzerin berührt

²³ Dazu gibt es eine konstruktivistische Parallele in der Gestaltung von Majakovskijs Gedicht *Chorošoe otnošenje k lošadjam* durch Ėl Lisickij (in: Majakovskij, Vladimir: *Dlja golosa*, Berlin 1923, S. 52 f.; vgl. Hultsch, Anne: Jüdische Buchgestalter der russischen Avantgarde, in: *Yearbook for European Jewish Literature Studies* 7 [2020], S. 95–116, hier S. 110).

²⁴ Das stellt wiederum eine Parallele zu Mayerová dar, die 1928 in der *Smoking revue* des Be-freiten Theaters äußerst erfolgreich „ein Pamphlet auf das klassische Ballett“ arrangierte.

mit der Fußspitze des linken Beines einen in Quadrate unterteilten Quader, das rechte, mit dem rechten Arm umschlungene Bein weist in die Höhe und öffnet dabei den stark in Falten gelegten Rock. Anstelle von Kopf und Körper ist ein großer Haken zu sehen, der gleichzeitig als Fragezeichen gelesen werden kann, dessen Punkt eine große Brust bildet, die an der Unterseite des Rocks angeklebt ist. Von dem weiblichen Körper selbst ist nur ein Bruchteil geblieben, der durch absurd zusammengesetzte, sachliche Details ergänzt wird.

Mayerová tanzte nicht nur zu Nevals *Abeceda*, sondern beispielsweise auch zu den surrealistischen *Sny (Träumen)* des Malers Josef Šíma.²⁵ Šíma seinerseits gab den Körperbüchern von Vladimír Raffel, *Tělové povídky (Körpergeschichten)* und *Taneční povídky (Tanzgeschichten)* (beide 1928) ihre Gestalt.²⁶ Der Körper ist hier ein Rumpf oder Torso, wobei jedoch die nach unten gezogene Linie andeutet, dass er in eine geometrische Form übergeht. Und die Tanzbewegung kommt bereits ohne Tänzerin aus. Es wird nur noch deren Drehen durch die Spiralform abgebildet.

Die Darstellungen Mayerovás, die sich als starke Propagatorin nicht nur des modernen Tanzes, sondern auch der sportiven Gymnastik erwies, sind zunächst realistische Zeichnungen und stammen von ihrem Onkel, dem Maler Hugo Boettinger (alias Dr. Desiderius).²⁷ Diesen folgt in der Tageszeitung *Lidové noviny (Volkszeitung)* eine 17-teilige Serie über Gymnastik, die man selbst zu Hause betreiben kann (*Gymnastika doma*).²⁸ Mayerová schafft dazu die Figur Mína, über die sie einleitend schreibt: „Wenn Ihnen die gezeichnete Mína nicht gefällt, stellen Sie sie sich lebendig vor. [...] Mína ist keine Athletin, aber sie liebt Sport und ihre Übungen halten Sie [...] gelenkig und zugleich muskulös.“²⁹ Gelenkigkeit und Elastizität werden in dem letzten Beitrag der Serie dann auch als Ideal weiblicher Schönheit dargestellt.³⁰ Mayerová begleitet also ihren Text durch eigene Zeichnungen – „Es schreibt und zeichnet

Die Idee dazu sei ihr bei einer schlechten Aufführung in der Berliner Oper gekommen (vgl. Mayerová, Milča: S Devětsilem, in: Divadelní noviny 10/19–20 [1966–67], S. 7).

25 Vgl. Španihelová: Milča Mayerová, S. 374.

26 Die Umschläge sind zu finden unter <https://www.artbook.cz/products/101384?variant=27740264841> resp. https://www.artbook.cz/products/2938?_pos=5&_sid=5ec765b85&_ss=r&variant=27746416841, letzter Zugriff: 01. 06. 2023.

27 S. die Abbildungen zu Mayerová, Milča: Humor v tanci, in: Přítomnost 4/2 (1927), S. 24 f. Boettinger gelangt wenig später allerdings auch zu einer einfacheren Linienführung, wie die Abbildung zu Siblík, Emanuel: Milča Mayerová na Vinohradech. Míra Holzbachová v Mozarteu, in: Rozpravy Aventina 7/31 (1931–1932), S. 254 f., hier S. 255 zeigt.

28 Mayerová, Milča: Gymnastika doma I. bis XVII, in: Lidové noviny 37/240 (1929), S. [26] bis 38/111 (1930), S. [18].

29 Mayerová: Gymnastika doma I.

30 Mayerová: Gymnastika doma XVII.

Milča Mayerová“, wie die Beiträge jeweils überschrieben sind –, die durch die Geometrisierung der Figur bemerkenswert sind. So sehr sich der Körper auch verbiegt, so ist er doch kaum gebogen, sondern jeweils auf die zwei Kraftfelder Hüften und Brust reduziert. Der Körper ist nur noch ein ungeschlechtliches Zeichen, eine anonyme, robotische (bio-mechanische) Figur, die zu den richtigen Bewegungen anleitet.

Komplett afigural funktioniert etwas später ein Notationssystem, das Mayerová 1940 für die Choreografie des Bühnentanzes entwirft. Es ist in dem Beitrag *Tanec jako tělovýchova nové generace. O tanečním písmu (Tanz als Körpererziehung der neuen Generation. Über die Tanzschrift)* zu finden.³¹ Die „Tanzschrift“ arbeitet wie die Musik mit einem System aus fünf Linien, die allerdings vertikal ausgerichtet sind und von unten nach oben gelesen werden müssen. Die dritte Linie teilt den Körper in seine rechte und linke Hälfte, die sich jeweils nach oben und unten, nach links und rechts sowie nach vorn und hinten usw. bewegen kann. Diese knappen Andeutungen, wie diese Notation funktioniert, zeigen zur Genüge, dass die Bewegungen des Körpers in einzelne Sequenzen zerlegt und in eine eigene Schrift übertragen werden, sodass sie fixiert und ohne Vortänzer oder körperliche Überlieferung, also auch mit zeitlichem und/oder geografischem Abstand, nah an der Originalidee nachvollzogen werden können. Der Titel des Beitrags zeigt zudem noch einmal gut den Zusammenhang von Sport – Tanz – Modernität. Der Übergang vom Sport zum (Ausdrucks-)Tanz ist fließend.³²

4. Der surreale Körper

Der Poetismus, Mayerová, die sportliche Ertüchtigung und Beweglichkeit in den 1920er-Jahren gehen von der Ganzheit des Körpers aus. Sie pflegen die Idee von der unbegrenzten Verfügbarkeit über den eigenen Körper. Mit der Gestaltung des Umschlags und des Mottos zur zweiten Ausgabe von Nezvals *Pantomima* wurde oben bereits vorweggenommen, dass diese – optimistische –

31 Mayerová, Milča: Tanec jako tělovýchova nové generace, in: Pestrý týden 15/13 (1940), S. [16 f.].

32 So urteilt auch Nezval über einen Tanzabend von Miroslava Holzbachová, dass ihr der Tanz nicht zum Ausdruck der ‚Seele‘, sondern zum Spiel der Muskeln diene, dass er an Sport erinnere und nur als Überbleibsel der Tradition noch mit Musik verbunden sei (Nezval, Vítězslav: K tanečnímu večeru Miroslavy Maryov-Holzbachové, in: Rudé právo 6/43 (1925), S. 7). Zur Verbindung von Sport und Kunst vgl. Švácha, Rostislav u. a. (Hg.): START. Sport jako symbol ve výtvarném umění, Praha 2016.

Konzeption vom Körper nicht lange anhält, sondern bald dessen Ganzheit und Individualität hinterfragt werden.³³

Bohuslav Brouk schreibt schon in seinem 1931 erstmals unter dem Namen Jan Vlasák publizierten Text *Sportovní narkotikum* (*Sportnarkotikum*),³⁴ den er am Jahreswechsel 1938/39 unter dem Titel *Stoupa života* (*Pochwerk des Lebens*) noch einmal im Privatdruck als Neujahrsgruß herausgibt, von der Erziehung „zur Geistlosigkeit“ durch den Sport und davon, dass der Sport eine Tätigkeit sei, „die die menschlichen Fähigkeiten paralysiere und die ein Pochwerk zur zweckfreien Vernichtung der Körperkräfte“ sei.³⁵ Was Brouk hier mit anspricht, ist das Aufgehen des individuellen Körpers in der Masse, das vor allem bei großen Turnübungen (und Aufmärschen) beobachtet werden muss, welche sich in den die Tschechoslowakei zunehmend einkreisenden Diktaturen großer Beliebtheit erfreuen. Der Körper ist zwar noch ganz, aber nicht mehr als einzelner Körper erkennbar, sondern nur noch als kleiner Teil eines großen entmenslichten Gesamtkörpers.

In einer apokalyptisch wirkenden Vision spricht auch Jindřich Štyrský 1932 von der verlorenen Ganzheit und kündigt dabei keineswegs von einer Restitution des ‚ganzen Menschen‘. Vielmehr zeuge die verlorene Ganzheit eher von der Vision einer „pathologisch pervertierten Anthropologie“, wie Vojvodík formuliert.³⁶ In dem Text *Radosti ilustrátora knih* (*Freuden eines Buchillustrators*) heißt es:

Lacht jemand die Meerjungfrau aus, weil sie keine Beine hat? Ich sage Ihnen, es kommt eine schreckliche Zeit der Visionäre und Meditationen, eine Zeit, die der ähnelt, die unmittelbar der Schöpfung vorausging. Die Männer werden Baumstämme lieben und die Frauen werden ähnlich wie Venus mit allegorischen Gesichtern, die Fleiß, Noblesse, Wahrhaftigkeit und Schönheit ausdrücken, geboren werden. Aus der Ewigkeit und Unsterblichkeit erstehen neue Judits und treiben Herden dickbäuchigen Viehs, das mit den enttäuschten Augen der Schöpfer auf die niedergerissenen Denkmale blickt, durch die Straßen der Städte und das Spalier der Zuschauer zu den Schlachthöfen. In den Parks und Stadtgärten werden bandagierte Kühe mit

33 Besonders Josef Vojvodík hat sich äußerst inspirierend mit Fragen der Körperlichkeit im tschechischen Surrealismus auseinandergesetzt. Vgl. v. a. Vojvodík, Josef: *Proměny těla. K sémiotice tělesnosti v surrealistické lyrice Vítězslava Nezvala*, in: Bydžovská, Lenka/Srp, Karel (Hg.): *Český surrealismus 1929–1953. Skupina surrealistů v ČSR. Události, vztahy, inspirace*, Praha 1996, S. 170–199 und Ders.: *Imagines corporis. Tělo v české moderně a avantgardě*, Brno 2006.

34 Vlasák, Jan: *Sportovní narkotikum*, in: *Kulturní leták ROK*, Praha 1931, S. 1 und 4.

35 Brouk, Bohuslav: *Stoupa života*, Praha 1938/39, S. 8 und 10.

36 Vojvodík: *Imagines corporis*, S. 282.

gebrochenen Beinen weiden und ihre Prothesen zerstampfen die grünen Rasen. In der schwülen Atmosphäre, die nach Phenol stinkt, werden Dichter spazieren gehen und zufällige Leser der Abendzeitungen auf die Schönheit der Schöpfung aufmerksam machen. Maler zerschneiden ihre Leinwände in kleinere Teile und niemand wird sie zählen und niemand erkennt, daß sie einst ein einziges Ganzes bildeten. Es wird das eine Zeit des allmählichen Vermengens der Luft, des Wassers, der Erde und des Feuers, die Zeit der erträumten Synthese der plastischen und lyrischen Schönheit. Die Lebewesen werden sich untereinander frei kreuzen und ohne Aufsicht der Biologen entstehen neue Einhörner und Käfer-Säuger, fabelhafte Widder und aus Schwertern, Nadeln und Dolchen zusammengesetzte Kreaturen, Wesen aus Watte, Schlangenhaut, gefiederte Bäume, Animalien-Verklebungen aus Faszikeln unsterblicher dichterischer Werke und aus Blumentöpfen und viele andere zotige Monstren.³⁷

Mit den so angekündigten versehrten ‚Einzelteil-Körpern‘ von Mensch und Tier wird auf verschiedenerelei Art und Weise umgegangen. In Nezvals Gedichtband *Žena v množném čísle* (*Frau in der Mehrzahl*) von 1936 könnte man von polymorphen „Amalgam-Körpern“ sprechen,³⁸ die aus dissoziierten Teilen und Elementen neu zusammengestellt und konstruiert wurden (Abb. 5).

Interessanterweise basiert auch die Montage auf dem Umschlag offensichtlich auf einem existierenden Kunstwerk, das allerdings noch reale Personen abbildete. Es handelt sich um die Collage *Eifersucht* von László Moholy-Nagy von 1927 (Abb. 6). Moholy-Nagy arbeitet mit Spiegelungen und zeigt den Versuch darzustellen, was im Inneren einer Person, die eifersüchtig ist, vor sich geht. Teige nimmt die Komposition der Collage auf, allerdings sind seine Personen im wahrsten Sinne des Wortes zu Stein erstarrt, an die Stelle des Gefühls sind technische Gegenstände getreten. Als ein Beispiel, wie solch ein ‚Amalgam-Körper‘ aussieht, mögen Auszüge aus dem Gedicht *Píseň písni* (*Lied der Lieder* bzw. *Hohelied*) dienen:

[...]
Tvé oči dvě pouťové frkačky
Dva kolotoče v dáli
Dva zvony

37 Štyrský, Jindřich: Radosti ilustrátora knih, in: Jarní almanach Kmene 1932, S. 128–130, hier S. 128 f.; Štyrský, Jindřich: Die Freuden eines Buchillustrators (1932), in: Hultsch, Anne (Hg./Übers.): Die wortreiche Welt der Buchgestaltung. Tschechische Avantgardebuchkunst 1918–1938. Zeitgenössische Buchgestalter und ihre Kritiker über Buchkunst, Buchdruck, Buchumschläge, Buchillustration, Dresden 2017, S. 37 f., hier S. 37.

38 Vojvodík: *Imagines corporis*, S. 293.



Abb. 5: Nezval, *Žena v množném čísle* (1936), Umschlag; Quelle: SLUB Dresden/Vloe.348,Kaps.6o.



Abb. 6: Moholy-Nagy, *Eifersucht* (1927), Collage; Quelle: <http://www.moholy-nagy.org>.

Dvě pečetě

[...]

Tvá ústa jsou rudý řád

Před nímž se smeká a stojí ve špalíru

[...]

Tvé ruce jsou nůžky jimiž přestřihuješ můj sen

Tvé ruce pavoučice

Zatím co tvá ramena se chvějí jako páv

Tvé ruce jsou ledové obklady

Tvé ruce jsou poupata

[...]

Tvá ňadra jsou preludy

[...]

Tvé břicho je kulový blesk

S vůní připálené kadeře

[...]

Tvé pohlaví je zázračný klam

Bahenní plamen nebo šalvěj

[...]

Tvé nohy jsou utkáním svou blýskavic

Dvou spleenů

[...]

Tvůj klín je plamen pájky

Let motýla lodní šroub

Tvé boky jsou kavalkáda

[...]

Tvé čelo je jiskra

Tvé zuby jsou lis

Tvé uši jsou zbloudilé otazníky

Tvůj krk je vodopád

Jsi jako den předcházející v noc noc přecházející v den den přecházející v přelud³⁹

Die Beschreibung der in Einzelteile zerlegten Frau geht vom Kopf bis zu den Beinen und Hüften und dann zurück zu Einzelheiten des Kopfes (Stirn, Zähne, Ohren, Hals). Dabei wird durch die Possessivpronomina jeweils angezeigt, dass die Frau über all dies verfüge, ehe im letzten Vers sie selbst in ihrem Sein angesprochen wird – „jsi“ (du bist) –, was jedoch ein „přelud“, eine Täuschung, Einbildung, Trugbild oder eben eine „Chimäre“ sei, wie Franz Fühmann übersetzt. Ein weiteres Gedicht des Bandes heißt dann auch gleich *Fantomy* (*Phantome*) und handelt von einer Frau in unzähligen Varianten, die das männliche lyrische Ich nie enttäuschen und um die es nie trauern werde.⁴⁰ Wie eine solche Frau aussehen kann, deren stets wandelbare immer neue Form nur angedeutet wird, ist im Innern des Buches zu ahnen (Abb. 7). *Píseň písní* zeigt

39 Nezval, Vítězslav: *Píseň písní*, in: Ders.: *Žena v množném čísle*, Praha 1936, S. 15–19. „[...] / Deine Augen zwei Schnurpfeifen zur Kirchweih / Zwei Karussells in der Ferne / Zwei Glocken / Zwei Siegel / [...] / Dein Mund ist ein roter Orden / Vor dem man den Hut abnimmt und Spalier steht / [...] / Deine Arme sind eine Schere mit der du meinen Traum zerschneidest / Deine Arme der Spinne / Während deine Schultern beben wie ein Pfau / Deine Hände sind Eisumschläge / Deine Hände sind Knospen / [...] / Deine Brüste sind ein Phantom / [...] / Dein Bauch ist ein Kugelblitz / Mit dem Duft der angebrannten Locke / [...] / Dein Geschlecht ist ein wunderbarer Trug / Ein Sumpfffeuer oder ein Salbei / [...] / Deine Beine sind der Zusammenstoß zweier Wetterleuchten / Zweier Spleens / [...] / Dein Schoß wie die Flamme des Lötapparats / Flug des Schmetterlings Schiffsschraube / Deine Hüften sind eine Kavalkade / [...] / Deine Stirn ist ein Funken / Deine Zähne sind eine Presse / Deine Ohren sind verirrte Fragezeichen / Dein Hals ist ein Wasserfall / Du bist wie ein Tag übergehend in Nacht eine Nacht übergehend in Tag ein Tag übergehend in eine Chimäre“ (Nezval, Vítězslav: *Hohes Lied*, in: Ders.: *Auf Trapezen*, S. 110–113).

40 Vgl. Nezval, Vítězslav: *Fantomy*, in: Ders.: *Žena v množném čísle*, Praha 1936, S. 38–41.

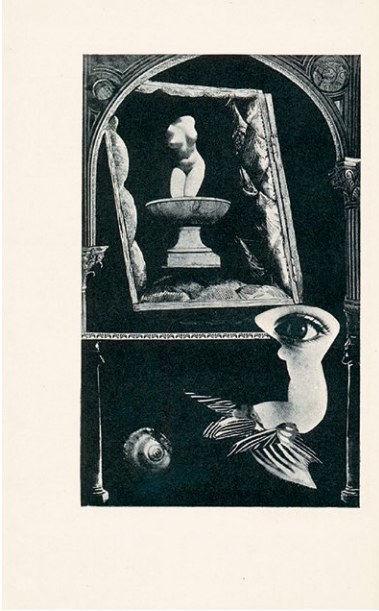


Abb. 7: Nežval, *Žena v množném čísle* (1936), Frontispiz; Quelle: SLUB Dresden/Vloe.348,Kaps.60.



Abb. 8: Nežval, *Praha s prsty deště* (1936), [S. 6]; Quelle: SLUB Dresden/Vloe.345,Kaps.59.

zudem die Gleichzeitigkeit der Erscheinungen, denn „[i]ndem die Metapher den Raum zwischen den Dingen tilgt, vernichtet sie zugleich die Zeit.“⁴¹

Besonders, wenn man das große Auge rechts unten betrachtet, sieht man, dass es sich zum einen um einen Ausschnitt aus einem Gesicht handeln kann, zum anderen um ein einzelnes Auge, das in einen Frauenkörper, dessen Arme über dem Kopf gekreuzt sind, an die Stelle des Kopfes eingesetzt ist. Bei dem Torso oben erhält man auch keine Gewissheit, ob er sich auf einem Bild befindet, ob er in einem Spiegel gespiegelt wird, ob er in einen leeren Rahmen gesetzt ist, ob ein Bild gespiegelt wird, auf dem ein Torso abgebildet ist, usw. Durch seine mehrfache Rahmung und das Podest wird dieser weibliche Torso ausdrücklich zur Schau gestellt.

Im gleichen Jahr, 1936, erschien ein weiterer Gedichtband von Nežval, *Praha s prsty deště* (*Prag mit Regenfingern*), in dem Prag als Stadtkörper betrachtet wird. Die Stadt wird „anthropomorphisiert, vitalisiert, humanisiert“.⁴² Einzelne

⁴¹ Engler, Jürgen: Universum der Metaphern, in: Neue Deutsche Literatur 32/1 (1984), S. 138–141, hier S. 141.

⁴² Vojvodík: *Imagines corporis*, S. 293.

Körperteile werden zum Teil der Stadtarchitektur, die wiederum aus einem großen Auge betrachtet wird, wie eine begleitende Collage von Teige zeigt (Abb. 8). Die Größenverhältnisse verschieben sich. Es wird einem jedoch der Schlüssel zu allem versprochen: Die Frau-Stadt gewährt hinter ihrem Vorhang Zuflucht, ja, fasst mit allen realen und unrealen Fingern nach denen, die in ihr unterwegs sind.⁴³

Bereits ein Jahr später sind in dem Gedichtband *Absolutní hrobař* (*Absoluter Totengräber*) (1937) keine Subjekte (und damit auch keine Körper) mehr anwesend, das heißt, sie können auch keine Metamorphose mehr durchmachen, wozu die Körper in den beiden zuvor genannten Gedichtbänden durchaus noch fähig waren. Das korrespondiert mit den Illustrationen, die nun aus keinen zerschnittenen und anschließend neu zu Collagen zusammengesetzten Bildern mehr bestehen, sondern auf Abklatschtechnik bzw. Dekalkomanie basieren. Štyrský verwendet für die Gestaltung des Buches sechs Abbildungen, die Nezval in ebendieser Technik geschaffen hat. Dabei ist interessant, dass bei der Dekalkomanie das Papier, auf das die Farbe aufgetragen wird, selbst nicht das Kunstwerk darstellt, sondern erst dessen Abklatsch auf einem weiteren Papier. Das Urbild zu dem Abbild existiert demzufolge nicht mehr. Auf dem Abklatsch können dann unter Umständen konkrete Formen erkannt werden, die sich zufällig ergeben haben. Diese werden wiederum in den Gedichten aufgegriffen. Die Gedichte ‚illustrieren‘ mithin verbal die Illustrationen. Die Abteilung *Stínohry* (*Schattenspiele*) weist ebenfalls nur auf Abbilder substantiell nicht anwesender Körper hin.⁴⁴ Es bleiben nur Hüllen, wie beispielsweise *Rukavice* (*Handschuhe*) zurück,⁴⁵ die zuvor Körper umgeben haben. Da es sich in diesem Gedicht um Lederhandschuhe handelt, wird noch deutlicher, dass sie für die Haut der Hand stehen, von der sie abgezogen worden sind. Die Gedichte dieser Abteilung sind durchgehend gereimt. Und so ist dann auch „šťkaní“ (Schluchzen) „z dlaní“ (aus der Hand) zu hören und „z [...] cev“ (aus den Adern) schimmert „krev“ (Blut) durch. Durch die Form wird also wieder eine Verbindung hergestellt, die dem Inhalt nach gerade zerstört worden ist. Leere Hüllen, durch abwesende Körper, die zuvor in ihnen gesteckt haben, geformte Kleidungsstücke, sind auch ein häufig auftretendes Motiv auf Collagen und Gemälden von Štyrský und Toyen (d. i. Marie Čerminová).⁴⁶

43 Vgl. das Gedicht *Město věží* (*Stadt der Türme*), dessen Verse litaneiartig mit der Anapher „S prsty“ (Mit Fingern) beginnen (Nezval, Vítězslav: Praha s prsty deště, Praha 1936, S. 7–9).

44 Nezval, Vítězslav: *Stínohry*, in: Ders.: *Absolutní hrobař*, Praha 1937, S. 95–116.

45 Nezval, Vítězslav: *Rukavice*, in: Ders.: *Absolutní hrobař*, Praha 1937, S. 111 f.

46 Vgl. Bydžovská, Lenka/Srp, Karel: *Bez těla*, in: Bydžovská, Lenka/Prahl, Roman (Hg.): *V mužském mozku. Sborník k 70. narozeninám Petra Wittlicha*, Dolní Břežany 2002, S. 231–249.

Die körperliche Substanz des titelgebenden *Absolutní hrobař*, der aus Teilen des Friedhofsinventars zusammengesetzt ist, wird nivelliert, die Dinge verlassen ihn, wodurch er sich in zunehmende Unsichtbarkeit auflöst. Es bleibt nur Gestank von ihm zurück, wie das Ende des Gedichts zeigt:

[...]

Naplnil svůj nos
Zahálající v mírném vánku stmívajícího se podvečera
Umrčím pachem
Jenž proměnil zprvu jen sedadlo jeho židle
V pitevní desku
Ale jenž se jal rychle plaziti jak bující keř
Po sklenici piva
Rozloženého v čpavek
Až se podařilo jedné jeho zvlášť rychle vybujejší větvi
Proniknouti do štěrbinou stropu barvy uzeného masa

Poněvadž tento umrlčí pach
Postupoval rovnoměrně s povšechným smrákáním
A poněvadž uzené maso za okolností o které jde
Podléhá rychle hnilobnému procesu
Jal se prolézati
Štěrbinou stropu
Veliký bílý červ noci
Veliký bílý červ letní noci
Veliký bílý červ letní červencové noci
Která učinila neviditelným absolutního hrobaře⁴⁷

⁴⁷ Nezval, Vítězslav: Absolutní hrobař, in: Ders.: Absolutní hrobař, Praha 1937, S. 45–56, hier S. 55 f. „[...] / Füllte seine Nase / Die im sanften Lüftchen des einbrechenden Abends feierte / Mit dem Leichengestank / Der zuerst nur die Lehne seines Sessels / In einen Anatomie-tisch verwandelte / Und er begann sich rasch auszubreiten wie ein Strauch der wuchert / Wenn ein Glas Bier / Sich in Ammoniak zersetzt hat / Bis es einem seiner besonders rasch aufgeschossenen Zweige gelang / In die Spalte der rauchfleischfarbigen Zimmerdecke einzudringen / Da dieser Leichengestank / Mit der allgemeinen Dämmerung gleichmäßig zunahm / Und da das Rauchfleisch unter den genannten Umständen / Rasch dem Fäulnisprozeß unterliegt / Begann er hindurchzukriechen / Durch die Deckenspalte / Als der große weiße Wurm der Nacht / Der große weiße Wurm der Sommernacht / Der große weiße Wurm der Julisommernacht / Die den absoluten Totengräber unsichtbar macht“ (Nezval, Vítězslav: Der absolute Totengräber, in: Ders.: Ausgewählte Gedichte. Übers. Johannes Schröpfer, Frankfurt am Main 1967, S. 138–143, hier S. 142 f.).

Es bleibt nicht einmal ein Leichnam von dem Totengräber übrig. In diesem Band werden die Körper entweder durch auseinandergefallene Dinge oder Fragmente ersetzt. Das erste Gedicht des Bandes trägt den Titel *Muž, který skládá z předmětů svou podobiznu* (Mann, der aus Gegenständen sein Porträt zusammensetzt).⁴⁸ Nicht die Stadt, die Gegenstände werden durch Körperteile ersetzt oder belebt, sondern in diesem Fall wird der lebendige Körper vergegenständlicht. Das erinnert natürlich an Arcimboldo.⁴⁹

5. Fazit

Mit Blick auf die 1920er-Jahre, die von der avantgardistischen Strömung des Poetismus geprägt sind, die sich in der Buchgestaltung durch konstruktivistische und etwas später funktionalistische Tendenzen äußert, kann von einer Sporteuphorie gesprochen werden. Es wird der dynamische, elastische, androgyne Körper als modern (und zivilisiert) propagiert, der durch eigenen Willen (Gymnastik) geformt und unter dem Vorzeichen der modernen Hygiene gestaltet und gepflegt werden kann. Dieser neue, sportlich gekleidete Körper ersetzt den statisch anmutenden und in lange hochgeschlossene Kleider gehüllten Körper der Vorkriegszeit, der zudem wesentlich seltener als jener im Freien anzutreffen war. Es ging programmatisch darum, der neuen Gesellschaft einen „neuen Typus von Menschen: neue Triebe, neue Sinne, einen neuen Körper, eine neue Seele“ zu geben.⁵⁰

Spätestens mit Gründung der Gruppe der Surrealisten in der Tschechoslowakei (1934) bzw. bereits zwei, drei Jahre zuvor geht jedoch die Ganzheit des Körpers verloren. Zeitlich koinzidiert dieser Wandel mit der Wirtschaftskrise und dem durch sie ausgelösten sozialen Wandel. Die optimistische Vorstellung, dass man selbst seinen Körper beherrschen und über ihn verfügen könne, mithin für sein Schicksal selbst verantwortlich sei, hat nicht länger Bestand. Die Integrität des Körpers wird in der Kunst ebenso in Frage gestellt

48 Nezval, Vítězslav: *Muž který skládá z předmětů svou podobiznu*, in: Ders.: *Absolutní hrobař*, Praha 1937, S. 9–20.

49 Auf diese und zahlreiche weitere Anklänge an die barocke Literatur und die Vanitas-Stimmung, die in dieser Sammlung zum Tragen kommt, weist bereits ein Jahr nach Veröffentlichung Jan Mukařovský in einer ausführlichen semantischen Analyse des Bandes hin. Vgl. Mukařovský, Jan: *Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův „Absolutní hrobař“*, in: *Slovo a slovesnost* 4 (1938), S. 1–15, hier S. 14.

50 Teige, Karel: *Báseň, svět, člověk*, in: *Zvěrokruh* 1/1 (1930), S. 9–15, hier S. 13.

wie die des Staates durch die Gesellschaft als gefährdet wahrgenommen wird.⁵¹ Damit geht einher, dass der Mensch wieder verstärkt als geschlechtliches Wesen wahrgenommen wird, wobei „der (sexualisierte) weibliche Körper das Objekt [ist], auf das sich der surrealistische Blick bevorzugt richtet.“⁵² Der Körper wird zunehmend als Summe einzelner Teile, die ausgetauscht, verschoben oder dem Verfall preisgegeben werden können, betrachtet. Das kann von Sinnes-täuschungen über Mehrdeutigkeiten bis hin zum kompletten Verschwinden des Körpers führen, der sich in Verwesungsgestank auflöst und dessen (ehemalige) Existenz somit nicht mehr visuell (wie Nezvals Dekalks bestätigen, die die Collagen Teiges bei der Buchgestaltung ablösen), sondern nur noch olfaktorisch bezeugt werden kann. Damit wird der „Poesie für alle fünf Sinne“, die der Poetismus in den 1920er-Jahren anstrebte,⁵³ in den 1930er-Jahren durch den Surrealismus eine andere Dimension verliehen als ursprünglich beabsichtigt.

Literatur

Primärliteratur

- Majakovskij, Vladimir: *Dlja golosa*, Berlin 1923.
 Nezval, Vítězslav: *Abeceda*, in: *Disk 1* (1923), S. 3 f.
 Nezval, Vítězslav: *Abeceda*, Praha 1926.
 Nezval, Vítězslav: *Absolutní hrobař*, Praha 1937.
 Nezval, Vítězslav: *Auf Trapezen. Gedichte*. Übers. Franz Fühmann, Leipzig 1978.
 Nezval, Vítězslav: *Ausgewählte Gedichte*. Übers. Johannes Schröpfer, Frankfurt am Main 1967.
 Nezval, Vítězslav: *Pantomima*, Praha 1924.
 Nezval, Vítězslav: *Pantomima*, Praha 1935.
 Nezval, Vítězslav: *Praha s prsty deště*, Praha 1936.
 Nezval, Vítězslav: *Žena v množném čísle*, Praha 1936.
 Rimbaud, Artur: *Sämtliche Dichtungen*. Französisch und Deutsch, Heidelberg 1997.

⁵¹ So überschreibt Kárník seine Darstellung der Jahre 1936–1937 mit „Zápas o integritu Československa. O celistvost, neporušenost a nedotknutelnost státu (1936–1937)“ (Kampf um die Integrität der Tschechoslowakei. Über die Ganzheit, Unbeschädigtheit und Unantastbarkeit des Staates). Vgl. Kárník, Zdeněk: *České země v éře První republiky. O přežití a o život (1936–1938)*, Praha 2018, S. 23–445.

⁵² Tippner, Anja: *Die permanente Avantgarde? Surrealismus in Prag, Köln/Weimar/Wien 2009*, S. 219.

⁵³ Teige Karel: *Poezie pro pět smyslů*, in: *Pásmo 2/2* (1925), S. 23 f.; Nezval, Vítězslav: *Návěští o poetismu*, in: *ReD 1/3* (1927), S. 94 f., hier S. 95; Teige: *Manifest poetismu*, S. 326.

Sekundärliteratur

- Brouk, Bohuslav: Stoupa života, Praha 1938/39.
- Bydžovská, Lenka/Srp, Karel: Bez těla, in: Bydžovská, Lenka/Prahl, Roman (Hg.): V mužském mozku. Sborník k 70. narozeninám Petra Wittliche, Dolní Břežany 2002, S. 231–249.
- Effenberger, Vratislav: K dějinám knižní architektury. Teige – grafik, in: Knižní kultura 1 (1964), S. 78–85.
- Engler, Jürgen: Universum der Metaphern, in: Neue Deutsche Literatur 32/1 (1984), S. 138–141.
- Hansen-Löve, Aage: Das Leib/Körper-Modell als philosophisch-literarisches Paradigma. Mit russischen Beispielen, in: Wiener Slawistischer Almanach 85 (2020), S. 33–115.
- Heczková, Libuše/Plířová, Alžběta: Tělo, tělesnost, antropologické konstanty, in: Vojvodík, Josef/Wiendl, Jan (Hg.): Heslář české avantgardy. Estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958, Praha 2011, S. 367–377.
- Heczková, Libuše: (Ženské) tělo zdravé, invalidní, mizející a plodné. Česká literatura v kontaktu s kulturními, psychologickými a sociálně reformními koncepty let 1924–1934, in: Papoušek, Vladimír u. a. (Hg.): Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1924–1934. 2. Lomy vertikál, Praha 2014, S. 285–321.
- Hultsch, Anne (Hg./Übers.): Die wortreiche Welt der Buchgestaltung. Tschechische Avantgardebuchkunst 1918–1938. Zeitgenössische Buchgestalter und ihre Kritiker über Buchkunst, Buchdruck, Buchumschlage, Buchillustration, Dresden 2017.
- Hultsch, Anne: Jüdische Buchgestalter der russischen Avantgarde, in: Yearbook for European Jewish Literature Studies 7 (2020), S. 95–116.
- Kárník, Zdeněk: České země v éře První republiky. Vznik, budování a zlatá léta republiky (1918–1929), Praha 2017.
- Kárník, Zdeněk: České země v éře První republiky. O přežití a o život (1936–1938), Praha 2018.
- Mayerová, Milča: Humor v tanci, in: Přítomnost 4/2 (1927), S. 24 f.
- Mayerová, Milča: Gymnastika doma I. bis XVII, in: Lidové noviny 37/240 (1929), S. [26] bis 38/111 (1930), S. [18].
- Mayerová, Milča: Tanec jako tělovýchova nové generace, in: Pestrý týden 15/13 (1940), S. [16 f.].
- Mayerová, Milča: S Devětsilem, in: Divadelní noviny 10/19–20 (1966–67), S. 7.
- Mukařovský, Jan: Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův „Absolutní hrobač“, in: Slovo a slovesnost 4 (1938), S. 1–15.
- Nezval, Vítězslav: Návěští o poetismu, in: ReD 1/3 (1927), S. 94 f.
- Nezval, Vítězslav: K tanečnímu večeru Miroslavy Maryov-Holzbachové, in: Rudé právo 6/43 (1925), S. 7.
- Seifert, Jaroslav/Teige, Karel (Hg.): Revoluční sborník Devětsil, Praha 1922.
- Siblík, Emanuel: Milča Mayerová na Vinohradech. Míra Holzbachová v Mozarteu, in: Rozpravy Aventina 7/31 (1931–1932), S. 254 f.
- Sojka, Milan: Máme se ještě bát velké deprese?, in: Loužek, Marek/Tajovský, Ladislav (Hg.): Velká deprese. Sborník textů, Praha 2004, S. 33–43.
- Strzemiński, Władysław: Druk funkcjonalny, in: Grafika 3/2 (1933), S. 37–45.

- Španihelová, Magda: Milča Mayerová, in: Pachmanová, Martina (Hg.): *Civilizovaná žena. Ideál i paradox prvorepublikové vizuální kultury*, Praha 2021, S. 374 f.
- Štyrský, Jindřich: Radosti ilustrátora knih, in: *Jarní almanach Kmene 1932*, S. 128–130.
- Švácha, Rostislav u. a. (Hg.): *START. Sport jako symbol ve výtvarném umění*, Praha 2016.
- Teige Karel: Poezie pro pět smyslů, in: *Pásmo 2/2* (1925), S. 23 f.
- Teige, Karel: *Moderne Typographie*, in: *Typografia 34/7–9* (1927), S. 199–207.
- Teige, Karel: Manifest poetismu, in: *ReD 1/9* (1928), S. 317–336.
- Teige, Karel: Báseň, svět, člověk, in: *Zvěrokruh 1/1* (1930), S. 9–15.
- Tippner, Anja: *Die permanente Avantgarde? Surrealismus in Prag, Köln/Weimar/Wien 2009*.
- Vlasák, Jan (d. i. Brouk, Bohuslav): Sportovní narkotikum, in: *Kulturní leták ROK*, Praha 1931, S. 1 und 4.
- Vojvodík, Josef: Proměny těla. K sémiotice tělesnosti v surrealistické lyrice Vítězslava Nezvala, in: *Bydžovská, Lenka/Srp, Karel* (Hg.): *Český surrealismus 1929–1953. Skupina surrealistů v ČSR. Události, vztahy, inspirace*, Praha 1996, S. 170–199.
- Vojvodík, Josef: *Imagines corporis. Tělo v české moderně a avantgardě*, Brno 2006.
- Witkovsky, Matthew S.: Staging Language: Milča Mayerová and the Czech Book Alphabet, in: *Art Bulletin 86/1* (2004), S. 114–135.
- o. A.: Tanečnice Milča Mayerová, in: *Pestrý týden 1/9* (1926), S. [1].
- o. A.: Hygienická výstava v Drážďanech, in: *Rozkvět 23/37* (1930), S. 13.
- o. A.: Výstava v Drážďanech, in: *Rozkvět 23/23* (1930), S. 18.

Körper in der polnischen Videokunst der Wendezeit

This paper examines the phenomenon of the so-called Critical Art in the period of transformation from the mid-1980s to the 1990s in Poland from a media perspective.¹ The aim is to work out the interrelationships between the deconstruction of the body as a sociocultural construct and the reflection on the problematics of its medial representation. The text is based on the observation that the critical artists often used video to expose oppressing body regimes. I analyse how Polish Critical Art dealt with this unique nexus of transformations on multiple levels, understood as the political system change of 1989, the popularization of video technology and “the transformation of intimacy” (Giddens) in a post-socialist and Catholic-shaped society in transition to a neoliberal economy.

1. Einleitung

Kurz nach der Wende, in den frühen 1990er-Jahren, erregte sich die breite Öffentlichkeit in Polen über eine Welle von künstlerischen Tabubrüchen, die häufig mit der Überschreitung der soziokulturellen Grenzen des Körpers spielten. Die damals als kontrovers und skandalös empfundenen Installationen und Videoarbeiten kritisierten die Einschränkungen der Sphäre menschlicher Körperlichkeit im Korsett von gesellschaftspolitischen, religiösen und ethischen Normen. Die Thematisierung des Körpers im Kontext des sozialen und künstlerischen Natur-Kultur-Diskurses war Ausdruck der politischen und gesellschaftlichen Veränderungen. Mittlerweile gelten diese Arbeiten als kanonisch und sind unter dem heute in der Kunstgeschichte fest etablierten Begriff der polnischen Kritischen Kunst (*polska sztuka krytyczna*) ebenso bekannt wie auf dem internationalen Kunstmarkt.

Der vorliegende Aufsatz widmet sich diesem künstlerischen Phänomen der Transformationszeit von Mitte der 1980er- bis in die 1990er-Jahre in Polen aus

1 Der Aufsatz entstand im Rahmen des Forschungsprojekts *Gemeinschaft als Retrotopia? Zugehörigkeit in Literatur und Videokunst*, das von der DFG von 2019 bis 2022 mit der Eigenen Stelle an der Friedrich Schlegel Graduiertenschule für literaturwissenschaftliche Studien der Freien Universität Berlin gefördert wurde (Projektnummer 429663607). Mein großer Dank gilt dem Cluster für Europaforschung an der Universität des Saarlandes für die freundliche Unterstützung bei der Beschaffung der Bildrechte für diese Publikation.

einer medienreflexiven Perspektive. Ziel dabei ist es, die Verflechtungen zwischen der Dekonstruktion des Körpers als eines soziokulturellen Konstrukts und der medialen Darstellbarkeit dieser Problematik in der Kritischen Kunst herauszuarbeiten. Wie reflektieren kritische Künstler:innen in ihren Werken das, was Anthony Giddens 1991 aus soziologischer Sicht als „Körperregime“ bezeichnete² – das System von Regeln und Ordnungen in Gesellschaft und Kultur, in die moderne Menschen hineingepresst werden und die verursachen, dass „unser ‚Fleisch‘ heute vollständig durchdring- und manipulierbar geworden“ ist?³ Wie setzen sie ihre Kritik daran medial um?

Ausdrucksmedium der Kritischen Kunst bei ihrer Beschäftigung mit dem Thema Körper war häufig die Videotechnik, die sich damals als Medium erst etablierte. Zur Erinnerung: Das Video Home System (VHS) wurde 1976 in Japan auf den Markt gebracht und verbreitete sich seit Anfang der 1980er-Jahre in Europa. Gerade in dieser Zeit kam es zu vielen Umbrüchen, sowohl in Politik (das Wackeln und schließlich der Zerfall der Sowjetunion) als auch in Kultur und Theorie (das Aufkommen der Postmoderne). Das Video als Medium begleitete und prägte diese Wenden. Zeitgleich begann man in der Medienphilosophie über das subversive und revolutionäre Potenzial der Videotechnik nachzudenken. Dieses Thema beschäftigte insbesondere den Theoretiker Vilém Flusser. Er betont am Video den Aspekt der Demokratisierung und sieht darin eine Möglichkeit zur Emanzipation von geltenden Denkmustern und Darstellungsschemata. Die Videomacher:innen können ihm zufolge „Band und Monitor den totalitären Apparaten und ihren Operatoren entreißen und der ‚Massenkultur‘ eine ‚Gegenkultur‘ an die Seite stellen.“⁴ Für Flusser ist das Video geradezu dafür prädestiniert, um über das Denken in Dualismen hinauszugehen und dadurch die bestehenden Machtstrukturen zu hinterfragen, deshalb nennt er es ein Medium der Kritik und Reflexion, eine „instant philosophy per se“.⁵ Diese theoretischen Überlegungen scheinen die polnischen kritischen Künstler:innen in die Praxis umgesetzt zu haben, denn auch sie wählten häufig für ihr Schaffen das Video aus, das sie als ein für Kritik an Körperregimen besonders geeignetes Medium erkannten.

2 Giddens, Anthony: *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*, Oxford 1991, S. 201, zit. nach Shilling, Chris/Mellor, Philip A.: *Strukturierungstheorie*, in: Gugutzer, Robert u. a.: *Handbuch Körpersoziologie*, Bd. 1: *Grundbegriffe und Theoretische Perspektiven*, Wiesbaden 2022, S. 350.

3 Ebd.

4 Flusser, Vilém: *Kommunikologie*, Frankfurt am Main 1998, S. 199.

5 Flusser, Vilém: *Kommunikologie weiter denken: die „Bochumer Vorlesungen“*, Frankfurt am Main 2009, S. 179.

Im Folgenden untersuche ich, wie sich polnische Künstler:innen mit diesem unikalen Konnex von Transformationen auf mehreren Ebenen auseinandersetzen: dem politischen Systemwechsel von 1989, der medialen Neuerung und Popularisierung der Videotechnik und – um wieder Giddens zu zitieren – dem „Wandel der Intimität“,⁶ also den Änderungen kultureller Praktiken in Bezug auf Körperlichkeit und Sexualität in einer postsozialistischen und katholisch geprägten Gesellschaft während des Übergangs in eine neoliberale Wirtschaft.

Der Text beginnt mit einer Darstellung der Ausstellung *Antyciata* (*Antikörper*) als Einstimmung in das Thema. Dann folgen drei Hauptteile: Zunächst skizziere ich den Begriff der Kritischen Kunst, den man häufig mit dem Themenkomplex Körper und Macht verbindet. Im zweiten Teil analysiere ich die künstlerischen Strategien der Kritik an traditionellen soziokulturellen Mustern der Körperwahrnehmungen und -darstellungen in Videoarbeiten von Zbigniew Libera. Zum Schluss werden der mediale Aspekt und die Rolle des Videos als Medium bei der Dekonstruktion von Körperregimen wie auch der „großen Erzählungen“ der Theorie und Politik diskutiert.

2. Auftakt: *Antikörper*

Im Jahr 1995 fand im Zentrum für Zeitgenössische Kunst – im Schloss Ujazdów in Warschau – eine medial heiß diskutierte Gruppenausstellung statt, die von Robert Rumas in Zusammenarbeit mit Ewa Gorzadek kuratiert wurde. Sie trug den prägnanten Titel *Antyciata* (*Antikörper*)⁷ und präsentierte Arbeiten von Gegenwartskünstler:innen um die dreißig wie Paweł Althamer (geb. 1967), Katarzyna Kozyra (geb. 1963), Zbigniew Libera (geb. 1959) oder Alicja Żebrowska (geb. 1956). Das Leitthema beschreibt ein Informationsblatt des Zentrums:

Die Ausstellung ANTIKÖRPER zeigt verschiedene künstlerische Haltungen, die sich mit dem weit gefassten Themenkomplex Körper, Körperlichkeit und menschliche Physis sowie mit der damit verbundenen Symbolik, Bedingtheit, Verletzlichkeit, den Obsessionen und Ängsten auseinandersetzen. Die Künstler nähern sich diesem Thema sowohl intuitiv als auch didaktisch an. Mit den Methoden der Analyse und der Selbstanalyse erforschen sie die Wahrheiten und Mythen rund

6 Giddens, Anthony: *Wandel der Intimität: Sexualität, Liebe und Erotik in modernen Gesellschaften*, Frankfurt am Main 2016.

7 Die Videodokumentation einer Führung durch die Ausstellung ist abrufbar in der Mediatek auf der Website des Zentrums für Zeitgenössische Kunst – Schloss Ujazdów: https://mediateka.u-jazdowski.pl/artysci/libera,,M_CD-DVD_1995_1377_0001%2Cmp4, letzter Zugriff: 25. 01. 2025.

um Fragen des menschlichen Körpers, seiner Anatomie, des Sexuallebens, des Todes, der den Körper einschränkenden gesellschaftlichen Konventionen oder gar Rechtsnormen. [...] Absicht dieser Ausstellung ist es, die Aufmerksamkeit auf die Beziehungen zwischen dem Körper, wie er in dieser Kunst vorhanden ist, und der Realität zu lenken, mit der diese Kunst einen Dialog zu führen versucht. [...] Der Titel *Antykörper* suggeriert eine Spannung, die man an der Schnittstelle zwischen dem künstlerischen Körperbewusstsein und der polnischen Realität beobachten kann, die es provoziert. [...] Körperlichkeit wird hier nicht nur in Bezug auf die Schönheit des Körpers gezeigt, sondern auch im Hinblick auf seine biologische Funktionalität, Krankheitsanfälligkeit, den Verfall und den Tod.⁸

Der kuratorische Einführungstext vermeidet es, von einer Künstlergeneration zu sprechen, denn dieser Begriff würde fälschlicherweise die Erwartung einer Stilkohärenz der ausgestellten Arbeiten evozieren. Diese verband eher etwas schwer Fassbares, das sich auf konzeptueller Ebene ausdrückte: Ihnen war ein besonderes Körperbewusstsein gemeinsam, das in der Öffentlichkeit verbreiteten Betrachtungsweisen und normativen Regulierungen des Körpers widersprach. Das Kuratorenteam bereitete das Publikum auf radikale Formen künstlerischer Kontestationen vor: Der Ausstellungstitel wie auch Wörter wie „Spannung“ oder „provozierend“ im Informationsblatt erzeugen Assoziationen mit einem Antagonismus zwischen den Kunstwerken und bestehenden gesellschaftspolitischen Strukturen und Moralvorstellungen. Der im Text angekündigte Dialog der Künstler:innen mit der umgebenden Wirklichkeit lässt sich als Euphemismus für ein Streitgespräch lesen. Der Flyer endet mit der expliziten Warnung vor allem an Eltern in Begleitung ihrer Kinder, dass der Ausstellungsbesuch Irritationen hervorrufen könnte.

Aber was für empörende Provokationen enthielt diese Schau? Es wurde keine genuine Body-Art gezeigt, die als Kunstrichtung schon in den 1960er-Jahren den Körper als Medium und Ausdrucksmittel benutzte. *Antyciała* sammelte vielmehr Fotografien, Installationen und Videoarbeiten, in denen der Körper nicht unmittelbar zum Einsatz kommen musste. Libera etwa präsentierte seine viel interpretierte Arbeit *Body Master. Zestaw zabawowy dla dzieci do lat 9* (*Body Master. Spielzeugset für Kinder bis zum 9. Lebensjahr*, 1994), eine Installation aus Mini-Fitnessgeräten zur Muskelbildung für kleine Jungen.⁹

-
- 8 Der digitalisierte zweiseitige Flyer ist im Online-Archiv auf der Website des Museums für Zeitgenössische Kunst in Warschau auffindbar: <https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-kowalni/1347/82229>, letzter Zugriff: 25. 01. 2025. Übers. A. H.
- 9 Lidia Gluchowska versteht Liberas Arbeit als Kritik am Kult eines irrealen Körperbildes, der durch Werbung manipuliert und gesteigert werde. Vgl. Gluchowska, Lidia: Bild und Gegenbild. Die Männlichkeit nach 1989 in Polen im Spiegel der hohen und der populären Kultur,

Einen Skandal in der Presse löste damals allerdings ein anderes Kunstwerk der Ausstellung aus – die Videoinstallation *Grzech pierworodny. Domniemy Projekt Rzeczywistości Wirtualnej* (*Erbsünde. Angebliches Projekt einer virtuellen Wirklichkeit*, 1993/1994) und die damit zusammenhängende Fotoserie *Narodziny Barbie* (*Die Geburt von Barbie*, 1993/1994) von Alicja Żebrowska. Das Video zeigt verschiedene Aktivitäten am Intimbereich einer Frau, von der Selbstbefriedigung über Heilschlammbehandlungen bis hin zur Geburt einer Barbie-Puppe, die auch die vier Fotografien des Zyklus dokumentieren.¹⁰ Die Aufnahmen des weiblichen Genitals stuften manche Kritiker:innen als Obszönität und Pornografie ein.¹¹

Die Ausstellung *Antyciała* gilt als eine der ersten großen institutionellen Demonstrationen neuer Tendenzen der polnischen Gegenwartskunst nach der Wende. Es lohnt sich, sich noch einmal bewusst zu machen, wie das Politische – verstanden als Normen, Zwänge und Rollen – und das Künstlerische, also die Vorstellungskraft und Sprache der Kunst, einander bedingen und bestimmen.

in: Scholz, Sylka/Willms, Weertje (Hg.): *Postsozialistische Männlichkeiten in einer globalisierten Welt*, Berlin 2008, S. 172–174. Für Izabela Kowalczyk ist das Werk eine Demaskierung moderner Disziplinierungstechniken des Körpers. Vgl. Kowalczyk, Izabela: *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90*, Warszawa 2002, S. 207–217. Sozialisation und Genderproblematik sind Themen, die das Gesamtwerk von Libera durchziehen. Er schuf Reihen von verstörenden fiktiven Spielzeugen, z. B. *Ciotka Kena* (*Kens Tante*, 1994) – Puppen, die älter und korpulenter als Barbies aussehen; *Możesz ogolić dzidziusia* (*Du kannst das Baby rasieren*, 1995) – Baby-puppen aus Plastik, denen man die Intimbehaarung entfernen kann; oder *Łóżeczko porodowe. Zestaw do zabawy dla dziewczynek* (*Geburtsbett. Spielsatz für Mädchen*, 1996).

¹⁰ Basia Sliwiska betont das Spiel mit klassischen Oppositionen wie Lust und Keuschheit oder Schönheit und Hässlichkeit in Żebrowskas Arbeit und sieht darin Anspielungen auf Venus und Medusa. Vgl. Sliwiska, Basia: *The Female Body in the Looking-Glass: Contemporary Art, Aesthetics and Genderland*, London/New York 2016, S. 109–113. Siehe auch das Kapitel „Alicja Żebrowska: polityka seksualności“, in: Kowalczyk, Izabela: *Ciało i władza*, S. 219–249. Detailliert über die Ausstellung und den Skandal um Żebrowska schreibt Karol Sienkiewicz: *Zatańczą ci, co drżeli: polska sztuka krytyczna*, Kraków, Warszawa 2014, S. 177–185.

¹¹ In diesem Zusammenhang ist eine weitere Videoarbeit von Alicja Żebrowska zu erwähnen, die mit denselben Ausdrucksmitteln operiert und mit denselben Vorwürfen zu kämpfen hatte: *Tajemnica patrzy* (*Das Geheimnis schaut*, 1995). In diesem kurzen Video von weniger als zwei Minuten richtet Żebrowska ihre Aufmerksamkeit auf eine Vagina, die sie auf sehr realistische Weise wie ein Auge aussehen lässt. Sie platziert in der Vagina ein Glasauge mit Make-up und künstlichen Wimpern; das Auge öffnet und schließt die Augenlider. Diese Arbeit bietet sich wegen ihrer bildstarken Umdeutung des für passiv gehaltenen Organs in ein aktives und wegen der symbolischen Umkehrung der in der Kultur tradierten Dichotomie des männlichen Blicks und des beobachteten weiblichen Körpers ausgezeichnet für feministische Analysen an. Vgl. Jakubowska, Agata: *Pytając św. Teresę. Wobec jego obrazów jej seksualności. Gender: wizerunki kobiet i mężczyzn w kulturze*, in: Duryś, Elżbieta/Ostrowska, Elżbieta (Hg.): *Gender: wizerunki kobiet i mężczyzn w kulturze*, Kraków 2005, S. 216.



Abb. 1: Videostill aus *Tajemnica patrzy* von Alicja Żebrowska (*Das Geheimnis schaut*, 1995–00:42). Quelle: Alicja Żebrowska, mit freundlicher Genehmigung des Museums für Zeitgenössische Kunst in Warschau.

3. Kritische Kunst: Körper, Macht und Transformation

Den Begriff Kritische Kunst prägte u. a. der Medientheoretiker und Kunstkritiker Ryszard W. Kluszczyński. In einem Aufsatz über aktuelle Tendenzen in der polnischen Kunst nach 1989 betont er die radikal kritische Haltung der Künstler:innen gegenüber der neuen politischen, wirtschaftlichen und sozialen Lage nach dem Systemwechsel. Kritische Kunst ist Kluszczyński zufolge dadurch gekennzeichnet, dass sie stille Prämissen aufdeckt und uns dadurch dazu bringt, Gewohnheiten und unkritisch akzeptierte, unbewusste Denkschemata zu hinterfragen. Kritisch zu sein bedeutet, so Kluszczyński mit Verweis auf Foucault, einfache Gesten schwierig zu machen.¹² Dieser künstlerische

¹² Vgl. Kluszczyński, Ryszard W.: *Artyści pod pręgierz, krytycy sztuki do kliniki psychiatrycznej, czyli najnowsze dyskusje wokół sztuki krytycznej w Polsce*, in: EXIT. Nowa sztuka w Polsce 4.40 (1999), S. 2074. Eine kurze Einführung in dieses Thema auf Deutsch bietet der Aufsatz „Enttäuscht von der neuen ‚Demokratie‘? Kritische Kunst in Polen nach 1989“ von Anna Pelka, in: Hoffmann, Frank (Hg.): „Die Erfahrung der Freiheit“ – Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Europäischen Revolution 1989/91, Berlin u. a. 2012, S. 111–121.

Anspruch war per se herausfordernd für das breite Publikum. Die zu Tabubrüchen bereiten Künstler:innen wurden regelrecht an den Pranger gestellt, weil sie die sensible Problematik von Körperlichkeit und Sexualität und ihre Verschränkungen mit Macht und Disziplinierungspraktiken thematisierten. Kluszczyńskis Analyse der damaligen Debatten zeigt, dass die Kritische Kunst häufig zum Feind der Gesellschaft stilisiert wurde, was zum einen durch die in der Öffentlichkeit immer noch verbreitete sozialistische Mentalität befeuert wurde, zum anderen durch das katholisch-konservative Milieu.¹³

Im Laufe der 2000er-Jahre verschwanden allmählich die Kontroversen um die Kritische Kunst, die zu einem erfolgreichen kommerziellen Marktprodukt wurde. Die Öffentlichkeit regte sich nicht mehr über vermeintliche Skandale auf, sondern über sensationelle Auktionspreise beim Verkauf der kritischen Kunstwerke. Man begann das Ende dieser Strömung zu verkünden und darüber zu diskutieren, welche gesellschaftlichen und politischen Transformationen die grenzüberschreitenden Werke bewirkt hatten.

Eine Zusammenfassung dieser Debatten ist in Wiktorja Koziols kürzlich verteidigter Dissertation zu lesen, in der sie die Begriffsgeschichte der Kritischen Kunst systematisiert und ihre unterschiedlichen Periodisierungen rekonstruiert.¹⁴ Jerzy Truszkowski etwa bezieht diesen Begriff auch auf die polnische Neo-Avantgarde-Kunst der 1970er- und 1980er-Jahre.¹⁵ Anda Rottenberg setzt hingegen den Zeitrahmen von 1993 bis 2002.¹⁶ Diese Periodisierung geht auf zwei Arbeiten zurück, die besonders viel mediale Aufmerksamkeit erhielten: Es handelt sich zum einen um *Piramida zwierząt* (*Die Tierpyramide*, 1993) von Katarzyna Kozyra, eine Installation aus vier ausgestopften Tieren (Pferd, Hund, Katze und Hahn), die wie die Bremer Stadtmusikanten auf-

13 Der ironische Titel der Arbeit *Zimna wojna sztuki ze społeczeństwem* (*Kalter Krieg der Kunst mit der Gesellschaft*, 2001) von Libera fasst diese Tendenz pointiert zusammen. In einer Textcollage aus Rezensionen kommentierte er die Floskeln, Klischees und Verleumdungen, mit denen man in den 1990er-Jahren die Kritische Kunst in der rechten Presse zu denunzieren suchte (z. B. „linker Aktivismus“, „Unmoral“, „das Beflecken gemeinsamer religiöser und nationaler Werte und Gesellschaftsnormen“, „Pseudokunst in öffentlichen Kultureinrichtungen, finanziert von Steuergeldern“). Zu dieser Collage, einer nach ihr benannten Ausstellung und ihrem medialen Echo siehe Libera, Zbigniew (Hg.): *Art of Liberation: studium prasoznawcze 1988–2018 = a Press Study 1988–2018*, Bd. 2: 1998–2002, Warszawa 2020, S. 168–187.

14 Vgl. Koziol, Wiktorja: *Polska sztuka krytyczna na tle transformacji po 1989 roku*, Kraków 2021: https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/284067/koziol_polska_sztuka_krytyczna_na_tle_transformacji_2019.pdf, letzter Zugriff: 25. 01. 2025.

15 Vgl. Truszkowski, Jerzy (Hg.): *Sztuka krytyczna w Polsce. Critical Art in Poland*. Bd. 1: Kwiek. Kulik. KwieKulik 1967–1998, Poznań 1999; Bd. 2: *Poezja instytucji pozainstytucjonalnych*, Poznań 1999; Bd. 3: Andrzej Partum 1938–2002, Warszawa 2002.

16 Vgl. Rottenberg, Anda: *Sztuka w Polsce 1945–2005*, Warszawa 2005, S. 363.

einander platziert sind,¹⁷ und zum anderen um das Kunstwerk *Pasja* (*Passion*, 2002) von Dorota Nieznalska,¹⁸ das sich auf provozierende Weise katholischer Symbolik bedient. Koziols Verständnis der Kritischen Kunst greift noch weiter, die Autorin datiert diese Kunstrichtung von Mitte der 1980er-Jahre bis heute und verbindet sie mit bestimmten kritischen Strategien.¹⁹

Unabhängig davon, wie man diese Kunstströmung zeitlich einordnet, ist es lohnenswert, nach ihren besonderen Merkmalen zu fragen. Ausschlaggebend für Izabela Kowalczyk ist die Dekonstruktion von Körperregimen – von sozialen und kulturellen Normen in Bezug auf Körperdarstellungen und -wahrnehmungen. In ihrer Monografie *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90* (*Körper und Macht. Polnische Kritische Kunst der 1990er-Jahre*) beschäftigt sie sich mit dem Schaffen u. a. von Libera, Kozyra und Żebrowska, aber auch mit Zofia Kulik (geb. 1947), Grzegorz Klaman (geb. 1959) und Artur Żmijewski (geb. 1966). Viele dieser Künstler:innen waren mit dem Atelier und der Meisterklasse des Bildhauers Grzegorz Kowalski an der Akademie der

17 Die Kontroverse bezog sich auf das Töten der Tiere, die jedoch nicht speziell für die Installation getötet worden waren; die Dokumentation und zusätzliche Materialien über die Arbeit auf der Website der Künstlerin: <https://katarzynakozyra.pl/pl/prace/141966-katarzyna-kozyra-piramida-zwierzat>, letzter Zugriff: 25. 01. 2025. Kozyras Diplomarbeit wurde breit kommentiert, vgl. z. B. Dziamski, Grzegorz: Art in the Postmodern Era: from a Central European Perspective, Zürich u. a. 2013, S. 28–31. Heute untersucht man die Installation im Kontext der Critical Animal Studies, vgl. Łagodzka, Dorota: Śmierć zwierząt w sztuce współczesnej na przykładzie *Piramidy zwierząt* Katarzyny Kozyry, in: Kotyczka, Marzena (Hg.): Śmierć zwierzęcia. Współczesne zootanatologie, Katowice 2014, S. 117–137. In den neuesten Interpretationen konzentriert man sich auf den Aspekt der Kooperation zwischen den Tieren und ihren Widerstand gegen gewalttätige Menschen, der in dem von den Brüdern Grimm aufgezeichneten Volksmärchen vorkommt und auf den auch Kozyra anspielt; vgl. dazu Koziol: Polska sztuka krytyczna, S. 189.

18 Nieznalska thematisiert in ihrer Installation Männlichkeit und Leiden. Sie besteht aus einer Videoarbeit über einen im Fitnessstudio trainierenden Mann und einer Fotografie von männlichen Genitalien, die die Künstlerin an einem Kreuz befestigt hatte. Das empörte rechte Aktivist:innen, die Nieznalska der Blasphemie anklagten; die Medien verfolgten den Prozess, Nieznalska wurde nach einem langjährigen Gerichtsverfahren freigesprochen. Die Arbeiten von Kozyra und Nieznalska sind Präzedenzfälle, die Jakub Dąbrowski und Anna Demenko in ihrer monumentalen Studie *Censorship in Polish Art After 1989* analysieren (2019), über *Die Tierpyramide* vgl. S. 190–200, und über *Passion* vgl. S. 289–322.

19 Auf ihrer Liste kritischer Strategien sind u. a. zu finden: Subversion, das Hervorrufen von Ekelreaktionen, *appropriation* und *détournement*, verstanden als Übernahme eines visuellen Zitats und seiner Platzierung in einem anderen Kontext, alternative Geschichtsschreibung und Erinnerungsarbeit, das Sichtbarmachen marginalisierter Gruppen, das Spiel mit dem Phänomen des Archivs und der Praxis der Archivierung, Methoden der Partizipation, die Aufwertung der Provinz sowie der Fokus auf das Leben der Landbewohner. Vgl. Koziol: Polska sztuka krytyczna, S. 419–421.

Bildenden Künste in Warschau verbunden, mit der sogenannten „Kowalnia“ (Schmiede);²⁰ einige nahmen an der bereits erwähnten Gruppenausstellung *Antyciała* teil. Kowalczyk bringt sie alle auf den gemeinsamen Nenner der Körpertransgression:

Kritische Kunst überschreitet die Grenzen zwischen dem Bereich der Macht und dem, was von der Macht ausgeschlossen wird; zwischen Öffentlichkeit und Privatsphäre; zwischen dem, was innerhalb des Rahmens der Kunst liegt, und dem, was außerhalb platziert wird. [...] In der Kunstgeschichte verbindet man die Transgression am häufigsten mit der Überschreitung der Grenzen des Körpers, mit einer Wende in seiner Darstellungsweise, mit der Verletzung moralischer, religiöser, ethischer und ästhetischer Normen.²¹

Kowalczyk zufolge untersucht die Kritische Kunst der 1990er-Jahre vor allem das Thema der in der westlichen Kultur fest verankerten ständigen Disziplinierung insbesondere des weiblichen Körpers. Kowalczyk war 2002 Kuratorin der viel diskutierten Ausstellung *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem* (*Gefährliche Liebschaften der Kunst mit dem Körper*) in Poznań, zu der sie u. a. Żebrowska und Libera einlud. Die ausgestellten Werke reflektierten den Körper als Experimentierfeld, als einen Raum, in dem sich Subjektivität konstituiert, sowie als ein Objekt, das verschiedenen Einflüssen, Kultur- und Machtzwängen unterliegt, das diese Unterdrückungsstrukturen aber gleichzeitig ans Licht bringen kann. „Ich benutze den nackten Körper genauso wie nackten Ton“, erklärte Żebrowska bündig ihre künstlerische Strategie in einem Interview, das im Katalog dieser Ausstellung abgedruckt ist.²²

Gegen Kowalczyks Fokussierung auf Körper polemisierte Jerzy Truszkowski. Er nahm auch die Ursprünge der Kritischen Kunst vor 1989 in den Blick. „Samo ciało – to mało“ ist sein Slogan, Körper allein ist zu wenig.²³ Körper sind ihm zufolge stets in einer gesellschaftspolitischen Wirklichkeit mit ihren oppressiven Institutionen verortet, daher betont er, dass die Kritische Kunst program-

20 Die Werkstatt von Professor Kowalski, die „Kowalnia“, gilt als beispielloses Phänomen in der Geschichte der polnischen Kunstpädagogik. Bei ihm haben u. a. Althamer, Kozyra und Żmijewski studiert. Die Geschichte seiner Meisterklasse präsentiert der Sammelband von Kowalski, Grzegorz (Hg.): *Kowalnia 1985–2015*, Katowice 2015.

21 Kowalczyk: *Ciało i władza*, S. 25. Übers. A. H.

22 Der Ausstellungskatalog wurde durch Interviews erweitert, in denen die eingeladenen Künstler:innen ihr Schaffen kommentieren; das Interview mit Żebrowska hat das oben angeführte Zitat im Titel. Kowalczyk, Izabela (Hg.): *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem*, Poznań 2002, S. 57.

23 Zit. nach Sienkiewicz: *Zatańczą ci, co drżeli*, S. 403.

matisch das System hinterfragt, das kommunistische wie das neoliberale. In diesem Zusammenhang drängt sich die Frage auf, ob man die Kritische Kunst noch als eine Besonderheit der polnischen Kunstszene ansehen kann, denn sowohl das Interesse am Körper als auch Systemkritik charakterisieren viele Werke auf dem globalen Kunstmarkt.

Daher legte man in der jüngsten Forschung den Schwerpunkt auf die internationale Vernetzung dieser Kunstbewegung und auf ihre komplexe Genealogie. Man untersuchte z. B., wie die Kritische Kunst u. a. von Joseph Beuys oder den Wiener Aktionisten inspiriert wurde.²⁴ 2013 widmete sich die Ausstellung *British British Polish Polish: Art from Europe's Edges in the Long '90s and Today* dem Vergleich der Kritischen Kunst mit der Strömung der Young British Artists, die sich nicht selten einer Schock-Taktik bediente und deren prominentester Vertreter Damien Hirst ist. Am Eingang der Ausstellung standen zwei Arbeiten symbolisch nebeneinander: Kozyras *Piramida zwierząt* (*Die Tierpyramide*) und Hirsts *Away from the Flock* (*Weg von der Herde*, 1994). Diese berühmte Skulptur besteht aus einem mit Formaldehydlösung gefüllten riesigen Tank mit transparenten Glaswänden, in dem ein totes Schaf so fixiert ist, als ob es in Bewegung und eben erst gefangen worden sei.²⁵ Eine weitere Ausstellung, *After the Wall*, die im Jahr 2000 im Hamburger Bahnhof in Berlin zu sehen war, stellte Arbeiten polnischer kritischer Künstler:innen in den Kontext der Kunst anderer postkommunistischer Länder. Auch dort dominierten in der Wendezeit die Themen Körper, Oppression und Geschichte.²⁶

Auf ein bedeutendes Detail möchte ich noch hinweisen: Die frühesten kritischen Kunstwerke, die sich mit dem Körper beschäftigen und ihn als kulturelles Konstrukt demaskieren, sind Videoarbeiten. Kunstgeschichtlich gesehen ist das ein polnisches Spezifikum. Darauf gehen Inke Arns und Andreas Broeckmann in ihrem Beitrag für die Anthologie *Art and Theory of Post-1989 Central and Eastern Europe* ein, die vom New Yorker Museum of Modern Art

24 Vgl. Kościelniak, Marcin: Polscy akcjonisci. Przyczynek do genealogii i teorii polskiej sztuki krytycznej, in: *Teksty drugie* 6 (2015), S. 245–264.

25 Siehe den Ausstellungskatalog von Pindera, Agnieszka/Borkowski, Grzegorz (Hg.): *Art from Europe's Edges in the Long '90s and Today*, Warszawa 2016. Die Kuratoren waren Marek Goździewski und Tom Morton.

26 Vgl. Pejić, Bojana/Sens, Ellen (Hg.): *After the Wall: Kunst und Kultur im postkommunistischen Europa* [eine Ausstellung des Moderna Museet, Stockholm; Kurzführer], Berlin 2000. Über Kritische Kunst im osteuropäischen Kontext siehe auch Piotrowski, Piotr: *Art and Democracy in Post-Communist Europe*, London 2012. Man kann einen Zusammenhang bzw. eine zeitliche Parallelität zwischen dem Aufgreifen des Themas Körper in der Kunst und der Theorie beobachten, in der – infolge des in den 1980er-Jahren einsetzenden *cultural turn* – seit Anfang der 1990er-Jahre in verschiedenen Disziplinen eine Wende hin zum Körper konstatiert wird; diese bezeichnet man oft als *somatic turn*, *corporeal turn* oder *body turn*.

(MoMA) herausgegeben wurde. Die Autor:innen vergleichen darin die medialen Bedingungen für die Entwicklung der Videokunst in mehreren Ostblockstaaten. Privilegiert waren ihrer Meinung nach die Künstler:innen in Polen und Ungarn, wo schon seit den 1970er-Jahren Experimentalfilme entstanden. Ganz anders habe die Situation in der Tschechoslowakei, in Ostdeutschland, Rumänien oder Bulgarien ausgesehen, wo der Zugang zu technischen Mitteln eingeschränkt war, sei es aus politischen oder wirtschaftlichen Gründen.²⁷

Im Folgenden werde ich das Phänomen der Videokunst über Körper aus einer medientheoretischen Perspektive am Beispiel ausgewählter Arbeiten von Libera beleuchten, einem der berühmtesten Vorläufer und Vertreter der polnischen Kritischen Kunst. Er war seiner Zeit voraus und schuf schon Anfang der 1980er-Jahre viele bedeutende Videoarbeiten, die sich kritisch mit Körperregimen auseinandersetzen: mit dem Kanon der Körperdarstellungen und mit dem „skopischen“, auf den Sehsinn reduzierten Regime der Körperwahrnehmung.²⁸ Wie verschränken sich in ihnen die Reflexionen über Körper und über das Medium?

4. Körper in Liberas Videoarbeiten

Liberas künstlerische Tätigkeit begann in den frühen 1980er-Jahren. Nach seiner ersten Einzelausstellung in Łódź wurde er verhaftet, weil er antikomunistische Flugblätter verbreitet hatte, es folgte ein anderthalbjähriger Aufenthalt im Gefängnis. Wieder auf freiem Fuß, kaufte er sich eine Videokamera und drehte seine ersten Videoarbeiten.²⁹ Mittlerweile ist Libera seit fast vierzig Jahren künstlerisch aktiv, sein umfangreiches und vielfältiges Schaffen, das sowohl Videos als auch Fotografien, Installationen und Kunstobjekte

27 Vgl. Arns, Inke/Broeckmann, Andreas: *Minor Media Normality in the East*, in: Janevski, Ana u. a. (Hg.): *Art and Theory of Post-1989 Central and Eastern Europe: A Critical Anthology*, New York 2018, S. 355.

28 Der Begriff der skopischen Regime geht auf Martin Jays Beobachtung zurück, dass die westliche Kultur nicht nur auf dem Sehsinn gründet und um das Auge zentriert ist, sondern dass sie auch von bestimmten Sehgewohnheiten – von skopischen Regimen – geprägt wurde. Jay, Martin: *Scopic Regimes of Modernity*, in: Foster, Hal (Hg.): *Vision and Visuality*, Seattle 1988, S. 3–23.

29 Siehe das Porträt des Künstlers in Ronduda, Łukasz: *Spirituality Is Embarrassing: On Zbigniew Libera*, ARTMargins Online 04. 10. 2006, <https://artmargins.com/spirituality-is-embarrassing-on-zbigniew-libera/>, letzter Zugriff: 25. 01. 2025. Viele von Liberas Arbeiten, darunter alle hier analysierten Videos, sind im Zbigniew-Libera-Archiv auf der Webseite des Museums für Zeitgenössische Kunst in Warschau frei zugänglich unter <https://archiwum.artmuseum.pl/pl/kolekcja/praca/libera-zbigniew-archiwum-zbigniewa-libery>, letzter Zugriff: 25. 01. 2025.

umfasst, lässt sich nur schwer kurz umreißen. Den Versuch einer vorläufigen Bestandsaufnahme wagte eine Retrospektive, die 2009 in der Warschauer Galerie Zachęta gezeigt wurde.³⁰ 2019 und 2020 erschienen zudem die ersten zwei von drei geplanten Bänden der Reihe *Art of Liberation*, in der Libera Auszüge aus polnischen und ausländischen Presseartikeln über seine Kunst publiziert. Diese Sammelbände mit Presseauschnitten präsentieren chronologisch seine Werke, außerdem verdeutlichen sie den Stand der Kunstkritik und die institutionellen Hintergründe des Kunstmarkts. Einige von Liberas Arbeiten sorgten für internationales Aufsehen und wurden breit kommentiert, so etwa *LEGO. Obóz koncentracyjny* (*Lego. Das Konzentrationslager*, 1996), drei Sets von Lego-Bausteinen, aus denen man ein KZ zusammenbauen kann.³¹

In Liberas frühen Videoarbeiten sind seine Strategien des kritischen Umgangs mit Körperregimen besonders gut sichtbar. Dazu gehören das Hinterfragen des normativen Körperkanons und die Thematisierung davon ausgeschlossener, nicht der Norm entsprechender und als alt, krank, behindert oder queer stigmatisierter und somit verdrängter Körper. So dokumentiert Libera in *Obrzędy intymne* (*Intime Riten*, 1984) und *Perseweracja mistyczna* (*Mystische Perseveration*, 1984), wie er seine über neunzig Jahre alte bettlägerige Großmutter pflegt, die keinen Kontakt mehr zur Außenwelt hat. Die Nahaufnahmen von Alltagsritualen wie Waschen, Füttern und Wickeln oder von den minimalen Gesten der Schwerkranken überschreiten die Grenzen der Scham.

Darüber hinaus seziert Libera auch die Entstehung von Körpernormen, sozialen Zwängen und Genderrollen: Das ca. 16-minütige Video *Jak tresuje się dziewczynki* (*Wie man Mädchen dressiert*, 1987) zeigt eine unspektakuläre Szene bei einer Familienfeier in Zeitlupe: Ein etwa dreijähriges Mädchen bekommt von einer erwachsenen Person, von der nur die Hände zu sehen sind, Lippenstift und Schmuck sowie Ohrclips oder eine Halskette. Das Kind beginnt damit zu spielen und das Make-up aufzutragen und nimmt so unbewusst an einem Initiationsritus teil, indem es die Gesellschaftsnormen erlernt, die sein Bild als Frau bestimmen sollen. Die Kamera konzentriert sich auf das Gesicht des Mädchens, auf seine kindliche Mimik und noch unbeholfenen Gesten. Worte kommen nicht vor, man hört nur eindringliche Minimal Musik. Sie erzeugt

30 Vgl. Monkiewicz, Dorota (Hg.): Zbigniew Libera: Works from 1982–2008, Warszawa/Wrocław 2009. In der Mediathek von Zachęta ist eine digitale Führung durch die Ausstellung in polnischer Sprache zu finden: <https://zacheta.art.pl/en/wystawy/zbigniew-libera-prace-z-lat-1982-2008>, letzter Zugriff: 25. 01. 2025.

31 Vgl. dazu Alphen, Ernst van: Playing the Holocaust and Playing with the Holocaust, in: Roebeling-Grau, Iris/Rupnow, Dirk: „Holocaust“-Fiktion. Kunst jenseits der Authentizität. Paderborn 2015, S. 151–162.



Abb. 2: Videostill aus *Obrzędy intymne* von Zbigniew Libera (*Intime Riten*, 1984–01:48), Quelle: Zbigniew Libera, mit freundlicher Genehmigung des Museums für Zeitgenössische Kunst in Warschau.

eine Atmosphäre des Unheimlichen und einen Verfremdungseffekt, der die Zuschauer:innen auf den permanenten und häufig unbewusst verlaufenden Prozess der sozialen Anpassung aufmerksam macht, auf die Übertragung traditioneller Geschlechterrollen und die Körperdressur in einer Alltagssituation. Libera verdeutlicht die gesellschaftskulturellen Muster, in die das Individuum von klein an hineingepresst wird, und endet mit einer vielsagenden Aufnahme: Das Mädchen hält eine Feile in der Hand und lernt, seine Fingernägel zu feilen. Das Bild ruft Assoziationen dazu hervor, wie der Körper, der noch nicht von tradierten Normen geformt wurde, zurechtgeschliffen wird.³²

³² Amy Bryzgel vergleicht aus der Perspektive von Judith Butlers Theorien Liberars Werk *Wie man Mädchen dressiert* mit zwei berühmten Videoarbeiten von Kozyra über öffentliche Badehäuser in Budapest. Für *Łaźnia* (Badehaus, 1997) nahm sie mit versteckter Kamera zufällige, den medialen Schönheitsidealen meist nicht entsprechende Frauen beim Baden auf, die sich, weil sie sich nicht beobachtet fühlten, natürlich verhielten und nicht posierten. Dieses Filmmaterial konfrontierte Kozyra in einer Installation mit klassischen Gemälden über das Waschritual: mit *Susanna und die beiden Alten* (1647) von Rembrandt und *Das türkische Bad* (1862) von Ingres. In *Łaźnia męska* (Männer-Badehaus, 1999) verkleidete sich Kozyra als



Abb. 3: Videostill aus *Jak tresuje się dziewczynki* von Zbigniew Libera (*Wie man Mädchen dressiert*, 1987–1417), Quelle: Sammlung des Museums für Zeitgenössische Kunst in Warschau.

Eine weitere kritische Strategie Liberas ist die Infragestellung der skopischen Regime, also der primär okularzentrischen Körperwahrnehmung, und ihre Erweiterung um eine Art haptischer Visualität. Besondere Aufmerksamkeit gebührt in diesem Zusammenhang der Videoarbeit *Gumki* (*Gummibänder*, 1989), in der Libera zufällige Personen aus seinem Familien- und Freundeskreis nach Abdrücken von Gummibändern der Unterwäsche oder anderer Kleidungsstücke fragt und darum bittet, diese Spuren auf ihrer Haut vor der Kamera zu zeigen. Der Künstler hält die Kamera und ist selbst nicht zu sehen, man hört nur seine Stimme, wie er die Menschen zu überzeugen versucht, Körperteile zu entblößen. Er vergleicht die Gummibandabdrücke mit rituellen Einschnitten, Narben, Tätowierungen oder Körperbemalungen, die in indigenen Kulturen praktiziert werden. Diese Körpermarkierungen symbolisieren meistens die Zugehörigkeit zu einer Gruppe oder sind mit bestimmten

Mann und trat in die männliche Welt ein. Bryzgel zufolge setzen sich Libera und Kozyra auf ähnliche Weise mit dem Thema *performing gender* auseinander. Vgl. Bryzgel, Amy: *Performing the East: Performance Art in Russia, Latvia and Poland Since 1980*, London/New York 2013, S. 157–221.



Abb. 4: Videostill aus *Gumki* von Zbigniew Libera (*Gummibänder*, 1989–06:52),
Quelle: Zbigniew Libera, mit freundlicher Genehmigung des Museums für Zeitgenössische
Kunst in Warschau.

Übergangsriten verbunden und damit, wie es Libera im Video formuliert, eine Bestätigung von Kultur und Zivilisation. In Anspielung auf ethnologische Untersuchungen Anfang des 20. Jahrhunderts sucht Libera auf der Haut der heutigen Menschen nach ähnlichen Spuren. Einige der Gefragten präsentieren ohne Verlegenheit die dunklen Linien um Taille, Handgelenke oder Füße, manche zögern und haben Vorbehalte, ihren unbedeckten, gewöhnlichen Körper zu zeigen.

Małgorzata Jakubowska weist in ihrer Interpretation dieser Arbeit darauf hin, dass Libera die psychologischen und physischen Prägungen des Körpers durch das zeigt, was man seit Sigmund Freud als das „Unbehagen in der Kultur“ bezeichnet.³³ Die Videokamera werde hier mit dem Auge des Künstlers gleichgesetzt und sei eine Verlängerung seines Körpers: Wir sehen z. B. Liberas

³³ Vgl. Jakubowska, Małgorzata: „Kino jako skóra“ – polskie filmy i „nowy“ paradygmat badań filmoznawczych, in: Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu 1 (2018): <https://pleograf.pl/index.php/kino-jako-skora-polskie-filmy-i-nowy-paradygmat-badan-filmoznawczych/>, letzter Zugriff 25. 01. 2025.

Hand, die ein Hemd festhält, damit die Abdrücke auf der Haut der gefilmten Person noch besser sichtbar werden. Für Jakubowska handelt es sich hier um eine andere Visualität bzw. um eine andere als die voyeuristische Funktion des Auges. Sie beruft sich auf die Studie *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses* von Laura Marks, die in Anlehnung an Maurice Merleau-Ponty von der multisensorischen und synästhetischen Qualität des Visuellen ausgeht und die Haut als Metapher für die Materialität des Films und die Textur des Filmbildes versteht.³⁴ Marks' Konzept einer haptischen Visualität treffe auf Liberas Video zu, so Jakubowska: Die geringe Auflösung mache die Nahaufnahmen von dunklen Hautabdrücken manchmal fast unleserlich, lediglich ein verschwommenes Pixelbild sei zu sehen, von dem man wisse, dass es die Hautoberfläche darstellt; auf diese Weise entstehe der Eindruck haptischer Visualität.

In ihrem Aufsatz *Kino als Haut* untersucht Jakubowska nicht nur Liberas *Gumki*, sondern auch den Spielfilm *Contes immoraux* (*Unmoralische Geschichten*, 1974) von Walerian Borowczyk und wie dort Haut und Taktilität audiovisuell dargestellt werden. In ihrer Analyse ist die etwas vereinfachende und unreflektierte Gleichsetzung von Video und Film auffällig, was symptomatisch für die Epoche der Omnipräsenz von Digitalkameras ist. Libera aber experimentierte in seinen Arbeiten bewusst mit dem Medium Video, das sich damals erst etablierte. Wenn man diesen medialen Aspekt von Liberas Œuvre bedenkt und weiterdenkt, wird eine bedeutsame Verbindung zwischen den Anfängen der Videokunst in Polen vor der Wende und den künstlerischen Körpertransgressionen sichtbar.

5. Das versteckte Jahrzehnt: Video und Wende

Eine umfangreiche Retrospektive der frühen polnischen Videokunst aus den Jahren 1985 bis 1995 fand 2009 im Centrum Sztuki WRO (Zentrum für Kunst in Wrocław) im Rahmen des großen Forschungsprojekts *Ukryta Dekada* (*Das versteckte Jahrzehnt*) statt. Die Ausstellung präsentierte Videokunst als wichtiges Medium der Wendezeit in Polen, als Ausdrucksmittel für Alternativkultur, Innovation und Kontestation der bestehenden Ordnungen und zeigte, dass das, was man unter Kritischer Kunst versteht, schon in den 1980er-Jahren entstanden ist. Im polnisch-englischen Ausstellungskatalog betont der Kurator Piotr Krajewski die Parallelität von gesellschaftspolitischen Umbrüchen, der

34 Vgl. Marks, Laura U.: *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham 2000, S. 162–164.

Verbreitung der Videotechnik und der Etablierung der Videokunst in Polen.³⁵ Seine These: Kunst war an den Transformationsprozessen der Gesellschaft mitbeteiligt und dokumentierte diese nicht nur. Von Anfang an waren die Pioniere der Videokunst in Polen mit der alternativen Szene verbunden und schufen ihre Werke unabhängig von staatlichen Institutionen.

Als Musterbeispiel nennt Krajewski den berühmten Experimentalfilmer Józef Robakowski, der schon in den 1970er-Jahren Warsztat Formy Filmowej (Werkstatt für Filmform) in Łódź mitbegründete. Robakowski drehte neben experimentellen Filmen zahlreiche Videos, in denen er Veranstaltungen oppositioneller Kreise dokumentierte. So zeichnete er 1985 das Kulturfestival in Jarocin auf, das als „polnisches Woodstock“ bekannt wurde,³⁶ oder die Aktionen und Happenings der politisch-künstlerischen Bewegung Pomarańczowa Alternatywa (Die Orange Alternative), die aus der antikommunistischen Studentenbewegung in Wrocław hervorging. Für Krajewski bedeutet das eine Durchdringung von lebendiger unabhängiger Kultur, künstlerischer Praxis und sozialem Protest, wie es das Schaffen vieler oppositioneller Videokünstler:innen in den 1980er-Jahren kennzeichnet.³⁷ Nebenbei erinnert er auch daran, dass allein schon das Aufnehmen von Videos damals eine Form des Widerstands sein konnte: Auf diese Weise war es möglich, unabhängig von der ideologisierten Produktion des kommunistischen Regimes eigenes visuelles Material zu erstellen. Deshalb verschafften sich oppositionelle Gruppen seit Mitte der 1980er-Jahre immer öfter eigene Videokameras, mit denen sie Aktionen, Veranstaltungen, Streiks und Proteste dokumentierten. Dieser geschichtspolitische Kontext prägte die Anfänge der polnischen Videokunst, die gleichzeitig die oppositionelle visuelle Kultur mitgestaltete.

Ähnliche Zusammenhänge sieht Chris Meigh-Andrews. In seinem Kompendium *A History of Video Art* stellt er fest, dass in Polen gerade zur Entstehungszeit der Solidarność große internationale Ausstellungen stattfanden, in denen

35 Vgl. Krajewski, Piotr: Ukryta Dekada. Zarys historii polskiej sztuki wideo w latach 1985–1995, in: Krajewski, Piotr/Kutlubasis-Krajewska, Violetta (Hg.): Ukryta dekada: polska sztuka wideo 1985–1995. The Hidden Decade: Polish Video Art 1985–1995, Wrocław 2010, S. 10–57, <https://issuu.com/wroartcenter/docs/hiddendecade>, letzter Zugriff 25. 01. 2025. Im Katalog ist ein langes Interview mit Libera zu finden. Mehr zur Geschichte der polnischen Videokunst siehe Jankowska, Małgorzata: Wideo, wideo instalacja, wideo performance w Polsce w latach 1973–1994: historia, artyści, dzieła, Warszawa 2004; Kluszczyński, Ryszard W.: Video Art in Poland, in: András, Edit (Hg.): Transitland: Video Art from Central and Eastern Europe 1989–2009, Budapest 2009, S. 147–152.

36 Es handelt sich u. a. um Robakowskis Videoarbeit *Powietrza!* (*Mehr Luft!*, 1985), eine Aufnahme des Pogo-Tanzes der jungen Punks, gedreht mit der Kamera mitten in der Menge.

37 Vgl. Krajewski: Ukryta Dekada, S. 47.

auch die ersten avantgardistischen Videoexperimente zu sehen waren, so etwa 1981 während des legendären Kunstfestivals *Konstrukcja w procesie* (*Konstruktion im Prozess*) in Łódź.³⁸ Im Zusammenhang mit den historischen Ereignissen, sozialen Stimmungen, technischen Errungenschaften und künstlerischen Strömungen kristallisierte sich im Polen der 1980er-Jahre ein einzigartiger Nexus von Videokunst, Alternativ- und Protestkultur heraus.

Man kann sogar eine zeitliche Parallele zwischen der Verbreitung der Videotechnik in den 1980er-Jahren und dem Ende der „großen Erzählungen“ sowohl in der Theorie als auch in der Politik sehen. Die Pluralisierung und Demokratisierung der Produktion von Bildern durch die Videotechnik hatten weitgehende Konsequenzen auf mehreren Ebenen. Zeitgleich mit der Popularisierung der Videokamera, die die Hinwendung zum Individuellen, Privaten, Alltäglichen, Unmittelbaren und Körperlichen ermöglichte und die Entwicklung von „kleinen Erzählungen“ förderte, verloren die großen Ideensysteme an Glaubwürdigkeit und Attraktivität. Die Theorie beschäftigte sich mit der Dekonstruktion des Projekts der Moderne, und das Weltgeschehen wurde vom Zusammenbruch der Sowjetunion erschüttert. Die Entstehung der Videotechnik fällt in diese Zeit der Umbrüche, das Video als Medium begleitete philosophische und politische Wenden, wenn es diese nicht sogar einleitete und begünstigte. Vor diesem Hintergrund nahm Libera eine damals einige Kilo schwere Videokamera im NTSC-Format in die Hand und schuf seine ersten kritischen Arbeiten, die er nicht zufällig dem Körper widmete.

In seinen frühen Videos überkreuzen sich beispielhaft Reflexionen über die Materialität und gesellschaftskulturelle Konstruktion des Körpers mit solchen über die Medialität und die Paradoxien des Videos. So untersucht Libera in der Videoarbeit über die Pflege seiner Großmutter das uneinlösbare Versprechen der Transparenz dieses Mediums: Er spielt mit dem dokumentarischen Charakter der Aufnahmen, mit Abbildungstreue und der Vorstellung, dass das Video imstande sei, tiefere Schichten der Wirklichkeit zu enthüllen und unbewusst verlaufende Sozialisierungsprozesse, Routinehandlungen, Automatismen, Tabus und verdrängte Themen wie den alternden Körper ans Licht zu

³⁸ Vgl. Meigh-Andrews, Chris: A History of Video Art, New York u. a. 2014, S. 31. Die erste Edition des Festivals, veranstaltet von Ryszard Waśko von der Werkstatt für Filmform, fand 1981 inmitten einer wirtschaftlichen und politischen Krise ohne institutionelle Hilfe und trotz der Zensur statt. Der Gewerkschaftsbund „Solidarność“ unterstützte das Festival, zu dem viele renommierte internationale Künstler:innen in einer Solidaritätsgeste auf eigene Kosten anreisten, u. a. Dan Graham, Richard Long oder Richard Serra, um in ehemaligen Fabrikräumen gemeinsam Kunst zu schaffen und auszustellen. Eine der weiteren Editionen des Festivals fand u. a. 1985 in München statt, vgl. den Ausstellungskatalog March, Brigitte (Hg.): Process und Konstruktion: 1985 in München, München 1985.

bringen. In anderen Arbeiten, etwa der über Gummibandabdrücke auf der Haut, nutzt er die kreativen Gestaltungsmöglichkeiten der Videotechnik und zeigt, wie man durch Kameraarbeit oder Montage in die Aufnahmen der nahen und vertrauten Umgebung eingreifen kann, um sie zu verfremden, kritisch zu beleuchten und mit neuen Bedeutungen aufzuladen. Diese Ambivalenzen des Videobildes sind für Libera als Vertreter der Kritischen Kunst das subversive Potenzial dieses Mediums, das als Instrument für eine Kritik an Körperregimen prädestiniert zu sein scheint.

6. Schlussbemerkungen

Das Thema der Körpertransgression in der polnischen Kritischen Kunst kann man als Erzählstrategie betrachten – als eine Erzählung über die Erfahrungen der Zeitenwende, des politischen Systemwechsels wie der Jahrtausendwende. Die künstlerischen Überschreitungen der Grenze vom Privaten und Intimen zum Öffentlichen und Politischen kennzeichnen eine Geschichte über die Suche nach Identität, die sich den bestehenden unterdrückenden und diskriminierenden kulturellen Normen widersetzt. Sie erzählen davon, dass Gebote und Verbote nicht selbstverständlich und alternativlos sind, sondern normative Ordnungen darstellen, die von Ideologien geschaffen werden. Zur Demaskierung der Künstlichkeit solcher Strukturen – insbesondere der Körperregime – und für das Erzeugen einer Widerstandskraft gegen sie nutzten die kritischen Künstler:innen die neuen Medientechnologien. Die Videokameras, leicht zu tragen und einfach zu bedienen, privatisierten und demokratisierten die kreativen Prozesse und entzogen dem Staat und seinen Institutionen die Exklusivität bei der Herstellung einer symbolischen Ordnung, die durch Strategien der Unterwerfung und Ausgrenzung die Stabilität des Systems garantieren sollte. Die Kritische Kunst hinterfragte die geltenden symbolischen Ordnungen, Erkenntnisstrukturen und Machtverhältnisse – sowohl die, auf denen die kommunistische Volksrepublik Polen aufbaute, als auch jene, auf denen die kapitalistische Marktwirtschaft basiert. Deshalb haben die Errungenschaften der polnischen kritischen Künstler:innen auch dreißig Jahre nach dem Systemwandel nichts an Aktualität verloren.

Literatur

Audiovisuelle Primärquellen und weitere Kunstwerke

- Hirst, Damien: *Away from the Flock* (Weg von der Herde), 1994.
- Kozyra, Katarzyna: *Łaźnia* (Badehaus), 1997, letzter Zugriff 25. 01. 2025.
- Kozyra, Katarzyna: *Łaźnia męska* (Männer-Badehaus), 1999, <http://katarzynakozyra.pl/projekty/laznia-meska/>, letzter Zugriff 25. 01. 2025.
- Kozyra, Katarzyna: *Piramida zwierząt* (Die Tierpyramide), 1993, <http://katarzynakozyra.pl/projekty/piramida-zwierzat/>, letzter Zugriff 25. 01. 2025.
- Libera, Zbigniew: *Body Master*. Zestaw zabawowy dla dzieci do lat 9 (Body Master. Spielzeugset für Kinder bis zum 9. Lebensjahr), 1994.
- Libera, Zbigniew: *Ciotka Kena* (Kens Tante), 1994.
- Libera, Zbigniew: *Gumki* (Gummibändchen), 1989, <https://archiwum.artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/libera-zbigniew-gumki>, letzter Zugriff 25. 01. 2025.
- Libera, Zbigniew: *Jak tresuje się dziewczynki* (Wie man Mädchen dressiert), 1987, <https://archiwum.artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/libera-zbigniew-jak-tresuje-sie-dziewczynki-2>, letzter Zugriff 25. 01. 2025.
- Libera, Zbigniew: *LEGO. Obóz koncentracyjny* (Lego. Das Konzentrationslager), 1996.
- Libera, Zbigniew: *Łóżeczko porodowe*. Zestaw do zabawy dla dziewczynek (Geburtsbett. Spielsatz für Mädchen), 1996.
- Libera, Zbigniew: *Możesz ogolić dziadziusia* (Du kannst das Baby rasieren), 1995.
- Libera, Zbigniew: *Obrzędy intymne* (Intime Riten), 1984, <https://archiwum.artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/libera-zbigniew-obrzedy-intymne?age18=true>, letzter Zugriff 25. 01. 2025.
- Libera, Zbigniew: *Perseweracja mistyczna* (Mystische Perseveration), 1984, <https://archiwum.artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/libera-zbigniew-perseweracja-mistyczna>, letzter Zugriff 25. 01. 2025.
- Libera, Zbigniew: *Zimna wojna sztuki ze społeczeństwem* (Kalter Krieg der Kunst mit der Gesellschaft), 2001.
- Nieznalska, Dorota: *Pasja* (Passion), 2002.
- Robakowski, Józef: *Powietrza!* (Mehr Luft!), 1985, <https://archiwum.artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/robakowski-jozef-powietrza>, letzter Zugriff 25. 01. 2025.
- Żebrowska, Alicja: *Grzech pierworodny*. Domniemany Projekt Rzeczywistości Wirtualnej, 1993/1994.
- Żebrowska, Alicja: *Narodziny Barbie* (Die Geburt von Barbie), 1993/1994.
- Żebrowska, Alicja: *Tajmnica patrzy* (Das Geheimnis schaut), 1995, <https://archiwum.artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/zebrowska-alicja-tajmnica-patrzy?age18=true>, letzter Zugriff 25. 01. 2025.

Sekundärliteratur

- Arns, Inke/Broeckmann, Andreas: *Minor Media Normality in the East*, in: Janevski, Ana u. a. (Hg.): *Art and Theory of Post-1989 Central and Eastern Europe: A Critical Anthology*, New York 2018, S. 351–357.

- Bryzgel, Amy: *Performing the East: Performance Art in Russia, Latvia and Poland Since 1980*, London/New York 2013.
- Dąbrowski, Jakub/Demenko, Anna: *Censorship in Polish Art after 1989: Art, Law, Politics*, Oakville, Ontario 2019.
- Dziamski, Grzegorz: *Art in the Postmodern Era: from a Central European Perspective*, Zürich u. a. 2013.
- Flusser, Vilém: *Kommunikologie weiter denken: die „Bochumer Vorlesungen“*, Frankfurt am Main 2009.
- Flusser, Vilém: *Kommunikologie*, Frankfurt am Main 1998.
- Giddens, Anthony: *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*, Oxford 1991.
- Giddens, Anthony: *Wandel der Intimität: Sexualität, Liebe und Erotik in modernen Gesellschaften*, Frankfurt am Main 2016.
- Gluchowska, Lidia: *Bild und Gegenbild. Die Männlichkeit nach 1989 in Polen im Spiegel der hohen und der populären Kultur*, in: Scholz, Sylka/Willms, Weertje (Hg.): *Postsozialistische Männlichkeiten in einer globalisierten Welt*, Berlin 2008, S. 163–192.
- Jakubowska, Agata: *Pytając św. Teresę. Wobec jego obrazów jej seksualności. Gender: wizerunki kobiet i mężczyzn w kulturze*, in: Duryś, Elżbieta/Ostrowska, Elżbieta (Hg.): *Gender: wizerunki kobiet i mężczyzn w kulturze*, Kraków 2005, S. 209–220.
- Jakubowska, Małgorzata: „Kino jako skóra” – polskie filmy i „nowy” paradygmat badań filmoznawczych, in: *Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu* 1 (2018): <https://pleograf.pl/index.php/kino-jako-skora-polskie-filmy-i-nowy-paradygmat-badan-filmoznawczych/>, letzter Zugriff 25. 01. 2025.
- Jankowska, Małgorzata: *Wideo, video instalacja, video performance w Polsce w latach 1973–1994: historia, artyści, dzieła*, Warszawa 2004.
- Kluszczyński, Ryszard W.: *Artyści pod pręgierz, krytycy sztuki do kliniki psychiatrycznej, czyli najnowsze dyskusje wokół sztuki krytycznej w Polsce*, in: *EXIT. Nowa sztuka w Polsce* 4.40 (1999), S. 2074–2081.
- Kluszczyński, Ryszard W.: *Video Art in Poland*, in: András, Edit (Hg.): *Transitland: Video Art from Central and Eastern Europe 1989–2009*, Budapest 2009, S. 147–152.
- Kościelniak, Marcin: *Polscy akcjonisci. Przyczynek do genealogii i teorii polskiej sztuki krytycznej*, in: *Teksty drugie* 6 (2015), S. 245–264.
- Kowalczyk, Izabela (Hg.): *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem*, Poznań 2002.
- Kowalczyk, Izabela: *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90*, Warszawa 2002.
- Kowalski, Grzegorz (Hg.): *Kowalnia 1985–2015*, Katowice 2015.
- Kozioł, Wiktoria: *Polska sztuka krytyczna na tle transformacji po 1989 roku*, Kraków 2021: https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/284067/koziol_polska_sztuka_krytyczna_na_tle_transformacji_2019.pdf, letzter Zugriff: 25. 01. 2025.
- Krajewski, Piotr: *Ukryta Dekada. Zarys historii polskiej sztuki wideo w latach 1985–1995*, in: Krajewski, Piotr/Kutlubasis-Krajewska, Violetta (Hg.): *Ukryta dekada: polska sztuka wideo 1985–1995. The Hidden Decade: Polish Video Art 1985–1995*, Wrocław 2010, S. 10–57, <https://issuu.com/wroartcenter/docs/hiddendecade>, letzter Zugriff 25. 01. 2025.
- Łagodzka, Dorota: *Śmierć zwierząt w sztuce współczesnej na przykładzie Piramidy*

- zwierząt Katarzyny Kozyry, in: Kotyczka, Marzena (Hg.): *Śmierć zwierzęcia. Współczesne zootanatologie*, Katowice 2014, S. 117–137.
- Libera, Zbigniew (Hg.): *Art of Liberation: studium prasoznawcze 1988–2018 = a Press Study 1988–2018*, Warszawa 2019, 2020.
- March, Brigitte (Hg.): *Process und Konstruktion: 1985 in München, München 1985*.
- Meigh-Andrews, Chris: *A History of Video Art*, New York u. a. 2014.
- Monkiewicz, Dorota (Hg.): *Zbigniew Libera: Works from 1982–2008*, Warszawa/Wrocław 2009.
- Pejić, Bojana/Senst, Ellen (Hg.): *After the Wall: Kunst und Kultur im postkommunistischen Europa [eine Ausstellung des Moderna Museet, Stockholm; Kurzführer]*, Berlin 2000.
- Pelka, Anna: *Enttäuscht von der neuen „Demokratie“? Kritische Kunst in Polen nach 1989*, in: Hoffmann, Frank (Hg.): *„Die Erfahrung der Freiheit“ – Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Europäischen Revolution 1989/91*, Berlin u. a. 2012, S. 111–121.
- Pindera, Agnieszka/Borkowski, Grzegorz (Hg.): *Art from Europe's Edges in the Long '90s and Today*, Kuratoren Fabio Cavallucci, Marek Goździewski, Tom Morton, Warszawa 2016.
- Piotrowski, Piotr: *Art and Democracy in Post-Communist Europe*, London 2012.
- Ronduda, Łukasz: *Spirituality Is Embarrassing: On Zbigniew Libera*, ARTMargins Online 4. 10. 2006, <https://artmargins.com/spirituality-is-embarrassing-on-zbigniew-libera/>, letzter Zugriff: 25. 01. 2025.
- Rottenberg, Anda: *Sztuka w Polsce 1945–2005*, Warszawa 2005.
- Shilling, Chris/Mellor, Philip A.: *Strukturierungstheorie*, in: Gugutzer, Robert u. a. (Hg.): *Handbuch Körpersoziologie*, Bd. 1: *Grundbegriffe und Theoretische Perspektiven*, Wiesbaden 2022, S. 345–362.
- Sienkiewicz, Karol: *Zatańczą ci, co drżeli: polska sztuka krytyczna*, Kraków, Warszawa 2014.
- Sliwinska, Basia: *The Female Body in the Looking-Glass: Contemporary Art, Aesthetics and Genderland*. London/New York 2016.
- Truszkowski, Jerzy: *Sztuka krytyczna w Polsce. Critical Art in Poland*. Bd. 1: *KwieKulik*. KwieKulik 1967–1998, Poznań 1999; Bd. 2: *Poezja instytucji pozainstytucjonalnych*, Poznań 1999; Bd. 3: *Andrzej Partum 1938–2002*, Warszawa 2002.

POLITISCHE KÖRPER

Physis und Metaphysik

Mramor von Iosif Brodskij

The play *Mramor* (1984, *Marbles*) occupies a special position in Joseph Brodsky's rich oeuvre. Many themes and motifs from Brodsky's poetry appear in the dialogue between the two male characters, but the way the characters speak is very prosaic and anything but "lyrical". Nevertheless, poetry is central to the play, it forms a point of reference and escape for the characters, who are trapped in several respects, and it contrasts their language, which at times also draws on the registers of the vulgar. A closer look at the drama text reveals features of poetic deep structure under the "rough facture" of the play. With respect to the reception conditions of a theatre performance, these features will probably be barely perceptible to the audience. In the reading proposed here, the paradox of hidden sophistication and the physical immediacy of a staging corresponds to the reflection of metaphysical opposites discernible in *Marbles*.

1. Kurzcharakterisierung von *Mramor*

Iosif Brodskij hat neben seiner Lyrik und der Essayistik nur zwei Theaterstücke geschrieben, die sehr unterschiedlich sind – das 1984 auf Russisch veröffentlichte Stück *Mramor* und *Demokratija!* aus dem Jahr 1989. Während letzteres gleichsam als eine postdramatische Montage von politischen Phrasen der Transformationsperiode gelten kann, ist *Mramor* programmatisch eines konkreten Zeitbezugs enthoben.¹ Das Stück ist in der Stadt namens Rom angesiedelt, allerdings in einem Rom außerhalb des geschichtlichen Raums: Die Bühnenanweisungen legen den Schauplatz in einem ca. 1000 Meter hohen Turm über Rom fest, noch dazu „nach unserem Zeitalter“ („posle našej éry“) in einer unbestimmten Zukunft. Das Stück besteht praktisch nur aus den Ge-

¹ Zitate aus *Mramor* sind mit den Siglen M und Mdt gekennzeichnet. M verweist auf die Ausgabe Iosif Brodskij: *Mramor*, in: Sočinenija Iosifa Brodskogo, Sankt-Peterburg 1995, S. 247–308, und die Sigle Mdt auf die Übersetzung von Peter Urban, die allerdings einige Unzulänglichkeiten aufweist: Joseph [Brodskij Brodsky, Iosif]: *Marmor*, Frankfurt am Main 1988.

sprächen der beiden im Turm eingeschlossenen Männer Publius und Tullius, die in Umgangssprache, die mitunter auch ins Obszöne abgeleitet, über Themen sprechen, die sie gerade bewegen. *Demokratija!* führt vor, wie trotz veränderter politischer Phraseologie und Zeitumstände die Mentalitäten und die sie tragenden Körper eine träge Beständigkeit haben. Das jenseits einer konkreten Epoche situierte Stück *Mramor* hingegen konfrontiert das Theaterpublikum mit zwei auf engem Raum sprechenden Männern, wobei auch stark körperbezogene Gesprächsthemen zur Sprache kommen: (Männer-)Körper bzw. deren musealisierte Fragmente – Büsten der klassischen Dichter – stehen im Mittelpunkt. Der Dreiaakter hält überdies die „klassische“ Einheit von Handlung, Ort und Zeit weitgehend ein und entspricht somit aufs Erste besehen einem Dramentext, der – von den theatertechnischen und dramaturgischen Aspekten her bedacht – auch leicht inszeniert werden kann, was auch mehrfach erfolgt ist.² Wie in der Folge zu zeigen sein wird, steht die Faktur des Dramentextes in einem Spannungsverhältnis zu den Möglichkeiten theatralischer Kommunikation. Daraus jedoch gleich abzuleiten, dass *Mramor* in erster Linie ein Lesedrama sei,³ wäre vorschnell: Vielmehr trägt gerade der Umstand, dass der Dramentext auf eine Bühne gebracht und von zwei Schauspielern gespielt wird, zu seinem Sinnpotenzial und den sich daraus ergebenden ästhetischen Qualitäten erheblich bei.

Man kann in *Mramor* Brodskijs Bestreben umgesetzt sehen, in die generell eher prude russische Literatur Themen und Motive einzuführen, die bis dato von dieser ausgeschlossen waren, etwa die Themen von Sexualität und Körperlichkeit. Im Rahmen des literarischen Texts gelten jedoch andere Bedingungen als in der alltäglichen Rede. Wie Losev betont, funktionieren die Vulgärausdrücke in Brodskijs Texten, so anstößig sie auch erscheinen mögen, innerhalb des künstlerischen Textes.⁴ *Mramor* kann diesbezüglich tatsächlich ein provokatives Potenzial zugeschrieben werden, doch erschöpft sich das sehr eigentümliche Drama nicht allein in den oft anzüglichen Reden der beiden Männer, es kann trotz seiner eher groben Faktur als raffinierte Reflexion über das Verhältnis von Literatur und Leben gelesen werden. In dieser erscheinen große metaphysische oder existenzielle Themen – etwa das Verhältnis von Körper und Geist, Zeit und Raum, Freiheit und Zwang, Distanz und Nähe – in Form eines pointenreichen Zwiegesprächs, das in einem artifiziellen fiktiona-

2 Man beachte die auch im Internet als Videos aufgezeichneten Inszenierungen zweier Peterburger Bühnen, des Belyj-Theaters (Regie: G. Ditjatkovskij, 2002) und des Theaters „Za černoje rečkoj“ (Regie: Ivan Staviskij, 2007).

3 Vgl. Losev, Lev: Iosif Brodskij. Opyt literaturnoj biografii, Moskva 2006, S. 261.

4 Ebd., S. 217.

len Raum angesetzt ist, der auch derjenige des Theaters generell ist. Bei aller markierten Enthobenheit von einem bestimmten historischen Kontext, den das Stück aufweist, gilt es aber zu bedenken, dass Brodskij es im amerikanischen Exil konzipiert und geschrieben hat. Wenngleich es hinsichtlich Gattung und Form eine Sonderstellung in Brodskijs Œuvre einnimmt, entspricht es in seiner Motivik und Poetik dennoch weitgehend dessen Poetik, etwa indem die biografische Exilerfahrung oder sowjetische Realia verfremdet ins Werk gesetzt werden. Noch knapp vor der Perestrojka-Transformationsperiode geschrieben, transformiert *Mramor* biografische und historische Kontexte in eine Kunstwelt, deren Abgehobenheit zugleich markiert und bloß scheinbar ist.

2. *Mramor* als Monument

Das Stück, das explizit auf Horaz und die von ihm begründete Tradition des *exegi monumentum* verweist,⁵ lässt sich als Verdichtung im zweifachen Sinn betrachten: als Dichtung-Werden von Weltausschnitten (das Gespräch der beiden Männer holt gleichsam die Welt außerhalb ihres Turmgefängnisses in die Rede) wie auch als Amalgamierung und Konzentration von rekurrenten Motiven und Themen des Œuvres Brodskijs in einem einzigen Text. Lev Losev hat bemerkt, dass Brodskij *Mramor* – sein Titel evoziert ja Monumentalität – gleichsam als Jubiläumstext – 25 Jahre nach seinem ersten veröffentlichten Gedicht – verfasst hat.⁶

In der Folge soll auf einige Momente des Dramentextes eingegangen und dabei *Mramor* als komplexes Sinnangebot vorgestellt werden, das sich nicht in einsinnigen Exegesen – das Stück sei eine Dystopie der nachchristlichen Zukunft,⁷ eine Auseinandersetzung mit Platons *Politeia*, oder gar eine Darstellung von rationalisierter Disziplinarmacht⁸ – erschöpft, sondern gerade

5 Vgl. M, S. 265 f./Mdt, S. 38 – vgl. dazu Irina Kovaleva: „Pamjatnik“ Brodskogo (O p'ese *Mramor*), in: Gordin, Jakov (Hg.): *Mir Iosifa Brodskogo. Putevoditel'*, Sankt-Peterburg 2003, S. 207–216, hier S. 213–215.

6 „[...] автор пьесы – поэт, и вся пьеса, в конечном счете, не более, чем сноска к его поэтическому творчеству.“ – Losev, Lev: *Ironičeskij monument. P'esa Iosifa Brodskogo „Mramor“*, in: *Russkaja mysl'* 3521 (1984), S. 10 („Der Autor des Stücks ist ein Dichter, und das ganze Stück ist letztendlich nichts anderes als eine Fußnote zu seinem dichterischen Schaffen.“).

7 Najman, Anatolij: *Sgustok jazykovoj énergii* (Interview 13. 07. 1989), in: Poluchina, Valentina (Hg.): *Brodskij glazami sovremennikov*, Sankt-Peterburg 1997, S. 32–53, hier S. 42; siehe auch Poluchinas Bemerkungen S. 82 u. 149.

8 Beides schlägt Meerson vor, die überdies *Mramor* als autobiografische Metapher für die Erfahrungen des exilierten Autors ansieht – vgl. Meerson, Yana: *The Ideal City: Heterotopia or*

in seiner Polysemie erfasst werden muss. Aufgrund dieser Vieldeutigkeit und der Analogien zwischen sehr unterschiedlichen Phänomenen, die im Text hergestellt werden, ist in *Mramor* auch das poetische Denken Brodskijs auszumachen, das in den Gedichten meist nur elliptisch erkennbar, in der Essayistik aber oft explizit ist.

Die motivische und intertextuelle Nähe von *Mramor* zum lyrischen Werk Brodskijs ist eine von Brodskij-Kennern bereits mehrfach vorgebrachte Beobachtung.⁹ Dieser Rezeption von *Mramor* als Text, der für die Poetik Brodskijs zentral ist, entspricht produktionsästhetisch der Umstand, dass Brodskij selbst in Zusammenarbeit mit Alan Myers eine Übersetzung ins Englische¹⁰ vorgenommen hat und dass eine deutsche Übersetzung des Theaterstücks auch in dem exklusiven Schweizer Band enthalten ist, den der „Kreis der Nobelpreisfreunde“ anlässlich der Verleihung des Nobelpreises 1987 an Brodskij herausgegeben hat. Der Bandtitel dieser Nobelpreis-Sonderpublikation ist mit dem Stücktitel identisch, womit zumindest angedeutet ist, dass das Theaterstück metonymisch das Gesamtwerk Brodskijs repräsentiert, wenngleich es sich – als dramatischer Text ohne Metrisierung und Reim – von der Dichtung Brodskijs formal stark unterscheidet.

3. Beschreibung der Handlung

Die beiden einzigen Figuren teilen sich eine Gefängniszelle in einem Turm, die sich in ca. 750 Meter Höhe über der Stadt Rom befindet. Diese ist klein, aber behaglich ausgestattet und wird über eine Röhre, in der ein Lift sowie eine Art Lastenaufzug eingebaut sind, versorgt. Die beiden Männer sind gegensätzlich gezeichnet: Der ca. 35-jährige Publius ist dicklich und geschwätzig, er wird von seinem Zellengenossen Tullius, einem Römer um die vierzig, der sich distinguert gibt, immer wieder als Barbar bezeichnet, wenn er allzu viel

Panopticon? On Joseph Brodsky's Play *Marbles* and Its Fictional Spaces, in: *Modern Drama* 50/2 (2007), S. 184–209. Diese Lesarten sollen in diesem Beitrag nicht gänzlich in Abrede gestellt werden, sondern vielmehr als Ergebnis der semantischen Polyvalenz von *Mramor* verstanden werden: Brodskijs Drama lässt erkennen, dass Kunstwerke eben überzeitlich sind und auf alles Mögliche bezogen werden können.

9 Rejn, Evgenij: Prozaizirovannyj tip darovanija (Interview 24. 04. 1990), in: Poluchina, Valentina (Hg.): Brodskij glazami sovremennikov, Sankt-Peterburg 1997, S. 14–29, hier S. 23 u. Kovaleva: „Pamjatnik“ Brodskogo.

10 Joseph [Brodskij Brodsky, Iosif]: *Marbles. A Play in Three Acts*, New York 1989. – In der Folge wird die Sigle Mengl für Verweise auf diese Ausgabe verwendet.

redet oder im direkten Sinn auf- und zudringlich wird und Tullius zum Sex überreden möchte.

Die Gründe für die lebenslange Inhaftierung von Publius und Tullius in diesem Turm sind wenig konkret. Sie sind bloß aufgrund eines Gefangenenzensus von Tiberius im Gefängnis, nicht weil sie für etwas Bestimmtes schuldig gesprochen worden wären. Im Stück passiert auf der Handlungsebene nicht sehr viel, dafür tangieren die Gespräche von Publius und Tullius alles Mögliche: Erinnerungen an die Vergangenheit vor der Gefangenschaft, das Essen, welches jeden Tag ein anderes ist, also so etwas wie ständige Abwechslung in das ansonsten gleichförmige Gefängnisleben bringt, das Verhältnis von Staat und Bürger, Freiheit und Notwendigkeit, Leben und Tod, Demokratie und Autokratie, Republik und Monarchie, Kunst und Wirklichkeit, Zeit und Raum etc. Die spärliche Handlung dreht sich um die Ration Schlaftabletten, die die Gefangenen erhalten. Publius und Tullius wetten nämlich darum, ob ein Ausbruch aus dem Gefängnis möglich sei, der Wetteinsatz dafür sind die Schlafmittel. Tullius kann tatsächlich ausbrechen, indem er nämlich die schweren Büsten von klassischen römischen Autoren in den Müllschacht wirft, was die Schneidwerkzeuge am unteren Ende des Turms zerstört und die Krokodile tötet, die das zerschnittene Fleisch der in den Müllschacht geworfenen Leichen fressen. Auf einer Matratze kann er durch den Schacht nach unten rutschen.

Publius, der den Ausbruch seines Gefängnisgenossen aufgrund der Einnahme von Schlafmitteln verschlafen hat, gerät zunächst in Panik, als er das Fehlen von Tullius bemerkt. Dieser kehrt jedoch freiwillig mit dem Lift in die Zelle zurück, um den Wetteinsatz zu bekommen – die besagten Schlaftabletten von Publius. Tullius dosiert diese, um maximal lange schlafen zu können und dabei noch für den Überwachungscomputer als lebendig zu gelten. Es sind dies 17 Stunden Schlaf, während derer Tullius die Büsten von Horaz und Ovid neben seinem Bett stehen haben möchte – diese zwei Büsten sind die einzigen, die er zuvor nicht in den Schacht geworfen hat.

4. Dramatischer Dialog und auktorialer Monolog

Der Dialog der beiden Männer kreist um Themen, die ihre Situation als Gefangene und deren Implikationen sowie Ereignisse außerhalb des Gefängnisses anbelangen, er lässt dabei unterschiedliche Haltungen und Einstellungen der beiden erkennen. Gemäß der allgemeinen Charakterisierung der Sprachform Dialog, die Jan Mukařovský 1940 vorgenommen hat, können diese Aspekte als Juxtaposition zweier sprechender Subjekte einerseits und andererseits als deren Eingelassensein in eine außersprachliche Situation, in der beide

sprechen und handeln, genannt werden. Neben den beiden Aspekten Juxtaposition und Eingelassensein der Dialogpartner bestimmt Mukařovský noch einen dritten Aspekt des Dialogs, nämlich die wechselseitige Durchdringung von Subjektivitäten bzw. den Wechsel der Sprecherkontexte, der sich im gemeinsamen Gesprächsgegenstand äußert, wenn dieser aus den jeweils unterschiedlichen Sprecherpositionen betrachtet wird.¹¹

Je nachdem, welche Aspekte im Dialog dominieren, lassen sich bestimmte Ideal-Typen extrapolieren: Dominiert die Gegenüberstellung unterschiedlicher Subjektivitäten, wäre dies der Ideal-Typ des Streits, dominiert die Bezugnahme auf die den Dialogpartnern gemeinsame außersprachliche Situation, wäre das Beispiel dafür eine mehr oder weniger konstruktive Arbeitsbesprechung. Wenn der dritte Aspekt des Dialogs im Vordergrund steht, also die Abfolge und der Austausch von unterschiedlichen Positionen zu gewissen Gesprächsgegenständen ohne stärkeres Engagement der Dialogpartner und ohne klare praktische Zwecke, entspricht dies dem Idealtyp der Konversation, dem als Gespräch um des Gesprächs willen eine Art ästhetischer Selbstzweck eigentümlich ist.¹²

Konkrete Dialoge lassen sich im Spannungsfeld zwischen den Idealtypen verorten, wobei es auf die Dominanz eines der drei Aspekte ankommt. In der Gattungsform Drama, welche gewissermaßen als literarisches Modell der Kommunikationsform Dialog gesehen werden kann, lassen sich entsprechend sowohl die Idealtypen wie auch die Übergangsformen zwischen den dominierenden Aspekten erkennen. Mukařovský streicht dabei heraus, dass gerade im Drama – aufgrund seiner gattungskonstitutiven Gelöstheit vom lebenspraktischen Kontext – die Aufmerksamkeit der Zuschauer:innen auf den dynamischen Bedeutungsaufbau und dessen Modifikationen im Dialog der Figuren gelenkt wird.¹³

Diese allgemeine Feststellung zur dramatischen Gattung gilt mithin auch für *Mramor*, allerdings in gesteigertem Maß. *Mramor* ist zwar vordergründig ein Dialogstück um zwei Männer, es kommt aber nicht allein auf die unterschiedlichen Gesprächsthemen und die Einstellungen der beiden zu diesen an, sondern auf eine dieser dialogischen Situation zugrunde liegende Bedeutungsstruktur, die es im Text selbst zu entdecken gilt. Aus ihr heraus entwickelt sich nicht allein der dramatische Dialog von Publius und Tullius, sondern schlechthin das gesamte Stück qua literarisches Werk, das ganz deutlich

11 Mukařovský, Jan: Dialog a monolog, in: Ders. (Hg.): Studie z poetiky, Praha 1982, S. 208–229, hier S. 208–216.

12 Ebd. S. 215.

13 Ebd., S. 217.

den poetischen Standpunkt seines Autors Iosif Brodskij als übergeordnetes Bewusstsein erkennen lässt.¹⁴

Diese Bedeutungsstruktur ist durch Similarität, Analogien und Äquivalenzen gekennzeichnet. Mit diesen drei Begriffen sollen unterschiedliche Kategorien von Entsprechungen bezeichnet werden – die Similarität ist die offensichtlichste bzw. augenfälligste Entsprechung von Phänomenen im fiktionalen Raum des Dramas, wohingegen die Analogien und Äquivalenzen höhere Grade von Arbitrarität in den Entsprechungen implizieren.

5. Similarität – Paarigkeiten, Dualitäten, Simulakren

Besonders prominent erscheint die Paarigkeit über die beiden Figuren des Stücks, die in dieser ungewöhnlichen Gefängniszelle hoch über Rom eingesperrt sind. Auf die Dualität der Figuren haben bereits Petr Vajl' und Aleksandr Genis¹⁵ hingewiesen: Ihnen zufolge vertritt Tullius die Position eines stoischen und mit dem Imperium konform gehenden Römers, Publius hingegen die eines Barbaren, der sich seiner persönlichen Freiheit beraubt sieht und dagegen aufbegehrt. Während Tullius als Prototyp eines noblen Römers der Antike gelten könne, sei der „Barbar“ Publius zugleich Prototyp eines modernen oder zukünftigen Menschen. Hinsichtlich vieler Fragen vertreten Publius und Tullius eine gegensätzliche Haltung, was für Mukařovský einen markanten Aspekt des Dialogs ausmacht.

Die umgreifende Zelle hebt die Paarigkeit von Publius und Tullius noch gesondert hervor.

Die auf diese Weise geschaffene Symmetrie bzw. Opposition reiteriert im Text und ermöglicht vielfältige poetische Bezüge. So ließen sich die beiden Figuren auch als zwei Hirn- bzw. als zwei Körperhälften betrachten.

Публий. Но это значит ... это значит, что мы как бы одним мозгом становимся. То есть с точки зрения мысли. Куда она укладывается, для нее и есть мозг. Правое и левое полушарие.

¹⁴ Es ist in diesem Zusammenhang Jakov Gordin zuzustimmen, der mit Rückgriff auf Bachtins Bestimmung des Dramas als monologische Gattung *Mramor* als Dialog charakterisiert, welcher der monologisch konstruierten poetischen Welt Brodskijs untergeordnet ist – Gordin, Jakov: Rycar' i smert', ili Žizn' kak zamysel. O sud'be Iosifa Brodskogo, Moskva 2010, S. 119.

¹⁵ Deren früher Beitrag zu *Mramor* ist auch einer der gehaltvollsten, weil er die eigentümliche Form des Stücks beachtet: Vajl, Pëtr/ Genis, Aleksandr: Ot mira – k Rimu, in: Losev, Lev (Hg.): Poëtika Brodskogo, Tenafly, N. J. 1986, S. 198–206, hier S. 203.

Туллий. Я лучше левое буду.

Публий. Но почему же тогда в одну койку не забраться?!! Ведь если один мозг, то и тело одно тоже!

Туллий. В том-то и дело, что одно тело может с ума сойти, а два нет. Во всяком случае, не от той же мысли.

Публий. Отказываешься, значит ... А сам – „одиночная камера, одиночная камера“! ... Однаж на двоих, да под одним одеялом – вот и была бы одиночная камера! ...¹⁶

Diese Passage wurde zum Anlass genommen, das Drama in Hinblick auf die sogenannte funktionale Asymmetrie des menschlichen Körpers zu lesen, wonach Publius die rechte und Tullius die linke Hirnhemisphäre verkörpern.¹⁷ Da dies auch von den Figuren direkt ausgesprochen wird, kann es nicht wirklich in Abrede gestellt werden. Allerdings erschöpft sich die Bedeutungsstruktur keineswegs in dieser einen Analogie von Figurenpaar und Hirnhemisphären, für *Mramor* sind sowohl die Iterativität dieser Dualitäten wie auch der rasche Wechsel von Gesprächsthemen und -motiven kennzeichnend. Auffällig in diesem Zusammenhang ist natürlich auch der markierte Androzentrismus von *Mramor*: Von Frauen ist zwar des Öfteren die Rede – fast ausschließlich in sexueller Hinsicht –, sie kommen aber als Figuren nicht vor. Dies gleich als misogynen Tendenz zu werten, wäre zu kurz gegriffen – zum einen, weil im Stück selbst in einer Replik von Tullius bemerkt wird, dass bei entsprechender Abstraktion der Geschlechterunterschied zu vernachlässigen sei:

Туллий: Но с точки зрения пространства, Публий, с точки зрения пространства, когда ты на бабу забираешься, происходит нечто однополое. Как если и не на бабу.¹⁸

16 M, S. 281 f. – „(Publius:) Aber das heißt ... das heißt, daß wir zu einem einzigen Gehirn zusammenwachsen. Was die Gedanken betrifft. Wo ein Gedanke sich bettet, findet er sein Gehirn. Rechte und linke Hemisphäre. (Tullius:) Ich wäre lieber die linke. (Publius:) Aber warum können wir dann nicht auch in einem Bett liegen?!! Ein Gehirn, also auch ein Körper! (Tullius:) Das ist ja der Witz, ein Körper kann verrückt werden, zwei aber nicht. Jedenfalls nicht über ein und demselben Gedanken. (Publius:) Du lehnst also ab ... Und selber immer ‚Einzelzelle, Einzelzelle‘ – Ein Gedanke für zwei, aber unter einer Bettdecke – das wäre die wahre Einzelzelle ...“ Mdt, S. 66.

17 Vgl. Pärli, Ülle: On Postmodernism, „the Stairs of Avant-garde“, and Brodsky, in: Sign Systems Studies 31/2 (2003), S. 483–498, hier S. 495.

18 M, S. 278 – „(Tullius:) Aber vom Gesichtspunkt des Raumes, Publius, vom Gesichtspunkt des Raumes geschieht etwas Eingeschlechtliches, wenn du ein Weib besteigst. Auch wenn es kein Weib ist.“ Mdt, S. 617.

Zum anderen ist zu bedenken, dass bei einem heterosexuellen Paar die dialogischen Wechselbeziehungen vorwiegend als „Geschlechterunterschiede“ gelesen werden würden, womit eine semantische Verengung des Bedeutungspotenzials von *Mramor* entstünde: Nimmt man die soeben zitierte Replik von Tullius ernst, stehen die Männer generisch für alle Menschen, insofern können die Beziehungen zwischen den beiden Figuren auch ganz allgemein für Beziehungen zwischen Personen aufgefasst werden, egal welchen Geschlechts.

Wenn mithin Publius Tullius zu einer ‚homosexuellen‘ Vereinigung bewegen möchte, erklärt er diesen Wunsch damit, dass so die zwei Körper zumindest temporär zu einem einzigen werden. Dies gilt aus der Sicht der „Abstraktion“ von konkreten Geschlechtsausprägungen generell, sodass folglich auch die grotesken Erzählungen von sexuellen Verbindungen zwischen Körpern vielleicht nicht „wörtlich“ aufzufassen sind, sondern generalisiert als Darstellung der Vereinigung von Körpern. Publius' Erzählung von einem Araber, der seine Nasenlöcher zum Geschlechtsverkehr anbot,¹⁹ etwa könnte dann als grotesk verfremdete Darstellung von Geschlechtsverkehr gelten.

Die Architektur des Turmgefängnisses nimmt ihrerseits die Dualitätsbeziehungen des Körpers auf – es gibt im Turm zwei Röhren, ein schmales Transportrohr und einen Lift, diese beiden Röhren stellen die Verbindung mit der Außenwelt her, durch das Transportrohr kommen die Speisen und Bestellungen, Tullius flieht durch dieses Rohr aus dem Turm, wofür er so lange braucht wie für die Defäkation.²⁰ Das Motiv der Paarigkeit wird auch durch das Bild der „kommunizierenden Gefäße“ aufgenommen, von denen Publius spricht. Kommunizierende Gefäße bilden ja eine Einheit, es sind nur scheinbar zwei separate Gefäße.

19 „(Публий:) Когда мы в Ливии когортой стояли, я одного араба знал. Так он за пару сестерциев в ноздрю давал. Тоже, видать, привередливый был, пространство экономил. А как клиент кончит, так он сморкался ... От катара верхних дыхательных путей и помер.“ М, S. 280. – „(Publius:) Der hat mich für ein paar Sesterzen in sein Nasenloch gelassen. Der war so mäkelig wie du, und hat Platz gespart. Und wenn der Kunde fertig war, hat er sich geschneuzt. Gestorben ist er an Katarrh der oberen Atemwege.“ Mdt, S. 64. In Betracht dieser grotesken Anekdote darf gefragt werden, ob sie – statt wörtlich genommen zu werden – nicht eine Realisierung von obszönen Phraseologismen der russischen Sprache darstellt, also das Wörtlichnehmen von *chuj v nos* (*komu-libo*), was bedeuten würde, dass jemand nicht das bekommt, was er sich erwartet oder erhofft hat. Allerdings gibt es im Kontext dieser Replik keinerlei Hinweise für eine Aktualisierung der phraseologischen Bedeutung.

20 (Публий:) Долго заняло? (Тулий:) Примерно как – э-э – по-большому сходить. Или если душ принимаешь. Хотя пахло, как по-большому. И темно. М, S. 294 – (Publius:) Hat es lange gedauert? (Tullius:) Ungefähr so lange wie – äh – einmal Groß. Oder einmal duschen: obwohl, gerochen hat es wie einmal Groß. Und dunkel war's. Mdt, S. 89.

Auch von den Dichterbüsten bleiben letztlich nur zwei übrig – die von Ovid und Horaz.

Wenn vom Turm aus der Sternenhimmel betrachtet wird, erfolgt die Nennung von Sternbildern paarweise,²¹ auf der Suche nach den Sandalen wird betont, dass sich die rechte und die linke gar nicht unterscheiden.²² Petr Vajl und Aleksandr Genis (ihrerseits ein kongeniales Paar der russischen Literaturkritik) sehen auch noch im Auf und Ab des Müllaufzugs im Turm, im Wechsel von Schlafen und Wachen (diesen möchte Tullius durch Schlafmittel so verändern, dass er weniger wacht als schläft), in den Versen eines „Skythen“ (gemeint ist damit Anna Achmatova), die das Spiegelbild eines Schwans besingen,²³ sowie im russischen Palindrom РИМ – МИР („Rom“ – „Welt“) Fortsetzungen der Paarigkeit.²⁴

Letzteres ist zwar nicht im Dramentext selbst explizit vorhanden, als rekurrentes Motiv in Brodskijs Dichtung²⁵ kann es freilich auch in der „latenten“ Bedeutungsstruktur von *Mramor* ausgemacht werden. Während der päpstliche Segen *urbi et orbi* über die Grammatik bzw. den Parallelismus eine Analogie von Stadt und Welt nahelegt, signalisiert das Palindrom etwas Gegenläufiges – es deutet eine Spiegelung von Stadt und Welt an. In *Mramor* sind beide Momente vorhanden, zum einen ist in der Welt des Stücks das (römi-

21 (Публий:) Звезды эти к тому же. Вега и Кассиопея. Орион и Медведицы. [...] Того гляди, про лебедя и двойника сочинять примешься ...“ М, S. 275. In der Übersetzung wird die Paarigkeit nicht beibehalten: (Publius:) „Und dann diese Sterne. Die Vega, die Cassiopeia. Der Orion und der Große Bär. [...] Und schon machst du Gedichte über Schwäne und Doppelgänger“ Mdt, S. 56.

22 Diese Dialogpassage ist überstrukturiert, weil die Paarigkeit nicht nur Gesprächsthema ist, sondern auch auf der Satz- und Dialogebene zum Ausdruck gebracht wird: (Туллий:) Чероты там роешься? (Публий:) А, это ты? (С деланным спокойствием.) Сандалий ищу. Я сандалий свой потерял. (Туллий:) Левый или правый? (Публий:) Правый. Хотя вообще они одинаковые. (Туллий:) Как и сами ноги. Как и сами ноги. М, S. 290 – (Tullius:) Was hast du da zu suchen? (Publius:) Ach du bist es? (*Mit gespielter Ruhe*): Sandalen. Ich habe eine von meinen verloren. (Tullius:) Die linke oder rechte? (Publius:) Die rechte. Obwohl ja beide gleich sind. (Tullius:) Wie die Füße. Genau wie die Füße. Mdt, S. 83. – Man beachte, dass im russischen Original der letzte Satz über die Füße völlig identisch wiederholt wird.

23 „И лебедь, как прежде, плывет сквозь века, / любуюсь красотой своего двойника“ – Die Verse stammen aus dem Gedicht *Letnij sad*.

24 Vajl, Genis: *Ot mira – k Rimu*, S. 203.

25 Vgl. Rančin, Andrej: „Ja byl v Rime“: „Rimskij tekst“ Brodskogo, in: Ders. (Hg.): *Na piru mnezmoziny. Interteksty Iosifa Brodskogo*, Moskva 2001, S. 415–427, hier S. 415; Herlth, Jens: *Iosif Brodskij: Rimskie elegii*, in: Bodo Zelinsky (Hg.): *Die russische Lyrik*, Köln/Weimar/Wien 2002, S. 369–378, hier S. 370.

sche) Imperium maximal ausgeweitet,²⁶ zum anderen rasonieren Publius und Tullius über das ihnen unklare Verhältnis von Innen und Außen des Turms, denn zwischen den segregierten Bereichen gibt es keine direkte, sondern nur eine mediatisierte Verbindung: Hinsichtlich der Überwachung sind sich die Gefangenen nicht sicher, ob ihre Gespräche aufgezeichnet oder in Echtzeit abgehört werden. Hinsichtlich des Verhältnisses von Zelle und Außenwelt fragen sie sich, ob sie im Fenster einen realen Weltausschnitt sehen oder ob ihnen eine Live-Übertragung bzw. eine Aufzeichnung vorgespielt wird.

Публий: День-то какой, ликторы-преторы! Тибр извивается, горы синеют. Рим, сука, весь как на ладони. Пинии шумят – каждую иголочку видно. Фонтаны сверкают, как люстры хрустальные ... Всю Империю, можно сказать, видать: от Иудеи до Кастрикума ... Принцемом себя чувствуешь ... Хотя, конечно, может это только нам ... так ... показывают. [...] Наверно, все же в прямой трансляции ... Но даже если и в записи ... Потому, видать, и записали, что лучше не бывает ...²⁷

Die mediatisierten Verbindungen zwischen faktisch voneinander abgegrenzten Welten stellen die beiden Figuren vor die Frage nach dem ontologischen Status des Weltausschnitts (Ist dieser real/aufgezeichnet/simuliert?), die sich allerdings auch auf sie selbst sowie auf das Verhältnis von Stück und Publikum erstreckt.²⁸ Denn letztendlich ist sich Publius selbst nicht sicher, ob er wirklich aus Fleisch und Blut ist oder nicht vielleicht doch ein Roboter. Aus diesem Grund scheint er sich über seine Verletzung zu freuen, die er sich beim Fechten zugezogen hat.²⁹ In dieser Szene kommt es dann noch zum einzigen deutlichen Hinweis, dass auch das Publikum in diese ontologischen Relationen einbezogen ist. Denn im Nebentext wird beschrieben, dass Tullius zuerst aus

26 Публиус: Даже географии ни хрена не осталось. Просто – колонии: части Империи. М, S. 258. – (Publius:) „Nicht mal von der Geographie ist mehr was geblieben. Nur noch Kolonien: Teile des Imperiums.“ Mdt, S. 26.

27 M, S. 288. – (Publius:) „Was für ein Tag, Liktoren-Praetoren! Der Tiber windet sich durchs Tal, die Berge schimmern blau. Ganz Rom, Scheißstadt, wie hier auf meiner Hand. Die Pinien rauschen – jede Nadel sieht man einzeln. Die Springbrunnen wie Lüster aus Kristall – Das ganze Reich kann man von hier aus sehn: von Judäa bis Castricum ... Man fühlt sich wie ein Princeps ... Obwohl, es kann natürlich sein, daß sie uns das nur so vorspielen [...] Ist wahrscheinlich doch live ... Aber selbst wenn es eine Aufzeichnung wäre ... dann haben sie es aufgezeichnet, weil es schöner nicht sein kann.“ Mdt, S. 79 f.

28 Dies bringt Meerzon zur Auffassung, dass in *Mramor* die Beobachtungsverhältnisse der modernen Welt, die laut Foucault durch disziplinierende Blicke bestimmt sind, vorgeführt werden, wobei auch die Rolle des Fernsehens, etwa sog. Reality-TV-Formate, von Brodskij vorgeführt werden – vgl. Meerzon: *The Ideal City*, S. 203–205.

29 Vgl. M, S. 300 f./Mdt, S. 99 f.

dem Fenster des Turmes schaut und danach mit dem Rücken zum Publikum steht, wobei er sich gegen eine imaginäre vierte Wand lehnt, die sich zwischen dem fiktionalen Raum der Bühne und dem Publikum befindet. Die Relation ‚beobachtete Welt‘ > ‚Beobachter‘ erscheint im Stück nicht als eine klar hierarchisierte (wonach etwa klar wäre, welche Beobachtungsabfolge es gibt: ‚beobachtete Welt‘ > ‚Beobachter 1. Ordnung‘ > ‚Beobachter 2. Ordnung‘ etc.³⁰), sondern generalisiert als Verhältnis zwischen ‚Welten‘ bzw. Weltbereichen, die sich gegenseitig beobachten, ohne dass gänzlich klar wäre, welchen ontologischen Status die beobachtete Welt – und in der Folge auch die Welt des Beobachters – hat. Entsprechend könnte man von einer ontologischen Ironie sprechen, die Brodskij mit der Fechtverletzung vor Augen führt: Während Publius meint, dass die Verletzung ihm darüber Klarheit verschaffe, dass er kein Roboter ist, sondern einen organischen Körper hat, mithin also ein „echter“ Mensch ist, wird dies in Relation auf die Beobachterperspektive des realen Publikums insofern ironisiert, als dem Publikum ja die theatralische Fiktion bewusst werden kann, womit Publius' Verletzung keine Echtheit indiziert, da sie nur „gespielt“ ist. Verschiebt man aber dieses Beobachtungsverhältnis, sollte auch das Publikum an der Wirklichkeit seiner Welt zu zweifeln beginnen. Die Dualität besteht hier gleichsam zwischen verschiedenen ontologischen Ebenen, die sich zugleich ähnlich und unähnlich sind.

6. Analogien

Möchte man diese Relationen von Beobachter und beobachteter Welt verallgemeinern, könnte gesagt werden, dass sich die Beobachter zwar mit der beobachteten Welt beschäftigen, dabei aber keine ontologische Gewissheit erlangen. Was in der beobachteten Welt gilt, kann analog auch auf die Welt der Beobachtung übertragen werden. Dies wäre gleichzeitig auch ein Schema für die Beschäftigung mit fiktionalen Welten bzw. mit Kunst überhaupt. Die beobachtete Welt interessiert das Publikum quasi im wörtlichen Sinn von *inter-esse* ‚dazwischen-sein‘, mit der Beobachtung ist es zugleich ‚dort‘ (in der beobachteten Welt) wie ‚da‘ (in der Welt des Beobachters): Das Publikum im Theater beobachtet ein weitgehend unrealistisches Bühnenspiel, das ihm auch „entlegen“ bzw. irrelevant oder „wie aus einer anderen Welt“ (derjenigen

30 Das Zeichen [>] soll hier nicht als „größer als“ gelesen werden, sondern als ikonische Darstellung einer Beobachtungs- bzw. Blickperspektive (‚Der Beobachter 1. Ordnung beobachtet die Welt“ bzw. „Der Beobachter 2. Ordnung beobachtet den Beobachter 1. Ordnung.“).

der theatralen Fiktion) erscheinen kann, zugleich ist es für die Zeit der Auf-
führung mit dieser Fiktion beschäftigt.³¹

Die posthistorische Situation eines expandierten und universal gewordenen Imperiums hat zu Kommentaren Anlass gegeben, die in *Mramor* postmoderne Aspekte hervorheben, und zwar nicht nur auf inhaltlicher Ebene – dass im Stück die Geschichte keine Veränderung mehr kennt –, sondern auch hinsichtlich der Textstruktur, die laut Pärli auf einer Serialisierung von Ähnlichkeiten und Tautologien aufbaut und proliferiert. Besonders deutlich wird dies etwa anhand der konzentrischen Kreise, die sich im Text von *Mramor* ausmachen lassen.

Туллий. ([Задумчиво.]) И вообще жалко, что это – канарейка, а не, скажем, оса.

Публий. Оса?! Какая оса?!

Туллий. Потому что – миниатюризация. Сведение к формуле. Иероглиф. Знак. Компьютерные эти ... как их. Ну когда все – мозг. Чем меньше, тем больше мозг. Из силикона.

[...]

Туллий. Как у древних ... То есть я хочу сказать, что например, оса, если пой-
мать ее в стакан и блюдцем накрыть [...] то она там, как гладиатор в цирке. То
есть без кислорода. И стакан – он вроде Колизея, в этой, как ее, миниатюре.
Особенно если не граненый.

Публий. Ну и что?

Туллий. А то, что канарейка – слишком большая. Почти животное. Не годится
по стилю. В смысле – эпохи. Много места занимает. А оса – маленькая, но
вся – мозг.

Публий. Да какое там место! Клетка же.

Туллий. Тавтология, Публий. Тавтология. И тебе бы больше осталось.³²

³¹ Im Fall des analytischen *close-reading*, das diesem Beitrag zugrunde liegt, nimmt die Be-
schäftigung mit der (Text-)Welt von *Mramor* noch viel mehr Zeit in Anspruch.

³² M, S. 259. – (Tullius:) Was ich bedaure: daß es ein Kanarienvogel ist und nicht, sagen wir,
eine Wespe. (Publius:) Eine Wespe?! Was für eine Wespe?! (Tullius:) Das wäre die Miniaturi-
sierung. Reduktion auf die Formel. Die Hieroglyphe. Das Zeichen. Diese Computerdinger ...
du weißt schon. Wenn alles nur Gehirn ist. Je kleiner, desto mehr Gehirn. Aus Silikon. [...] (Tullius:) Wie bei den Antiken ... Was ich sagen will: wenn man zum Beispiel eine Wespe in
einem Glas fangen und mit einer Untertrasse zudecken würde [...], dann wäre sie da drin
wie ein Gladiator in der Arena. Also ohne Sauerstoff. Und das Glas wäre eine Art Kolosseum,
in dieser, na, Miniaturform. Vor allem, wenn es keine geschliffenen Kanten hat. (Publius:)
Und weiter? (Tullius:) Der Kanarienvogel ist zu groß. Fast ein Tier. Er paßt nicht zum Stil. Im
Sinn der Epoche. Er nimmt zu viel Platz weg. Eine Wespe ist klein, aber ganz Gehirn. (Pu-
blius:) Was heißt hier zu viel Platz! Der kleine Käfig. (Tullius:) Tautologie, Publius. Tautologie.
Und du hättest auch mehr Platz. Mdt, S. 27 f. – An diesem Zitat lässt sich exemplarisch die
verbreitete Rezeption von *Mramor* als „Verdichtung“ des dichterischen Werks Brodskijs in

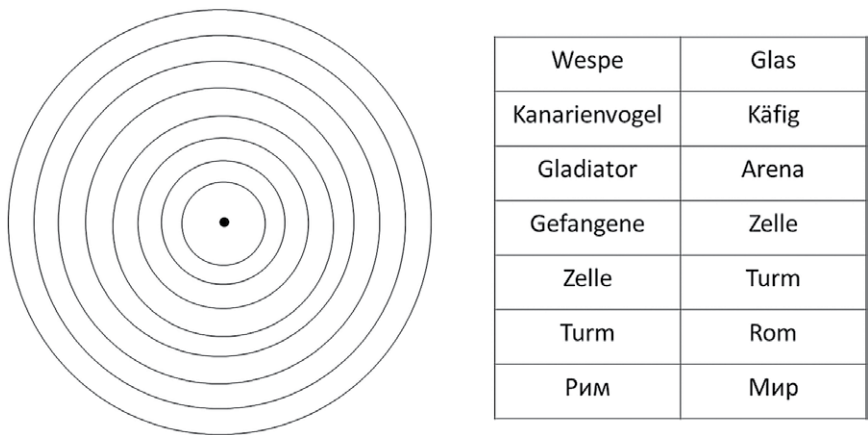


Abb. 1: Schema einiger Analogien und Entsprechungen (fraktal/global) in *Mramor*

Was Tullius hier Tautologie nennt, könnte man auch als eine Reihe von Analogien bezeichnen, die hier gezogen werden und die für das poetische Denken Brodskijs charakteristisch sind. Ülle Pärli sieht diese Reihen als postmodernes Verfahren, das weitgehend ohne Sinnzentrum bleibt³³ (Die Grafik soll das für *Mramor* charakteristische Prinzip der vom symbolischen Detail zur politischen Weltordnung gesponnenen Analogien vor Augen führen).

Wie im obigen Zitat zu erkennen ist, werden in *Mramor* solche Analogien von den Figuren explizit formuliert. Wohl können und sollen sie vom (Lese-) Publikum weitergezogen werden (wie in den unteren drei Zeilen der Tabelle geschehen).

Im Lichte des oben Dargestellten besteht eine wichtige weitere Analogie zu dieser Reihe, nämlich die von Bühne und Welt bzw. von Dramentext und Welt.³⁴

Dramenform zeigen: Freilich liegt es nahe, das Vogelkäfig-Motiv hinsichtlich des Verhältnisses von Kunst und Freiheit/Unfreiheit zu lesen – so etwa Felix Philipp Ingold: Sprache als Heimat. Joseph Brodskys Dichtung, in: Scholz, Günter/Göbel, Wendelin (Hg.): Brodsky, Joseph [Brodskij, Iosif]: Marmor, Lachen am Zürichsee 1988, S. 45–63, hier S. 47–51. Bei dieser thematischen Fixierung bleibt aber gerade die strukturelle Eingebundenheit des Motivs in eine Reihe von Analogien weitgehend unbeachtet. Ähnliches gilt für viele andere Motive aus *Mramor* (Gefangenschaft, Imperium, Einsamkeit, Dichtung etc.), an die sich Kommentator:innen „geklammert“ haben.

33 Pärli: On postmodernism, S. 492–494.

34 Die Reiteration dieser Analogien wird in *Mramor* des Weiteren in einem anderen Zusammenhang angesprochen, indem mit „U popa byla sobaka ...“ („Ein Hund kam in die Küche ...“) auf einen „kinderleichten“ Referenztext verwiesen wird – vgl. M, S. 273/Mdt, S. 53. Der Kontext, in dem das Lied erwähnt wird, ist allerdings ein etwas anderer, es geht Tullius gleich-

7. Äquivalenzen

Die oben angeführten Analogien haben eine gewisse Sinnfälligkeit; im Text gibt es allerdings auch noch andere Vergleiche mit größerer Arbitrarität bzw. Idiosynkrasie. So heißt es beispielsweise aus dem Mund von Tullius:

Tullius: Свидания всей этой идее правосудия противоречат, всему принципу Башни. А палка тем более. Палка есть как бы побег из Башни.

Публий: Какой же побег? Мы же тут пожизненно.

Tullius: Да не о тебе речь, Публий. Неужто ты не понимаешь. Не о тебе: о сперме твоей. Это и есть побег. Верней, утечка. Научись мыслить абстрактно, Публий. Дело всегда в принципе. В идее, которая заложена в вещи, а не в вещи как таковой. Раз пожизненно – то пожизненно. Жизнь есть идея. Сперма – вещь.³⁵

Die Gleichsetzung von Sperma – Flucht (*pobeg*) – Austritt/Ausfluss (*utečka*) ist wahrscheinlich dadurch motiviert, dass die Gefangenen beim Sex, der ihnen einst mit reglementierten Besuchen von Frauen gewährt wurde, zumindest befristet aus der Eintönigkeit des Gefängnisalltags heraustreten konnten, was in der Replik von Tullius alliterierend mit „Palka est' kak by pobeg iz Bašni“³⁶ ausgedrückt wird.

Solche in der Figurenrede formulierten „Urteile“ bzw. hergestellten Äquivalenzen (*palka est' pobeg*) finden sich in größerer Zahl im Stück, nachfolgend seien die wichtigsten angeführt:

тюрма есть недостаток пространства, возмещенный избытком времени ...³⁷
В квадратном-то есть что-то доверие внушающее.³⁸

sam um die „ewige Wiederkehr des Gleichen“ in der menschlichen Welt (von der Tullius die Dichtung unterscheidet, die nicht bloß wiederhole, sondern etwas Neues hinzufüge).

35 M, S. 260. – (Tullius:) Besuche laufen der gesamten Idee der Gerechtigkeit zuwider, dem ganzen Prinzip des Turms. Und der Knüppel schon gar. Der Knüppel ist beinahe eine Flucht aus dem Turm. (Publius:) Wieso Flucht? Wir sitzen hier doch lebenslänglich. (Tullius:) Es geht doch nicht um dich, Publius. Daß du das nicht verstehst. Es geht – um dein Sperma. Und das ist Flucht. Ausflucht. Ein Ausfluß. Lerne, abstrakt zu denken, Publius. Es geht immer um das Prinzip. Um die Idee, die einer Sache zugrunde liegt, nicht um die Sache als solche. Wenn lebenslänglich, dann lebenslänglich. Das Leben ist die Idee. Das Sperma die Sache. Mdt, S. 30.

36 „Ficken ist fast so wie die Flucht aus dem Turm“ wäre eine direktere Übersetzungsvariante.

37 „Ja, ein Gefängnis ist Mangel an Raum, kompensiert durch ein Übermaß an Zeit.“ Mdt, S. 23.

38 M, S. 261. – „Das Quadratische flößt Vertrauen ein.“ Mdt, S. 31 bzw. „Im Quadratischen ist etwas Vertrauenerweckendes.“

Разговор, до известной степени, это и есть татуировка.³⁹

А письменность и есть татуировка.⁴⁰

Мне иногда приходило в голову, что окно и есть камера.⁴¹

Ибо жизнь, по-ихнему, есть что-то плотное, осязаемое.⁴²

Природа сама и есть трансляция ... Из зала Сената.⁴³

А помещение есть тупик, Публий.⁴⁴

Ибо отсутствие пространства есть присутствие Времени.⁴⁵

А тебе не приходило в голову, душка Публий, что снотворное – и есть свобода?

И что наоборот тоже.⁴⁶

Идеи – они самые овчарки и есть!⁴⁷

Но свобода есть вариация на тему смерти.⁴⁸

Hierzu ist es wichtig zu bemerken, dass – anders als in den zitierten Sätzen – im Russischen bei solchen Prädikationen bzw. „Urteilen“ die Kopula nicht realisiert sein muss (während im Deutschen die Formen von „sein“ grammatikalisch notwendig sind – vgl. die Übersetzungen in den Fußnoten). In diesen Sätzen aus *Mramor* wird die Kopula aber in der Form von *est'* realisiert, was eine Markierung der Prädikation darstellt – die Verbindung von Subjekt und Prädikat (S=P) wird dementsprechend sprachlich extra hervorgehoben (was man formalisiert durch eine Vergrößerung des Gleichheitszeichens darstellen könnte: S=P).⁴⁹ Zugleich signalisiert die markierte Kopula so etwas wie Überzeitlichkeit und Allgemeingültigkeit der Aussage, denn solche Aussagen sind grammatikalisch nur in der dritten Person sowie im Präsens möglich. Die markierte Kopula trägt gewissermaßen zum satzenartigen Charakter dieser Aussagen

39 M, S. 262. – „Das Gespräch ist bis zu einem gewissen Grade eine Tätowierung.“ Mdt, S. 32.

40 M, S. 262. – „Aber Literatur ist eine Tätowierung.“ Mdt, S. 32.

41 M, S. 266. – „Manchmal denke ich sogar, das Fenster ist eine Kamera.“ Mdt, S. 40.

42 M, S. 271. – „Denn das Leben ist, ihrer Meinung nach, etwas Festes, Faßbares.“ Mdt, S. 49.

43 M, S. 274. – „Die Natur ist die live-Übertragung... Aus dem Senatssaal“ Mdt, S. 54.

44 M, S. 278. – „Aber der Raum ist eine Sackgasse, Publius“ Mdt, S. 60.

45 M, S. 279. – „Denn Abwesenheit von Raum ist Anwesenheit von Zeit.“ Mdt, S. 62.

46 M, S. 291, vgl. M, S. 292. – „Und dir, liebster Publius, ist nie in den Sinn gekommen, daß Schlaf-tabletten die Freiheit sind? Und umgekehrt?“ Mdt, S. 85.

47 M, S. 292. „Ideen sind sowieso die schärfsten Schäferhunde.“ Mdt, S. 86.

48 M, S. 302. „Aber Freiheit ist eine Variation auf das Thema des Todes.“ Mdt, S. 102.

49 Angesichts der semantischen Divergenz von Subjekt und Prädikat („Ideen sind Schäferhunde“, „Schlaf-tabletten sind Freiheit“) erscheint die explizite Markierung der Kopula gleichsam auch stilistisch notwendig, weil ohne Kopula die Koordination von Subjekt und Prädikat gar nicht deutlich würde und der Satz – egal ob gesprochen oder geschrieben – ungrammatisch erscheinen könnte: * письменность – татуировка, * помещение – тупик, * природа сама – трансляция.

bei. Die zitierten Sätze entsprechen in ihrer satzsemantischen Struktur einer metaphorischen Prädikation, weil Subjekt und Prädikat semantisch wenig gemeinsam haben, sodass die Sinnverbindung mit größerem Aufwand hergestellt werden muss.⁵⁰ Im Kontext der von Publius geäußerten Sätze „Разговор, до известной степени, это и есть татуировка“ und „А письменность и есть татуировка“ gibt es Hinweise darauf, welche semantischen Gemeinsamkeiten zwischen Gesprächen bzw. Schrifttum/Literatur einerseits und Tätowierung andererseits bestehen. Es sind dies vor allem die Bedeutungen „dauerhaft, diachron beständig“ und „vor- bzw. niedergeschrieben“. Publius drückt mit diesen Sätzen die Idee aus, dass sich gewissermaßen alles wiederholt, was insofern einer Tätowierung entspricht, als diese auf dem Körper der tätowierten Person weitgehend unverändert bleibt:

Публий: С другой стороны, как и не повторяться, если пожизненно. До известной степени (*крахтя*), до известной степени, все, что ты можешь сказать ... (*крахтит*). Все, что может быть сказано ... Уже сказано. Тобой или мной. Я уже это – слышал. Или – уже сказал. Разговор, до известной степени, это и есть татуировка: (*передразнивая Туллия*) ‚Помочь?‘, ‚Я тебя пожалею‘.⁵¹

Diese Prädikationen können auch unter den für linguistische Poetik wichtigen Begriff der Äquivalenz subsumiert werden: Die Subjekt- und Prädikatsausdrücke, die durch die Kopula miteinander verbunden werden, stehen in einer Äquivalenzbeziehung (im letztgenannten Beispiel hergestellt über die gemeinsamen semantischen Merkmale), die hier durch eine explizite Aussage, andernfalls aber auch durch den weiteren Kontext hergestellt werden.

So lässt sich in *Mramor* etwa die folgende Äquivalenzreihe beobachten:

Klassiker ≈ Schlafmittel ≈ Freiheit ≈ Flucht ≈ Sperma ≈ Ewigkeit ≈ Rhythmus ≈ Kunst

Oben wurde bereits die Äquivalenz von Sperma und Flucht erläutert, die weiteren Glieder in dieser Äquivalenzreihe ergeben sich aus den folgenden Kon-

⁵⁰ Vgl. Rančín: „Radi reči rodnoj, slovesnosti ...“: Očerk o poétique Brodskogo, S. 54.

⁵¹ M, S. 262. – (Publius:) Auf der anderen Seite, wie willst du Wiederholungen vermeiden, wenn du lebenslänglich hast. Bis zu einem gewissen Grade (*ächzend*) bis zu einem gewissen Grade ist alles, was du sagen kannst ... (*er ächzt*) – alles, was gesagt werden kann ... schon einmal gesagt worden. Vor dir oder mir. Ich habe es schon gehört. Oder schon gesagt. Das Gespräch ist, bis zu einem gewissen Grade, eine Tätowierung. (*Er öffnet Tullius nach.*) „Soll ich dir nicht helfen?“ „Ich werde dich bedauern.“ Mdt, S. 32. – Bemerkenswert ist wohl auch der Umstand, dass die Wiederholung selbst in der Replik nicht nur Thema ist, sondern dass Publius selbst mehrfach Phrasen wiederholt oder variiert.

texten und Zusammenhängen: Tullius gelingt der Ausbruch aus dem Turmgefängnis mithilfe der Klassikerbüsten, die er in den Müllschacht wirft, um die Hackmesser und Krokodile am Fuße des Turms zu vernichten. Wie Tullius selbst betont, realisiert er bei seiner Flucht die Metapher von der Literatur als Flucht aus der Wirklichkeit.⁵² Die metonymische Verschiebung *poetisches Werk – Dichter – Büste* ist die Voraussetzung für die Flucht. Die Idee dazu hatte Tullius allerdings nicht durch Lektüre, sondern bei Betrachtung der Verpackung der Schlaftabletten. Diese befinden sich in einer zylinderförmigen Röhre und gleiten in dieser – Tullius stopft eine Matratze in den Müllschlucker und rutscht auf dieser, die sich aufspreizt und somit bremst, nach unten. Die Analogie von Schlaftablette und Dichter/Dichtung wird zusätzlich auch damit unterstrichen, dass Publius die Namen der klassischen römischen Dichter aufzählt, was eine so ermüdende Wirkung auf ihn hat, dass er mit dem Schlaf kämpft. Nach der zusätzlichen Einnahme von Schlaftabletten zählt er noch einmal die klassischen Dichter der römischen Antike auf und schläft ein.⁵³

8. Dichtung und Wirklichkeit

Tullius kehrt wie erwähnt freiwillig in den Turm zurück, weil er seinen Wettgewinn abholen möchte – eben die Schlaftabletten, mit denen er einen neuen Schlaf-Wach-Rhythmus erreichen möchte. Sein Zellengenosse Publius kann diese Rückkehr in das Turmgefängnis nicht verstehen, er wirft Tullius vor, die Freiheit gegen ein Schlafmittel eingetauscht zu haben. Neben der bereits kommentierten verbalen Gleichsetzung „svoboda i est' snotvornoe“ gibt es auch auf der Handlungsebene diese Äquivalenz in Form einer Tauschrelation (Freiheit gegen Schlafmittel). In weiterer Folge verwendet Tullius die so erhaltenen Schlafmittel, um seinen Wach-Schlaf-Rhythmus zu verändern, womit er eine Angleichung an den Rhythmus der Zeit erreichen und zugleich einen Blick ins Jenseits erhaschen möchte.⁵⁴ Dieses Streben von Tullius nach einem monotonen Rhythmus, mit dem er maximal der Zeit ähnlich wird, unterscheidet sich immer noch von der Dichtkunst.

Туллий: [...] Просто действительно хочется уподобиться Времени. То есть, его ритму. Поскольку я не поэт и не могу создать новый ... Единственное, что я хотел бы попытаться – сделать свое бытие чуть монотонней. Менее мелодра-

⁵² Vgl. M, S. 287/Mdt, S. 75.

⁵³ Vgl. M, S. 284 f./Mdt, S. 70 f.

⁵⁴ Vgl. M, S. 304–307/Mdt, S. 105–110.

матичным. Больше на зрителя рассчитанным ... Грубо говоря – спать больше. Восемь часов сна, шестнадцать бодрствований: эту версию Времени я знаю. Может, это можно переиграть.⁵⁵

Der Unterschied zwischen der Annäherung von Tullius an die Dichtkunst und deren Besonderheit besteht in deren Originalität, sei diese nun „rhythmisch“ (wie im Zitat) oder „poetisch“ begründet. Die Klassiker der Dichtkunst, die als Marmorbüsten überdauern, unterscheiden sich von den gewöhnlichen Menschen durch ihr besonderes Verhältnis zur Zeit und zur Sprache, denn die Dichtung ist eine Sprache, die unvergleichlich ist und keine Wiederholung kennt.⁵⁶ In *Mramor* werden Verse anderer Dichter (u. a. Vergil, Baudelaire, Horaz, Achmatova) von den Figuren nur kurz zitiert – von deren „prosaischen“ Erörterungen sind sie gleichsam kontrastiv umgeben. Der Unterschied besteht aber nicht allein in der traditionellen Trennung von poetischer und prosaischer Sprache, sondern im Gegensatz von Dichtung und Leben, wobei das Leben als nachrangig gegenüber der Dichtung erscheint. Die platonische Rangfolge Idee – Wirklichkeit – Kunst⁵⁷ wird gleichsam umgekehrt, steht doch – zumindest für Tullius – die Dichtung im höchsten Rang, während Welt, Mensch und Geschichte abfallen.

Туллий: [...] Жалко потому, что сказанное поэтом неповторимо, а тобой – повторимо. То есть если ты не поэт, то твоя жизнь – клише. Ибо все – клише: рождение, любовь, старость, смерть, Сенат, война в Персии, Сириус и Канопус, даже цезарь. А про лебедя и двойника – нет. Чем Рим хорош, так это тем, что в нем столько поэтов было. Цезарей, конечно, тоже. Но история – не они, а то, что поэтами сказано.⁵⁸

55 Tullius: [...] Ich möchte mich nur tatsächlich der Zeit anpassen. Das heißt, ihrem Rhythmus. Da ich kein Dichter bin, der einen neuen schaffen könnte ... Das einzige, was ich versuchen möchte, ist – mein Dasein ein bißchen monotoner zu gestalten. Weniger melodramatisch. Mehr auf den Zuschauer abgestellt ... Grob gesagt – mehr zu schlafen. Acht Stunden Schlaf, sechzehn Wachsein: diese Version der Zeit kenne ich. Vielleicht ist es möglich, das umzudrehen.

56 Die Büsten stehen daher nicht – was in den Texten Brodskijs auch oft der Fall ist – in einem pejorativ bewerteten Kontext, sondern werden letztendlich – zumindest von Tullius – positiv besetzt: Als Objekte helfen sie auf dem Weg in die sog. Freiheit, als Metonymien klassischer Dichtung gilt ihnen seine Verehrung – vgl. Rančin: Očerk o poëtike Brodskogo, S. 47.

57 Vgl. *Pliteia* X, S. 597–605.

58 M 273. – (Tullius:) Schade, weil das Wort des Dichters unwiederholbar ist – wohingegen du alles wiederholen kannst. Das heißt, wenn du kein Dichter bist, ist dein Leben ein Klischee. Weil alles Klischee ist: Geburt, Liebe, Alter, Tod, der Senat, der Krieg in Persien, der Sirius, der Canopus, sogar Caesar. Der Schwan und sein Doppelgänger dagegen nicht. Schön an

Entsprechend häufig – nämlich dreizehn Mal und zudem auch an prominenter Stelle, denn der erste Akt beginnt mit ihr – taucht die Phrase *kak skazano u poëta* („Wie vom Dichter gesagt wurde“) auf, womit das Thema des Verhältnisses von Dichtung und Welt gleichsam als Grundmotiv gelten kann, das gleich mit der ersten Aussage angesprochen wird.

Mramor freilich wirkt in seiner forciert umgangssprachlichen bzw. „prosaischen“ Form – im Unterschied zu den in Dialogform geschriebenen Gedichten Brodskijs – als markiert nicht-ästhetisch (die im Stück erwähnten Gedichte erscheinen als Zitate, sie sind nicht mit den Figurenreden verbunden), sodass man als Zuschauer:in/Leser:in zum Schluss kommen kann, es bei *Mramor* nicht mit einem poetischen, sondern mit einem markiert a-poetischen Text zu tun zu haben. Zumindest aus dem Mund von Publius, der vulgärerem der beiden Figuren, sind markiert a-poetische oder gar anti-literarische Äußerungen zu vernehmen. So zitiert Tullius die Sphragis von Ovids *Metamorphosen*, in denen der Dichter vorsichtig die Hoffnung äußert, dass sein Werk auch nach seinem Tod Bestand haben werde. Die Replik von Publius darauf lautet: „Да положить я хотел на „Метаморфозы“! ...“ („Ich scheiße auf die *Metamorphosen*.“⁵⁹) Unbeirrt von dieser vulgären Äußerung seines Gegenübers setzt Tullius dann seine Überlegungen zu Ovids Vorahnung von seinem eigenen Nachruhm fort, während Publius darauf hinweist, dass nun die Fluchtmöglichkeiten noch weiter eingeschränkt sein werden, weil am Fuße des Turms die von den Marmorbüsten der Dichter zerstörten Hackmesser ersetzt werden, auch das sei eine „Vorahnung“.

In diesem Zusammenhang kann eine Überlegung über die ostentativ unpoetische Faktur von *Mramor* gemacht werden, die sich von der poetischen Faktur von Brodskijs Lyrik unterscheidet.⁶⁰ Im Drama erscheint die Poesie ausschließlich als Zitat bzw. als eine Ausdrucksform, die eher der Figur Tul-

Rom ist, daß es so viele Dichter hatte. Caesaren natürlich auch. Aber nicht sie sind die Geschichte, sondern das, was die Dichter gesagt haben. Mdt, S. 53.

59 Die obszöne Phraseologie lässt sich schwer mit Bewahrung der inneren Form übersetzen: Im Hinblick auf die phraseologische Semantik ist für das Deutsche ein Wechsel in das Wortfeld des Analen möglich. Jedenfalls aber ist hier dem Übersetzer Peter Urban ein Fehler passiert, schreibt er doch arglos „Wär schön, wenn man sich auf die *Metamorphosen* verlassen könnte! ...“ Mdt, S. 90. Bemerkenswert auch die Übersetzung ins Englische, die Alan Myers gemeinsam mit Brodskij vorgenommen hat, wo die entsprechende Replik von Publius lautet: „Never could stand hexameters.“ Mengl, S. 70. Jedenfalls handelt es sich hier um das Idiom *položít chuj na kogo-libo/čto-libo*, nur dass die obszöne Komponente elidiert ist – vgl. dazu die Erläuterungen in: Buj, Vasilij: Russkaja zavetnaja idiomatika. Veselyj slovar' krylatych vyraženij, Moskva 1995, S. 20 f.

60 Die Distanznahme vom eigenen lyrischen Schaffen durch *Mramor* hat als Erster wohl Georges Nivat bemerkt, dem *Mramor* als eine ironische „niedere“ Variante der poetischen Welt Brods-

lius etwas bedeutet, Publius hingegen weniger oder gar nichts. Die Dichtung wird mithin insofern inszeniert, als sie als Anliegen bzw. Kontext einer Figur erscheint, während sich die andere Figur gar nicht um Poesie kümmert. Als Lyriker produziert Brodskij Poesie, als Dramatiker inszeniert er sie, sodass damit die Poesie gleichsam relativiert wird, weil gänzlich andere Aspekte des Lebens – ebenfalls im literarischen Text bzw. auf der Theaterbühne – repräsentiert werden, nur eben nicht mehr im Medium der Poesie. Dass diese Dramatisierung von Positionen tatsächlich eine Relativierung impliziert, lässt sich in der hier beschriebenen Szene erkennen, denn die Reflexionen über die Bedeutung von Ovids Versen, die Tullius anstellt, sind insofern im wörtlichen Sinn abgehoben, als Tullius kein wirkliches Interesse an der Welt hat, sondern „hoch im Turm“ über den profanen Dingen zu stehen meint. Publius hingegen beklagt – und man darf meinen, mit einigem Recht –, dass neue Hackmesser den Ausbruch aus dem Turm nun noch schwieriger machen.

Kunst bzw. im Besonderen die Poesie wird in *Mramor* direkt thematisiert – in mehr oder weniger abgeschmackten Aussagen der Figuren (meistens stammen diese von Tullius) – und zugleich durch andere, gänzlich unkünstlerisch anmutende Aussagen kontrastiert, womit die Inszenierung die Poesie rahmt. Darüber hinaus befähigt die Beschäftigung mit Poesie die Figur Tullius zu Taten – wie etwa dem Ausbruch aus dem Turm –, was aufgrund der praktischen Realisierung von poetischen Vergleichen bzw. Analogien gelingt. Statt wie im Fall der Gedichte Brodskijs ästhetisch auf das Publikum zu wirken, wird in *Mramor* die Kraft der Dichtung grotesk verzerrt dargestellt: als physikalische Kraft, die nicht durch dramatische, sondern durch reale Fallhöhe wirkt:

Туллий: Потяжелей Горация будет ... Килограмм за полста потянет ... И при ускорении в 9,81 ... да если 700 метров лететь ... то сечке, конечно, кранты. Как, впрочем, и крокодилчикам. То есть, в лучшем случае, крокодилчикам мрамор придется жевать ... А это разные вещи ... Это тебе не фарш ... Так можно и зубки испортить ... И тут мы по ним еще Вергилием врежем.⁶¹

kij gilt – vgl. Žorž [Nivat Niva, Georges]: Kvadrat, v kotoryj vpisan krug večnosti, in: Russkaja mysl'. Literaturnoe priloženie 3750 (1988), S. I–II, hier S. I.

- 61 M, S. 285 f. – (Tullius:) Wiegt sicher über einen Zentner ... mehr als Horaz. Bei einer Beschleunigung von 9,81 ... und wenn er 700 Meter fliegt ... dann ist der Fleischwolf natürlich im Eimer. Und die lieben kleinen Krokodile sinds auch. Das heißt, bestenfalls kriegen die lieben kleinen Krokodile Marmor zu kauen ... und das ist was andres ... kein Hackfleisch ... Daran könnt ihr euch die kleinen Beißerchen ausbrechen ... und dann hauen wir euch noch den Vergil drauf. Mdt, S. 72.

Der weitgehende Verzicht auf poetische Sprache im Theaterstück sowie die stark verfremdete Darstellung der Möglichkeiten von Poesie⁶² (egal ob klassisch oder nicht) lassen *Mramor* als kunstlos oder niedrig erscheinen, aber diesem Eindruck ist entgegenzuhalten, dass es andere – teilweise sehr ungewöhnliche – Verfahren sind, die es erlauben, das Stück als einen elaborierten Text zu qualifizieren: Neben den bereits beschriebenen poetischen Äquivalenzen, die sehr verschiedene Erscheinungen miteinander verbinden, ist etwa der Umgang mit der Konjunktionsphrase *to est'* (‘will heißen‘, ‘genauer gesagt‘, ‘id est‘) bemerkenswert, denn diese Wendung hat die gleiche Semantik wie die markierte Kopula *est'*, nur dass sie in der Figurenrede gänzlich unauffällig wirkt (wiewohl sie über 60 Mal gesprochen wird). Mit ihr werden ebenfalls Äquivalenzen erzeugt – zwischen Wörtern, Aussagen bzw. Sprechakten. Die unten angeführten Beispiele können metonymisch für die anderen stehen, die hier wegen ihres Anscheins an Selbstverständlichkeit nicht aufgezählt werden.

Полетит, понимаешь, на все четыре ... то есть триста шестьдесят ...
 Это в Скифии Северной ... Ну, в этой, в Европе Восточной. То есть в Западной Азии.
 Что с поэтами интересно – после них разговаривать не хочется. То есть невозможно.
 Естественное естественно и кончается. [...] То есть становится искусственным.
 За три сестерция можно было целый час семейную жизнь наблюдать. Совокупление то есть.⁶³

Eine textsemantisch ähnliche Funktion hat wohl auch die 25-mal wiederholte Phrase *vsě ravno* (‘ist egal‘, wobei die Bedeutung ‚ist gleich‘ latent ist bzw. aktualisiert werden kann, womit die Phrase wieder den Charakter allgemeiner Aussagen bzw. die Bedeutung eines Vergleichs erhält).

- 62 Man könnte den Umstand, dass Tullius die Marmorköpfe dazu verwendet, um ins Freie zu gelangen, auch anders sehen als in diesem Beitrag vorgeschlagen. So zeigt sich Anatolij Najman indigniert darüber, dass die Kultur in den Müllschlucker geworfen und damit die Freiheit gewonnen wird – Najman: *Sgustok jazykovej énergii* (Interview 13. 07. 1989), S. 42.
- 63 In den Übersetzungen wird die im Russischen stets gleiche metasprachliche Phrase *to est'* nach kommunikativ-intonatorischen Gesichtspunkten variiert: „Weißt du, er fliegt dann in alle vier ... ich meine dreihundertundsechzig“ M, S. 253/Mdt, S. 19. „Das ist nördliches Skythien. Na da, du weißt schon, in Osteuropa. Oder Westasien.“ M, S. 272/Mdt, S. 50. „Es ist interessant mit den Dichtern – danach hat man überhaupt keine Lust mehr zu reden. Ich meine, es ist unmöglich.“ M, S. 272/Mdt, S. 51. „Das Natürliche endet natürlich [...] Das heißt, es wird künstlich.“ M, S. 297/Mdt, S. 94. „Für drei Sesterzen konnte man eine ganze Stunde Familienleben beobachten. Also die Kopulation.“ M, S. 305/Mdt, S. 107.

9. Zum Verhältnis von Dramentext und Theaterinszenierung

Die Aufmerksamkeit für Details des Dramentextes zieht die Frage nach sich, ob sie in Theateraufführungen zur Geltung gebracht werden. Dies ist eine Frage der Regiearbeit bzw. des inszenatorischen Umgangs mit der Textvorlage des Dramas.

Bei der Betrachtung des Textes fällt in der einleitenden Beschreibung der Bühne eine weitere Entsprechung zu den Äquivalenzreihen auf, die für *Marmor* charakteristisch sind, es werden nämlich wiederholt Elemente der Bühne auf eine Weise charakterisiert, die einem Übergangs- oder Spannungszustand zwischen Gegenständen entspricht, die somit in eine Ähnlichkeitsrelation gebracht werden. Im nachfolgenden Zitat sind die sprachlichen Mittel für die Schaffung von Äquivalenzen durch Kursivsetzung hervorgehoben:

Камера Публия и Туллия: идеальное помещение на двоих: *нечто среднее между* однокомнатной квартирой и кабиной космического корабля. Декор: *более Палладио, чем Пиранезе*. Вид из окна *должен передавать ощущение* значительной высоты (скажем, проплывающие облака), поскольку тюрьма расположена в огромной стальной Башне, примерно в километр высотой. Окно – *либо круглое, как иллюминатор, либо – с закругленными углами, как экран*. В центре камеры – *декорированная под дорическую колонна – или опора*: внешняя сторона ствола, внутри которого – лифт. Ствол этот проходит через всю Башню *как некий стержень или ось*. Он и в самом деле стержень: все, появляющееся в течение пьесы на сцене, и все, с нее исчезающее, появляется или исчезает через находящееся в этом стволе отверстие, *являющееся помесью* ресторанного лифта и мусоропровода.⁶⁴

Aus dieser Bühnenanweisung ergibt sich die folgende Äquivalenzreihe, die in einer tatsächlichen Inszenierung entweder durch Bühnenbildnerische Abstraktionen oder durch visuelle Analogien umgesetzt werden könnte:

dorische Säule ≈ Lift ≈ Pfeiler ≈ Kolben ≈ Achse ≈ Speiseaufzug ≈ Müllschlucker

⁶⁴ M, S. 247. – „Im Zentrum der Zelle eine Säule, dem dorischen Stil *nachempfunden*, oder ein Pfeiler, dessen Außenseite einen Lift *verkleidet*. Dieser Pfeiler verläuft durch den gesamten Turm, *wie* ein Kolben oder eine Achse. Er ist auch de facto die Achse: Alles, was während des Stückes auf der Bühne erscheint oder von ihr verschwindet, erscheint oder verschwindet durch eine in diesem Pfeiler befindliche Öffnung, die eine *Mischung* aus einem Speiseaufzug und einem Müllschlucker *darstellt*.“ Mdt, S. 9. – kursiv in beiden Zitaten von mir, P. D.).

Diese Äquivalenz ist hier zwischen Gegenständen erzeugt, doch kann sie weitergeführt werden: So ließe sich etwa der Turm selbst als zentrale Institution des Imperiums (und mithin der „Welt“) auffassen (er ist Gefängnis, Fernsehturm, Restaurant),⁶⁵ aber auch die Analogie zum menschlichen Körper – man erinnere hierzu dessen Paarigkeit – ist möglich. Seinerseits wiederholt sich der Turm im neuen Nachtkästchen von Publius, das diesem wohl weiterhin (wie das Vorgängermodell) als Sexualobjekt dient. Die Gefängniszelle im Turm steht mithin im Schnittpunkt der beiden Dimensionen Raum und Zeit: Sie ist eine kleine Form des Raums (wie oben gezeigt wurde, gibt es noch kleinere), zugleich ermöglicht das Eingesperrtsein in der Zelle Tullius die „Gestaltung“ der Zeit mittels eines veränderten Rhythmus von Wachen und Schlafen.

Diese metaphysische Axiologie von Raum und Zeit aus der fiktiven Welt des Stücks kann durch eine Theaterinszenierung sogar noch verstärkt werden: Denn die Theaterbühne ist Schauplatz der Welt „als solcher“ (die Welt wird auf dieser repräsentiert) und die Theateraufführung macht das Vergehen von Zeit intensiv erfahrbar. In diesem Zusammenhang sei auch noch einmal an das Spiel mit der vierten Wand erinnert, welches das für die Gefangenen wichtige Beobachtungsthema auf die Theateraufführungssituation ausweitet, indem die imaginäre Grenze zwischen Zuschauerraum und Bühne als Glaswand angedeutet wird, was eben dieses beobachtende Spähen der Zuschauer markiert.

10. Fazit

Die bisherigen Bemerkungen zu *Mramor* haben vor allem den Dramentext zur Grundlage genommen und in diesem die Similaritäten, Analogien und Äquivalenzen festgestellt. Da diese wie beschrieben unterschiedliche Grade von Sinnfälligkeit bzw. Arbitrarität haben (die Similaritäten sind offensichtlicher als die in den Figurenreden oder im Nebentext erkennbaren Analogien und Äquivalenzen), kann diese Gestuftheit auch auf das Verhältnis von Dramentext und Theateraufführung bezogen werden: Demnach ist der Dramentext natürlich das Medium, in dem alle möglichen Äquivalenzen und Bedeutungsstrukturen beobachtet werden können, wenn bei der Analyse nur die entsprechende Geduld und Aufmerksamkeit für nicht-lineare Lektüre aufgebracht wird. In einer Theateraufführung jedoch hat das Publikum nicht die Möglichkeit einer solchen Textbetrachtung: Es wird nur einen kleinen Teil der Äquivalenzen bemerken und allenfalls die Analogien und Similaritäten registrieren, insbesondere wenn diese rekurren (wie beispielsweise das Motiv der

⁶⁵ Meerson: *The Ideal City*, S. 203.

Paarigkeit). Statt mit einer intellektuellen analytischen Lektüre ist das Theaterpublikum mit der Aufführung beschäftigt, deren multimedialer Charakter eine ganz andere Wahrnehmung verlangt als das Lesen eines Textes.

Gewissermaßen setzt sich die Dualität und Gegensätzlichkeit der Figuren in der Alternative Dramentext – Theateraufführung fort: Der abstrakter denkende Leser Tullius repräsentiert somit die analytische Lektüre, die eine gewisse „Weltabgewandtheit“ voraussetzt (weil man sich mit dem Text und dessen intelligibler Struktur beschäftigt), Publius dagegen steht für die sinnlichere und unmittelbarere Theateraufführung mit ihrer Ko-Präsenz von Körpern (von Publikum und Schauspieler:innen). Hans-Thies Lehmann beschreibt die Theatererfahrung in ihrer Unterscheidung von einer elektronisch mediatisierten Erfahrung als Begegnung von „begehrenden“ Körpern:

Theater-Körper sind, weil nur ‚da‘, im Zwischen-den-Körpern, in keinem Video faßbar. In dieser Ungesicherheit und Verlassenheit speichern sie Eingedenken: sie aktualisieren (und appellieren an) Körpererfahrung. Und sie speichern Zukunft, denn woran sie erinnern, ist das Begehren als unerfülltes und unerfüllbares. Da liegt die Alternative zu den elektronischen Bildern: Kunst als theatraler Prozeß, der [...] die Dimension des Begehrens und des Nicht-Wissens [wahrt]. Theater ist zuerst, anthropologisch, der Name für ein Verhalten (Spielen, Sich-Zeigen, Rollenspielen, Sich-Versammeln, Zuschauen als virtuelles oder reales Partizipieren), dann ist es eine Situation, und dann erst, zuletzt, Darstellung.⁶⁶

Die Theateraufführung ermöglicht laut Lehmann vorrangig eine stark körperliche bzw. sinnliche Erfahrung – wie sehr diese auch Intelligibles erkennen lässt, kann nicht pauschal bestimmt werden. Eine exkludierende Alternative (Sinnlichkeit oder Intelligibles) ist gewiss nicht Anliegen des Textes, eher legt die Beschaffenheit von *Mramor* nahe, diese beiden Kategorien in einem Spannungsverhältnis zu sehen.

Dennoch wird die Theateraufführung nicht dieselben Textbeobachtungen ermöglichen wie die Lektüre von *Mramor*. Eine entsprechende Einheit der Gegensätze von Geist und Körper kann man im titelgebenden Motiv des Marmors erkennen: Die Dichtung der Klassiker ist im Stück fast gänzlich absent (mit Ausnahme einiger weniger Verse aus Horaz und Vergil); die Dichtung wird nur metonymisch von den Marmorbüsten repräsentiert, die keine poetische, sondern eine kalkulierbare physikalische *Kraft* entwickeln, wenn sie aus großer Höhe in den Müllschacht geworfen werden.

66 Hans-Thies Lehmann: Post-dramatisches Theater, Frankfurt am Main 1999, S. 441.

Ähnlich verhält sich Brodskij's Drama zu seinem poetischen Werk: *Mramor* ist insofern dessen Gegenstück, als seine markante A-Poetizität auf der Ebene des Signifikanten (von klanglicher oder rhythmischer Struktur ist nichts zu bemerken, die Überstrukturiertheit ist allein auf der Ebene der Signifikate feststellbar, beispielsweise in den Äquivalenzen) die sinnliche Qualität seiner Lyrik kontrastiert. Dass Brodskij ein virtuoser und origineller Lyriker ist, wird man beim Besuch einer Aufführung von *Mramor* nicht feststellen können. Sein Theaterstück wirkt wie ein schwerer Brocken bzw. erratischer Block, der die Eleganz, Eloquenz und intellektuelle Elastizität seiner Lyrik jedoch erahnen lässt und sich wie ein Gegen-*Stück* zu dieser verhält.

Literatur

Primärliteratur

- Brodskij, Iosif: „Mramor“, in: Sočinenija Iosifa Brodskogo. T. IV, Sankt-Peterburg 1995, S. 247–308.
 Brodsky, Joseph [Brodskij, Iosif]: Marmor, Frankfurt am Main 1988.
 Brodsky, Joseph [Brodskij, Iosif]: Marbles. A Play in Three Acts, New York 1989.

Sekundärliteratur

- Buj, Vasilij: Russkaja zavetnaja idiomatika. Veselyj slovar' krylatych vyraženij, Moskva 1995.
 Gordin, Jakov: Rycar' i smert', ili Žizn' kak zamysel. O sud'be Iosifa Brodskogo, Moskva 2010.
 Herlth, Jens: Iosif Brodskij: Rimskie elegii, in: Die russische Lyrik, hg. v. Bodo Zelinsky, Köln/Weimar/Wien 2002, S. 369–378.
 Ingold, Felix Philipp: Sprache als Heimat. Joseph Brodskys Dichtung, in: Brodsky, Joseph [Brodskij, Iosif]. Marmor, hg. v. Günter Scholz u. Wendelin Göbel, Lachen am Zürichsee 1988, S. 45–63.
 Kovaleva, Irina: „Pamjatnik“ Brodskogo (O p'ese Mramor), in: Mir Iosifa Brodskogo. Putevoditel', hg. v. Jakov Gordin, Sankt-Peterburg 2003, S. 207–216.
 Lehmann, Hans-Thies: Post-dramatisches Theater, Frankfurt am Main 1999.
 Losev, Lev: Ironičeskij monument. P'esa Iosifa Brodskogo „Mramor“, in: Russkaja mysl' 3521 (1984), S. 10.
 Losev, Lev: Iosif Brodskij. Opyt literaturnoj biografii, Moskva 2006.
 Meerson, Yana: The Ideal City: Heterotopia or Panopticon? On Joseph Brodsky's Play Marbles and Its Fictional Spaces, in: Modern Drama 50 (2007), S. 184–209.
 Mukařovský, Jan: Dialog a monolog, in: Ders. Studie z poetiky, Praha 1982, S. 208–229.
 Najman, Anatolij: Sgustok jazykovoj énergii (Interview 13. 07. 1989), in: Poluchina, Valentina (Hg.): Brodskij glazami sovremennikov, Sankt-Peterburg 1997, S. 32–53.

- Niva, Žorž [Nivat, Georges]: Kvadrat, v kotoryj vpisan krug večnosti, in: Russkaja mysl'. Literaturnoe priloženie 3750 (1988), S. I–II.
- Pärli, Ülle: On postmodernism, 'the stairs of avant-garde', and Brodsky, in: Sign Systems Studies 31 (2003), S. 483–498.
- Platon: Sämtliche Werke. Band 2. Lysis, Symposion, Phaidon, Kleitophon, Politeia, Phaidros, Reinbek bei Hamburg 1994.
- Rančín, Andrej: 'Ja byl v Rime': 'Rimskij tekst' Brodskogo, in: Na piru mnemoziny. Interteksty Iosifa Brodskogo, hg. v. ders., Moskva 2001, S. 415–427.
- Rančín, Andrej: 'Radi reči rodnoj, slovesnosti ...': Očerok o poëtike Brodskogo, in: Na piru mnemoziny. Interteksty Iosifa Brodskogo, hg. v. ders., Moskva 2001, S. 19–116.
- Rejn, Evgenij: Prozaizirovannyj tip darovanija (Interview 24. 04. 1990), in: Poluchina, Valentina (Hg.): Brodskij glazami sovremennikov, Sankt-Peterburg 1997, S. 14–29.
- Vajl, Pëtr/Genis, Aleksandr: Ot mira – k Rimu, in: Poëtika Brodskogo, hg. v. Lev Losev, Tenafly, N. J. 1986, S. 198–206.

Verkörperte Ungleichheiten

Polens marginalisierte Frauenkörper in Sylwia Chutniks *Kieszonkowy Atlas Kobiet*¹

Kieszonkowy Atlas Kobiet (Pocket Atlas of Women) by Polish author Sylwia Chutnik depicts the lives of marginalized women in post-socialist Poland. This essay analyzes the representation of their bodies amid social and economic exclusion during the neoliberal era. The bazaar, a heterotopia, serves as a backdrop for exploring gender-specific inequalities. One protagonist, Czarna Mańka, symbolizes the burdens faced by women, reflecting their struggles and resilience in a transforming society. The novel explores into themes of imagined pregnancies (maternity), self-harm, and psychosomatic burdens, reflecting the impact of societal pressures and historical events on women's bodies, which it compellingly portrays as canvases for social inequalities. The essay delves into feminist theories, sociocultural approaches, and body theories to illuminate the complexities of post-socialist transformation on women's bodies.

1. Einleitung

Arme, Alkoholikerinnen, Kinderlose, gesellschaftlich Benachteiligte und gleichartig marginalisierte Frauen sind Protagonistinnen des Debütromans *Kieszonkowy Atlas Kobiet*² (dt. *Weibskram*³) der mittlerweile etablierten polnischen Schriftstellerin, Kulturwissenschaftlerin und Aktivistin Sylwia Chutnik (* 1979). Ihr vielseitiges Tätigkeitsfeld verleiht ihren Werken eine Wirkung, die weit über den traditionellen Literaturbetrieb hinausreicht, und ihre liberale, modernistische Stimme findet im polnischen öffentlichen Diskurs großen Anklang, besonders durch ihre feministischen Texte, die oft Warschau gewidmet sind.

- 1 Die Arbeit an diesem Artikel sowie an der dazugehörigen Forschung wurde vom Österreichischen Wissenschaftsfonds (FWF) gefördert: T 1139-G.
- 2 Chutnik, Sylwia: *Kieszonkowy Atlas Kobiet*, Kraków 2008. Nachfolgend wird nach folgender Ausgabe zitiert: Chutnik, Sylwia: *Kieszonkowy Atlas Kobiet*, Warszawa 2013.
- 3 Chutnik, Sylwia: *Weibskram*, übersetzt aus dem Polnischen von Antje Ritter-Jasińska, Berlin 2012.

Darin tritt ein wiederkehrendes Motiv von entschlossenen Frauen auf, die für ihre Unabhängigkeit kämpfen, doch in der gegen sie arbeitenden Realität gefangen sind. Dabei fungieren sie als Repräsentantinnen aller Frauen, die die stereotypen Darstellungen und Lebensläufe der von Ehemann und Kindern abhängigen sowie fremdbestimmten Hausfrau ablehnen. Die Austragungsorte dieser Kämpfe sind die privaten Räume, versteckt innerhalb der vier Wände von Wohnungen oder Häusern, zwischen Küche und Gemüsegarten oder auch in den Straßen der schlechten Viertel Warschaus. Diese Motive kommen repräsentativ auch in ihrem hier analysierten Romandebüt vor.

Dieses ursprünglich 2008 veröffentlichte Werk wurde mit renommierten Preisen wie dem *Paszport Polityki* ausgezeichnet und für den anerkanntesten Literaturpreis in Polen, *Nike*, nominiert. Im Fokus des im postsozialistischen Polen spielenden Buches stehen die Bewohnerinnen eines Mietshauses in der Opaczewska-Straße im Warschauer Stadtteil Ochota, in einer „dzielnica robotnicza pełna bezrobotnych“,⁴ einem Viertel der vermeintlichen „Transformationsverlierer:innen“. Die vier Protagonist:innen heißen alle symbolisch Maria, als Allegorien der Mutter Gottes oder eher der verheerenden, menschenverachtenden Folgen des polnischen Katholizismus:⁵ Czarna Mańka, Pani Maria, Marysia und Paniopan Marian (dt. Frauenherr Marian).⁶ Alle vier gehören zu marginalisierten Gruppen und leiden unter verschiedenen Diskriminierungen aufgrund von Homophobie, Antisemitismus, Chauvinismus oder Klassismus. Der Roman besteht aus vier Teilen und behandelt verschiedene Formen sozialer Ausgrenzung: Armut und Verrücktheit, jüdische Herkunft und Alter, sexuelle Andersartigkeit und Unreife, wie sie durch die vier Marias repräsentiert werden. Auch das Wohnhaus und der Bazar werden als Orte für Ausgegrenzte durch die Gesellschaft, die Geschichte⁷ und vor allem die Transformation in der Art von Foucaults Heterotopie⁸ oder Bachtins Chronotopos⁹ beschrieben. Der Roman gibt nicht nur Einblick in das Leben dieser Frauen, sondern beleuchtet

4 Chutnik 2013, S. 13. Chutnik 2012, S. 12: „Ein Arbeiterbezirk voll mit Arbeitslosen.“

5 Vgl. Draguła, Andrzej: Od kapliczki do mody. Obraz Maryi w kulturze współczesnej, in: *Colloquia Theologica Ottoniana* 2 (2018), S. 43–64, hier S. 48–49.

6 Marian Pawlikowski ist durch seine unklare Geschlechtsidentität geprägt, da er in einem Zwiespalt zwischen männlicher Physis und weiblicher Persönlichkeit verharrt.

7 Für eine historische Analyse der marginalisierten Figuren vgl. Nadana-Sokolowska, Katarzyna: *Kieszonkowy atlas kobiet, Dzidzia, Cwaniary ...-wybrane powieści Sylwii Chutnik w kontekście badan nad związkami reprezentacji wojny i płci kulturowej*, in: *Białostockie studia literaturoznawcze* 10 (2017), S. 59–72.

8 Vgl. Foucault, Michel: *Die Heterotopien. Der utopische Körper*, übersetzt aus dem Französischen von Michael Bischoff, Frankfurt am Main 2005.

9 Bachtin, Michail M.: *Chronotopos*, Frankfurt am Main 2008.

in ihren Schicksalen die sozialen und ökonomischen Ungleichheiten, denen sie in Zeiten der Transformation und des folgenden Neoliberalismus ausgesetzt sind, sowie die historischen Ereignisse, die sich traumatisierend auch in ihre Körper, die im Mittelpunkt der Analyse stehen werden, eingeschrieben haben.

Im Roman materialisiert sich in den Frauenkörpern ihre Benachteiligung in der posttransformatorischen Gesellschaft¹⁰, die vor allem durch das Patriarchat, das durch den Katholizismus in der polnischen Gesellschaft stark internalisiert ist, und den Neoliberalismus, der nach der Wende 1989 zügig das Leben der Polinnen bestimmte, geprägt ist. In den Lebensläufen und Körpern der von Chutnik dargestellten Frauen spiegelt sich die Geschichte Zentraleuropas: Die Jahrzehnte des Kalten Krieges waren geprägt von einer Auseinandersetzung zwischen dem sozialistischen und dem kapitalistischen System, welche im Jahr 1989 einen Wendepunkt erreichte. Der Runde Tisch und der Fall der Berliner Mauer markierten den Anfang vom Ende der sozialistischen Ära,¹¹ gefolgt vom Zerfall der Sowjetunion im Jahr 1991. Mit der sogenannten Wende strebte der zu den sozialistischen Ländern und zur Sowjetunion gehörende Teil Zentral- und Osteuropas nun eine Integration in den „europäischen Mainstream“ an, und die Phase der Transformation begann. Diese hat viele Frauen in den ehemals sozialistischen Ländern wieder in eine den Männern untergeordnete Rolle gebracht, die sich in einer ökonomischen Abhängigkeit manifestiert.¹²

Ich möchte diese Phase hinsichtlich der Entwicklung der geschlechtsspezifischen Ungleichheiten und Diskriminierungen in der postsozialistischen Gesellschaft, wie sie sich am Körper der Frauen aufzeigen lassen, untersuchen. Dieser Aufsatz analysiert die Darstellung ihrer Körper angesichts sozialer und wirtschaftlicher Ausgrenzung während der neoliberalen Ära. Im Fokus stehen der Bazar sowie eine der vier Protagonistinnen. Der Bazar, eine Heterotopie, dient als Hintergrund, um geschlechtsspezifische Ungleichheiten zu erforschen. Die Protagonistin, Czarna Mańka, symbolisiert die Lasten, die Frauen tragen,

10 Segert, Dieter: Transformationen in Osteuropa im 20. Jahrhundert, Wien 2013, S. 208–209.

11 Welche historischen Ereignisse die Wende genau symbolisieren, steht jedoch in Diskussion und ist für jedes Land anders. Im polnischen Kontext werden als Wendeereignisse folgende gehandhabt: 7. Februar 1989 – Beginn der Gespräche am Runden Tisch, 5. April 1989 – Ende der Gespräche am Runden Tisch, 4. Juni 1989 – Erste (halb-)freie Wahlen in Polen seit 1945, 24. August 1989 – Gründung der ersten demokratischen Regierung von Tadeusz Mazowiecki. Vgl. zur Wende und Transformation als historischen Prozess: Filipkowski, Piotr/Gulińska-Jurgiel, Paulina: Einleitung, Multiple Zugänge zur Transformation, in: Dies. (Hg.): Historisierung der Transformation, in: Historie – Zentrum für Historische Forschung Berlin der Polnischen Akademie der Wissenschaften 14 (2021), S. 9–16.

12 Vgl. Ghodsee, Kristen R.: Why Women Have Better Sex Under -Socialism. And Other Arguments for Economic Independents, New York 2018.

und reflektiert ihre Kämpfe und Widerstandsfähigkeit in einer sich wandelnden Gesellschaft. Eingebildete Schwangerschaften (Mutterschaft), Selbstverletzungen und psychosomatische Belastungen, die die Auswirkungen gesellschaftlicher Zwänge und historischer Ereignisse auf die Körper der Frauen widerspiegeln, werden beleuchtet. Diese Aspekte zeigen auf, wie Frauenkörper zu Leinwänden sozialer Ungleichheiten werden.

2. Theoretischer Rahmen: Polanyi – Agamben – Bauman – Crenshaw

Der Aufsatz greift auf feministische Theorien, soziokulturelle Ansätze und Körpertheorien zurück, um die sich in den Frauenkörpern spiegelnden Komplexitäten der postsozialistischen Transformation zu erläutern.

Ein für meine Analyse bedeutender Aspekt ist die Beschämung, wie sie unter anderem von Karl Polanyi in *The Great Transformation* (1944) aufgezeigt wird. Der Wirtschafts- und Sozialwissenschaftler betont, dass rein ökonomische, die Befriedigung der Bedürfnisse betreffende Gegebenheiten für das Klassenverhalten unvergleichbar weniger relevant sind als Fragen des Ansehens in der Gesellschaft.¹³ Sozialer Status und die damit einhergehenden machterzeugenden Privilegien stehen der Beschämung gegenüber, die in Unterdrückung, Unterwerfung oder Ausgrenzung resultiert und als Gewaltakt gesellschaftlich oft gar nicht erkannt wird. Der Osteuropahistoriker Philipp Ther spricht in diesem Zusammenhang über eine „Mobilisierung durch Armutsandrohung“ im neoliberalen System, wobei er in Bezug auf die von der postsozialistischen Transformation betroffenen Länder festhält: „Noch stärkere Auswirkungen hatte die *Aktivierung durch Armut* [Hervorhebung im Original] in den postkommunistischen Ländern. Die damit verbundene systemimmanente Menschenverachtung macht aus meiner Sicht die Essenz des Neoliberalismus aus.“¹⁴ Durch die Androhung von Armut im vom Markt bestimmten, die Spielregeln andauernd verändernden und instabilen Neoliberalismus sollen die Menschen dazu gezwungen werden, noch aktiver, flexibler und mobiler zu sein.¹⁵ Sie sollen sich dem System vollkommen unterwerfen, haben aber wenig bis keinen Einfluss auf die Spielregeln.

¹³ Vgl. Polanyi, Karl: *The Great Transformation*. Politische und ökonomische Ursprünge von Gesellschaften und Wirtschaftssystemen, aus dem Englischen übersetzt von Heinrich Jelinek, Frankfurt am Main 1973, S. 212.

¹⁴ Ther, Philipp: *Das andere Ende der Geschichte*, Frankfurt am Main 2019, S. 34.

¹⁵ Vgl. ebd.

Die soziale Anerkennung und die Zuweisung gesellschaftlicher Attribute spielen auch eine entscheidende Rolle bei der Einteilung in die Kategorien von *zoç* (der bloße Körper) und *bios* (der Körper mit allen gesellschaftlichen Attributen) von Giorgio Agamben. Sein Konzept veranschaulicht, wie Menschen, die nicht den gesellschaftlichen Normen der Dominierenden entsprechen, marginalisiert werden. Die *polis* bestimmt, wer als „richtig“ lebendes Wesen anerkannt wird und somit von *zoç* zu *bios* erhoben wird.¹⁶ Insbesondere in der modernen Gesellschaft, in der fließende, deregulierte Marktkräfte die Neuverteilung der Anerkennung von Körpern bestimmen, führt dies zur Ausgrenzung bestimmter Menschen. Im Kontext meiner Untersuchung der „verkörperten Ungleichheiten“ der Transformation sind dies die marginalisierten, prekarierten Körper von armen, nicht dem Schönheits- und Mutterschaftsideal entsprechenden Frauen sowie queeren Personen.

Der polnisch-britische Soziologe Zygmunt Bauman verband die Theorie Agambens mit seinen eigenen, heute schon etablierten Überlegungen zur flüchtigen Moderne¹⁷ („liquid modernity“):

Die treibende Kraft der Gestaltung und Überwachung der permanenten Produktion gesellschaftlich anerkannter und geduldeter Körper haben sich unter den Bedingungen der flüssigen Moderne *vom Staatskörper zum Markt* verlagert. Die Praxis der Grenzziehung zwischen *zoç* und *bios*, wenn nicht das Recht dazu, und wenn nicht das Recht zur Aussonderung, dann zumindest die Befugnis zur Vorauswahl der Menschen, die für die Aussonderung und Herabstufung in die ‚Unterklasse‘ der *homini sacri* in Frage kommen, ist an die Marktkräfte abgetreten oder von ihnen übernommen worden, an Kräfte, die notorisch ‚dereguliert‘, sprunghaft, bar jeder langfristiger Logik und daher im großen und ganzen unvorhersagbar und unkontrollierbar sind.¹⁸

Bauman beschrieb die flüchtige Moderne als von einer Konsumgesellschaft geprägt, in der es zur Ausgrenzung einer Unterklasse kommt, die nicht mit dem Tempo des andauernden Wandels Schritt halten kann – ein Modell, das sich besonders gut zur Untersuchung der Transformation von Plan- zu Marktwirtschaft bzw. zum Neoliberalismus und von Autokratie zu Demokratie eignet. Er geht spezifisch auf den Aspekt des Körpers ein, denn das Management der Körper

16 Vgl. Agamben, Giorgio: *Homo Sacer*, Frankfurt am Main 2002.

17 Vgl. Bauman, Zygmunt: *Flüchtige Moderne*, Frankfurt am Main 2003.

18 Bauman, Zygmunt: *Politische Körper und Staatskörper in der flüssig-modernen Konsumengesellschaft*, übersetzt aus dem Englischen von Friedrich Griesse, in: Schroer, Markus (Hrsg.): *Soziologie des Körpers*, Frankfurt am Main 2005, 32018, S. 189–214, hier S. 196.

wird zum entscheidenden Faktor. Durch die Unkontrollierbarkeit des Marktes und die „Deregulation“ des Lebens wird das Wissen darüber, was der Körper überhaupt ist und wie man ihn kontrollieren kann, in Zweifel gezogen. Die nun alles bestimmenden deregulierten Märkte sind eine „der Hauptursachen der allgegenwärtigen Verunsicherung geworden, welche die flüssige Moderne kennzeichnet.“¹⁹ Vor allem Fitness und die Schönheitsindustrie wurden zur Bewertung und Manipulation des Körpers Teil einer gesellschaftlichen Dynamik, die sowohl Frauen als auch Männer betrifft:

Die Ausgesonderten der neuen, flüssig-modernen Spielart wurden nicht wegen eines Vergehens vor Gericht gestellt, nicht für schuldig befunden und verurteilt. [...] Sie sind einfach herausgefallen, haben mit dem Tempo des Wandels nicht Schritt gehalten. Sie bilden die Unterklasse einer Gesellschaft, die sich rühmt, Klassen-teilungen abzuschaffen und die Erinnerung an Klassen nur noch in der Aussonderung derer zu bewahren, die beim Konsumentenspiel verloren und das Kasino den Gewinnern und einsatzfreudigen Glücksspielern überlassen haben.²⁰

„Die gesellschaftliche Nacktheit“²¹ verbindet die Abfallprodukte der flüchtig-modernen Ära mit den *homini sacri* von einst. Dabei macht Bauman auf die strukturellen Voraussetzungen dieser ökonomischen und kulturellen Ungleichheit und die Unmöglichkeit, ihr zu entkommen, aufmerksam: „durch die Entziehung der Norm“ können die Betroffenen ihre „gesellschaftliche Bekleidung“ nicht mehr weben, was in dieser Ära als eine individuelle Aufgabe angesehen wird. Zuvor hat man ihnen jedoch „den Zugang zum Garn verwehrt, aus dem in der Konsumentengesellschaft die gesellschaftlich anerkannten Kleider zu weben sind.“²² Von Anfang an prägen Ungleichheiten das Leben der Benachteiligten.

In einer neoliberalen patriarchalen Gesellschaft hemmen diese Mechanismen vor allem Frauen. Dabei sind *race*, *class* und *gender*²³ Kategorien, die zusammenspielen, weshalb sich der intersektionelle Zugang bei ihrer Unter-

¹⁹ Ebd., S. 197.

²⁰ Ebd., S. 213.

²¹ Ebd.

²² Vgl. ebd.

²³ Mittlerweile hat sich die Verwendung der englischen Termini auch im deutschsprachigen Raum durchgesetzt, da diese im Deutschen unübersetzbar scheinen: Rasse ist ideologisch stark belastet und wird deshalb nicht mehr in wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Debatten verwendet, auch Klasse wird im deutschsprachigen Kontext anders benutzt als im angloamerikanischen. Vgl. Opitz-Belakhal, Monika: *Geschlechtergeschichte*, Frankfurt am Main 2010, S. 36–37.

suchung in den letzten Jahren in der sozialwissenschaftlichen Forschung durchgesetzt hat. Gender ist dabei eine machtanalytische Kategorie: „Gender beziehe sich auf soziale Klassifikation in ‚männlich‘ und ‚weiblich‘.“²⁴ Die Jura-Professorin Kimberlé Crenshaw führte bereits im Wendejahr 1989 den Begriff der Intersektionalität ein, anhand dessen multiple, sich überschneidende Diskriminierungsformen untersucht werden können, ohne diese zu gewichten.²⁵ Gleichzeitig macht der Begriff auf die Verschärfung von bei solchen multiplen Benachteiligungen entstehenden Diskriminierungserfahrungen aufmerksam, wie sie bei den Protagonistinnen von Chutniks Roman zu finden sind.

3. Bazar: Heterotopie als Ort der „posttransformatorischen Gesellschaft“

Chutniks *Kieszonkowy Atlas Kobiet* weist dem Bazar auf der Banach-Straße in Ochota von Anfang an eine besondere Rolle zu: Er ist eine Heterotopie und eine Antwort auf Konsum, Kapitalismus und Globalisierung, stellt aber auch eine Art „Underground-Geschäft“ dar, das sich den konventionellen Regeln des Kapitalismus und der Werbung entzieht. Hier geht es nicht um reinen Warenaustausch, sondern um ein alternatives System des Handels und des Miteinanders:

Bazar to nie magiel. Tutaj rozmowy są na poziomie. To świątynia, jedyna w kraju, gdzie kobiety mogą być kapłankami. Na równi z mężczyznami dokonywać wyboru produktów, komentować i obserwować. [...] Bazar to również odpowiedź na konsumpcję, korporacje, kapitalizm, globalizm i inne czarne siły. Taki underground handlu. Gdzie jedną ręką peta, drugą trzy bułeczki w torebkę. Gdzie reklama produktów zatrzymała się na etapie nabazgranego na dykcie ‚promocja‘. [...] I co nam powiecie, spece od reklamy, młode wilczki public relations, kramciarze od badań konsumenckich?²⁶

24 Griesebner, Andrea: Geschlecht als soziale und analytische Kategorie, in: Gehmacher, Johanna/Mesner, Maria (Hg.): Frauen und Geschlechtergeschichte. Positionen/Perspektiven, Wien 2003, S. 37–52, hier S. 43.

25 Crenshaw, Kimberlé: Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics, in: University of Chicago Legal Forum, S. 139–167.

26 Chutnik: *Kieszonkowy Atlas Kobiet*, S. 8–9. Chutnik: *Weibskram*, S. 7–8; „Der Markt ist kein Waschsalon. Hier haben die Gespräche Niveau. Der Markt ist ein Gotteshaus, das einzige im Land, in dem Frauen Priesterinnen sein dürfen, wo sie gleichberechtigt neben den Männern die Ware auswählen, wo sie kommentieren und beobachten. [...] Der Markt ist auch eine Antwort auf den Konsum, auf Konzerne, den Kapitalismus, die Globalisierung und andere

Die Regeln des neoliberalen, patriarchalen Marktreibens werden aufgehoben, gleichzeitig bleibt der Bazar „Gotteshaus“ und „Schrein“, in dem Frauen ausnahmsweise gleichberechtigt neben den Männern die Ware vertreiben können. Dieser Umstand macht den Ort besonders: Die Frauen hier verweigern sich den Normen des Kapitalismus und des Patriarchats. Diese Sonderstellung innerhalb des Bazar drückt aber gleichzeitig ihre Rolle der Ausgegrenzten außerhalb dieses Raums aus: Nur hier sind sie die Priesterinnen. Ihre Unabhängigkeit stellt somit eine Form des Widerstands gegenüber den deregulierten Marktkräften dar, kann jedoch nur auf diesen Raum begrenzt werden. Hier können sie sich ihre eigene Position jenseits gesellschaftlicher Normen und Hierarchien erschaffen. Hier sind sie keine Ausgesonderten und Abfallprodukte der flüchtig-modernen Ära, von der Bauman spricht. Es entsteht eine eigene Gemeinschaft von Frauen, und der Bazar wird zum Ort der Selbstbestimmung und Freiheit, der wiederum eigene Rollen und Ausgegrenzte hat. Giorgio Agambens Unterscheidung zwischen *zoç* und *bios* wird hier deutlich, wenn von den Frauen als „bloßen Körpern“ (*zoç*) die Rede ist, die jedoch auf dem Bazar eine Transformation erfahren. Hier können sie ihre eigene Position einnehmen und sich über gesellschaftliche Normen hinwegsetzen. Auch die „Królowe Bazaru“ (Königinnen des Marktes) sind Ausgegrenzte, werden aber als wahre Avantgarde wahrgenommen. Diese Frauen stehen für die „Elite des Bazar“, sie verkörpern Stärke und Unabhängigkeit. Sie verweigern sich den gängigen Normen des Konsums und der Gesellschaft und nehmen eine eigene Position ein. Dabei werden sie ironisch als „blaublütig vom Brennschwein“ bezeichnet, was auf ihre vermeintliche Authentizität und Unabhängigkeit hindeutet, mit Verweis auf ihre gesellschaftliche Ausgrenzung – dargestellt durch Brennschwein, den billigsten Alkohol, konsumiert von marginalisierten Alkoholiker:innen:

I na bazarze są też prawdziwe Królowe. [...] Królowe mają niebieską krew od denaturatu i wżgardliwie patrzą na przechodniów. Siędzą zazwyczaj bokiem lub wręcz tyłem do ewentualnych klientów i są przez to prawdziwą awangardą. Jakby nie wierzyły, że cokolwiek mogą sprzedać. Jakby ignorowały ten cały kapitalizm, kupowanie, gromadzenie.²⁷

schwarze Mächte. Eine Art Underground-Geschäft. In der einen Hand die Kippe, in der anderen drei Brötchen in die Tüte geschoben. Hier ist die Werbung auf der Stufe eines auf ein Stück Pappe gekritzelten ‚Sonderangebotes‘ stehengeblieben. [...] Und was sagt ihr Werbespezialisten dazu, ihr jungen Wölfe der PR, ihr Krawattenträger von der Marktforschung?“

²⁷ Chutnik: *Kieszonkowy Atlas Kobiet*, S. 9. Chutnik: *Weibskram*, S. 9: „Die Elite, das sind wahre Königinnen des Marktes. [...] Die Königinnen sind blaublütig vom Brennschwein und schauen verächtlich auf die Passanten herab. Sie sitzen meist seitlich oder gar mit dem Rücken zu den potenziellen Kunden, das macht sie zur echten Avantgarde. Als glaubten sie nicht, dass

Der Bazar wird zum Zufluchtsort der Ausgegrenzten, der Verstoßenen, der nicht am Konsumspiel Teilnehmenden: desillusioniert und hoffnungslos. Deshalb nehmen Frauen darin eine so besondere Rolle ein – als Mehrfachdiskriminierte sind sie die „Königinnen“ dieses Marktes. Als weibliche Figuren des benachteiligten, marginalisierten proletarischen Prekariats werden sie zu Schaufiguren der „Verlierer:innen“ des Postsozialismus – sowohl in ihrer Rolle als Frauen als auch als Arbeiterinnen. Im Text wird eine symbolische Verbindung zwischen dem Bazar und dem Frauenkörper hergestellt, wenn Frauen ihre Einkäufe wie eine Art „simulierter Mutterkuchen“ in Netzen und Taschen tragen. Diese Metapher verweist auf die undankbare, aber lebenswegweisende, unbezahlte, nicht anerkannte Sorge- und Pflegearbeit, die Frauen in der Gesellschaft verrichten, sei es als Mütter, Hausfrauen oder Versorgerinnen:

Na bazarze rodzi się też nowa ścieżka ewolucji. Polskich kobiet nie przyniósł przecież bocian, tylko znaleziono je w siatce. Reklamówce, torbie, woreczku. Noszą te swoje jakby łożyska ze sobą od małego do śmierci. Ręce wyrobione w miejscu, gdzie wrzyna się plastikowe ucho. Jakie ma pani linie papilarne? Linux papilarus od sia-tux. O, długie życie bazarowe panią czeka. Ścieżka promocji przecina linię życia.²⁸

Der Bazar wird somit zu einem Ort, der die vielfältigen Rollen und Belastungen von Frauen in der postsozialistischen Gesellschaft widerspiegelt und ihnen ein „ein langes Marktleben“ vorhersagt, eine Anspielung auf die Unmöglichkeit des Entkommens aus dieser Rolle. In diesem Zusammenhang verdeutlichen die beschriebenen Zitate die Bedeutung des Bazars als Ort der vermeintlichen, ironisch dargestellten Selbstbestimmung, des Widerstands und der Gemeinschaft für die Frauen während der postsozialistischen Transformation. Scharf betont wird dies durch die Ansiedelung dieses Raumes außerhalb der Normgesellschaft. Der Markt bietet eine Alternative zum konventionellen Konsum und den gesellschaftlichen Hierarchien, vertieft jedoch nur die Exklusion. In dieser Heterotopie finden die Frauen der „Unterklasse“ ihre eigene Identität jenseits der gängigen Normen und Rollenbilder, bleiben aber stets Aus-

sie irgendwas verkaufen könnten. Als ignorierten sie den Kapitalismus, das Kaufen und Anhäufen.“

28 Chutnik: Kieszonkowy Atlas Kobiet, S. 9. Chutnik: Weibskram, S. 8: „Auf dem Markt entspringt auch ein ganz neuer Zweig der Evolution. Die polnischen Frauen werden nämlich nicht vom Storch gebracht, sondern in einem Einkaufsnetz gefunden. In einer Tüte, einer Tasche, einem Beutel. Von klein auf tragen sie diese Pseudo-Mutterkuchen bei sich, bis zu ihrem Tode. Die Hände entstehen an der Stelle, wo die Plastikhenkel einschneiden. Was haben Sie für Papillarlinien? Linux papilarus tuetus plasticus. Oh, Ihnen steht ein langes Marktleben bevor.“

gegrenzte, nicht nur innerhalb der Gesellschaft, sondern auch als Untergebene der Männer innerhalb ihrer „Unterklasse“, was nachfolgend anhand der Figur der Czarna Mańka skizziert wird.

4. Czarna Mańka – die verrückte Königin des Bazar

„Jedna z Królowych Bazarów nazywała się Maria. Maria Kretańska. Oczywiście łatwo zgadnąć, że już w przedszkolu zakładowym dostała przydomek „Mańka Kretyńska““²⁹ Czarna Mańka, wie Maria Kretańska im Roman genannt wird, ist eine der vier Protagonistinnen und arbeitet als Verkäuferin von Töpfen auf dem Bazar. Der Name Maria, den alle vier Protagonistinnen des Romans tragen, verweist auf den polnischen Katholizismus und die darin verankerte Rolle der Frau als „Matka Polka“ (dt. Mutter Polens), in die sich Maria hätte einschreiben sollen. Maria Kretyńska kann aber die ihr von der Gesellschaft zugewiesene Rolle der versorgenden, gebärenden schönen Frau nicht erfüllen, was zu ihrer persönlichen Tragik und Doppelmarginalisierung als Frau und innerhalb der Frauen führt. Sie wird zunächst als eine sensible Frau charakterisiert, die ihre Gedanken und Gefühle in Tagebüchern festhält und in ihrer Jugend von Träumen und Hoffnungen erfüllt ist. Allerdings ist ihr Leben von Einsamkeit und Enttäuschungen geprägt, und dies wird die Zukunft nicht ändern. Kurz nach ihrer Hochzeit verlässt sie ihr Mann, ein „Gangster“ aus der Nachbarschaft, was zu ihrer Verurteilung und Beschämung durch ihr soziales Umfeld führt. Diese Zurückweisung und Verlassenheit verstärkt sich durch die Ablehnung ihrer Mutter, die sich nicht zu ihrer Tochter, einer „Trinkerin vom Markt“, bekennen möchte, ein weiterer Grund, der zur Scham und Ausgrenzung Marias führt und durch ihre Unfruchtbarkeit noch verstärkt wird.

In ihrer völligen Isolation und Scham bildet sich Czarna Mańka ein, schwanger zu sein. Bei der Scheinschwangerschaft handelt es sich um eine psychosomatische Störung, bei der der Körper aufgrund von emotionalen oder psychischen Belastungen eine scheinbare Schwangerschaftsreaktion zeigt, und diese kann durch tiefgreifende psychische Traumata, den Verlust eines geliebten Menschen, unerfüllten Kinderwunsch oder sozialen Druck ausgelöst werden³⁰ – alle Aspekte vereinen sich in Maria:

29 Chutnik: Kieszonkowy Atlas Kobiet, S. 11. Chutnik: Weibskram, S. 10: „Eine von den Marktköniginnen hieß Mania. Maria Kretańska. Man kann sich leicht vorstellen, dass sie bereits im Betriebskindergarten den Spitznamen ‚Mańka Kretinska‘ hatte.“

30 Vgl. Brockington, Ian/Lanczik, Mario: Psychiatrische Erkrankungen bei Frauen: Scheinschwangerschaft, in: Helmchen, Hanfried (Hrsg.): Psychiatrie spezieller Lebenssituationen, Berlin/Heidelberg/New York 2000, S. 313–377, hier S. 330.

Die Scheinschwangerschaft zeigt eindrucksvoll die Wirkung der Psyche auf den Körper durch hormonelle Sekretion. [...] So können bei der Scheinschwangerschaft die Brustveränderungen, die Uterusvergrößerung und die Sekretion des Endometriums erklärt werden. Bei Menschen konnten diese Phänomene sogar im Rahmen chirurgischer Exploration nachgewiesen werden.³¹

In ihrer eingebildeten Schwangerschaft spiegeln sich die psychischen Belastungen der postsozialistischen Gesellschaft verstärkt durch die individuellen Belastungen ihres Milieus wider: der gesellschaftliche Druck und die soziale Isolation der Marginalisierten/Benachteiligten. Indem sie sich einbildet, schwanger zu sein, versucht Czarna Mańka, eine Form von Kontrolle oder Erfüllung in ihrer Lebenssituation zu finden, die von sozialer Ausgrenzung und persönlicher Enttäuschung geprägt ist. Die Kombination aus psychischer Belastung, sozialer Isolation und dem Mangel an Ressourcen hat zu ihrer prekären Situation geführt. Die Mutterschaft ist eine der wenigen Möglichkeiten für Frauen ihres Milieus, als Frau anerkannt zu werden und mit dem Kind eine Bezugsperson zu bekommen. Im Patriarchat gewinnt der Mann Kontrolle über die reproduktiven Rechte der Frau,³² doch sogar durch dieses System fällt Maria durch und endet in der eingebildeten Schwangerschaft, die schließlich zu ihrer psychischen Erkrankung führt. Die Tatsache, dass sie am Ende unter den Rädern eines Lastwagens stirbt, während sie den imaginären Kinderwagen schiebt, verdeutlicht die Tragik und Unausweichlichkeit ihres Schicksals. Durch ihre mit der Umwelt unversöhnbare Sensibilität wird sie zur Repräsentantin der individuellen Erfahrungen vieler Frauen, die in dieser Ära mit sozialen, wirtschaftlichen und psychischen Belastungen konfrontiert waren bzw. sind und damit im individualisierten Neoliberalismus als Mehrfachdiskriminierte allein gelassen werden.

Der Roman endet mit einer Art desperaten Befreiungsakts, auf den Bożena Choluj im Hinblick auf ihre Analyse des „ambivalenten Charakters des Feminismus, wie er in Polen vor allem an der Schnittstelle zwischen feministischer Theorie und sozialer bzw. politischer Praxis zum Vorschein kommt“, aufmerksam macht.³³ Choluj interpretiert das Ende wie folgt:

In der letzten Erzählung werden mit der wütenden Inbrandsetzung eines Basars, wo die Figuren arbeiten oder minderwertige Ware einkaufen, die Überreste der alten

³¹ Ebd., S. 332.

³² Vgl. Tong, Rosemarie: *Feminist Thought. A Comprehensive Introduction*, London 1989.

³³ Vgl. Choluj, Bożena: *Feminismus als Störung. Das Beispiel Polen*, in: *Feministische Studien* 31/1 (2013), S. 21–28, hier 24–25.

Zeiten und die Not der Frauen in den neuen durch die Protagonistin Maria symbolisch beseitigt. Dabei beschließt sie für sich: „Ich werde kein Opfer“ [...] und flieht, weil sie sich für diese Tat und die ganze Misere des Lebens nicht verantwortlich fühlt.

Nur durch Verlassen der widrigen Zustände ist ein freies, angesehenes Leben möglich. Bleibt man innerhalb dieses Raums, werden die Ausgrenzungsmechanismen weitergeführt, wie anhand des Schicksals der Czarna Mańka ersichtlich wird.

5. Zwischen Fürsorge und Ausgrenzung: Die symbolische Bedeutung der Sorge- und Pflegearbeit

Die Sorge- und Pflegearbeit im Roman wird durch die allgegenwärtige und titelgebende Maria, die über allen Figuren thront, deutlich dargestellt. „A Polska Matka, wiadomo, nie umiera sobie ot tak sobie, tylko wstępuje do nieba. Normalnie, bez biletu, na cwaniaka, siada na odkurzacz okrakiem i pędzi na samą górę. Tam przybija piątkę z Maryją i leci zmywać naczynia po Ostatniej Wieczery.“³⁴ Am Lebenslauf der Maria wird das Schicksal der ausgegrenzten Frauen, der polnischen Marias in ihren diversen domestizierten Sorge- und Pflegerollen als „Gospodyni Domowa“³⁵, „Matka Gastronomiczna“³⁶, „Królowa Kuchni“³⁷ oder „Kobieta Bez Sensu“³⁸ abgebildet. Die traditionelle Rolle, die der Frau in der patriarchalen Gesellschaft zugewiesen wird, ist mit dem Bereich des Privatlebens, der Familie und insbesondere mit Mutterschaft, der Fürsorge für die Familienmitglieder und der Führung des Haushalts verbunden. Chutnik wurde in einem Interview gefragt, warum sie die polnische Maria, Mutter Gottes, gebeten habe, nach dem letzten Abendmahl aufzuräumen, und stellt ihren Anspruch der Darstellung der patriarchalen Verhältnisse klar da:

Jemand muss es tun. Die Männer sitzen am Tisch und debattieren darüber, wie die Welt gerettet werden kann, während das Geschirr nach ihnen gespült werden

34 Chutnik: *Kieszonkowy Atlas Kobiet*, S. 13. Chutnik: *Webskram*, S. 13: „Eine Polnische Mutter, logisch, die stirbt nicht einfach so, die kommt in den Himmel. Ganz normal, ohne Ticket, setzt sich breitbeinig auf den Staubsauger und rast bis ganz nach oben. Sie gibt Maria five und macht sich an den Abwasch vom letzten Abendmahl.“

35 Chutnik: *Kieszonkowy Atlas Kobiet*, S. 14. Chutnik: *Webskram*, S. 13: „Hausfrau“.

36 Chutnik: *Kieszonkowy Atlas Kobiet*, S. 14. Chutnik: *Webskram*, S. 13: „Gastronomische Mutter“.

37 Chutnik: *Kieszonkowy Atlas Kobiet*, S. 15. Chutnik: *Webskram*, S. 14: „Küchenkönigin“.

38 Chutnik: *Kieszonkowy Atlas Kobiet*, S. 17. Chutnik: *Webskram*, S. 16: „Sinnlose Frau“.

muss. [...] Als jemand, der nicht gläubig ist, kann ich leicht auf die Marienverehrung aus einer distanzierten Perspektive schauen, ohne mich zu engagieren. Ich sehe gerne in Maria ein Symbol für polnische Frauen. Ich lebe in einem religiös geprägten Staat, daher frage ich mich, ob dieses Symbol für Frauen notwendig ist oder ob es als höchstes Ideal für die Rolle der Frau in patriarchalischer Kultur betrachtet wird. Die Rolle der guten und schönen Muttergottes in der Geschichte ist doch die, dass sie geboren hat, aufgezogen, aufgeräumt und in den Himmel aufgefahren ist.³⁹

Im Roman wird diese Rolle um die am Markt herrschende Frau ergänzt, wobei der Bazar als eine Erweiterung des Heims angesehen werden kann – somit ist es für die Frau möglich, auch dort als „Königin“ zu herrschen. Wie die polnische Literaturwissenschaftlerin Agnieszka Mrozik richtig betont, vermittelt Sylwia Chutniks *Kieszonkowy Atlas Kobiet* ein groteskes Bild des hektischen Umherhetzens und der Hausarbeit der Frauen als von der patriarchalen Gesellschaft gesegneten Sinn des weiblichen Lebens, einer erhabenen Mission, die das Schicksal der Frauen veredelt und/oder Erlösung bietet und bei etwas Mühe sogar zum Fundament sozialer Stärke und Bedeutung der Frauen wird.⁴⁰

Gospodyni rozumie, że zaakceptowanie powtarzających się czynności reguluje egzystencję. [...] Gospodyni zarządza zdarzeniami, prowadzi je do szczęśliwego finału. [...] Gospodyni jest również kierowniczką rodziny, sławną Matką Gastronomiczną. Ten matriarchat domowy, powiązany głównie z jedzeniem, zatyka usta kobietom. Jak to, pokazuje, nie macie władzy? Otóż wy jesteście prawdziwymi Królowymi Ogniska Domowego, don't you see?⁴¹

Gleichzeitig jedoch marginalisieren diese Prozesse die Frauen immer weiter:

39 Buczak, Dominika: Radykalna gospodyni domowa, Interview mit Sylwia Chutnik, in: Wysokie Obcasy 25 (2008), 29. 06. 2008, <https://wyborcza.pl/7,76842,5403302,radykalna-gospodyni-domowa.html>, letzter Zugriff: 07. 08. 2023. Alle Übersetzungen, sofern nicht anders angegeben, stammen von mir, Magdalena Baran-Szołtys.

40 Vgl. Mrozik, Agnieszka: Akuszerki transformacji. Kobiety, literatura i władza w Polsce po 1989 roku, Warszawa 2012, S. 208.

41 Chutnik: *Kieszonkowy Atlas Kobiet*, S. 14. Chutnik: Weibskram, S. 13–14: „Die Hausfrau versteht, dass die Akzeptanz der sich wiederholenden Tätigkeiten ihre Existenz bedeutet. [...] Die Hausfrau hält die Fäden in der Hand, sie sorgt für das Happy End. [...] Die Hausfrau ist außerdem der Kopf der Familie, die berühmte Gastronomische Mutter. Dieses häusliche Matriarchat, das hauptsächlich mit dem Essen zu tun hat, stopft den Frauen den Mund. Seht ihr nicht, dass ihr Macht habt? Ihr seid doch die wahren Königinnen des heimischen Herdes, don't you see?“

Gospodyni Maria Kretańska wytarła glazurę i wannę. Pozostał kibel. Czarna dziura. Bezpośrednie połączenie z tajemniczym światem rur i ścieków. Każdorazowe wkładanie ręki do muszli to ryzyko wchłonięcia przez nieznane. To również kontakt z największą prozą życia – wydalaniem. Osoba, która czyści toaletę w rodzinie, stoi najniżej w hierarchii. Jednocześnie ma dziwną władzę na tym wszystkim, co odrzucane i pomijane.⁴²

Im Zusammenhang mit den vorherigen Ausführungen über die gesellschaftliche Hierarchie und die Körperkonzepte zeigt sich in den zitierten Passagen die symbolische Bedeutung des Putzens als Akt der Platzzuweisung in Familie und Gesellschaft. Dieser, insbesondere das Säubern der Toilette, wird als ein symbolischer Ausdruck der Unterwerfung und sozialen Ausgrenzung wahrgenommen. Maria Kretańska wird in der häuslichen Hierarchie als Hausfrau dargestellt, die den unangenehmen und niedrigsten Haushaltsaufgaben nachkommt: Aus der Königin des Bazars wird eine Sklavin ihres Heims. Das Putzen der Toilette wird als direkter Kontakt mit dem „schwarzen Loch“ der Abwässer und der Ausscheidung beschrieben, was auf die Tabuisierung und Abwertung dieses Aspekts des Körpers und des Alltags hinweist. Der Person, die die Toilette putzt, wird somit ironisch im Text eine seltsame Macht über das Tabuisierte zugeschrieben, was Maria Kretańska aber nur weiter ausgrenzt und beschämt. Diese Macht geht nämlich mit der sozialen Stigmatisierung einher. Das Putzen spiegelt die soziale Hierarchie und die Körperkonzepte in der neoliberalen Gesellschaft wider, in der bestimmte Arbeiten abgewertet werden. Maria Kretańska wird durch diese Tätigkeit in der Familie und der Gesellschaft an den Rand gedrängt und erfährt eine Form der Unterdrückung und Beschämung, die mit ihrer sozialen Position und ihrem Geschlecht verknüpft ist.

42 Chutnik: *Kieszonkowy Atlas Kobiet*, S. 22. Chutnik: *Weibskram*, S. 24: „Die Hausfrau Maria Kretańska hatte die Fliesen und die Badewanne geputzt. blieb noch das Klo. Ein schwarzes Loch. Die direkte Verbindung mit der geheimen Welt der Rohre und Abwässer. Jedes Mal, wenn man die Hand reinsteckte, lief man Gefahr, von etwas Unbekanntem eingesogen zu werden. Es war der Kontakt mit der größten Prosa des Lebens: mit der Ausscheidung. Die Person, die die Toilette säubert, steht in der Familienhierarchie am niedrigsten. Gleichzeitig hat sie eine seltsame Macht über all das, was tabu ist.“

6. Zwischen Schönheitsnormen und Mutterschaft: Die Verkörperung des patriarchalen Neoliberalismus

Bez sprzątania w domu, bez tańca z mopami. Trzeba jakoś zapełnić pustkę. Należy wtedy zainwestować w siebie i jeszcze bardziej się ukarać. Im więcej trze się skórę do krwi tym mocniej odczuwa się samą siebie. Na okładkach kolorowych magazynów kobiety rozkraczają nogi, a nasza Maria rozwiera żyły. Jestem mięsem? No to sobie na nie popatrz! Rozkroję podzielę na najmniejsze włókienka, wyleję krew prosto na chodnik.⁴³

Die unterschiedlichen Beispiele verdeutlichen die Diskrepanz zwischen den gesellschaftlichen Erwartungen an den Körper und der individuellen Selbstwahrnehmung. Vor allem der weibliche Körper ist dem Streben nach ästhetischer Perfektionierung unterworfen, das ihn zu einem defizitären Körper macht.⁴⁴ Marias Selbstreflexion in den zitierten Passagen präsentiert den starken Einfluss gesellschaftlicher Schönheitsideale auf die Konzeption des eigenen Körpers. Sie fühlt sich gezwungen, in die gesellschaftlichen Normen zu passen und sich selbst zu bestrafen, indem sie ihre Haut buchstäblich „bis aufs Fleisch abschürft“. Die Darstellung von Frauen in den Medien als sexualisierte Objekte wird als Kontrast zu ihrer Selbstwahrnehmung als „Stück Fleisch“ betrachtet – in beiden Fällen wird die Frau objektiviert. In der kapitalistischen Ära haben sich Schönheitsideale aufgrund der medialen Verbreitung in allen Gesellschaftsschichten durchgesetzt. Zusätzlich ist die weibliche Attraktivität durch die Evaluation des Mannes definiert, denn dem Blick des Mannes kommt eine in der patriarchalen Gesellschaft validierende Bedeutung zu.⁴⁵ Maria leidet unter diesen Schönheitsvorstellungen und Lebensnormen. Die Selbstverletzung symbolisiert ihre inneren Kämpfe und den sozialen Druck, der auf ihr lastet. Als Hausfrau und Verkäuferin ist sie von prekären Arbeits-

43 Chutnik: *Kieszonkowy Atlas Kobiet*, S. 30. Chutnik: *Weibskram*, S. 28: „Sie putzte nicht mehr zu Hause, tanzte nicht mit dem Wischmopp. Diese Leere musste sie irgendwie ausfüllen. Sie musste in sich selbst investieren, sich noch mehr bestrafen. Je mehr sie sich die Haut bis aufs Fleisch abschürfte, desto stärker spürte sie sich. Auf den Titelseiten von Illustrierten machten Frauen die Beine breit, und unsere Mania öffnete sich die Adern. Ich bin ein Stück Fleisch? Na, dann schau es dir an! Ich schneide es auf, zerteile es in kleinste Fäserchen, kippe das Blut direkt auf den Bürgersteig.“

44 Vgl. Meuser, Michael: *Frauenkörper – Männerkörper. Somatische Kulturen der Geschlechterdifferenz*, in: Schroer, Markus (Hrsg.): *Soziologie des Körpers*, Frankfurt am Main 2005, 32018, S. 271–294, hier S. 281.

45 Vgl. Flaake, Karin: *Körper, Sexualität und Geschlecht. Studien zur Adoleszenz junger Frauen*, Gießen 2001, S. 113–115.

bedingungen, geschlechtsspezifischer Unterdrückung und gesellschaftlicher Marginalisierung betroffen. Die Schönheitsideale und Medienbilder einer sexualisierten Weiblichkeit verstärken das negative Selbstbild, das Maria von sich hat. Die eingebildete Schwangerschaft steigert und externalisiert diese Umstände. In einer Gesellschaft, die auf Leistung, Konkurrenz, Anpassung und Selbstoptimierung basiert, fühlt sie sich zunehmend entfremdet. Die gesellschaftlichen Schönheitsnormen der Konsumgesellschaft der flüssigen Moderne verlangen von Frauen eine bestimmte, idealisierte Körperästhetik. Mania, die von ihrem Umfeld als „Monstrum“ und „tot“ bezeichnet wird, weil sie sich nicht in dieses vorgegebene Schönheitsideal einfügt, erfährt eine Ausgrenzung im Selbst- und Fremdbild. Sie wird dadurch abgewertet und noch zusätzlich an den Rand der sowieso schon prekarierten Unterschicht gedrängt. In diese Perspektive lassen sich die theoretischen Konzepte von Pierre Bourdieu einbeziehen. Seine Theorie des Habitus zeigt, dass die gesellschaftlichen Strukturen, in denen Menschen agieren, ihre Einstellungen, Vorlieben und Verhaltensweisen prägen. Die internalisierten Normen und Werte beeinflussen auch die Wahrnehmung des eigenen Körpers und beeinträchtigen das Selbstbild. Frauen, die in einem sozialen Umfeld leben, das Schönheitsideale perpetuiert und ihnen bestimmte Rollen zuweist, passen sich oft dem Druck an und streben nach einer idealisierten äußeren Erscheinung. Bourdieu betont die Bedeutung des symbolischen Kapitals, das in der Gesellschaft Macht und Anerkennung verleiht. Frauen, die den Schönheitsnormen entsprechen und den Körper als eine Art „Bühne“ für soziales Kapital nutzen, können in bestimmten Kontexten eine höhere soziale Position einnehmen. Dieser Druck, soziales Kapital durch die Konformität mit Schönheitsidealen zu erlangen, führt zu einer Reduktion auf den Körper, da Frauen sich selbst auf ihre äußere Erscheinung reduzieren, um gesellschaftliche Anerkennung zu erhalten. Die Körperlichkeit wird dabei zum Nachweis der Lebendigkeit und zugleich zur symbolischen Darstellung der sozialen Benachteiligung. Schmerz und Selbstverletzung werden zu Ausdrucksformen inmitten der entfremdenden und entindividualisierenden Gesellschaft.⁴⁶ Die Reduktion auf den Körper und die Einbindung in Schönheitsnormen prägen die gesellschaftliche Wahrnehmung von Frauen und führen zu einem Ausschluss aus dem gesellschaftlichen Mainstream. Die Körper der Frauen werden somit zum Kampffeld zwischen individuellen Erfahrungen und sozialen Zwängen, in dem Geschlechterrollen und Schönheitsideale aufeinandertreffen und die Identität der Frauen formen. Maria kann aufgrund

46 Vgl. Bourdieu, Pierre: Die männliche Herrschaft, in: Dölling, Irene/Krais, Beate (Hg.): Ein alltägliches Spiel. Geschlechterkonstruktionen in der sozialen Praxis, Frankfurt am Main 1997, S. 153–217.

ihres Körpers auf kein soziales Kapital zurückgreifen und wird zum Opfer eben dieser Prozesse. Ihre Selbstverletzung und die eingebildete Schwangerschaft sind somit Ausdruck ihrer verzweifelten Suche nach Identität und Zugehörigkeit in einer Gesellschaft, die sie als prekäre, unsichtbare Figur zurücklässt, sowohl im privaten als auch öffentlichen Raum. Gleichzeitig sind dies auch Ausformungen der dem weiblichen Körper zugeschriebenen Verletzungsoffenheit. Wobbe beschreibt dies als „eine als leibliche Realität erfahrene Struktur der Geschlechterdifferenz.“⁴⁷ Die Verletzungsmächtigkeit und -offenheit sind zentrale Elemente der kulturellen Konstruktion der Geschlechterdifferenz und bestimmen die körperbezogene Fremd- und Selbstwahrnehmung von Frauen (wie auch Männern): „Verletzungsmächtige und verletzungsoffene Körper sind in diesem Sinne kulturell konstituierte Wahrnehmungs- und Erfahrungskategorien.“⁴⁸ Diese psychischen Probleme und Selbstverletzungen stellen somit nicht nur individuelle Probleme dar, sondern spiegeln auch die psychischen Auswirkungen der sozialen und ökonomischen Strukturen des Neoliberalismus auf die Körper der ungleich Behandelten der postsozialistischen Gesellschaft wider. Gleichzeitig sind sie auch ein Akt des Aktivwerdens: Czarna Mańka ist in diesen Akten nicht nur verletzungsoffen, sondern auch verletzungsmächtig, ein Akt der eigentlich den Männern zugewiesen wird. Somit ist diese Eigenschaft und Handlung in gewisser Weise emanzipativ und befreiend.

Zabierzcie jej tę skórę, to ciało niedopasowane. Jeszcze zniszczy, zapłami wymiotem, skrzepem, osoczem. Mańka przestań się ciąć, przypalać petami, czochrać po murach jak niedźwiedź! Kobieta, która nie lubi dbać o swoje ciało to monstrum, rozumiesz? Kobieta bez ciała to trup. Taka kobieta nie żyje.⁴⁹

In der flüssigen Moderne, in der die traditionellen sozialen Bindungen und Identitäten zunehmend an Bedeutung verlieren, werden Menschen, die nicht den vorherrschenden Normen entsprechen, verstärkt marginalisiert: Mania aufgrund ihres unkonventionellen Körperbildes, ihrer Unfruchtbarkeit und ihrer Selbstverletzungen. Indem sie ihren Körper misshandelt, sucht sie nach

47 Wobbe, Theresa: Die Grenzen der Gemeinschaft und die Grenzen des Geschlechts, in: Dies./Lindemann, Gesa (Hg.): Denksachen Zur theoretischen und institutionellen Rede von Geschlecht, Frankfurt am Main 1994, S. 177–207, hier 191.

48 Meuser: Frauenkörper, S. 283.

49 Chutnik: Kieszonkowy Atlas Kobiet, S. 31. Chutnik: Weibskram, S. 29: „Reißt ihr die Haut runter, dieser Körper passt da nicht rein. Die macht sie bloß kaputt, befleckt sie mit Kotze, Schorf, Plasma. Mania, hör auf, dich zu schneiden, dich mit Kippen zu verbrennen, dich wie ein Bär an Mauern zu schubbern. Eine Frau, die ihren Körper nicht pflegt, ist ein Monstrum, verstehst du? Eine Frau ohne Körper ist tot. So eine Frau lebt nicht.“

einer Möglichkeit, sich selbst zu bestrafen, zu spüren und ihrem Leben eine gewisse Kontrolle zurückzugeben:

Oprócz snów miała też fizyczne dolegliwości. Bóle takie jakieś. Ścisk w brzuchu, ucisk pleców. Nade wszystko wirująca macica. [...] Jak szarpało to Mańka w wreszcie coś czuła. Swoją brzuch, swoje ciało, cokolwiek. Ona była tym ciałem, ale tylko wtedy jak bolało. Nie musiała już ciąć skóry, skurcze w zupełności ją satysfakcjonowały. Kiedy dotarła na barłóg, aż jęknęła. Po kilku minutach poczuła dziwną lepkosć między nogami.⁵⁰

Der Körper von Mania wird als Instrument der Selbstwahrnehmung und Beweis für ihre Lebendigkeit thematisiert. Neben ihren Träumen leidet sie auch unter körperlichen Beschwerden, die sie als Schmerzen in ihrem Bauch und Rücken und vor allem als wirbelnde Gebärmutter beschreibt. Diese körperlichen Empfindungen sind für sie von großer Bedeutung, da sie ihr das Gefühl geben, wirklich existent zu sein. Der Schmerz wird zu einer Möglichkeit, ihre eigene Körperlichkeit zu spüren und sich mit ihrem Körper zu identifizieren. Gleichzeitig wird damit ihre Depression ventiliert: „Depresja to taka choroba, gdzie boli skóra od wewnątrz [...]“.⁵¹ Dieser Zusammenhang zwischen Schmerz und Identität, Innen- und Außenleben wird besonders deutlich, wenn Mania feststellt, dass sie mit Schmerzen ihr Körpergefühl wiedererlangt, sodass das Bedürfnis, sich selbst zu verletzen, nachlässt. Ihre Krämpfe und Beschwerden befriedigen sie auf gewisse Weise und vermitteln ihr eine Verbindung zu ihrem eigenen Körper, die sie zuvor vermisst hat.

Bis heute bleiben Frauen und ihre Körper somit verhaftet in einem fortwährenden Kampf um Anerkennung, Gleichberechtigung und Selbstbestimmung. Im Kontext der Gender-Theorie und feministischer Ansätze lässt sich Manias Erfahrung nicht nur als Ausdruck gesellschaftlicher Schönheitsnormen und -ideale interpretieren, sondern auch als Erwartung an Frauen, Mutter zu werden. Nicht nur die Ablehnung ihres unkonventionellen Körperbildes, sondern auch ihre Kinderlosigkeit machen sie im Roman zum *homo sacer*:

50 Chutnik: *Kieszonkowy Atlas Kobiet*, S. 40. Chutnik: *Webskram*, S. 38: „Außer den Träumen hatte sie auch körperliche Beschwerden. Schmerzen. Bauchkneifen, Rückendrücken. Vor allem eine rumorende Gebärmutter. [...] Wenn es zog, spürte Mania endlich etwas. Ihren Bauch, ihren Körper, irgendetwas. Sie war dieser Körper, aber nur wenn er schmerzte. Sie musste sich die Haut nicht mehr ritzen, die Krämpfe genügten ihr vollkommen. Als sie sich auf ihr schmutziges Bett legte, heulte sie auf. Kurz darauf spürte sie etwas Klebriges zwischen den Beinen.“

51 Chutnik: *Kieszonkowy Atlas Kobiet*, S. 13. Chutnik: *Webskram*, S. 12: „Eine Depression, das ist eine Krankheit, bei der die Haut von innen schmerzt [...]“

Maria schudła od niejedzenia. Zaczęła się upodabniać do kostuchy, przeraźliwego patyka ze skrzeczącym głosem. „Co taka pani Marysia chudziutka jak szkielecik? Odchudza się pani, niedobrze, niepotrzebnie, jak te dziewczyny z reklam pani chce być, te bez cycków kościotrupy takie, co łączą, nie wiadomo, skąd siły na to biorą? A kobieta powinna mieć czym oddychać i z tyłu mieć co do złapania“. Maria niź już nie miała, nawet piersi, i nie widziała potrzeby aby je mieć. Dziecka nie ma i nie będzie, to po co.⁵²

In Verbindung mit ihrer Unfruchtbarkeit und der später eintretenden eingebildeten Schwangerschaft wird deutlich, wie stark die Körpernormen und die Erwartung an Frauen, Mütter zu werden, in der patriarchalen Gesellschaft verankert sind. Ihr Körper wird durch die Abwesenheit von Schwangerschaft und Mutterschaft als unvollständiger und „toter Körper“ wahrgenommen. Chutnik spottet über den gesellschaftlichen „Mutterterror“ – den Druck der Medien- und Massenkultur, dass Frauen um jeden Preis schwanger werden und Kinder bekommen sollen, um ihre gesellschaftliche Nützlichkeit als Frauen zu beweisen. Der Roman entlarvt diesen traditionellen Diskurs, der besagt, dass Mutterschaft eine Art „Eignungstest“ sei, der das Selbstwertgefühl der Frau entsprechend erhöht oder mindert und ihre soziale Position festlegt. Manias Drama ist vor allem das Drama enttäuschter Hoffnungen auf „Erlösung“, verstanden in Bezug auf soziales Prestige und persönlichen Erfolg, von denen angenommen wird, dass Mutterschaft sie bringen soll, was aber nicht garantiert ist. Die Satire, die in Chutniks Roman spürbar ist, hat daher einen bitteren Beigeschmack: Der Druck der Mutterschaft ist so stark, dass kinderlose Frauen zum sozialen Nichts verurteilt sind.⁵³

Die Körperlichkeit von Mania wird somit zu einem Mittelpunkt gesellschaftlicher Kontrolle und Normierung. Sie steht im Spannungsfeld zwischen dem Druck, den Schönheitsnormen zu entsprechen, und der Entfremdung von ihrem eigenen Körper aufgrund gescheiterter Mutterschaft. Dies spiegelt den *homo sacer* wider, der von der Gesellschaft ausgeschlossen ist und geächtet

52 Chutnik: Kieszonkowy Atlas Kobiet, S. 36. Chutnik: Weibskram, S. 34: „Die Kleider hingen an ihr wie ein Sack, Mania war abgemagert. Sie begann, dem Sensenmann zu ähneln, einem fürchterlichen Gerippe mit krächzender Stimme. ‚Mania, warum sind Sie denn nur noch Haut und Knochen. Machen Sie eine Diät? Gar nicht gut, gar nicht notwendig. Sie wollen wie die Mädchen aus der Werbung aussehen, wie die tittenlosen Knochengerippe, wo man sich fragt, woher die die Kraft haben, noch rumzulaufen. Dabei sollte eine Frau etwas haben, was sich beim Atmen hebt, und hinten was zum Anpacken.‘ Mania hatte nichts mehr, nicht einmal Brüste, und sie sah keinen Grund dafür, welche zu haben. Ein Kind hatte sie nicht und würde auch keines haben, wozu also.“

53 Vgl. Mrozik: Akuszerki transformacji, S. 179.

wird. Manias Erfahrung veranschaulicht, wie die Konstruktion von Geschlecht und die Zuschreibung von gesellschaftlichen Rollen Frauen in bestimmte Kategorien einordnen und ihre Handlungsspielräume einschränken. Ihre körperlichen Empfindungen und Schmerzen werden somit zu einem Ausdruck ihrer sozialen Position und der gesellschaftlichen Zwänge, die auf sie ausgeübt werden und auf ihr lasten.

7. Fazit

Im Zuge der postsozialistischen Transformation sind Frauen als Verliererinnen des ökonomischen Wandels hervorgegangen. Chutniks Roman verdeutlicht auf eindringliche Weise die prekäre Position der Frauen und die Auswirkungen sozialer Normen und Schönheitsideale auf ihre Selbstwahrnehmung. Maria verkörpert dabei die Kämpfe und Herausforderungen, denen Frauen in der postsozialistischen Gesellschaft ausgesetzt sind. Der Bazar wird zum Symbol für die Ausgrenzung und Marginalisierung von Frauen, die ihren Platz in der Gesellschaft und in der Familie suchen, aber aufgrund ihrer Körperlichkeit und sozialen Stellung als *homini sacri* im Sinne Agambens betrachtet werden können. Die Scheinschwangerschaft Marias wiederum kann als eine Form des psychischen Ausdrucks betrachtet werden, in der die individuellen Erfahrungen und Belastungen der Frauen in der postsozialistischen Transformation zum Ausdruck kommen.

Letztendlich zeigt der Roman die Komplexität der Identität von Frauen in einer sich wandelnden Gesellschaft, in der Schönheitsnormen und Geschlechterrollen eine zentrale Rolle spielen. Die Auseinandersetzung mit dem Körper und dessen Reduktion auf äußere Merkmale sowie seine Reproduktionsmöglichkeiten wird zu einem symbolischen Kampf um Anerkennung, Selbstbestimmung und Emanzipation, der die Frauen in der Ära des neoliberalen, patriarchalen Postsozialismus prägt und ihre soziale Position maßgeblich beeinflusst.

Literatur

Primärliteratur

Chutnik, Sylwia: *Kieszonkowy Atlas Kobiet*, Kraków 2008.

Chutnik, Sylwia: *Kieszonkowy Atlas Kobiet*, Warszawa 2013.

Chutnik, Sylwia: *Weibskram*, übersetzt aus dem Polnischen von Antje Ritter-Jasińska, Berlin 2012.

Sekundärliteratur

- Agamben, Giorgio: *Homo Sacer*, Frankfurt am Main 2002.
- Bachtin, Michail M.: *Chronotopos*, Frankfurt am Main 2008.
- Bauman, Zygmunt: *Flüchtige Moderne*, Frankfurt am Main 2003.
- Bauman, Zygmunt: Politische Körper und Staatskörper in der flüssig-modernen Konsumentengesellschaft, übersetzt aus dem Englischen von Friedrich Griesse, in: Schroer, Markus (Hrsg.): *Soziologie des Körpers*, Frankfurt am Main 2005, 32018, S. 189–214.
- Bourdieu, Pierre: Die männliche Herrschaft, in: Dölling, Irene/Krais, Beate (Hg.): *Ein alltägliches Spiel. Geschlechterkonstruktionen in der sozialen Praxis*, Frankfurt am Main 1997, S. 153–217.
- Brockington, Ian/Lanczik, Mario: Psychiatrische Erkrankungen bei Frauen: Scheinschwangerschaft, in: Helmchen, Hanfried (Hrsg.): *Psychiatrie spezieller Lebenssituationen*, Berlin/Heidelberg/New York 2000, S. 313–377.
- Buczak, Dominika: *Radykalna gospodyni domowa*, Interview mit Sylwia Chutnik, in: *Wysokie Obcasy* 25 (2008), 29. 06. 2008, <https://wyborcza.pl/7,76842,5403302,radykalna-gospodyni-domowa.html>, letzter Zugriff: 07. 08. 2023.
- Chołuj, Bożena: Feminismus als Störung. Das Beispiel Polen, in: *Feministische Studien* 31/1 (2013), S. 21–28.
- Crenshaw, Kimberlé: Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics, in: *University of Chicago Legal Forum*, S. 139–167.
- Draguła, Andrzej: Od kapliczki do mody. Obraz Maryi w kulturze współczesnej, in: *Colloquia Theologica Ottoniana* 2 (2018), S. 43–64.
- Filipkowski, Piotr/Gulińska-Jurgiel Paulina: Einleitung. Multiple Zugänge zur Transformation, in: Filipkowski, Piotr/Gulińska-Jurgiel Paulina (Hg.): *Historisierung der Transformation*, in: *Historie – Zentrum für Historische Forschung Berlin der Polnischen Akademie der Wissenschaften* 14 (2021), S. 9–16.
- Flaake, Karin: *Körper, Sexualität und Geschlecht. Studien zur Adoleszenz junger Frauen*, Gießen 2001.
- Foucault, Michel: *Die Heterotopien. Der utopische Körper*, übersetzt aus dem Französischen von Michael Bischoff, Frankfurt am Main 2005.
- Ghodsee, Kristen R.: *Why Women Have Better Sex under Socialism. And Other Arguments for Economic Independence*, New York 2018.
- Griesebner, Andrea: Geschlecht als soziale und analytische Kategorie, in: Gehmacher, Johanna/Mesner, Maria (Hg.): *Frauen und Geschlechtergeschichte. Positionen/Perspektiven*, Wien 2003, S. 37–52.
- Meuser, Michael: Frauenkörper – Männerkörper. Somatische Kulturen der Geschlechterdifferenz, in: Schroer, Markus (Hrsg.): *Soziologie des Körpers*, Frankfurt am Main 2005, 32018, S. 271–294.
- Mrozik, Agnieszka: *Akuszerki transformacji. Kobiety, literatura i władza w Polsce po 1989 roku*, Warszawa 2012.
- Nadana-Sokolowska, Katarzyna: *Kieszonkowy atlas kobiet, Dzidzia, Cwaniary...-wybrane powieści Sylwii Chutnik w kontekście badań nad związkami reprezentacji wojny i płci kulturowej*, in: *Białostockie studia literaturoznawcze* 10 (2017), S. 59–72.

- Opitz-Belakhal, Monika: *Geschlechtergeschichte*, Frankfurt am Main 2010.
- Polanyi, Karl: *The Great Transformation. Politische und ökonomische Ursprünge von Gesellschaften und Wirtschaftssystemen*, aus dem Englischen übersetzt von Heinrich Jelinek, Frankfurt am Main 1973.
- Segert, Dieter: *Transformationen in Osteuropa im 20. Jahrhundert*, Wien 2013.
- Ther, Philipp: *Das andere Ende der Geschichte*, Frankfurt am Main 2019.
- Tong, Rosemarie: *Feminist Thought. A Comprehensive Introduction*, London 1989.
- Wobbe, Theresa: *Die Grenzen der Gemeinschaft und die Grenzen des Geschlechts*, in: Dies./Lindemann, Gesa (Hg.): *Denkachsen zur theoretischen und institutionellen Rede von Geschlecht*, Frankfurt am Main 1994, S. 177–207.

Sexualität erzählen

Körperlichkeit in polnischen Eheratgebern vom 19. Jahrhundert bis 1939

Matki Polki! Wam, które nosicie przyszłość kraju
w łonie waszem, poświęcam tę pracę[.]¹

Building on the concept of reality narratives (*Wirklichkeitserzählungen*), the article examines the normative power of advice literature regarding sexual behavior and body concepts from the Polish Partitions until the end of the Second Polish Republic. In that period, Poland underwent political and societal transformation from non-existence to new established statehood in times of economic crisis, hence recommendations on sexual behavior implied biopolitical imperatives. Especially the female body and the concept of motherhood experienced politicization at that time, whose greatest myth, the Polish mother, continues to resonate to this day. The article identifies categories and changes in normative writing and reflects on its historical conditions through an interdisciplinary approach.

1. Einleitung

Der Ausruf aus einem Ratgeber für frisch verheiratete Frauen aus dem Jahr 1886 verweist auf die grundlegendste aller Körpermetaphern, die das Sprechen über Sexualität und Reproduktion im 19. Jahrhundert bestimmte. Die Vorstellung der Nation als Körper, zu dessen mentaler und körperlicher Stärke die Frau in ihrer gesellschaftlichen Funktion als Mutter beitragen sollte, war eng verflochten mit Normativitätsdiskursen religiösen Ursprungs, bei dem Schambehauptung und Tabuisierungen zumeist des weiblichen Körpers im Vordergrund standen. Der Nexus Körper–Nation war keine nur auf das geteilte Polen beschränkte Idee. Im Mitteleuropa jener Zeit bildeten Konzepte, die Geschlechts- und Körpermetaphorik und Nationalstaatlichkeit vereinten, die Grundlage von

¹ Stella-Sawicki, Jan: *Rady dla młodych mężatek*, Warszawa 1886, S. 1: „Polnische Mütter, die ihr die Zukunft des Landes in eurem Schoße tragt, Euch widme ich diese Arbeit“. (Übersetzungen aus dem Polnischen hier und sofern nicht anders vermerkt: E.-M. H.).

Unabhängigkeits- und Widerstandsbewegungen der slawischen Völker gegenüber der jeweiligen Hegemonialmacht, der sie unterworfen waren. Politische Aggressivität bestimmter Nationen wurde beispielsweise bei Jan Kollár, dem slowakischen Dichter der Romantik, mit Virilität gleichgesetzt. Dagegen weckte die slavische Welt und ihre weibliche Gottheit Sláva weibliche Assoziationen.² Dieser Artikel untersucht, wie sich Körperdarstellungen in Sexual- und Ehe-ratgebern wandeln, und erklärt deren Veränderungen vor dem Hintergrund der staatlichen, ökonomischen und sozialen Transformationsprozesse, die Polen zwischen staatlicher Nichtexistenz bis zur seiner Neugründung durchlief.

2. Sprechen über Sexualität in Ratgebern – Potenzial eines unterschätzten Genres

Körper wurden in dieser Zeit entsexualisiert: Sie wurden nicht als Teil des Individuums gesehen, sondern in einem gesamtgesellschaftlichen Rahmen interpretiert bzw. tabuisiert. Sexuelle und nationale Identität erschienen untrennbar und sind daher Gegenstand zahlreicher Forschungsbeiträge.³ Zudem ist das Forschungsinteresse an der polnischen Sexualwissenschaft⁴ und sämtlicher Aspekte des Intimlebens während und nach der Teilungszeit (1775–1918) in den vergangenen Jahren stark angewachsen.⁵ Dieser Artikel nähert sich Ratgebern

- 2 Vgl. Thomas, Alfred: *The Bohemian Body. Gender and Sexuality in Modern Czech Culture*, Madison 2007, S. 20.
- 3 Connelly, John: *From Peoples into Nations. A History of Eastern Europe*, Princeton, Oxford 2020; Maxwell, Alexander: *National Endogamy and Double Standards: Sexuality and Nationalism in East-Central Europe during the 19th Century*, in: *Journal of Social History* 41/2 (2007), S. 413–433; Ritz, German: *Między gender a narodem – kobiety w polskim romantyzmie albo język płci* (Zwischen Gender und Nation – Frauen in der polnischen Romantik oder die Sprache des Geschlechts), in: *Postscriptum* 2 (2006), S. 66–80; Kamusella, Tomasz u. a. (Hg.): *Creating Nationality in Central Europe, 1880–1950. Modernity, Violence and (Be) Longing in Upper Silesia*, Florence 2016; Barelkowski, Matthias/Kraft, Claudia/Röskau-Rydel, Isabel (Hg.): *Zwischen Geschlecht und Nation. Interdependenzen und Interaktionen in der multiethnischen Gesellschaft Polens im 19. und 20. Jahrhundert*, Osnabrück 2016.
- 4 Zur Geschichte der polnischen Sexualwissenschaft und Sexualerziehung siehe Kościańska, Agnieszka: *To See a Moose. The History of Polish Sex Education*, New York/Oxford 2021.
- 5 Urbanek, Bożena: *Poradniki medyczne o seksualności kobiet i mężczyzn w XIX wieku*, in: Żarnowska, Anna (Hg.): *Kobieta i małżeństwo: społeczno-kulturowe aspekty seksualności, wiek XIX i XX*, Warszawa 2004, S. 61–72; Szubert, Mateusz: *Wychowanie seksualne młodzieży w świetle XIX-wiecznych poradników parenetycznych*, in: *Wychowanie w Rodzinie* 2 (2015), S. 341–357; Piotrkowska-Marchewa, Monika: *„Trzech masz wrogów, którzy czyhają na zabicie twej duszy ...“: Zagrożenia moralne w ujęciu polskich poradników i prasy dla służby domowej na przełomie XIX i XX wieku*, in: Żarnowska, Anna/Szwarc, Andrzej (Hg.): *Kobieta i*

mit Methoden der Literaturwissenschaft und untersucht dabei das Genre in seiner kulturhistorischen und sprachlichen Dimension: Sprachkonstrukte in dieser Literaturform erfuhren bislang in der Forschung keine Berücksichtigung, dabei ist Sprache das bestimmende Element des Diskurses über Sexualität: „the reality of sex does not pre-exist the language in which it is expressed: rather, language produces the categories through which we organize our sexual desires, identities, and practices“⁶. Mateusz Szubert verweist auf die Relevanz von Ratgeberliteratur als Kulturtexte, da sie Auskunft über Tabuisierungs- und Disziplinierungsstrategien der Intimsphäre einer Gesellschaft geben.⁷ Mit welchen narrativen Strategien verhandelten diese Texte das Sexualverhalten von Männern und Frauen, um den Konnex von Körper und „nationaler Pflicht“⁸ herzustellen? Neben einer diachronen Analyse der Funktionen von Körpermetaphern in diesen Texten wird die erzählende Instanz, im Folgenden als Kommunikator:in⁹ bezeichnet, hinsichtlich der Legitimierung ihrer Deutungshoheit untersucht. Dieser Beitrag verdeutlicht, dass Ratgeber ein fruchtbares Betätigungsfeld für narratologische Analysen auf interdisziplinärem Hintergrund sein können,¹⁰ das Intention und Wandel der Kommunikationsmuster

rewolucja obyczajowa. Społeczno-kulturowe aspekty seksualności. wiek XIX i XX, Warszawa 2006, S. 247–263; Nawrot-Borowska, Monika: Jak dbać o zdrowie swoje i rodziny? Poradnictwo dla kobiet z zakresu higieny na łamach „Dwutygodnika dla Kobiet“ (1880–1885), in: Kita, Jarosław/Klempert, Mateusz/Korybut-Marciniak, Maria (Hg.): „Portret kobiecy“. Polki w realiach epoki. Tom III. Łódź, Olsztyn 2014, S. 155–181; Bołdyrew, Aneta: The Discourse on Sexual Education in the Social, Health and Educational Press of the Kingdom of Poland at the Beginning of the 20th Century, in: Piotrkowskie Zeszyty Historyczne 1 (2014), S. 91–116.

6 Cameron, Deborah/Kulick, Don: Language and Sexuality, Cambridge 2008, S. 19.

7 Szubert, Mateusz: Wychowanie seksualne młodzieży w świetle XIX-wiecznych poradników parenetycznych, S. 351.

8 Klich-Kluczevska, Barbara: Making Up for the Losses of War: Reproduction Politics in Post-war Poland, in: Röger, Maren (Hg.): Women and Men at War. A Gender Perspective on World War II and its Aftermath in Central and Eastern Europe, Osnabrück 2012, S. 307–328, hier S. 316.

9 Koch, Friedrich: Negative und positive Sexualerziehung. Eine Analyse katholischer, evangelischer und überkonfessioneller Aufklärungsschriften, Heidelberg 1971, S. 115.

10 Wenngleich sie selbst in den Überblicksdarstellungen zur Gattungsgeschichte ignoriert werden (z. B. Lamping, Dieter (Hg.): Handbuch der literarischen Gattungen, Stuttgart 2009). Immerhin werden Gebrauchstexte wie Ratgeber von der historischen Literaturwissenschaft als Forschungsgegenstand allmählich anerkannt, da sie Erkenntnisse über das Sprechen über Alltägliches im historischen Gesamtkontext erlauben. Böning, Holger: Vielfalt der literarischen Formen. Alltag und „Volk“ in Publizistik und Gebrauchsliteratur der deutschen Aufklärung, in: Weimarer Beiträge 11 (1990), S. 1754–1767; Verein „Netzwerk Historische Wissens- und Gebrauchsliteratur“: Blog „Netzwerk historische Wissens- und Gebrauchsliteratur“. URL: <https://hwgl.hypotheses.org/>, letzter Zugriff: 13. 01. 2025.

und -stile aufzeigt. Christian Klein und Matías Martínez erachten jede Form von Erzählen als „grundlegende Form unseres Zugriffs auf die Wirklichkeit.“¹¹ Nichtliterarische Texte unterscheiden sich vor allem im Wirklichkeitsanspruch der von ihnen getroffenen Aussagen. Sie verweisen auf eine intersubjektive Realität und sind referenziell, das heißt, sie behandeln einen konkreten Sachverhalt, stellen diesen aus einer spezifischen Perspektive dar und versuchen zugleich, sich in den Adressat:innenkreis hineinzudenken. Ratgeber fallen in den Bereich der normativen Wirklichkeitserzählungen, die dem „Wunsch nach Regulation einer bestimmten gesellschaftlichen oder individuellen Praxis“¹² Ausdruck geben. Welche sprachlichen Register sie ziehen, um ihre Überzeugungskraft zu entfalten, soll die folgende Analyse zeigen.

3. *Matka polka* und die Mutterschaftspflicht: Biopolitische Implikationen von Sexualität in Zeiten der Polnischen Teilungen

Der Ursprung des Topos der Mutter Polin (*matka polka*) fällt in die Zeit der Polnischen Teilungen (1775–1918), was die enge Verbindung von Mutterschaft und Nationalität plausibel erscheinen lässt. Es war vor allem die Literatur, die dieses gesellschaftsrelevante Kernkonzept hervorbrachte: Im Gedicht *Do matki polki*¹³ (1830, An die Mutter Polin) von Adam Mickiewicz, formuliert das lyrische Ich erzieherische Ratschläge für aufopferungsvolle Mütter, um ihre Söhne im Geiste des nationalen Martyriums zu erziehen.¹⁴ National-existenzielle Bedenken wurden jedoch bereits 1795, also unmittelbar nach der dritten und letzten Teilung Polens, von Józef Morelowski formuliert:

Przestańcie, matki polskie, dostarczać wrogowi
Niepotrzebnych już dzieci polskiemu krajowi!

11 Klein, Christian/Martínez, Matías: Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens, in: Dies. (Hg.): Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens, Stuttgart/Weimar 2009, S. 1–12, hier S. 1.

12 Ebd., S. 6.

13 Erstveröffentlichung in Goniec Krakowski, 20. 08. 1831, S. 784. Deutsch z. B. Karl Dedecius (Hg.): Adam Mickiewicz. Dichtung und Prosa. Ein Lesebuch, Frankfurt am Main 1994, S. 256–257.

14 Chojuj, Bożena: Matka polka a sytuacja kobiet w Polsce, in: Hartmann-Wóycicka, Kinga/Chojuj, Bożena (Hg.): Deutsche und Polen. Stereotype, Kommunikationskulturen, wechselseitiges Wissen, Görlitz/Wrocław 2014, S. 63–85.

Nieszczęsne matki polskie! przebóg, nie Polaków,
Lecz wydadcie nam Niemców, Moskałów, Prusaków.¹⁵

Die antinatalistische Forderung nach nationaler Selbstauflösung zeigt, wie früh die Frage der nationalen Zukunft mit Reproduktionsfragen verbunden wurde. Ausweg aus dieser Situation war eine umfassende moralische Erziehung der jungen Generationen hin zu einem nationalen Bewusstsein,¹⁶ zu der auch die Normierung des Intimlebens gehörte. Eheratgeber der frühen Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts sollten einen besonders ehrfürchtigen Menschen hervorbringen. Das Narrativ der Opferbereitschaft, die in diesem Zusammenhang vor allem die Akzeptanz der Beschränkung weiblichen Handels auf das Häusliche und die Familie meinte, war mit dem Versprechen einer besseren Zukunft verbunden. Maria Janion stellte fest, dass „das romantische Muster zu einem Instrument der Repression wurde, und den Frauen das Einverständnis abverlangte, übermäßige Widrigkeiten im Familien und Gesellschaftsleben hinzunehmen, ohne sich zu beschweren.“¹⁷ Wenngleich der früheste polnische Ratgeber von Ignacy Czerwiński (1817) den Eindruck erweckt, dass Männer und Frauen gleichermaßen von moralischen Auflagen betroffen seien (es gibt Kapitel zu „weiblichen Tugenden“, „männlichen Tugenden“ und „gemeinsamen Tugenden“), so wird die gesellschaftliche Verantwortung der Geschlechter klar verteilt. Czerwiński beruft sich hierbei auf das „natürliche und zivile Recht“, laut dem die Macht in Männerhände gehöre und Frauen zu Gehorsamkeit erzogen werden sollten.¹⁸ „Mężczyzny prawa piszą, kobiety obyczaje tworzą“¹⁹ formulierte es Klementyna Hoffmanowa an anderer Stelle. Die Akzentuierung des Privaten und des passiven, gesellschaftlich weniger Sichtbaren erlangte in Zeiten der politischen Unfreiheit eine positive Aufladung: Ruhe, Ausgeglichenheit und Stabilität werden zu Faktoren des nationalen Zusammenhalts; das

15 Morelowski, Józef: *Treny i sen: poezye ks. Józefa Morelowskiego napisane w roku ostatniego rozbioru Polski 1795*, Kraków 1910, S. 19: „Hört auf, polnische Mütter, dem Feind Kinder zu liefern, / die das polnische Land nicht braucht / Die unglücklichen polnischen Mütter! / Bei Gott, keine Polen, sondern Deutsche, Moskowiter und Preußen werden ihr uns geben.“

16 Kusz, Sara Anna: *Matki obywatelki. O związkach macierzyństwa, patriotyzmu i świadomości narodowej na przykładzie utworów Franciszka Dionizego Kniaźnina, Józefa Morelowskiego oraz Adama Mickiewicza*, in: *Prace literaturoznawcze* 7 (2019), S. 65–78.

17 Radzewicz-Bork, Anna: *Mickiewiczowskie dziedzictwo. O roli dziewiętnastowiecznych wzorców kobiet*, in: Kita, Jarosław/Klempert, Mateusz/Korybut-Marciniak, Maria (Hg.): „Portret kobiety“. Polki w realiach epoki. Tom III. Łódź, Olsztyn 2014, S. 263–273, hier S. 271.

18 Czerwiński, Ignacy Lubicz: *Sposób szczęśliwego pożycia między mężem i żoną czyli Cnoty istotne, które ich do tego celu doprowadzać powinny*, Przemyśl 1817, S. 48.

19 Hoffmanowa, Klementyna: *O moralności dla kobiet. Przez autorkę Pamiętki po dobrej matce*, Kraków 1841, S. 29: „Männer schreiben Regeln, Frauen schaffen Sitten“.

Eheleben sei seitens der Frau vor allem mit „Geduld, Lieblichkeit und Gleichmut“²⁰ zu führen. Auch wenn Sexualität omnipräsentes Thema der frühen Ratgeberliteratur war, so war die Hauptidee, die Leser:innen von sexuellen Aktivitäten abzulenken oder zumindest nicht gezielt darauf hinzulenken. Bereits der sexuelle Gedanke an sich galt als moralisch verwerflich.

Generell trugen Ratgeber und Publikationen des ausgehenden 19. Jahrhunderts oft den Begriff Hygiene im Titel.²¹ Tatsächlich war ein großer Teil der Publikationen den idealen häuslichen Bedingungen (wie bspw. Lebensmittel- und Schlafhygiene, Krankheitsprävention, Säuglingspflege) gewidmet. Eugenische Ideen zur idealen Fortpflanzung nahmen zunehmend mehr Raum ein. Jan Stella Sawicki empfahl, schon kurz vor der Eheschließung auf eine gesunde Lebensweise zu achten, was der Zeugung gesunder Nachkommen zuträglich sei.²² Zugleich mehrten sich Publikationen, die die sexuelle Natur und deren moralisch-nationale Implikationen nicht verschleiern, sondern vor allem von einem biologistischen Standpunkt aus erklären wollten.²³

Doch wer war eigentlich Adressat:in dieser Texte? Die Beschreibung der Wohnbedingungen in den Texten (mehrere Zimmer, teilweise mit Personal) lässt den Schluss zu, dass vor allem Frauen aus wohlhabenden Schichten angesprochen werden sollten. Die Alphabetisierungsrate von Arbeiterinnen lag Ende des 19. Jahrhunderts bei ca. 50 %, wovon wiederum die meisten nur rudimentäre Lesekenntnisse besaßen.²⁴ Erst zu Beginn der Zweiten Polnischen Republik wurde die allgemeine Schulpflicht eingeführt,²⁵ die den Leser:innenkreis der hier erwähnten Ratgeber vergrößert haben dürfte. Außerdem wurden zunehmend auch männliche Leser angesprochen.²⁶ Auffallend ist, dass der männliche Körper beim Thema Paarbeziehung als *mężczyzna* (Mann) adres-

20 Dies.: *Pamiętka po dobrej matce, czyli ostatnie jej rady dla córki*. Przez Młodą Polkę, Warszawa 1819.

21 Kosiński, Stanisław: *Higjena dla panien*, Warszawa 1865. Szczawińska, Wanda: *Higjena społeczna w życiu matki i dziecka*, in: Budzińska-Tylicka, Justyna (Hg.): *Pamiętnik Zjazdu Kobiet Polskich w Warszawie, w roku 1917*, Warszawa 1918, S. 128–133; Budzińska-Tylicka, Justyna: *Higjena kobiety i kwestie społeczne z nią związane*, Warszawa 1909.

22 Stella-Sawicki: *Rady dla młodych mężatek*, S. 3.

23 Czarnowski, Augustyn: *Życie płciowe i jego znaczenie ze stanowiska zdrowotno-obyczajowego*, Berlin 1904.

24 Żarnowska, Anna: *Education of Working-Class Women in the Polish Kingdom (the 19th Century-Beginning of the 20th Century* in: *Acta Poloniae Historica* 74 (1996), S. 137–159, hier S. 137.

25 Jamieliły, Witold: *Szkoły powszechne w województwie białostockim w latach 1919–1939*, Łomża 1991, S. 6.

26 Eksner, Maks Joseph: *Życie seksualne i miłosne mężczyzny: o czym każdy mężczyzna wiedzieć powinien*, Warszawa 1936.

siert wurde und nicht als *mąż* (Ehemann), was auf die stärkere Sanktionierung weiblicher Sexualität verweist und asymmetrische soziale Erwartungen aufzeigt: Durch die Verwendung von *żona* (Ehefrau) und seltener *kobieta* (Frau) wird eine Reduzierung weiblicher Identität auf die Rolle innerhalb der Ehe bekräftigt. Außereheliche Sexualität der Frau fand bis in die 1930er-Jahre keine Erwähnung. Grund hierfür waren auch die verschiedenen Konstrukte des sexuellen Temperaments beider Geschlechter. In der Logik dieses Dualismus sei sexuelle Abstinenz für junge Männer schädlich,²⁷ weshalb außer- oder vor-ehelicher Verkehr mit Prostituierten als zweckmäßig, wenn auch moralisch nicht einwandfrei betrachtet wurde.²⁸ Weibliche Sexualität wurde immer als die komplexere, beziehungsbezogenere und reguliertere verstanden.²⁹ Es gab jedoch auch vereinzelt Stimmen, die dieser Kategorisierung widersprachen:

Ten barbarzyński i średniowieczny atawizm, który przeszedł nam w krew i ciało, jest powodem, dla którego nie zapatrujemy się na kobietę, jako na istotę nam równą i podległą tym samym prawom moralnym, jakimi my się rządzymy, ale jako na narzędzie naszej rozkoszy.³⁰

Dieses Zitat stammt von einem an junge Männer gerichteten Ratgeber, dessen Autor, Aleksander Herzen, die problematische Geschlechterdichotomie der triebgesteuerten Männer und lustbefreiten Frauen angreift. Dass Männer unter diesen Zuschreibungen litten, zeigt sein Beispiel aus der Medizin, wonach die Therapieempfehlung bei Angstzuständen, Depressionen und Schlaflosigkeit „Idź pan do kobiet!“³¹ lautete. Das Ausleben männlicher Sexualität wurde mit beruflichem Erfolg, Gesundheit und Schöpfungskraft gleichgesetzt und zeigt, dass auch dem männlichen Körper gesellschaftliche Funktionen attribuiert wurden. Allerdings wurde die moralische Sanktionierung weitgehend ausgeblendet – eine Ungleichheit, die vor allem feministische Aktivist:innen kritisierten.

27 Bóldyrew: The Discourse on Sexual Education in the Social, Health and Educational Press of the Kingdom of Poland at the Beginning of the 20th Century, S. 102.

28 Kościańska: To See a Moose, S. 6.

29 Stusiński, Jarosław: Historia seksuologii. Wyodrębnienie europejskiej seksuologii, in: Przegląd seksuologiczny 2 (2017), S. 2–22, hier S. 6.

30 Herzen, Aleksander: Odezwa do młodej młodzieży: odczyt Aleksandra Herzena wypowiedziany w Lozannie i Genewie, Warszawa 1904, S. 23: „Dieser barbarische und mittelalterliche Atavismus, der uns in Fleisch und Blut übergegangen ist, ist der Grund dafür, dass wir die Frau nicht als ein uns gleichgestelltes Wesen betrachten, das denselben moralischen Gesetzen unterliegt, von denen wir regiert werden, sondern als ein Instrument unserer Lust.“

31 Ebd., S. 20: „Gehen Sie zu den Frauen!“

A powinniśmy być tego świadome i pamiętać, że cały ustrój dzisiejszego życia erotycznego opiera się na jawnej poligamii i głęboko pod poziomem życia ukrytej albo daleko poza nawias życia wyrzuconej poliandrii. Większa czystość ogółu kobiet od ogółu mężczyzn nie jest wynikiem naszej moralnej przewagi, lecz produktem przystosowania warunków niewoli – i nie możemy być z niej dumne.³²

Sexuelle Gleichberechtigung und eine liberale Ausgestaltung der Paarbeziehungen förderten auch die Diskussionen um die Planbarkeit von Schwangerschaften. Die Jahrhundertwende ist die Zeit, in der außereheliche Sexualität schrittweise aus dem Bereich des moralisch Verwerflichen entkoppelt wird; eine Entwicklung, die sich aber erst in der späten Zwischenkriegszeit auch in den Ratgebern widerspiegelt, wie die Analyse zeigen wird. Ein Grund hierfür lag in der Industrialisierung, die Menschen in größere Städte ziehen ließ und die Individualisierung der Lebenswege vorantrieb. Kinder, eheähnliche Beziehungen, Seitensprünge – all das wurde zunehmend Teil des gesellschaftlichen Diskurses. Zudem entwickelte sich in Polen, nach 123 Jahren staatlicher Nichtexistenz, Geburtenkontrolle zu einem wichtigen sozialpolitischen Thema. Anders als das übrige Europa verzeichnete Polen ein starkes Bevölkerungswachstum: In der Zwischenkriegszeit wuchs die Bevölkerung von 27 Millionen auf 34 Millionen³³, eine Entwicklung, die von geopolitischer Bedeutung war, wie Morgane Labbé betont:

At the end of World War I, when negotiations about the restoration of the Polish state and its spatial extension took place, the Polish experts had already prepared their own statistics. They contended that Poland was one of the most populated nations in Europe and therefore ‚a great nation‘ ready to play a political role.³⁴

32 Nałkowska, Zofia: Uwagi o etycznych zadaniach ruchu kobiecego. Przemówienie wygłoszone na Zjeździe Kobiet, in: Krytyka. Miesięcznik poświęcony sprawom społecznym, nauce i sztuce 9/2 (1907), S. 358–363, S. 361: „Und wir sollten uns dessen bewusst sein und uns daran erinnern, dass das ganze System des heutigen erotischen Lebens auf offener Polygamie und tief unter der Ebene des Lebens versteckter oder weit jenseits der Klammer des Lebens liegender Polyandrie beruht. Die größere Reinheit der Frauen im Allgemeinen als die der Männer im Allgemeinen ist nicht das Ergebnis unserer moralischen Überlegenheit, sondern das Produkt der Anpassung an die Bedingungen der Knechtschaft – und wir können nicht stolz darauf sein.“

33 Dyboski, Roman: Economic and Social Problems of Poland, in: International Affairs 16/4 (1937), S. 579–600, hier S. 587.

34 Labbé, Morgane: „Reproduction“ as a New Demographic Issue in Interwar Poland, in: Hartmann, Heinrich/Unger, Corinna R. (Hg.): A World of Populations: The Production, Transfer, and Application of Demographic Knowledge in the Twentieth Century in Transnational Perspective, New York/Oxford 2014, S. 36–57, hier S. 36.

Somit geht es neben der physischen Imagination³⁵ eines Landes durch moralische Leitideen auch um die konkrete Repräsentation des Landes auf der europäischen Landkarte. Eine hohe Geburtenrate sicherte Polens Präsenz im neugeordneten Europa. Gleichzeitig galt es, die sozioökonomischen und infrastrukturellen Probleme des Landes, bspw. die extreme Inflation, Wohnungs- und Arbeitsplatzmangel zu bekämpfen.³⁶ Hierbei erachtete der juristische und medizinische Diskurs die hohe Kinderzahl als einen Hauptfaktor für die Verarmung des Landes.³⁷

Die sexuelle Disziplinierung von Körper und Geist, legitimiert durch den moralischen Ameliorationsanspruch, der es dem polnischen Volk ermögliche, politische Unfreiheit zu überwinden, kann als das Hauptnarrativ des Untersuchungszeitraums festgehalten werden.

4. Analyse: Von der herzlichen Freundschaft ...

Wie gelingt es nun Ratgeberliteratur, die Leser:innenschaft von ihrer Botschaft zu überzeugen, und wie wandelt sich die Strategie im Laufe der Jahrzehnte? Hierzu ist bereits das Vorwort ein hilfreicher Textabschnitt, der über Motivation und Kommunikationsgestaltung zwischen Kommunikator:in (Sender:in) und Leser:in (Empfänger:in) Aufschluss gibt. Ignacy Czerwińskis *Sposób szczęśliwego pożycia między mężem i żoną* (1817, Die Art und Weise des glücklichen Zusammenlebens von Ehemann und Ehefrau) betont den Rückzug ins Private sehr deutlich: Ehemann und Ehefrau sind der Garant nationalen Fortbestehens. Zudem beruhe das häusliche Glück auf göttlichen Weisungen, die dieses Buch zu vermitteln versuche. Der Verfasser betrachtete sein Werk als verlängerten Arm Gottes, was zunächst wenig über die eigene Fachkompetenz aussagt. Czerwiński war Jurist, aber vor allem wegen seiner Schriften zur polnischen Kultur und einiger Benimmratgeber bekannt. Der 106-seitige Text ist in zwölf Kapitel aufgeteilt, die allesamt mit einer Frage oder Behauptung betitelt sind. Hierbei werden bereits in den Kapitelüberschriften Affirmatio-

35 Kaschuba, Wolfgang: Die Nation als Körper. Zur symbolischen Konstruktion ‚nationaler‘ Alltagswelt, in: Francois, Etienne/Siegrist, Hannes/Vogel, Jakob (Hg.): Nation und Emotion. Deutschland und Frankreich im Vergleich. 19. und 20. Jahrhundert, Göttingen 1995, S. 291–299, hier S. 291.

36 Stauter-Halsted, Keely: The Devil's chain. Prostitution and Social Control in Partitioned Poland, Ithaca/London 2015, S. 326.

37 Gawin, Magda: Planowanie rodziny – Hasła i rzeczywistość, in: Żarnowska, Anna/Szwarc, Andrzej (Hg.): Równe prawa i nierówne szanse. Kobiety w Polsce międzywojennej, Warszawa 2000, S. 221–242, hier S. 221.

nen „Bez takiej nauki Mąż w Żonie obejść nie może“ (Kapitel VI, Ohne dieses Wissen kann der Mann nicht mit der Frau umgehen) und Forderungen „Oboie Małżonkowie winni gróntownie z swoim Charakterem obeznać się“ (Kapitel VII, Beide Eheleute sollten sich grundlegend mit ihren Charakteren vertraut machen) formuliert. Normative Wirklichkeitserzählungen operieren grundsätzlich mit der Dichotomie von richtig und falsch,³⁸ allerdings lassen religiös motivierte Ratgeber, zu denen auch Czerwińskis zählt, am wenigsten Interpretationsspielraum und setzen auf ein manichäistisches Weltbild.³⁹ Der „Wille des Körpers“⁴⁰ scheint nur den Ehemann zu betreffen und könne sich dann als problematisch erweisen, wenn dieser Wille nicht gleich häufig von der Ehefrau erwidert werde. Hier verrät der Kommunikator laut eigener Aussage ein Geheimnis, nämlich dass der Mann seine Begierde nicht offenlegen sollte, um allzu häufige Ablehnung zu vermeiden, denn dort, „wo das Blut abkühlt, kühlt auch das Herz ab.“⁴¹ Die Herzmethaphorik rekurriert auf den Inbegriff der christlichen Frömmigkeitslehre, laut dem das Herz, im polnischen Text kapitalisiert geschrieben, für Gottesliebe und seelisch-geistiges Erleben allgemein steht.⁴² Ein weiteres Symbol für das körperliche Erleben ist die sogenannte Blume der Menschheit, polnisch „kwiat ludzkości“⁴³, als Synonym für die Jungfrau Maria und die mit ihr verbundene Reinheit und Unbeflecktheit. Zusammen mit der stetigen Wiederholung der Grundtugenden Sensibilität, Stille, Güte⁴⁴ ergibt sich ein Bild weiblicher Sexualität, das keine Abweichungen kenne: Sobald die Frau ihre Tugend verliere, sterbe die Liebe und könne gewöhnlich nicht wieder auferstehen.⁴⁵ Der Verweis auf die Wiederauferstehung (*zmartwychstanie*) ist eine weitere Strategie, den eigentlichen Zeugungsakt zu verschleiern und in ein normativ-religiöses Narrativ einzuordnen.

Während Czerwińskis Text lediglich Gedanken an den Sexualakt evoziert, ihn aber mit keinem Wort direkt beschreibt, geht Klementyna Hoffmanowa in ihrem nur zwei Jahre später veröffentlichten *Pamiętka po dobrej matce* (1819,

38 Klein/Martínez: Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens, S. 6.

39 Koch: Negative und positive Sexualerziehung, S. 85.

40 Czerwiński: Sposób szczęśliwego pożycia między mężem i żoną czyli Cnoty istotne, które ich do tego celu doprowadzać powinny, S. 37.

41 Ebd., S. 55: „bo gdzie ostygła krew, tam ostygąć musi i Serce.“.

42 Werz, Joachim: Unruhiges Herz auf der Suche. Symboltransformation im Christentum, in: Forschung Frankfurt 2 (2019), S. 71.

43 Czerwiński: Sposób szczęśliwego pożycia między mężem i żoną czyli Cnoty istotne, które ich do tego celu doprowadzać powinny, S. 85.

44 Ebd., S. 78.

45 Ebd., S. 99: „a tu już i miłość ginie [...] niema zyczaży zmartwychstawać.“.

Andenken an eine gute Mutter) einen Schritt weiter.⁴⁶ In diesem als Lebensgeschichte aufgebauten Ratgeber schreibt die Erzählerin über das Leben und den frühen Tod der Mutter Marya, die die moralische Erziehung der Familie und vor allem der 14-jährigen Tochter Amelia in ihren Memoiren vermitteln will. Der Konnex Körper–Nation findet sich im Vorwort wieder:

Na kilka godzin przed śmiercią, oddała pismo swoje Amelii, zalecając, aby je często i z uwagą odczytywała. Tę drogą pamiątkę po dobrej i czulej matce, długo ukrytą, użyczamy teraz z niektórymi odmianami innym młodym osobom. Życzenia wydawców spełnionymi zostaną, jeżeli te rady, przyjęte z pobłażaniem, zdołają utwierdzić w cnocie wyrastające Polki i wzniecić w nich większy gust do narodowości.⁴⁷

Das Konzept der Tugend (polnisch *cnota*) vereint geistige und physische Verhaltensweisen, die durch die nächste Generation der Polinnen fortgeschrieben werden sollen. Im Vergleich zu Czerwiński baut Hoffmanowa die Glaubwürdigkeit und Autorität der Kommunikatorin durch ihre Lebenserfahrung und verbindet dies mit Rekursen auf die – ihr posthum gegebene – göttliche Deutungshoheit („Bóg ma otwarte oczy na postęпки nasze“).⁴⁸ Der Tod der titelgebenden guten Mutter erschafft einen Mythos und eine autoritäre Aura um die Ratgebende Person. In puncto Sexualleben verweist Hoffmanowas Text auf die gleichen Charaktereigenschaften wie ihr männlicher Kollege, erkennt allerdings auch an, dass eine Frau zumindest einmal eine heftige Leidenschaft erfahren müsse⁴⁹ und beklagt die Oberflächlichkeit der „Freundschaften zwischen jungen Leuten.“⁵⁰ Das sexualnormative Konstrukt der Ehe wird nicht infrage gestellt. Bescheidenes, nicht-aufreizendes Verhalten werde erwartet, um so

46 Mit dieser pädagogischen Schrift gelang ihr ein Bestseller, der auch ins Französische und Deutsche übertragen wurde. Stankiewicz-Kopeć, Monika: Wzór osobowy kobiety polskiej okresu niewoli politycznej. Wokół Pamiątki po dobrej matce Klementyny z Tańskich-Hoffmanowej, in: Perspektywy Kultury 34/3 (2021), S. 73–96, hier S. 83.

47 Hoffmanowa: Pamiątka po dobrej matce, czyli ostatnie jej rady dla córki. Przez Młodą Polkę, XII–XIII: „Wenige Stunden vor ihrem Tod übergab sie Amelia ihre Niederschrift mit der Empfehlung, sie oft und sorgfältig zu lesen. Dieses liebevolle Andenken an eine gute und zärtliche Mutter, das lange Zeit versteckt war, wird nun mit einigen Abwandlungen an andere junge Menschen weitergegeben. Die Wünsche der Herausgeber werden erfüllt, wenn dieser Ratschlag, der mit Nachsicht aufgenommen wird, bei den heranwachsenden Polinnen die Tugendhaftigkeit stärken und in ihnen einen größeren Sinn für die Nationalität wecken kann.“.

48 Ebd., S. 198. „Gott hat ein Auge auf unsere Taten“.

49 Ebd., S. 209.

50 Ebd., S. 221.

die Zahl potenzieller Verehrer gering zu halten.⁵¹ Hinsichtlich der sexuellen Attraktivität wird ein ambivalentes Bild gezeichnet.

Staraj się dom przyjemnie mężowi uczynić żeby nie był zmuszony gdzieindziej szukać zabawy. [...] Co do Ciebie. Amelio, nie napominam nawet, abyś wierna była mężowi, bo myśl podobania się komu innemu, nie postanie nawet w głowie czulej i dobrej żony⁵²

Augenfällig ist die parallele Attribuierung von Tochter und Mutter als „zärtlich und gut“, womit wieder Bezug auf den Titel genommen wird. Der mahnende Charakter und die suggestiven Formulierungen erhöhen den moralischen Druck auf die Empfängerin dieser Ratschläge, die eigentlich Forderungen sind. Hoffmanowa präsentiert somit ein patriarchales Weltbild, dabei war sie für ihre Zeit eine eher untypische Frau: Erst mit 31 Jahren verheiratet und kinderlos, widersprach sie dem Bild, das ihre Werke zu vermitteln versuchten.⁵³

5. ... über Sexualität als *Lebenskraft* ...

Nicht nur bei Hoffmanowa fehlen zwischen den Kapiteln über die „ehelichen Pflichten“ und die Mutterschaft die Beschreibungen zum Zeugungsvorgang völlig – das sollte sich erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts ändern. Mit Wilhelm Lubelskis *Matżeństwo pod względem fizjologii i higieny* (1862, Die Ehe in physiologischer und hygienischer Hinsicht) kam ein neuer Typ Ratgeber auf den Markt, in dem Sexualität zwar immer noch unter dem Gesichtspunkt der Ehe verhandelt wird, allerdings änderte sich das Sprechen darüber grundlegend: physische Reaktionen standen im Mittelpunkt und wurden detailliert nach wissenschaftlichen Erkenntnissen benannt.⁵⁴ In diesen neuen erzählerischen Duktus reiht sich auch das Vorwort Lubelskis ein. Aufbauend auf ausländischen Ratgebern, habe er seine Publikation an die polnische Realität angepasst, und verweist in einem provokativen Ton darauf, dass er im Folgenden Dinge an-

⁵¹ Ebd., S. 212.

⁵² Ebd., S. 221 und 224: „Bemühe dich, das Zuhause dem Ehemann angenehm zu gestalten, damit er nicht gezwungen ist, woanders seinen Spaß zu suchen [...] Was dich betrifft, Amelia, so ermahne ich dich nicht einmal, dem Ehemann treu zu sein, weil der Gedanke, jemand anderem zu gefallen, einer zärtlichen und guten Ehefrau nicht einmal in den Kopf kommt.“

⁵³ Stankiewicz-Kopeć: Wzór osobowy kobiety polskiej okresu niewoli politycznej, S. 73.

⁵⁴ Urbanek: Poradniki medyczne o seksualności kobiet i mężczyzn w XIX wieku, S. 70.

spreche, die rechtlich nicht erfasst worden seien,⁵⁵ um den Innovationsgehalt seiner Publikation zu betonen. Überhaupt scheint der zugleich normative und objektivierende Charakter des Gesetzestextes das Leitbild für Lubelskis Textorganisation zu sein: Die Kapitel sind nach Paragraphen gegliedert und erzählen den Sexualakt technokratisch als eine Abfolge biologischer Vorgänge mit emotionaler Involviertheit: „Spółkowaniu towarzyszyć zwykłe uczucie rozkoszy, z wyjątkiem tylko przypadków chorobnych.“⁵⁶ Weibliche Sexualität wurde schrittweise aus der patriarchalen Nomenklatur entkoppelt: So verweist Lubelski z. B. auf die „sexuellen Freuden“⁵⁷, die eine Frau auch nach einer Schwangerschaft erfahren könne, und bezeichnet das blutige Laken nach der Hochzeitsnacht als „vergessenen Brauch der Vergangenheit“⁵⁸. Zudem verurteilt er andere Kulturen, die diesen Brauch weiterhin praktizieren: „Bei den Türken, Juden und anderen Nationen des Ostens“⁵⁹ sei der „Fortschritt der Zivilisation“⁶⁰ noch nicht realisiert worden. Diese Feststellung zeigt eine allmähliche Bedeutungsveränderung des Begriffes des nationalen Körpers. Es gelte, diesen nicht nur von innen zu stärken, sondern auch von anderen Völkern abzugrenzen. Prokreation solle zunehmend von einem bestimmten Teil der Bevölkerung betrieben werden bzw. bestimmten Mustern folgen: Durch die Kallipädie, die Kunst, besonders schöne Kinder zu zeugen, erhoffte sich mancher Autor, Reproduktion zu kultivieren und eine genetische und geistige Verbesserung der Nation zu erreichen.⁶¹

Körperliche Befriedigung wurde bei Lubelski als Lebenskraft (*siła żywotna*)⁶² angesehen, die für beide Geschlechter gleichermaßen wichtig sei. Bedenkt man, dass das weibliche Lustorgan Klitoris bis in die Gegenwart in medizinischen Lehrwerken falsch dargestellt⁶³ und in seiner Bedeutung lange Zeit

55 Lubelski, Wilhelm: *Małżeństwo pod względem fizjologii i higieny, z dołączeniem uwag dyetetycznych nad wychowaniem niemowląt podług najlepszych źródeł*, Warszawa 1862, S. I.

56 Ebd., S. 71: „Der Geschlechtsverkehr ist von Wonnegefühlen begleitet, mit Ausnahme von krankheitsbedingten Fällen“.

57 Ebd., S. 14.

58 Ebd., S. 53.

59 Ebd., S. 52.

60 Ebd.

61 Ebd. S. 94–105. Diese Rhetorik erfuhr im Zuge der eugenischen Debatten ab den 1920ern noch eine Dynamisierung: Uzarczyk, Kamila: *Podstawy ideologiczne higieny ras. i ich realizacja na przykładzie Śląska w latach 1924–1944*, Toruń 2002; Wernic, Leon: *Zboczenia płciowe a małżeństwo*, Warszawa 1928; Babecki, Jerzy W.: *Zagadnienie zapobiegania ciąży i eugenika*, Warszawa 1930.

62 Lubelski: *Małżeństwo pod względem fizjologii i higieny, z dołączeniem uwag dyetetycznych nad wychowaniem niemowląt podług najlepszych źródeł*, S. 71.

63 Lorenz, Louisa: *Clit. Die aufregende Geschichte der Klitoris*, München 2022, S. 62.

bagatellisiert wurde, erscheint Lubelskis Schilderung progressiv: „Łechtaczka słusznie uważają za siedlisko rozkoszy u kobiet; jest ona jakby odbiciem członka męskiego.“⁶⁴ Diese Feststellung macht den weiblichen Körper dem männlichen ebenbürtig und befreit ihn aus der ihm zugeschriebenen Passivität.

Als narrativen und meritorischen Rückschritt hierzu kann man Publikationen wie Augustyn Czarnowskis *Życie płciowe i jego znaczenie ze stanowiska zdrowotno-obyczajowego* (1904) ansehen. Zwar verweist der Titel (deutsch *Das Sexualleben und seine Bedeutung vom gesundheitlich-sittlichen Standpunkt her*) ebenfalls nicht mehr auf die Ehe als notwendige Bedingung sexueller Aktivität, jedoch unterliegt diese einer neuen Form von Disziplinierung: Bewusste Horrifizierung betont die Schädlichkeit für Leib und Seele, die ein überbordendes Sexualleben mit sich bringe. Dies spiegelt sich bereits in den Kapitelbenennungen wider, welche biologistische Inhalte in den Mittelpunkt stellen (z. B. „Znaczenie narządów płciowych w ludzkim układzie nerwowym“⁶⁵) und in puncto Sittlichkeit durchweg negativ sind („XIII. Złe, obyczajowe weselne!“⁶⁶, „XIV. O przyczynach i zwalczaniu panującej niemoralności“⁶⁷). Hiermit wird der Leserschaft moralische Inferiorität unterstellt, die es mit diesem Ratgeber zu beheben gelte. Das Vorwort simplifiziert umstrittene medizinische Fragen auf resolute Art, beispielsweise wird nächtliche Pollution als „zielloś und widernatürlich“⁶⁸ klassifiziert. Körperliche Äußerungen sexueller Erregung gelte es in Bahnen zu lenken. Sexuelle Lust und die sie begleitende seelische Empfindung erscheinen als Antinomie.⁶⁹

Mit der Verankerung der Psychoanalyse im wissenschaftlichen Diskurs rücken Ratgeber psychosexuelle Aspekte stärker in den Mittelpunkt. Konsequenterweise finden sich Reflexionen darüber, dass ein Übermaß an körperlicher (Selbst-)Kontrolle sogar nachteilige Wirkungen haben könne, was liberaleren Auslegungen vor Paarsexualität den Weg bereitete. Einen Vorschlag unterbreitet Paweł Klingers *Vita Sexualis. Prawda o życiu płciowym* (1930), dessen Untertitel die „Wahrheit über das Sexualleben“ verspricht:

64 Lubelski, *Mażeństwo pod względem fizjologii i higieny, z dołączeniem uwag dyetetycznych nad wychowaniem niemowląt podług najlepszych źródeł*, S. 45: „Die Klitoris wird gewiss als Sitz der weiblichen Wonne betrachtet; sie ist sozusagen das Spiegelbild zum männlichen Glied.“

65 Czarnowski: *Życie płciowe i jego znaczenie ze stanowiska zdrowotno-obyczajowego*, S. 34: „Die Bedeutung der Geschlechtsorgane im menschlichen Nervensystem“.

66 Ebd. S. 169: „Schlechte Hochzeitsbräuche!“

67 Ebd. S. 177: „Über Ursachen und den Kampf gegen die herrschende Unmoral.“

68 Ebd. hier: Drzewiecki: *Przedmowa do wydania drugiego*, S. 32.

69 Koch: *Negative und positive Sexualerziehung*, S. 99.

Normalnie potentny mężczyzna, mając do czynienia z mało doświadczoną partnerką, jaką jest każda małżonka przez pierwsze miesiące, a czasami i lata po ślubie, ma jedno jedyne wyjście z tej sytuacji, a mianowicie: potentny mężczyzna powinien swej niedoświadczonej partnerce bezwzględnie dać tak zwane „fory” (Vorgabe), które polegają na odpowiednim „przygotowaniu” partnerki przed rozpoczęciem samego aktu płciowego. Jest to gra miłosna (Liebesspiel), inaczej mówiąc, preludium do mającej się odegrać symfonii miłosnej.⁷⁰

Das sexuelle Skript,⁷¹ also der Anteil sexueller Verhaltensweisen, der durch externe Faktoren wie Kultur geprägt oder durch Beobachtungen erlernt wird, sah für Frauen vor, sexuelle Kontakte nicht zu initiieren, sondern beschränkte sie auf den passiven Part. Hinter diesem Konzept stand jedoch auch die Idee der weiblichen Verfügbarkeit und Bedürfnislosigkeit, was Frauen per se zu einem unschuldigen Wesen stilisierte. Aber auch Männer waren falschen Vorstellungen hinsichtlich ihrer Sexualität unterworfen: Während bei Frauen sexuelle Lust als Antinomie zur seelischen Reinheit konstruiert wurde, sollte ein „normaler“ Mann eine naturgegebene Potenz besitzen, um die Rolle als sexueller Lehrmeister erfüllen zu können.

6. ... bis zur Bändigung blinder Naturgewalten

Die Zwischenkriegszeit wurde in ganz Europa zur Blütezeit sexualreformistischer Ideen, die den Gesamtkomplex aus Ehe, Fortpflanzung, Geschlechterbeziehungen und sexueller Identität neu dachten.⁷² Es dauerte bis in die 1930er-Jahre, dass sich auch Autorinnen stärker mit Ratgebern hervortaten. Frauenrechtler:innen trennten bereits um die Jahrhundertwende Sexualität und Mutterschaft (und deren implizite Voraussetzung, verheiratet zu sein) von-

⁷⁰ Klinger, Paweł: *Vita sexualis*. Łódź 1930, S. 150: „Der normal potente Mann, der es mit einer unerfahrenen Partnerin zu tun hat, wie es jede Ehefrau in den ersten Monaten und manchmal sogar Jahren nach der Eheschließung ist, hat in der Regel nur einen einzigen Ausweg aus dieser Situation, nämlich: Der potente Mann sollte seiner unerfahrenen Partnerin unbedingt die sogenannte Vorgabe geben, die aus der entsprechenden „Vorbereitung“ der Partnerin besteht, bevor der eigentliche Sexualakt beginnt. Es handelt sich um ein Liebesspiel, d. h. um ein Präludium für die bevorstehende Liebessinfonie.“

⁷¹ Curtin, Nicola u. a.: *Femininity Ideology and Sexual Health in Young Women: A Focus on Sexual Knowledge, Embodiment, and Agency*, in: *International Journal of Sexual Health* 23/1 (2011), S. 48–62, hier S. 49.

⁷² Herzog, Dagmar: *Sexuality in Europe*, New York 2011, S. 53.

einander.⁷³ Betrachtet man die Ratgeber des späteren Untersuchungszeitraumes, fällt auf, dass hier der Fokus auf Schwangerschaftsverhütung lag und somit Sexualität zu nichtreproduktiven Zwecken akzeptiert und etabliert schien.⁷⁴ Gott wolle nicht, dass Eltern viele Kinder haben, „lecz aby mieli dzieci, któreby mogli wychować zgodnie z jego przykazaniami“,⁷⁵ lautete die Losung polnischer Eugeniker:innen, die immer wieder auf die prekären Lebensumstände polnischer Familien aufmerksam machten. Diese weltanschauliche Zäsur zog entsprechend radikale Forderungen nach sich. Sprachlich aufschlussreich ist hier Zofja Ślączkowsa Broschüre von 1936. Auf ausführlichere Begründungen ihrer Autorität und ihres Wissens wird verzichtet, lediglich ihrem Namen ist auf dem Deckblatt ihr Beruf „Arzt-Gynäkologe“ nachgestellt. Dieser Berufsstand genoss das höchste Prestige in puncto Lebenswissen, da „die Methodologie der Naturwissenschaften als universal“⁷⁶ anerkannt wurde. Weniger fokussierte sie sich auf den Körper von Mann und Frau als auf den des potenziellen Nachwuchses, welchen es bei schwierigen Lebensverhältnissen zu vermeiden gelte. Ohne entsprechende finanzielle, gesundheitliche und edukative Sicherheit sei eine solche Nachkommenschaft nicht einmal als „Kanonenfutter“ („mięso armatne“⁷⁷) zu gebrauchen, da der Großteil vorher in Gefängnissen ende. Neben den Versorgungsproblemen, die das große Bevölkerungswachstum jener Zeit bereitete, spielt diese Metapher auf die zahlreichen Konflikte Polens an, das in den ersten Jahren seiner Unabhängigkeit einer Vielzahl an Grenzkonflikten mit den ehemaligen Teilungsmächten ausgesetzt war.⁷⁸

73 Sierakowska, Katarzyna: Elementy kobiecego dyskursu o seksualności na łamach międzywojennych periodyków dla kobiet, in: Żarnowska, Anna (Hg.): Kobieta i małżeństwo: społeczno-kulturowe aspekty seksualności. Wiek XIX i XX, Warszawa 2004, S. 365–380, hier S. 366.

74 Demgegenüber stand der katholische Diskurs, der durch die päpstliche Enzyklika *Casti Connubi* (Die reine Ehe) von 1930 Unterstützung erfuhr. Maj, Ewa: Katolicka, katolicko-narodowa i narodowa prasa dla kobiet w Polsce międzywojennej: cechy czasopiśmiennictwa światopoglądowego, in: *Czasopismo Naukowe Instytutu Studiów Kobiety* 21/1 (2021), S. 71–96.

75 Babecki: Zagadnienie zapobiegania ciąży i eugenika, S. 22: „[...] sondern Kinder, die sie übereinstimmend mit seinen Geboten erziehen können“.

76 Böldyrew: *The Discourse on Sexual Education in the Social, Health and Educational Press of the Kingdom of Poland at the Beginning of the 20th Century*, S. 99.

77 Ślączkowska, Zofja: *Co to jest „świadome macierzyństwo“? Pewne i nieszkodliwe środki zapobiegające ciąży*, Kraków 1936, S. 4.

78 Hiemer, Elisa-Maria: *The Family as „Best Weapon.“ Instrumentalising German Health Care Discourses in Upper Silesia during the Interwar Period*. In: *Journal of Family History*, 23/1 (2023), S. 265–277.

Wprowadzenie środków ochronnych w powszechne użycie jest poważnym krokiem naprzód w dążeniu do należytej organizacji życia seksualnego. Jak na tylu innych polach, tak i tutaj uczymy się powoli ujarzmić ślepe siły przyrody i kierować nimi w ten sposób, by przy działaniu ich usuwać, o ile możliwości, pierwiastki mogące zatruć radość życia jednostkom i społeczeństwom.⁷⁹

Ślączkows zynischer Stil ist weit entfernt von medizinischer Nüchternheit: Neben sehr knappen Ausführungen ausschließlich zum Aufbau der weiblichen Genitalien nutzt sie die Aufmerksamkeit, um ihrer ideologischen Forderung Raum zu geben und eine Bedrohungskulisse aufzubauen. Mit der Forderung nach völliger Kontrolle der Natur waren Forderungen an beide Geschlechter verbunden. Die Frau-Natur- vs. Mann-Kultur-Dichotomie wird aufgebrochen, indem sie mit Empfehlungen zur Empfängnisverhütung *an den Mann* beginnt.⁸⁰ Eine angemessene Kinderzahl wurde als Ausdruck von Kultur verstanden, während Kinderreichtum als Bedrohung dargestellt wurde.

Die Kulturalisierung der Sexualität bedeutete, dass die Instrumentalisierung der Gebärfähigkeit der Frau zu Nationenbildungszwecken zwar nicht verschwand, jedoch an Bedeutung verlor: Justyna Budzińska-Tylicka entlarvt die vermeintliche Zugewandtheit der Frau zur Natur als biologistischen Topos, der Frauen in die Passivität abdränge. Zwar seien es die Frauen, die über die Größe einer Nation entscheiden, allerdings „ma decydować czy chce – czy nie chce być matką po raz pierwszy, trzeci czy piąty. Macierzyństwo świadome staje się dziś hasłem współczesnej kobiety uświadomionej, uobywatelnionej!“⁸¹ Diese Aussage räumt der Frau einen Handlungsspielraum ein, somit ist dies ein Narrativ, das von der richtig/falsch-Leitidee der normativen Wirklichkeitserzählung abweicht. Dennoch: Nicht mehr die Kontrolle sexueller Gedanken, die ein Ablenken von sexuellen Handlungen verfolgte, sondern Geburtenkontrolle war nun der Beitrag, den Frauen bzw. Paare zur Stärkung des Landes leisten sollten. Wenngleich sexuelle Selbstbestimmtheit, oder zu-

79 Ślączkowska: Co to jest „świadome macierzyństwo?“, S. 15: „Die Einführung von Schutzmaßnahmen in den allgemeinen Gebrauch ist ein wichtiger Schritt in Richtung einer angemessenen Gestaltung des Sexuallebens. Wie in so vielen anderen Bereichen lernen wir auch hier langsam, die blinden Kräfte der Natur zu zähmen und sie so zu lenken, dass die Elemente, die die Lebensfreude des Einzelnen und der Gesellschaft vergiften können, so weit wie möglich entfernt werden.“

80 Ebd., S. 8 f.

81 Rubinraut, Henryk/Budzińska-Tylicka, Justyna: Skuteczne i nieszkodliwe środki zapobiegania ciąży. Warszawa 1933, S. 2: „Sie [die Frau] soll selbst entscheiden, ob sie zum ersten, dritten oder fünften Mal Mutter sein will oder nicht. Die bewusste Mutterschaft wird heute zur Parole der modernen, gebildeten und staatsbürgerlichen Frau.“

mindest deren Forderung, als größter Narrativwandel festgestellt werden kann, so blieb der menschliche Körper nach wie vor nationalen Ideen unterworfen.

7. Schlussfolgerung: Sexualitätsnarrative als Ausdruck gesellschaftlicher Transformation

Der nationale Körper war Dreh- und Angelpunkt der Debatten im 19. Jahrhundert in ganz Mitteleuropa. Im Falle Polens entwickelte sich durch den Mythos der Mutter Polin eine Diskursebene, die bis heute Gegenstand politischer und gesellschaftlicher Diskussionen ist.⁸² Ausgehend von inkludierenden Konzepten, bei denen die moralische Vorbildlichkeit die Zugehörigkeit zur polnischen Nation begründete, gewannen ab der Jahrhundertwende stärker exkludierende Narrative Bedeutung: Das Sexualverhalten anderer Völker oder Gruppen wurde als Negativfolie betrachtet, von der es sich abzuwenden galt.

Die Ratgeber gaben einem neuen Normierungsnarrativ Ausdruck, das dem intimen Zusammenleben eine gesellschaftliche Dimension verlieh und somit einen permanenten Erwartungshorizont erschuf. Das Sprechen über körperliche Erregung und Emotionen begann mit Metaphern der Entkörperlichung („Freundschaft“, „Lebensenergie“), ging über in verschleiernde Bezeichnungen („geschlechtliche Freuden“) und wurde erst mit dem Aufkommen der Sexualwissenschaft konkretisiert. Gerade der mit Mythen überfrachtete weibliche Körper erfuhr viel Interesse in der Forschung.⁸³ Dabei wurde sein Bild fast ausschließlich von Männern geformt, die weibliche Körperlichkeit nach ihren Bedürfnissen und Wünschen verhandelten.⁸⁴ Die Autoritätsaura, mit der sich frühe Ratgeber umgaben, schwand im Verlauf des Beobachtungszeitraumes im gleichen Maße wie die Forschung zur menschlichen Sexualität und Psyche voranschritt. Das binäre Weltbild und die Unterteilung in richtige und falsche Verhaltensweisen wurden erst in den 1930er-Jahren gelockert. Bis dahin setzten alle Texte mehr oder weniger stark auf horrifizierende Narrative: Ängste vor Sittenverfall, dem Tod der Nation, der Armut durch Kinder – all diese Aspekte, die die Ratgeber menschlicher Sexualität zuschrieben, waren Teil einer Disziplinierungspraxis und sind es immer noch.⁸⁵ Die soziologische Forschung

82 Imbierowicz, Agnieszka: Matka Polka w defensywie? Przemiany mitu i jego wpływ na macierzyństwo polskich kobiet, in: *Ogrody Nauk i Sztuk* 2 (2012), S. 430–442; Podgórska, Joanna/Kapecka, Justyna: Cień Matki Polki, in: *Polityka* 21 (2003), S. 92.

83 Thomas: *The Bohemian Body*, S. 151.

84 Urbanek: *Poradniki medyczne o seksualności kobiet i mężczyzn w XIX wieku*, S. 71.

85 Hiemer, Elisa-Maria: Von „weiblichen Tugenden“ und „unzählbarer Männlichkeit“. Sexualkunde für polnische Jugendliche damals und heute, in: *Copernico. Geschichte und kultu-*

der Gegenwart zeigt, dass geringes Wissen über Sexualität Geschlechterstereotype reproduziert und vor allem Frauen in traditionellen Mustern verharren lässt.⁸⁶ Insofern sind Wissensbildung und -vermittlung die essenziellen Mittel, gesellschaftliche Normen herauszufordern und ein plurales Bild auf Körper und Körperlichkeit zu entwickeln, sei es in Bezug auf Geschlechter oder aber Behinderung, Krankheit, Schönheitsideale. Körperbezogene Literatur aus dem Bereich Lebenshilfe oder Lifestyle ist in einer so großen Zahl vorhanden, dass sich eine Untersuchung hinsichtlich ihrer Normierungsnarrative lohnen würde.

Literatur

Primärliteratur

- Babecki, Jerzy W.: *Zagadnienie zapobiegania ciąży i eugenika*, Warszawa 1930.
- Budzińska-Tylicka, Justyna: *Higiena kobiety i kwestie społeczne z nią związane*, Warszawa 1909.
- Czerwiński, Ignacy Lubicz: *Sposób szczęśliwego pożycia między mężem i żoną czyli Cnoty istotne, które ich do tego celu doprowadzać powinny*, Przemyśl 1817.
- Dedecius, Karl (Hg.): *Adam Mickiewicz. Dichtung und Prosa. Ein Lesebuch*, Frankfurt am Main 1994.
- Eksner, Maks Joseph: *Życie seksualne i miłosne mężczyzny: o czym każdy mężczyzna wiedzieć powinien*, Warszawa 1936.
- Herzen, Aleksander: *Odezwa do męskiej młodzieży: odczyt Aleksandra Herzena wypowiedziany w Lauzannie i Genewie*, Warszawa 1904.
- Hoffmanowa, Klementyna: *Pamiętka po dobrej matce, czyli ostatnie jej rady dla córki. Przez Młodą Polkę*, Warszawa 1819.
- Hoffmanowa, Klementyna: *O moralności dla kobiet. przez autorkę Pamiętki po dobrej matce*, Kraków 1841.
- Klinger, Paweł: *Vita sexualis*, Łódź 1930.
- Kosiński, Stanisław: *Higiena dla panien*, Warszawa 1865.
- Lubelski, Wilhelm: *Małżeństwo pod względem fizjologii i higieny, z dołączeniem uwag dyetetycznych nad wychowaniem niemowląt podług najlepszych źródeł*, Warszawa 1862.
- Morelowski, Józef: *Treny i sen: poezye ks. Józefa Morelowskiego napisane w roku ostatniego rozbioru Polski 1795*, Kraków 1910.
- Rubinaut, Henryk/Budzińska-Tylicka, Justyna: *Skuteczne i nieszkodliwe środki zapobiegania ciąży*, Warszawa 1933.

relles Erbe im östlichen Europa. URL: <https://www.copernico.eu/de/link/6732193b1cf426.00520718>, letzter Zugriff: 27. 01. 2025.

86 Curtin, Nicola u. a.: *Femininity Ideology and Sexual Health in Young Women: A Focus on Sexual Knowledge, Embodiment, and Agency*, 2011, S. 56.

- Ślączkowska, Zofja: Co to jest „świadome macierzyństwo”? Pewne i nieszkodliwe środki zapobiegające ciąży, Kraków 1936.
- Stella-Sawicki, Jan: Rady dla młodych mężatek, Warszawa 1886.
- Wernic, Leon: Zboczenia płciowe a małżeństwo, Warszawa 1928.

Sekundärliteratur

- Barelkowski, Matthias/Kraft, Claudia/Röskau-Rydel, Isabel (Hg.): Zwischen Geschlecht und Nation. Interdependenzen und Interaktionen in der multiethnischen Gesellschaft Polens im 19. und 20. Jahrhundert, Osnabrück 2016.
- Bołdyrew, Aneta: The Discourse on Sexual Education in the Social, Health and Educational Press of the Kingdom of Poland at the Beginning of the 20th Century, in: Piotrkowskie Zeszyty Historyczne 1 (2014), S. 91–116.
- Böning, Holger: Vielfalt der literarischen Formen. Alltag und „Volk“ in Publizistik und Gebrauchsliteratur der deutschen Aufklärung, in: Weimarer Beiträge 11 (1990), S. 1754–1767.
- Cameron, Deborah/Kulick, Don: Language and Sexuality. 6, Cambridge 2008.
- Chołuj, Bożena: Matka polka a sytuacja kobiet w Polsce, in: Hartmann-Wóycicka, Kinga/Chołuj, Bożena (Hg.): Deutsche und Polen. Stereotype, Kommunikationskulturen, wechselseitiges Wissen. Görlitz/Wrocław 2014, S. 63–85.
- Connelly, John: From Peoples into Nations. A History of Eastern Europe, Princeton/Oxford 2020.
- Curtin, Nicola/Ward, L. Monique/Merriwether, Ann/Caruthers, Allison: Femininity Ideology and Sexual Health in Young Women: A Focus on Sexual Knowledge, Embodiment, and Agency, in: International Journal of Sexual Health 23/1 (2011), S. 48–62.
- Czarnowski, Augustyn: Życie płciowe i jego znaczenie ze stanowiska zdrowotno-obyczajowego, Berlin 1904.
- Dyboski, Roman: Economic and Social Problems of Poland, in: International Affairs 16/4 (1937), S. 579–600.
- Gawin, Magda: Planowanie rodziny – Hasła i rzeczywistość, in: Żarnowska, Anna/Szwarc, Andrzej (Hg.): Równe prawa i nierówne szanse. Kobiety w Polsce międzywojennej. Warszawa 2000, S. 221–242.
- Herzog, Dagmar: Sexuality in Europe, New York 2011.
- Hiemer, Elisa-Maria: The Family as „Best Weapon.“ Instrumentalising German Health Care Discourses in Upper Silesia during the Interwar Period. In: Journal of Family History 48/3 (2024), S. 261–277.
- Hiemer, Elisa-Maria: Von „weiblichen Tugenden“ und „unzählbarer Männlichkeit“. Sexualkunde für polnische Jugendliche damals und heute, in: Copernico. Geschichte und kulturelles Erbe im östlichen Europa. URL: <https://www.copernico.eu/de/link/6732193b1cf426.00520718>, letzter Zugriff: 27. 01. 2025.
- Imbierowicz, Agnieszka: Matka Polka w defensywie? Przemiany mitu i jego wpływ na macierzyństwo polskich kobiet, in: Ogrody Nauk i Sztuk 2 (2012), S. 430–442.
- Jameliity, Witold: Szkoły powszechne w województwie białostockim w latach 1919–1939, Łomża 1991.
- Kamusella, Tomasz/Bjork, James/Wilson, Timothy/Novikov, Anna (Hg.): Creating Na-

- tionality in Central Europe, 1880–1950. *Modernity, Violence and (Be) Longing in Upper Silesia*, Florence 2016.
- Kaschuba, Wolfgang: Die Nation als Körper. Zur symbolischen Konstruktion ›nationaler‹ Alltagswelt. In: François, Étienne/Siegrist, Hannes/Vogel, Jakob (Hg.): *Nation and Emotion. Deutschland und Frankreich im Vergleich. 19. und 20. Jahrhundert*, Göttingen 1995, S. 291–299.
- Klein, Christian/Martínez, Matías: Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens, in: Dies. (Hg.): *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*. Stuttgart/Weimar 2009, S. 1–12.
- Klich-Kluczewska, Barbara: Making up for the Losses of War: Reproduction Politics in Postwar Poland. In: Röger, Maren (Hg.): *Women and Men at War. A Gender Perspective on World War II and its Aftermath in Central and Eastern Europe*, Osnabrück 2012, S. 307–328.
- Koch, Friedrich: *Negative und positive Sexualerziehung. Eine Analyse katholischer, evangelischer und überkonfessioneller Aufklärungsschriften*, Heidelberg 1971.
- Kościańska, Agnieszka: *To See a Moose. The History of Polish Sex Education*, New York/Oxford 2021.
- Kusz, Sara Anna: Matki obywatelki. O związkach macierzyństwa, patriotyzmu i świadomości narodowej na przykładzie utworów Franciszka Dionizego Kniaźnina, Józefa Morelowskiego oraz Adama Mickiewicza, in: *Prace literaturoznawcze* 7 (2019), S. 65–78.
- Labbé, Morgane: „Reproduction“ as a New Demographic Issue in Interwar Poland, in: Hartmann, Heinrich/Unger, Corinna R. (Hg.): *A World of Populations: The Production, Transfer, and Application of Demographic Knowledge in the Twentieth Century in Transnational Perspective* 2014, S. 36–57.
- Lamping, Dieter (Hg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*, Stuttgart 2009.
- Lorenz, Louisa: *Clit. Die aufregende Geschichte der Klitoris*, München 2022.
- Maj, Ewa: Katolicka, katolicko-narodowa i narodowa prasa dla kobiet w Polsce międzywojennej: cechy czasopiśmiennictwa światopoglądowego, in: *Czasopismo Naukowe Instytutu Studiów Kobiety* 21/1 (2021), S. 71–96.
- Maxwell, Alexander: National Endogamy and Double Standards: Sexuality and Nationalism in East-Central Europe during the 19th Century, in: *Journal of Social History* 41/2 (2007), S. 413–433.
- Nałkowska, Zofia: Uwagi o etycznych zadaniach ruchu kobiecego. Przemówienie wygłoszone na Zjeździe Kobiet, in: *Krytyka. miesięcznik poświęcony sprawom społecznym, nauce i sztuce* 9/2 (1907), S. 358–363.
- Nawrot-Borowska, Monika: Jak dbać o zdrowie swoje i rodziny? Poradnictwo dla kobiet z zakresu higieny na łamach „Dwutygodnika dla Kobiet“ (1880–1885), in: Kita, Jarosław/Klempert, Mateusz/Korybut-Marciniak, Maria (Hg.): „Portret kobiety“. Polki w realiach epoki. Tom III. Łódź/Olsztyn 2014, S. 155–181.
- Piotrkowska-Marchewa, Monika: „Trzech masz wrogów, którzy czyhają na zabicie twej duszy ...“. Zagrożenia moralne w ujęciu polskich poradników i prasy dla służby domowej na przełomie XIX i XX wieku, in: Żarnowska, Anna/Szwarc, Andrzej

- (Hg.): *Kobieta i rewolucja obyczajowa. Społeczno-kulturowe aspekty seksualności. wiek XIX i XX*, Warszawa 2006, S. 247–263.
- Podgórska, Joanna/Kapecka, Justyna: Cień Matki Polki, in: *Polityka* 21 (2003), S. 92.
- Radzewicz-Bork, Anna: Mickiewiczowskie dziedzictwo. O roli dziewiętnastowiecznych wzorców kobiet, in: Kita, Jarosław/Klempert, Mateusz/Korybut-Marciniak, Maria (Hg.): „Portret kobiety”. Polki w realiach epoki. Tom III. Łódź/Olsztyn 2014, S. 263–273.
- Ritz, German: *Miedzy gender a narodem – kobiety w polskim romantyzmie albo język płci (Zwischen Gender und Nation – Frauen in der polnischen Romantik oder die Sprache des Geschlechts)*, in: *Postscriptum* 2 (2006), S. 66–80.
- Sierakowska, Katarzyna: Elementy kobiecego dyskursu o seksualności na łamach międzywojennych periodyków dla kobiet, in: Żarnowska, Anna (Hg.): *Kobieta i małżeństwo: społeczno-kulturowe aspekty seksualności, wiek XIX i XX*, Warszawa 2004, S. 365–380.
- Stankiewicz-Kopeć, Monika: Wzór osobowy kobiety polskiej okresu niewoli politycznej. Wokół Pamiątki po dobrej matce Klementyny z Tańskich-Hoffmanowej, in: *Perspektywy Kultury* 34/3 (2021), S. 73–96.
- Stauter-Halsted, Keely: *The Devil's Chain. Prostitution and Social Control in Partitioned Poland*, Ithaca/London 2015.
- Stusiński, Jarosław: Historia seksuologii. Wyodrębnienie europejskiej seksuologii, in: *Przegląd seksuologiczny* 2 (2017), S. 2–22.
- Szczawińska, Wanda: Higiena społeczna w życiu matki i dziecka, in: Budzińska-Tylicka, Justyna (Hg.): *Pamiętnik Zjazdu Kobiet Polskich w Warszawie, w roku 1917*. Warszawa 1918, S. 128–133.
- Zsubert. Mateusz: Wychowanie seksualne młodzieży w świetle XIX-wiecznych poradników parenetycznych, in: *Wychowanie w Rodzinie* 2 (2015), S. 341–357.
- Thomas, Alfred: *The Bohemian Body. Gender and Sexuality in Modern Czech Culture*, Madison, Wis. 2007.
- Urbanek, Bożena: Poradniki medyczne o seksualności kobiet i mężczyzn w XIX wieku, in: Żarnowska, Anna (Hg.): *Kobieta i małżeństwo: społeczno-kulturowe aspekty seksualności, wiek XIX i XX*, Warszawa 2004, S. 61–72.
- Uzarczyk, Kamila: *Podstawy ideologiczne higieny ras i ich realizacja na przykładzie Śląska w latach 1924–1944*, Toruń 2002.
- Werz, Joachim: *Unruhiges Herz auf der Suche. Symboltransformation im Christentum*, in: *Forschung Frankfurt* 2 (2019), S. 71.
- Żarnowska, Anna: *Education of Working-Class Women in the Polish Kingdom (the 19th Century–Beginning of the 20th Century)*, in: *Acta Poloniae Historica* 74 (1996), S. 137–159.

Internetquellen

- Verein „Netzwerk Historische Wissens- und Gebrauchsliteratur”: Blog „Netzwerk historische Wissens- und Gebrauchsliteratur”. URL: <https://hwgl.hypotheses.org/>, letzter Zugriff: 10. 01. 2025.

Personen- und Sachregister

Personen

- Abašev, Vladimir 40
Abel 119
Abraham 120, 122
Achmadulina, Bela 40
Achmatova, Anna 40, 41, 260, 269
Adorno, Theodor 122
Agamben, Giorgio 283, 286, 298
Albahari, David 156
Anzieu, Didier 86
Apollo 8
Ariès, Philippe 119
Aristoteles 150
Arns, Inke 236

Bachtin, Michail M. 19, 34–38, 86, 152, 257, 280
Badiou, Alain 19, 32, 34–36, 53
Baladrán, Zbyněk 61
Bal'mont, Konstantin 46
Baran-Szołtys, Magdalena 16, 21
Barragán Romano, Rossana 187
Bastašić, Lana 20, 116–118, 122, 128, 130–136, 138,
142, 143, 147, 150–152, 154, 156, 159, 160
Bataille, Georges 32
Baudelaire, Charles 33, 269
Bauman, Zygmunt 283, 284, 286
Benthien, Claudia 81, 82, 85, 87
Beretta, Cristina 123
Blumenberg, Hans 84
Bošković, Dragan 108, 109
Bourdieu, Pierre 294
Brodskij, Iosif / Brodsky, Joseph 21, 251–254, 257,
260, 262–264, 269–271, 276
Broeckmann, Andreas 236
Brouk, Bohuslav 215
Bryzgel, Amy 239
Budzińska-Tylicka, Justyna 317

Burkhart, Dagmar 82, 85, 87, 107
Butler, Judith 12, 81, 82, 154, 157, 239

Čechov, Anton 19, 83–85, 92, 94
Christophorus 118
Chutnik, Sylwia 21, 279, 281, 285, 290, 291, 297, 298
Cixous, Hélène 82
Cosentino, Christine 122, 126
Cranach, Lucas (der Ältere) 44, 45
Crenshaw, Kimberlé 285
Čukovskij, Kornej 48
Cvetaeva, Marina 40, 41
Cvijetić, Darko 20, 115–118, 122, 124–129, 133, 143
Czarnowski, Augustyn 314
Czerwiński, Ignacy Lubicz 305, 309–311

Dąbrowski, Jakub 234
Degot', Ekaterina 40
Delhey, Jan 15
Demenko, Anna 234
Derrida, Jacques 32, 33, 75, 150
Descartes, René 42
Deutschmann, Peter 21
Dionysos 8

Effenberger, Vratislav 209
Ekman, Paul 10
Épštejn, Michail 38
Erofeev, Viktor 33
Eva 44, 119, 120, 149

Federici, Silvia 184, 196
Finney, Patrick 118, 138
Flusser, Vilém 81, 228
Foucault, Michel 32, 53, 68, 81, 150, 151, 232, 261,
280
Frank, Susanne 9, 82, 87, 116

Freud, Sigmund 8, 38, 86, 121, 135–137, 241
 Friebe, Cord 43

Genis, Aleksandr 257, 260
 Ghilarducci, Manuel 20
 Giddens, Anthony 228, 229
 Glosowitz, Monika 20
 Głuchowska, Lidia 230
 Gogol', Nikolaj 8
 Gołębiewski, Bronisław 183
 Gončarova, Natal'ja 46
 Gordin, Jakov 257
 Gosk, Hanna 17
 Gospodinov, Georgi 132
 Grübel, Rainer 10, 19, 117
 Gubajlovskij, Valdimir 40, 41

Hansen-Kokoruš, Renate 122
 Hansen-Löve, Aage 8, 9, 117
 Haraway, Donna 81
 Hardy, Jane 188, 189
 Haugová, Mila 19, 62–72, 74, 75
 Hausbacher, Eva 19
 Hausendorf, Heiko 82, 94
 Havránek, Vít 61
 Herzen, Aleksander 307
 Hiemer, Elisa-Maria 22
 Hirsch, Marianne 121, 127
 Hirst, Damien 236
 Hoffmanowa, Klementyna 305, 310–312
 Horaz 253, 255, 260, 269, 275
 Hudzik, Agnieszka 21
 Hultsch, Anne 21
 Husserl, Edmund 47

Irigaray, Luce 82, 154
 Isaak 119–121

Jakubowska, Małgorzata 241, 242
 Jandl-Konrad, Ingeborg / Jandl, Ingeborg 10, 20
 Jandl, Monika Eliette 22, 24
 Jarzębski, Jerzy 17
 Jeleń, Edward 182
 Jesus / Christus 118–120, 126, 141
 Jung, Carl Gustav 20, 116, 118–121, 124, 143, 153
 Jungfrau Maria 310

Kabakov, Il'ja 40
 Kain 119
 Kamper, Dietmar 81
 Kant, Immanuel 150
 Kárník, Zdeněk 223
 Karpickij, Nikolaj 47
 Kazalarska, Zornitza 19
 Kiš, Danilo 100, 106–111
 Klein, Christian 304
 Klinger, Paweł 314
 Kluszczyński, Ryszard W. 232, 233
 Kolanović, Maša 123
 Kowalczyk, Izabela 231, 234, 235
 Kowalski, Grzegorz 235
 Kowollik, Eva 19
 Kozioł, Wiktoria 233, 234
 Kozyra, Katarzyna 229, 233–236, 239
 Krajewski, Piotr 243
 Kristeva, Julia 69, 82
 Krupskaja, Nadežda 48, 49
 Kundera, Milan 14

Labbé, Morgane 308
 Lacan, Jacques 134
 Lachmann, Renate 9
 Laqueur, Thomas 81, 85
 Larionov, Michail 85
 Lavater, Johann Casper 20, 175
 Lechner, Elisabeth 22, 23
 Lehmann, Hans-Thies 275
 Levčenko, Marija 41
 Lévinas, Emmanuel 20, 173, 176–178
 Leyk, Aleksandra 17
 Libera, Zbigniew 229, 230, 233–235, 237–242, 244, 245
 Losev, Lev 252, 253
 Lubelski, Wilhelm 312–314

Majakovskij, Vladimir 212
 Maksimović, Desanka 20, 115–117, 122–125, 127, 133, 142
 Marder, Michael 65, 66, 70
 Maria Magdalena 54, 120
 Marks, Laura 242
 Martínez, Matías 304
 Marx, Karl 183
 Mauss, Marcel 41

- Mayerová, Milča 207, 208, 212–214
 McLuhan, Marshall 33
 Meerson, Yana 254
 Meigh-Andrews, Chris 243
 Merkel, Wolfgang 98
 Merleau-Ponty, Maurice 38, 53, 172, 173, 242
 Micheeva, Svetlana 50
 Mlakić, Josip 19, 97, 98, 100, 103, 104, 108–111
 Montaigne, Michel de 150, 151
 Morelowski, Józef 304
 Moses 119, 120
 Mrozik, Agnieszka 291
 Mukařovský, Jan 222, 255–257
 Murašov, Jurij 82, 94

 Najman, Anatolij 272
 Nancy, Jean-Luc 19, 32, 35, 36, 51, 53, 55
 Nestor 37
 Nezval, Vítězslav 208–212, 214, 216, 219, 220, 223
 Nhà Sàn 33
 Nietzsche, Friedrich 8, 32, 36, 174
 Nieznalska, Dorota 234
 Nivat, Georges 270
 Noah 119, 120
 Nohèl, Regine 94

 Orzeszkowa, Eliza 20, 164–166, 169, 174, 175, 178
 Osiris 9
 Ovid 255, 260, 270, 271

 Papastefanaki, Leda 187
 Pärli, Ülle 263, 264
 Pavlova, Vera 19, 32–34, 36–55
 Penny, Eleanor 185
 Petříček, Miroslav 61, 62, 74
 Petzer, Tatjana 109–111
 Platon 253
 Plessner, Helmuth 20, 164, 165
 Polanyi, Karl 282
 Popper, Karl 47
 Puškin, Aleksandr 46
 Putin, Vladimir 55

 Radler, Gerlinde 22, 23
 Rilke, Rainer Maria 46
 Rimbaud, Artur 211
 Rjasov, Anatolij 48

 Robakowski, Józef 243
 Rottenberg, Anda 233
 Rozanov, Vasilij 37
 Rutka, Anna 122, 128

 Šalamov, Varlam 107–111
 Salome 120
 Salzmann, Sasha Marianna 19, 83, 87, 88, 91, 94
 Savkina, Irina 37
 Sedakova, Ol'ga 40, 43
 Segert, Dieter 16
 Selimović, Meša / Selimović, Mehmed 103, 104
 Šestov, Lev 47
 Set 119
 Shelley, Percy 46
 Shiva, Vandana 190
 Ślączkova, Zofja 316, 317
 Sliwiska, Basia 231
 Smirnov, Igor' 33, 38
 Solov'ev, Vladimir 37, 48
 Štimec, Marina Protrka 123
 Strzemiński, Władysław 204
 Štyrský, Jindřich 215, 220
 Švarc, Elena 40
 Švarplyté, Vítězslav 22, 24
 Świętochowski, Aleksander 163
 Szubert, Mateusz 303

 Teige, Karel 203, 208–211, 216, 220, 223
 Ther, Philipp 15, 17, 282
 Thun-Hohenstein, Franziska 9, 82, 87, 116
 Truszkowski, Jerzy 233, 235
 Tul'čynskij, Grigorij 38

 Vajl', Petr 257, 260
 Vanja, Christina 187
 Venus 215, 231
 Vergil 269, 271, 275
 Vituchnovskja, Alina 40
 Vlasák, Jan 215
 Vogel, Lise 184
 Vojvodík, Josef 215
 Vygotskij, Lev 128

 Wawrzyniak, Joanna 17
 Wirth, Uwe 74, 75
 Wittgenstein, Ludwig 43

Wobbe, Theresa 295
 Wolf-Grieffhaber, Katharina 108
 Wulf, Christoph 81
 Zarathustra 32

Zdanevič, Il'ja 85
 Żebrowska, Alicja 229, 231, 232, 234, 235
 Zink, Andrea 20

Sachen

Abchasier / Abchasierin 90
 Abgrenzung 8, 129, 134–136, 138
 Abhängigkeit 135, 137, 281
 Adel 163
 Affekt / affektiv 168, 171, 172, 175, 178
 Aggression / aggressiv 131, 150, 153, 156, 160
 Aktivist / Aktivistin / aktivistisch 7, 18, 22, 23, 38,
 234, 279, 307
 Aktivität 184, 231, 314
 Alkohol / Alkoholismus / alkoholisch 93, 131, 134,
 136, 279, 286
 Allegorie / allegorisch 8, 11, 22, 85, 117, 124, 215,
 280
 Alltag 101, 132, 238, 239, 292
 Alter / altern 21
 Altes Testament 131, 142
 Ambivalenz / ambivalent 11, 99, 110, 118, 119, 152,
 245, 289, 312
 anale Phase 135
 Analogie 21, 34, 72, 254, 257, 258, 260, 264, 265,
 268, 271, 273, 274
 Anatomie 84, 209, 221, 221, 300
 Androzentrismus 258
 Angst 46, 68, 134, 135, 140, 153, 172, 307
 Antlitz 20, 173, 176–178
 Anziehung 148, 152, 211
 anzüglich 252
 apollinisch 52
 Äquivalenz 21, 73, 257, 265, 267, 268, 272–274, 276
 Araber / Araberin 104, 259
 Arbeit 12, 13, 20, 23, 24, 41, 92, 120, 164, 167, 168,
 170, 175, 181, 182, 186, 188, 190–197, 292, 294
 Architektur / Architekt / Architektin 11, 259
 Archiv 68, 69, 182
 Armut / Arme / arm 22, 92, 190, 197, 279, 280, 282,
 283, 309, 318
 Artikulation / artikulieren 35, 107, 111, 164
 Arzt / Ärztin 83, 89, 91, 93, 107, 109, 131, 196, 316

Aserbajdschaner / Aserbajdschanerin 90
 Assoziation 106, 125, 137, 140, 141, 208, 209, 230,
 239, 302
 Atem / atmen 24
 Athletik / Athlet / Athletin 213
 Attraktivität / attraktiv 13, 137, 244, 293, 312
 Aufregung 85
 Augen 46, 69, 89, 135, 139, 140, 148, 154, 158, 170,
 174, 176, 177, 183, 205, 208, 215, 218, 262, 264
 Augenbrauen 137
 Auktion 233
 Ausbeutung 197
 Ausgesonderte 284, 286
 Ausgrenzung / Ausgegrenzte 22, 245, 280–283,
 286, 288, 289, 292, 294, 298
 Aussatz 86
 Ausscheidung / ausscheiden 135, 292
 Ausstellung 207, 229–231, 235, 236, 242
 Autobiografie / autobiografisch 20, 62, 64, 66, 67,
 74, 75, 254
 Autokratie / autokratisch 255, 283
 Avantgarde 21, 203–205, 208, 233, 286

 Banja Luka 148, 155, 157
 Barbie 21, 123, 231
 Bauch 38, 48, 152, 203, 218, 296
 Bazar / Basar 280, 281, 285–289, 291, 292, 298
 Bedürfnis 7, 84, 134, 282, 296, 318
 Befriedigung 282, 313
 Begehren / Begierde / begehren 13, 37, 152, 275,
 310
 Behinderung 319
 Behörde 186, 188
 Bein 149, 206, 215, 216, 218, 293, 296
 Benachteiligung 281, 285, 294
 Bergwerk 182, 194
 Beruf 33, 119, 163, 168, 316
 Berührung / berühren 10, 35, 36, 84, 86

- Beschämung 282, 288, 292
 Betrieb 188, 193
 Bettnässen 134
 Bewegung 13, 15, 21, 24, 71, 75, 169, 171, 208, 210, 212, 214, 236, 243
 Bildung 98, 103, 140, 164, 168, 170, 205
 Bindung 119, 134, 137, 295
 Biologie / Neurobiologie / biologisch 10, 43, 81, 185, 230, 313
 bleich 85
 blond 156
 Blut 126, 136, 157, 171, 196, 208, 220, 261, 293, 310
 Bosnienkrieg 148, 160
 Bosnien und Herzegowina / bosnisch 97, 98, 101, 102, 105, 110, 111, 139, 147, 148, 153, 155, 156
 Botanik / botanisch 62, 64, 66, 73–76
 Brandblase 92
 Brudermord 119
 Brudervolk 55
 Brutalität 139
 Buch 35, 139
 Buchstaben 69, 156, 208, 209, 211
 Büste 252, 255, 269

 Charakter 8, 20, 61, 62, 66, 74, 188, 197, 244, 266, 272, 275, 312, 313
 Chirurgie / chirurgisch 86, 289
 Codierung 98
 Collage 63, 211, 212, 216, 220
 corporeal turn 7, 118, 124, 128, 138, 236

 Dampfmaschine 184
 Dekarbonisierung 183
 Dekonstruktion 212, 228, 229, 234, 244
 Demokratie / demokratisch / Demokratisierung 14, 18, 32, 228, 244, 255
 Depression / depressiv 136, 296, 307
 Dermatologie / dermatologisch 86, 89
 Deutschland / deutsch 46, 88, 91, 123, 204
 Dialog / dialogisch 21, 36, 40, 43, 90, 100, 103, 105, 107, 120, 230, 255–257, 259
 Diktatur 88, 205, 215
 Dinglichkeit / dinglich 8
 dionysisch 44, 55
 Diskretion 175
 Diskriminierung / diskriminieren 23, 83, 245, 280, 281, 285, 287, 289

 Disziplin / Disziplinierung / disziplinieren 165–167, 233, 235, 261, 303, 309, 314, 318
 Dokumentation / dokumentaristisch 110, 244
 Dualismus / dualistisch 151, 307
 Dynamik / dynamisch 14, 15, 64, 69, 76, 103, 116, 127–129, 149, 165, 189, 208, 256, 284
 Dystopie 98, 253

 Ehe 307, 311, 312, 314, 315
 Ehefrau 20, 192, 195, 307, 309, 310, 312, 315
 Ehemann 41, 129, 139, 140, 156, 185, 191, 195, 280, 307, 309, 310, 312
 Einschreibung / einschreiben 55, 70, 75, 82, 83, 87, 99, 100, 116, 154
 Einschüchterung / einschüchtern 101
 Ekel 152, 153, 234
 Elastizität / elastisch 213, 222, 276
 Eltern-Kind-Beziehung 119
 Elternschaft / Eltern 91, 117, 119, 120, 123, 134, 137, 140–142, 166, 193, 230, 316
 Emanzipation 20, 138, 166, 188, 207, 228, 298
 embodied narration 99, 111
 embodiment 99, 107, 138
 Embryo 55
 Emotion / emotional 10, 45, 46, 118, 126, 151, 168, 170–173, 176–178, 288, 318
 Empathie / empathisch 141
 Enkel / Enkelin 67, 127
 Enthauptung 125, 126
 Entjungferung 153, 159, 160
 Entstellung / entstellen 129, 149
 Erfolg 52, 297, 307
 Erinnerung 9, 15, 40, 47, 67, 82, 85, 87, 88, 105, 117, 129, 133, 137, 148, 150, 171, 228, 255, 284
 Erregung 172, 314, 318
 Erziehung 93, 140, 167, 215, 305, 311
 Essen 90, 141, 196, 255, 291
 Ethik 8, 20, 176
 Ethnie / ethnisch / Ethnizität 11, 19, 101, 105, 128, 140, 142
 Ethnologie / ethnologisch 87, 241
 Europa 194, 228, 308, 309, 315
 Exil 253
 Existenz / existenziell 48, 110, 149, 159, 166, 173, 176, 212, 223, 252, 291, 304
 Exklusion 287
 Exkrement 135

- Experiment / experimentell 243
- Externalisierung / externalisiert 294
- faltig 86
- Familie 12, 88, 119, 129, 131–135, 139, 140, 142, 156, 168, 184, 187, 197, 290–292, 298, 305, 311
- Fantasie 62, 158
- Feind / Feindschaft 121, 139, 233, 305
- feminin 20, 52, 151, 153
- Feminismus / feministisch 14, 17, 20–22, 82, 178, 231, 279, 282, 289, 296, 307
- Festival 244
- Film / filmisch 15, 23, 125, 242, 243
- Filosofija tela / Philosophie des Körpers 38
- Finger 63, 129, 130, 149, 154, 155, 220
- Fingernagel 128, 239
- Fleisch / fleischlich 8, 117, 118, 143, 208, 228, 255, 261, 293, 307
- Flüchtling 150
- Flugblatt 237
- Fortpflanzung 63, 154, 306, 315
- Fortschritt 185, 187, 205, 313
- Foto / Fotografie 11, 21, 207–210, 234
- Fragilität / fragil 19, 20, 23, 157
- Fragment / Fragmentarität 67, 123, 222, 252
- frauenfeindlich 108
- Fremdbild 294
- Freundschaft 20, 148, 150, 151, 153–155, 160, 318
- Frömmigkeit 310
- Fürsorge 137, 155, 157, 194, 290
- Fuß 237
- Gattung 9, 46, 67, 152, 253, 256, 257
- Gebet 139, 140
- Geburt / Gebären / gebären 39, 55, 102, 125, 186, 231, 269, 288
- Gedächtnis 9, 10, 17, 44, 48, 65, 70, 117, 127, 197
- Gedicht 19, 38, 39, 42, 43, 46, 50–52, 54, 62, 63, 67, 72–74, 115, 116, 123, 124, 208–211, 216, 218, 220, 222, 253, 260, 270, 271, 304
- Gefangenschaft 255, 264
- Gefängnis 237, 255, 257, 265, 274, 316
- Gefühl 20, 45, 152, 168, 169, 171–173, 176, 178, 288
- Gegenwart 7, 16, 22, 31, 34, 47, 67, 68, 92, 98, 107, 117, 172, 313, 319
- Gemeinwohl 166
- Genderforschung 12
- Generation 88, 91, 103, 127, 188, 205, 305, 311
- Genital 91, 231, 234, 317
- Genre 99, 100, 303
- Gerechtigkeit 22, 23, 102, 110, 111, 174, 175, 178, 265
- Gericht 23, 284
- Geschlechterforschung 81, 118
- Geschlechternarrative 128, 138
- Geschlechterrollen 12, 17, 239, 294, 298
- Geschlecht / gender 11, 19, 51, 81, 116, 120, 184, 218, 284, 292, 298
- Geschlechtlichkeit 120
- Geschlechtsorgane 41, 314
- Geschlechtsspezifisch / geschlechterspezifisch 190, 281, 294
- Geschlechtsverkehr 41, 259
- Geschöpf 148
- Gesellschaft / gesellschaftlich 7, 14–16, 20–23, 69, 82, 83, 85–87, 90, 91, 93–95, 98–102, 104, 107, 111, 115, 116, 118, 131, 134, 138, 150, 163–166, 168–170, 173, 175, 177, 178, 189, 207, 222, 223, 227–230, 233, 243, 280–284, 286–298, 301, 303–305, 307, 308, 317–319
- Gesicht 23, 70, 85, 90, 92, 130–132, 154, 158, 172, 174–177, 205, 207, 219, 238
- Gestank 102, 136, 221
- Gesundheit 19, 167, 196, 307
- Gesundheitswesen 83
- Gewalt 20, 22, 53, 98–102, 115, 120, 122, 124, 129–131, 138, 150, 156, 160, 169, 185
- Gewaltdarstellung 99
- Gleichberechtigung 174, 296, 308
- Gleichstellung 18, 32
- Gliedmaße 21, 53, 65, 209
- Globalisierung / globalisiert 88, 285
- Grafik 264
- Grenze 12, 85, 86, 94, 116, 138, 165, 227, 235, 238, 245, 274
- Gruppenidentifikation 99
- Gulag 9, 107, 108
- Gymnastik 167, 213, 222
- Hals 55, 126, 218
- Hand 45, 55, 67, 69, 70, 93, 124, 126, 129, 131, 135, 149, 154, 156, 157, 169, 171, 172, 207, 209, 218, 220, 238, 239, 242, 244, 261, 286, 287, 291, 292
- Handfläche 84, 129, 154, 210
- Happening 243

- Haptik / haptisch 10, 86, 203, 240, 242
 Hausarbeit 183, 196, 197, 291
 Haushalt 136, 139, 186, 192, 194, 195, 290, 292
 Haut / Hautfarbe 9, 19, 63, 70, 83–87, 89, 91, 93,
 94, 107, 133, 154, 203, 220, 240–242, 245, 293,
 295–297
 Heilige 140
 Heiligenkranz 45
 Heim 291, 292
 Heirat / verheiratet 192, 301, 312, 315
 Herz 54, 167, 209, 310
 Heterosexualität / heterosexuell 152–154, 158, 259
 Heterotopie 280, 281, 285, 287
 Hexe 141
 Hexenverfolgung 184
 Hinrichtung 125
 Holz 63
 Homophobie 101, 280
 homo sacer 296, 297
 Homosexualität / homosexuell 13, 91, 151, 259
 Hüften 214, 218
 Hülle 85, 220
 Hybridität / Hybridisierung / hybrid 20, 61–65,
 72, 74, 75, 142
 Hygiene / hygienisch 222

 Identität 13, 14, 17, 20, 65, 88, 99, 100, 106, 115–119,
 121, 132, 133, 137, 139, 142, 143, 245, 287, 294–296,
 298, 302, 307, 315
 Imagination / imaginär 62, 64, 66, 74, 122, 125, 130,
 134, 150, 262, 274, 289, 309
 Impuls 15, 64, 174
 Industrialisierung 183–185, 187–189, 308
 Inflation 309
 Inkorporation 34
 Innenleben 68
 Innovation / innovativ 7, 242, 313
 Installation 22, 227, 230, 233, 234, 238, 239
 Institution 15, 83, 184, 236, 243, 245, 274
 Integrität 206, 222
 Intersektionalität / intersektional 17, 285
 Intertextualität / intertextuell 19–21, 67, 71, 73, 74,
 76, 100, 103, 104, 107–111, 159, 254
 Intimität / intim 67, 148, 229, 318
 Intimleben 302, 305
 Islam / Moslem / muslimisch 102, 104, 105, 139,
 158
 Jahrhundertwende 308, 315, 318
 Januaraufstand 163
 Juckreiz 91, 93, 94
 Jude / Jüdin / jüdisch 88, 107, 120, 127, 141, 142,
 280, 313
 Judenverfolgung 142
 Jugoslawien / jugoslawisch 13, 19, 98, 104, 116, 118,
 122, 124, 125
 Jugoslawienkrieg 116, 125, 128

 Kaleidoskop / kaleidoskopisch 67
 Kanon / kanonisch 12, 122, 123, 227, 237
 Katholizismus / katholisch 120, 229, 233, 234, 280,
 281, 288, 316
 Kindarchetypus 116, 119, 120, 124
 Kinder 38, 48, 88, 93, 102, 115, 119, 120, 122–124,
 128, 131, 133, 134, 140, 156, 166, 185, 186, 191–193,
 195, 196, 230, 280, 297, 305, 308, 313, 316, 318
 Kinderkörper 20, 116, 124, 126, 127, 142, 143
 Kindesmissbrauch 128
 Kindheitstrauma 132, 134
 Klasse / class 11, 184, 284
 Kleidung 92, 133, 134, 140
 Kohle 84, 186
 Koitus 53
 Kolonialisierung / kolonial 11
 kommerziell 23, 233
 Kommunikation 33, 85, 87, 252
 Kommunismus / kommunistisch 13, 189, 236,
 243, 245
 Komposition 40, 216
 Konservatismus / konservativ 197, 233
 Konsum 285, 287
 Kontroverse 233, 234
 Kopf 23, 46, 125, 126, 154, 169–171, 176, 195, 207,
 210, 211, 213, 218, 219, 291, 312
 Kopie / kopieren 23, 54, 69–71, 75
 Kopulation 41
 Körperangst 40
 Körpererfahrung 153, 275
 Körperfeindlichkeit / Körperfeindschaft 8, 40
 Körperfurcht 40
 Körpergefühl 39, 42, 296
 Körpergewicht 23
 Körperinnen 86
 Körperlichkeit 8, 9, 11–14, 19–21, 37, 41, 43, 62,
 64, 66, 74, 76, 94, 118, 120, 128, 138, 165–167, 175,

- 207, 208, 212, 215, 227, 229, 230, 233, 252, 294,
296–298, 318, 319
- Körpermetapher 138, 301, 303
- Körpernormen 11, 238, 297
- Körperreferenz 41
- Körperregime 228, 229, 234, 237, 238, 245
- Körpersprache 19, 36, 42, 89, 98, 99
- Körpersymptome 128
- Körpertechnik 41
- Körperteil 83, 85, 154, 210, 220, 222, 240
- Körperverhalten 42
- Körperzonen 154
- Korsett 227
- Kosmetik 206
- Kosmos 36, 37, 53
- Kraft 19, 24, 33, 38, 62, 85, 124, 163, 167–169, 174,
271, 275, 283, 297
- Kragujevac 116, 123
- Krankheit / Erkrankung / krank 19, 83, 85, 86,
88–91, 123, 134, 168, 195, 289, 296, 319
- Krieg 7, 13, 15, 31, 48, 97, 98, 129, 130, 134, 138–140,
150, 155, 157, 158, 182, 187, 204, 205, 269
- Kriegsverbrechen 102, 107, 110
- Kriegsveteran 97
- Kriminalität / kriminell 107, 111
- Kriminalroman 98, 99, 103, 147
- Krise 94, 182, 196, 244
- Kritische Kunst 227–229, 232–237, 242, 245
- Kroatien / kroatisch 13
- Küche 206, 264, 280
- Kultivierung 205
- Kultur / kulturell 7, 9, 11, 13, 15–18, 31, 33, 34, 38,
39, 47, 53, 55, 68, 75, 82, 83, 85, 87, 88, 98, 99, 111,
116, 121, 127, 129, 142, 143, 163, 166, 169, 175, 178,
182, 197, 227–229, 231, 234, 235, 237, 241, 243,
245, 272, 284, 291, 295, 309, 315, 317
- Kulturtechnik 63, 65, 67, 68
- Kunst 8, 11, 15, 21–23, 33, 40, 150, 158–160, 208,
222, 229–233, 235, 236, 238, 242–244, 255, 262,
264, 267, 269, 271, 275, 313
- Kunstgeschichte / kunstgeschichtlich 227, 235,
236
- Kunstwerk 216, 220, 230, 231, 233, 234, 236, 254
- Kurator 230, 235, 236, 242
- Lagerliteratur 100, 111
- Leben / lebendig 8, 14, 16, 19, 24, 37, 38, 85, 86, 91,
93, 102, 107, 127, 138, 150, 157, 164, 168, 170, 177,
184, 191, 193, 209, 222, 234, 243, 252, 255, 265,
266, 269, 280, 281, 284, 288, 290, 296, 311
- Lebenshilfe 319
- Leib / leiblich 8–10, 19, 31, 32, 34–38, 40, 43, 44,
47, 49–53, 55, 84, 93, 117, 118, 151, 156, 164, 165,
170, 172, 173, 203, 295, 314
- Leibweh 42
- Leiche 255
- LGBTIQ+ 18
- Libido / libidinös 84
- Liebe 14, 154, 155, 159, 211, 310
- Liebhaber 13, 135, 210
- Lied 39, 52, 264
- Lifestyle 319
- Lohnarbeit 186, 193
- Lust 55, 154, 231, 272, 307, 314, 315
- Lyrik / lyrisch 10, 19, 32, 37, 39–41, 46, 47, 49, 51,
54, 62–64, 67, 127, 216, 218, 251, 254, 270, 276,
304
- Macht 13, 23, 32, 34, 104, 111, 139, 140, 148, 229, 233,
235, 291, 292, 294, 305
- Machtverhältnis 11, 12, 18, 87, 128, 175, 245
- Mafia / mafiös 101, 102, 110, 111
- Magen / Magenschmerzen 38, 128, 136
- Magie 210
- Mahnmal 117
- Mainstream 281, 294
- Mangel 139, 193, 197, 265, 289
- männlich 13, 20, 53, 84, 116, 120, 134, 151, 153, 160,
207, 218, 231, 234, 240, 280, 285, 305–307, 311,
314
- Manuskript 67–69, 74
- Marginalisierung / marginalisiert 21–23, 86, 164,
234, 279, 280, 283, 286, 287, 294, 295, 298
- Markt 159, 228, 282, 283, 285, 287, 288, 291, 312
- Marmor 32, 275
- Marxismus / marxistisch / pseudomarxistisch 39,
182, 183
- Maschine / maschinell 184, 185
- Masochismus / masochistisch 40
- Maßlosigkeit / maßlos 141
- Materialismus / materialistisch 19, 32, 281

- Materialität 8, 55, 64, 69, 74–76, 81, 82, 117, 242, 244
 Matka Polka 288
 Medien 12, 15, 33, 34, 123, 234, 293, 297
 Medium / medial 9, 12, 16, 46, 82, 85, 87, 99, 142, 208, 228–230, 237, 239, 242, 244, 245, 271, 274, 293
 Medizin / medizinisch 9, 10, 83, 84, 86, 87, 92, 94, 107, 307, 309, 313, 314, 317
 Membran 84
 Menstruation 128, 137
 Mentalität 233, 252
 Metamorphose 61, 62, 66, 70, 220
 Metonymie / metonymisch 14, 254, 268, 269, 272, 275
 Migration 13
 Milieu 99, 111, 173, 233, 289
 Mimik 10, 239
 Mine 193, 194
 Missbrauch / missbrauchen 104, 134, 135
 Mitgefühl 46, 132, 175
 Mitteleuropa 301, 318
 Mobilisierung 282
 Moderne / Modernität / modern 24, 117, 187, 188, 207, 213, 222, 228, 231, 244, 257, 261, 283, 284, 286, 294, 295, 317
 Mord 99, 106, 107, 129
 Moskau 39, 47, 88
 Mostar 147
 Motivation 309
 Motto 100, 132, 159, 211, 214
 Mund 50, 154, 205, 212, 218, 265, 270, 291
 Museum 206
 Mutterkult 108–110
 Mutter / Mutterschaft 89, 102, 105–110, 126, 127, 130, 131, 133–137, 139, 141, 142, 156, 157, 194, 195, 197, 280, 282, 288–291, 296, 297, 301, 304, 311, 312, 315, 317, 318
 Mythos 9, 132, 311, 318
 Nabelschnur 55
 Nachkommen 120, 306
 Nacktheit / nackt 7, 52, 84, 85, 158, 177, 235, 284
 Nase 24, 140, 154, 205, 221
 Nationalismus / nationalistisch 116, 117, 139, 140, 151
 Nation / Nationalität / national 14, 18, 20, 115, 119, 139, 140, 148, 149, 156, 163, 186, 189, 193, 233, 301–306, 309, 311, 313, 317, 318
 Neoliberalismus 281–283, 289, 295
 Neues Testament 119, 143
 Norm / Normierung 15, 23, 88, 227, 231, 234, 235, 238, 239, 245, 283, 284, 286, 287, 293–295, 298, 319
 Notiz 67, 69
 Oberarm 98, 105
 Oberschlesien / oberschlesisch 182, 183, 187–189, 191, 197
 Objekt 8, 13, 22, 24, 47, 84, 117, 121, 223, 235, 269, 293
 obszön 259, 270
 Ohnmacht 135
 Ohrfeige 130
 Ökonomie / ökonomisch 22, 163, 187, 196, 204, 281, 282, 284, 295, 298, 302
 Opfer 17, 55, 98, 100, 101, 103, 104, 107, 109–111, 115–117, 120, 124, 134, 135, 138, 142, 177, 290, 295
 Opferkind 20, 121, 124, 126, 131, 133
 Opposition / oppositionell 8, 37, 120, 231, 257
 Optik / optisch 85, 86, 209, 211
 orale Phase 136, 137
 Ordination 83
 Organismus 69, 172
 Organ / Organischsein / organisch 35, 36, 45, 46, 63, 85, 163–166, 231, 262
 Orthodoxie / orthodox 33, 37, 54, 139, 140
 Österreich 23, 140
 Osteuropa 281
 Ostukraine 88
 Pandemie 31
 Parzellierung 150
 Passivität / passiv 13, 65, 103, 107, 120, 130, 131, 135, 190, 305, 314, 315, 317
 Pathognomik / pathognomisch 92
 Patriarchat / patriarchal 13, 14, 20, 23, 116, 129, 134, 138, 140, 173, 175, 190, 281, 284, 286, 289–291, 293, 297, 298, 313
 Patrizid 131
 People of Colour / POC 23
 Perestrojka 253

- Person 49, 137, 155, 173, 216, 238, 242, 266, 267,
 292, 311
 Pflanze / pflanzlich 19, 62–66, 70–72, 74, 165
 Pflege 195, 197, 244
 Pfropfung 63, 65
 Phänomenologie 8, 9
 Physiognomik / physiognomisch 20, 92, 168, 175,
 178
 Physiologie / physiologisch 8, 9, 171, 174
 Physis / physisch 8, 10, 19, 37, 40, 46, 83, 95, 116,
 117, 124, 127, 142, 143, 167, 169, 170, 229, 241, 280,
 309, 311, 312
 Pionier 243
 Poetik / poetisch 10, 34, 39–41, 43, 48, 50, 54, 55,
 62, 63, 67, 71, 75, 131, 160, 204, 223, 254, 257, 264,
 268–272, 275, 276
 Polen 16, 18, 21, 163, 183, 184, 187, 189–191, 227, 237,
 242–245, 280, 281, 288, 289, 301, 302, 304, 305,
 308, 309, 316, 318
 political correctness 101
 Politik / politisch 7, 11–15, 17, 18, 21, 23, 61, 87, 98,
 99, 101, 107, 115, 124, 128, 130, 148, 165, 186, 188,
 191, 227–229, 232, 233, 237, 244, 245, 251, 252,
 264, 289, 305, 309, 318
 Polysemie 51, 254
 Pornografie / pornografisch 41, 231
 Positivismus / positivistisch 20, 46, 163–165, 178
 Post-Dayton-Ära 101
 postjugoslawisch 20, 97, 99, 100, 102, 107, 156
 Postkolonialismus / postkolonial 8, 11, 118
 Postmoderne / postmodern 33, 34, 39, 41, 54,
 228, 263
 postsowjetisch 14, 39, 83, 88
 postsozialistisch 14, 16, 229, 280–282, 287, 289,
 295, 298
 Post-Transformation 17
 Potenz 21, 315
 Prag 208, 219
 Praxis / praktisch 9, 69, 188, 228, 234, 243, 256,
 271, 283, 289, 304
 Prekariat / prekariert 283, 287, 294
 Prekarität 157
 Privilegien / privilegiert 160, 237, 282
 Produktion / produktiv 10, 15, 165, 196, 204, 243,
 244, 283
 Progressivität / progressiv 314
 Prosa 10, 47, 62, 67, 94, 117, 292
 Protest 55, 154, 243
 prüde 22, 252
 Psyche / psychisch 10, 86, 93, 129, 136, 143, 152,
 288, 289, 295, 298, 318
 Psychologie / psychologisch 8, 10, 12, 87, 110, 241
 Psychosomatik / psychosomatisch 10, 19, 282, 288
 Psychotherapie 8
 Pubertät 12, 137, 149, 151, 160
 Putzen 292
 Rache 101, 111, 126
 Rasse / race 11, 284
 Rassismus / rassistisch 90, 91, 138, 140, 142
 Ratgeber 301, 303–307, 310–312, 314, 316, 318
 ratio animalis 38
 ratio corporis 38
 Recht / Rechte 18, 23, 40, 83, 104, 151, 258, 271, 283,
 289, 305
 Regime 237, 240, 243
 Regression 134, 136, 138
 Reinheit 115, 141, 176, 177, 308, 310, 315
 Reise 148, 155, 156
 Reiz 85, 171, 172, 174
 re-memembering 9, 124
 Repression / repressiv 94, 305
 Reproduktion / reproduktiv 45, 75, 154, 182,
 184–186, 191, 196, 197, 289, 301, 313
 res cogitans 42
 res extensa 42
 Retrospektive 238, 242
 Revolution / revolutionär 15, 182, 205
 Rezeption 15, 32, 132, 178, 254, 263
 Rhythmus / rhythmisch 267–269, 274, 276
 Ritual 9, 73, 124
 Rom 21, 251, 254, 257, 260, 261, 270
 Romantik / romantisch 46, 163, 302, 305
 Routine 244
 Rückschritt 314
 Russisch-Japanischer Krieg 47
 Russland / russisch 13, 17, 19, 32–34, 37–40,
 46–48, 53, 94, 163, 204, 252, 259, 260
 Salben 89
 Samen 71
 Sauberkeit 135, 139–141
 Säubern / Säuberung 141, 292
 Scham 137, 138, 160, 173–175, 178, 238, 288

- Schenkel 45
 Schlaflosigkeit 307
 Schlaftablette 255, 266, 268
 Schlafwandeln 140
 Schmerz 9, 42, 43, 46, 50, 55, 160, 170, 294, 296, 298
 Schmutz 141
 Schnittwunde 130, 155
 Schönheit 20, 23, 83, 120, 167, 168, 173, 175, 213, 215, 216, 230, 231
 Schönheitsideal 23, 239, 293, 294, 298, 319
 Schöpfungsakt 148
 Schreiben 19, 62, 64, 65, 67, 68, 74, 76, 116, 155, 160
 Schrift 69, 71, 73, 158, 191, 214
 Schutz 134
 Schwangerschaft / schwanger 90, 282, 288, 289, 294, 295, 297, 308, 313
 Seele / seelisch 9, 19, 32, 36, 37, 43, 44, 52, 53, 85, 92, 141, 151, 167, 171, 214, 222, 314, 315
 Sein 32, 34, 35, 47, 52, 53, 90, 132, 172, 173, 177, 218
 Selbstbestimmung 18, 205, 207, 286, 287, 296, 298
 Selbstbild 138, 294
 Selbstjustiz 101, 111
 Selbstoptimierung 23, 294
 Selbstverletzung 282, 293–295
 Selbstwahrnehmung 293, 295, 296, 298
 Sensomotorik / sensomotorisch 170
 Serbien / serbisch 102, 105, 123, 130, 139, 142
 Sexualisierung / sexualisiert 14, 21, 223, 293, 294
 Sexualität 13, 17, 20, 36, 37, 40, 53, 86, 94, 95, 121, 229, 233, 252, 301, 306–308, 310, 312, 313, 315–319
 Sexualobjekt 274
 Signifikant 73, 276
 Signifikat 73, 276
 Sinn 35–37, 69, 204, 253, 255, 262, 263, 266, 271, 291
 Skandal 231, 233
 Skythen 260
 Soma / somatisch 10, 117
 Sorge 68, 137, 160, 287, 290
 Sowjetunion / sowjetisch 13, 14, 16, 40, 49, 88–90, 94, 107, 188, 228, 244, 253, 281
 Sozialarbeiter 102
 Sozialismus / sozialistisch 16, 21, 22, 182, 183, 189, 233, 281
 Sozialistischer Realismus 39
 Sozialkritik / sozialkritisch 99, 101
 Soziologie 10, 87
 Speise 259
 Spezialoperation 55
 Spiegelstadium 134
 Spiegelung 160, 216, 260
 Spiel 138, 275
 Sport / sportlich 21, 135, 206, 213–215
 Sprachkörper 11, 19, 36
 Sprachleib 10, 41
 Spur 19, 34, 63, 99, 100, 104, 107, 108, 159, 160, 240, 241
 Stabilität 23, 69, 245, 305
 Stalinismus / stalinistisch 9, 40, 183
 Status 86, 197, 261, 262, 282
 Stereotyp 17, 20, 90, 128
 Steroid 103
 Stigma 139
 Stimme 52, 54, 55, 111, 171, 240, 279, 297
 Störung 42, 88, 89, 288
 straff 86
 streicheln 155
 Subjekt 8, 10, 35, 39, 41, 43, 47, 50, 52, 54, 66, 172, 173, 266, 267
 Subjektivität / subjektiv 24, 53, 170, 172, 173, 178, 235
 Sucht 136
 Suizid 125, 138
 Svoboda tela / Freiheit des Körpers 38
 Symbol / symbolisch 9, 18, 19, 33, 94, 95, 117, 118, 159, 160, 231, 245, 264, 287, 291, 292, 294, 298, 310
 Synästhesie 10, 46
 Syphilis 89, 90
 Tablette 89
 Tabu / tabuisiert 102, 121, 245, 302
 taktil 8, 85
 Tanz / Tänzer / Tänzerin 21, 22, 24, 167, 207–214
 Tattoo / Tätowierung 20, 86, 91, 98–100, 103–107, 111, 240, 266, 267
 Technologien 21
 Theater 34, 253, 262, 274–276
 Tier 32, 33, 39, 44, 63, 158, 159, 188, 216, 263
 Tochter 129
 Tod 33, 46, 89, 91, 104, 106, 119, 124, 126, 129, 138, 150, 157, 168, 177, 178, 192, 209, 230, 255, 266, 269, 270, 311, 318

- Todeskampf 130
 Toilette 136, 292
 Tradition / traditionell 7, 14, 22, 37, 43, 68, 82, 84, 85, 100, 142, 148, 151, 187, 207, 214, 229, 239, 253, 269, 279, 290, 295, 297, 319
 Transformationsperiode 39, 251, 253
 Transformationsverlierer 280
 Transformationszeit 19, 97–99, 107, 110, 111, 227
 Transformation / transformativ 7, 13–17, 19, 21–24, 39, 61, 62, 74, 99, 103, 107, 111, 116, 124, 142, 149, 152, 160, 164, 183, 184, 189, 190, 197, 204, 229, 233, 280–283, 286, 287, 298
 Transgression 235
 Transition 31, 32, 34, 49, 61, 98
 Trauma / Traumatisierung / traumatisch 9, 13, 20, 88, 89, 99, 103, 107, 111, 115–117, 121, 122, 126–128, 131, 288
 Trieb 69, 71, 222
 Tschechoslowakei 204, 206, 207, 215, 222, 223, 237
 Tschetschene / Tschetschenin 90
 Tugend 305, 310, 311
 Typografie / typografisch 75, 203, 204, 208
 Typologie 74

 Überlebende 160
 Übermensch 32
 Übersetzung / übersetzen 46, 50, 72, 73, 93, 254, 260, 266, 270, 272
 Überwachung 261, 283
 UdSSR 88, 188
 Ukraine-Krieg 55
 Umbruch 15, 35
 Umstrukturierung 188, 197
 Umwertung 164, 166, 178
 Unbeflecktheit 310
 Unbewusste / unbewusst 24, 86, 117, 232, 238, 239, 244
 Ungerechtigkeit 23, 115, 142, 168, 171
 Ungleichgewicht 23
 Ungleichheiten / ungleich 22, 23, 189, 190, 281–284, 295, 307
 Universum 34, 37, 53
 Unsichtbarkeit / unsichtbar 21, 86, 123, 181, 182, 197, 221, 295
 Unterschicht 163, 294
 Unterwerfung 13, 120, 138, 165, 245, 282, 292
 Urin 129

 Vatemord 131, 132
 Vaterschaft / Vater 102, 119, 129–131, 134, 135, 137, 138, 140, 141, 157, 194, 195
 Vegetabilität / vegetabil 62, 64, 66, 72
 venerisch 89
 Verantwortung 22, 23, 104, 160, 177, 178, 185, 305
 Verdichtung 253, 263
 Verehrer 312
 Vergewaltigung / vergewaltigen 102, 106, 110
 Verkörperung / verkörperte 24, 38, 40, 46, 47, 52, 55, 186, 192, 209, 211, 258, 283, 286, 298
 Verleiblichung 44
 Verletzung / verletzen / verletzlich 63, 66, 93, 122, 155, 173, 177, 206, 235, 261, 262, 296
 Vermehrung 63, 72, 73
 vermisst 150, 296
 Vernunft 167
 Verrohung 150
 Verschwinden 54, 149, 157–159, 223
 Versehrtheit / Versehrung / versehrt 7, 87, 117, 121, 124, 125, 127, 143, 216
 Verunsicherung / verunsichert 133, 284
 Verwaltung 163
 Verwandlung 39, 62, 74, 156
 Viagra 103
 Video 228, 229, 231, 238, 241–244, 275
 Videokunst 21, 237, 242–244
 Virilität 302
 Višegrad 102, 105
 Vision 215
 Visualität / visuell 21, 40, 203, 204, 212, 223, 234, 240, 242, 243, 273
 Vitalität / vital 19, 24, 92, 138, 219
 Vokal 211, 212
 Volk 303, 309
 Vorurteil 23, 40, 117, 140
 Vulgärausdrücke / vulgär 41, 252, 270

 Wandel 13, 15, 17, 83, 85, 203, 207, 222, 229, 283, 284, 298, 303
 Warschau 173, 229, 235, 279, 280
 weiblich 18, 20–22, 39, 51, 55, 84, 94, 116, 120, 134, 138, 148, 150–152, 154–156, 160, 165, 167, 178, 184, 197, 205, 207, 213, 219, 223, 231, 235, 280, 285, 287, 291, 293, 295, 301, 302, 305, 307, 310, 313–315, 317, 318
 Wende 8, 16, 21, 191, 193, 227, 231, 235, 236, 242, 281

Werbung 230, 285, 286, 297
 Widerstandsfähigkeit 15, 282
 Wiederauferstehung 310
 Wien 22, 147, 155, 156
 Wolgograd 88
 Wrocław 242, 243
 Wut / wütend 134, 171, 175

 Zärtlichkeit 73, 154, 155, 160
 Zeichen 33, 37, 45, 73–76, 82, 91, 93, 106, 122, 157,
 175, 214, 262, 263
 Zeichnung 148, 213
 Zeitenwende 245
 Zentraleuropa 11, 61, 281
 Zerfallsgeschichte 116
 Zeugenkind 20, 121, 127, 131
 Zeuge / Zeugnis / Zeugenschaft 39, 100, 101, 107,
 108, 111, 121, 122, 208
 Zwang / zwanghaft 23, 126, 135, 192, 193, 252
 Zwischenkriegszeit 204, 308, 315

Beiträger:innen

Magdalena Baran-Szołtys, Dr. phil., ist seit 2021 Postdoktorandin (Hertha-Firnberg-Fellow, FWF) am Research Center for the History of Transformations (RECET) und am Institut für Zeitgeschichte der Universität Wien. Ihre Forschung verbindet Literatur-, Kultur- und Geschichtswissenschaft mit einem Schwerpunkt auf postsozialistische Transformationen, Ungleichheiten und Erinnerungskulturen in Ostmitteleuropa. Nach ihrem Germanistik- und Slawistikstudium in Wien, Breslau und Krakau promovierte sie 2018 am Doktoratskolleg Galizien der Universität Wien. Forschungsaufenthalte führten sie u. a. an die University of Sydney und die Harvard University. Von 2019 bis 2021 forschte sie im NCN-Projekt „(Multi)national Eastern Galicia in the Interwar Polish Discourse“ an der Universität Warschau. Ihre Monografie *Galizien als Archiv. Reisen im postgalizischen Raum in der Gegenwartsliteratur* erschien 2021. Für ihre Arbeit erhielt sie 2023 den Danubius Young Scientist Award des österreichischen Bundesministeriums für Bildung, Wissenschaft und Forschung.

Peter Deutschmann, Prof. Dr. phil., ist Professor für Slawische Kultur- und Literaturwissenschaft an der Universität Salzburg. Studium der Slawistik und Germanistik in Graz, dortselbst erfolgte 2001 die Promotion (*Intersubjektivität und Narration. Gogol, Erofeev, Sorokin, Mamleev*. Lang 2003) und 2012 die Habilitation (*Allegorien des Politischen. Zeitgeschichtliche Implikationen des tschechischen historischen Dramas*. Böhlau 2017). Seine Arbeitsschwerpunkte liegen im Bereich der russischen und tschechischen Literaturen bzw. Kulturen sowie der allgemeinen Literatur- und Kulturtheorie (vgl. www.academia.edu).

Monika Glosowicz, Ass.-Prof. Dr. phil., ist Assistenzprofessorin am Institut für Literaturwissenschaften der Universität Schlesien. Sie promovierte an den Universitäten Schlesien und Oviedo und studierte in Utrecht und Granada. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Emotionen im späten Kapitalismus, Emanzipationsprozesse in Mitteleuropa, affektive Arbeit und Umwelthumanwissenschaften. 2019 veröffentlichte sie *Affektive Maschinen: Literarische Strategien der Emanzipation in der zeitgenössischen polnischen Lyrik von Frauen* (auf Polnisch), ausgezeichnet 2020 mit dem Poznańer Literaturwissenschaftspreis. Sie ist Mitglied des Forschungsnetzwerks „Deindustrialisierung und die Politik unserer Zeit“ und leitet das Projekt *Memoirs of Women from Mining Families*,

das sich mit der Rolle von Frauen im (post-)industriellen kulturellen Gedächtnis befasst. 2024 erschien die von ihr herausgegebene Anthologie *Geschichten von Frauen aus Bergarbeiterfamilien* (auf Polnisch).

Manuel Ghilarducci, Prof. Dr. phil., ist Gastprofessor am Institut für Slawistik und Hungarologie der Humboldt-Universität zu Berlin. Seine Forschungsinteressen umfassen: russische, polnische, serbische, belarussische und ukrainische Literatur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart; Verflechtungen von Literatur und Philosophie (insbesondere Hermeneutik und Poststrukturalismus); Identitätsdiskurse in der belarussischen Gegenwartsliteratur und Popkultur; Unverständlichkeitstopoi in der spätromantischen bzw. vormodernistischen Lyrik aus Russland und Polen.

Rainer Grübel, Prof. em. Dr. phil., studierte Slavistik, Germanistik und Philosophie in Göttingen, Frankfurt und Leningrad, lehrte Slavistik in Utrecht, Leiden und Oldenburg. Forschungsschwerpunkte: Literatur, Kultur und Philosophie der östlichen Slavia im 19. und 20. Jahrhundert. Monografien: *Russischer Konstruktivismus*, Wiesbaden 1981; *Sirenen und Kometen*, Frankfurt am Main 1995; *Literaturaxiologie*, Wiesbaden 2001; *An den Grenzen der Moderne. Das Denken und Schreiben Vasilij Rozanovs*, München 2003. *Wassili Rosanow. Ein russisches Leben*. Münster 2019. Publikationen zur russ. Lyrik von Iosif Brodskij und Leonid Aronzon, Gennadij Ajgi und Dmitrij Prigov, Viktor Sosnora und Alina Vituchnovskaja sowie besonders von Vera Pavlova. Rezente zweisprachige Edition: Vera Pavlova, *Nebesnoe životnoe/Himmliches Tier*, Oldenburg: BIS-Verlag 2021.

Eva Hausbacher, Prof. Dr. phil., Professorin für Slawistische Literatur- und Kulturwissenschaft am Fachbereich Slawistik der Universität Salzburg; Studium der Slawistik und Germanistik an der Universität Salzburg, Studien- und Forschungsaufenthalte in Bulgarien und Moskau; Dissertation zur frühfuturistischen Dichtermalerin Elena Guro („Denn die Geschöpfe lieben Aufmerksame. Weiblichkeit in der Schrift Elena Guros“, Wien u. a.: Peter Lang 1996); Habilitation zu transnationalen Schreibweisen in der zeitgenössischen russischen Literatur (*Poetik der Migration*, Tübingen: Stauffenburg 2009). Schwerpunkte in Forschung und Lehre: Russische Literatur im 20. und 21. Jahrhundert im europäischen Kontext, Literatur im Kontext von Migration, Literarische Mehrsprachigkeit, Gender und Fashion Studies.

Elisa-Maria Hiemer, Dr. phil., ist seit Dezember 2024 Postdoktorandin an der FU Berlin im ERC-Projekt „Democratising the Family? Gender equality, parental rights, and child welfare after 1945“. 2018 promovierte sie mit einer Arbeit

zu jüdischen Identitätsnarrativen in polnischer und deutscher Literatur an der Universität Gießen. Ihre Forschung ist an der Schnittstelle von Literatur- und Geschichtswissenschaft angesiedelt, mit thematischem Schwerpunkt auf Gender, Memory und Urban Studies: Von 2019–2022 arbeitete sie im Projekt „Familienplanung im östlichen Europa“, in dessen Rahmen sie die Monografie *Maternity in Times of Crisis* zum Druck vorbereitet. 2021–2024 war sie Projektleiterin im interdisziplinären Forschungsverbund UrbanMetaMapping, in welchem sie Stadtnarrative zu ostmitteleuropäischen Städten im Kontext von kritischer Kartografie und Literaturwissenschaft untersuchte.

Agnieszka Hudzik, Dr. phil., ist Literaturwissenschaftlerin, Komparatistin und seit 2023 Postdoktorandin am Cluster für Europaforschung an der Universität des Saarlandes. Zuvor leitete sie von 2019 bis 2022 das DFG-Projekt „Gemeinschaft als Retrotopia? Zugehörigkeit in Literatur und Videokunst“, das an der Friedrich Schlegel Graduiertenschule für literaturwissenschaftliche Studien an der Freien Universität Berlin angesiedelt war. Sie ist Autorin zweier Monografien *Broch und Witkacy – eine literarische Begegnung* (2013) und *Philosophie der Verführung in der Prosa der Moderne* (2018) und Mitherausgeberin des zuletzt erschienenen Sammelbandes *Elective Affinities: Rethinking Entanglements between Latin America and East-Central Europe* (2024). Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören Literatur im Kontext der Medien- und Kulturgeschichte, Literatur und Gegenwartskunst sowie intermediales und transkulturelles Erzählen.

Anne Hultsch, Prof. Dr. phil. Dr. habil., studierte in Hamburg und Prag Ost- und Westslavistik sowie Ev. Theologie. Anschließend war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Slavische Literaturwissenschaft an der TU Dresden. Dort wurde sie mit einer Arbeit über den nachrevolutionären russischen Emigranten in Prag Valerij S. Vilinskij promoviert und habilitierte sich mit einer Arbeit über Liebe im Werk Ivan A. Gončarovs. Seit 2018 ist sie Universitätsassistentin für russische Literaturwissenschaft an der Universität Wien, seit 2022 hat sie ebenda die Gastprofessur für Westslawische Literatur- und Kulturwissenschaft inne. Ihre Forschungsinteressen gelten u. a. avantgardistischer Buchgestaltung, experimenteller Poesie und Poetik, der Kulturgeschichte des Vodka, Übertragungen tschechischer Lyrik ins Deutsche.

Ingeborg Jandl-Konrad, Univ.-Ass. Priv.-Doz. Dr. phil., ist Universitätsassistentin für südslawische Literatur- und Kulturwissenschaft am Institut für Slawistik der Universität Wien, wo sie sich 2024 mit der Arbeit *Foto-Text und Sprechen. Trauma und Transformation in den postjugoslawischen Literaturen* habilitierte.

Als Universitätsassistentin für russische Literatur- und Kulturwissenschaft promovierte sie am Institut für Slawistik der Universität Graz über Sinneswahrnehmungen und Emotionen im Werk des russischen Exilautors Gajto Gazdanov und erhielt dafür das DOC-Stipendium der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (ÖAW) sowie den Dissertationspreis der Österreichischen Gesellschaft für Slawistik (ÖGSl). Ihre Forschung widmet sich der Intermedialität, interdisziplinären Konzepten aus Psychologie und den Naturwissenschaften sowie Literatur/Kultur und Ethik.

Zornitza Kazalarska, Dr. phil., studierte Slawische Philologie und Vergleichende Literaturwissenschaft in Sofia (Bulgarien). 2013 Promotion an der Humboldt-Universität zu Berlin mit der Dissertation *Wiederholungseffekte: Tschechische und slowakische Lyrik der ‚Latenzzeit‘ 1955–1965*. Seit 2010 arbeitet sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Slawistik und Hungarologie an der Humboldt-Universität zu Berlin. Ihre Forschungsinteressen umfassen die moderne Lyrik des 20. Jahrhunderts, Samizdat- und Dissidentenliteratur, Materialität des Schreibens und Poetik kleiner Formen. Publikationen: *Land-schaften der Wiederholung. Tschechische und slowakische Lyrik der „Latenzzeit“ 1955–1965*, Berlin 2018; *Performance – Cinema – Sound. Perspectives and Retrospectives in Central and Eastern Europe*, hrsg. von T. Glanc, Z. Kazalarska und A. Kliems, Berlin 2019.

Eva Kowollik, Dr. phil, ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Seminar für Slavistik der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. 2012 promovierte sie zur historiografischen Metafiktion in der serbischen Literatur. Ihre Forschungsinteressen liegen auf der serbischen, kroatischen und bosnischen Literatur der Gegenwart. Mit diesem Schwerpunkt forscht und lehrt sie zu Literatur und Geschichte, Kriegsnarrativen, literarischer und kultureller Übersetzung, Trauma und Literatur sowie zur aktuellen Kinder- und Jugendliteratur in den jugoslawischen und postjugoslawischen Literaturen.

Andrea Zink, Prof. Dr. phil., ist Professorin für Slawische Literatur- und Kulturwissenschaft an der Universität Innsbruck. Studium der Slavischen Philologie, Philosophie, Ost- und Südosteuropäischen Geschichte an der LMU München und FU Berlin. Promotion an der Universität Basel 1997 (*Andrej Belyjs Rezeption der Philosophie Kants, Nietzsches und der Neukantianer*), Habilitation ebenda 2006 (*Wie aus Bauern Russen wurden. Die Konstruktion des Volkes in der Literatur des russischen Realismus*). Schwerpunkte in Forschung und Lehre: Russische Literatur und Kultur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart, bosnisch/kroatisch/serbische Literatur und Kultur im 20. und 21. Jahrhundert,

Literaturtheorie und Gender Studies. Thematische Schwerpunkte: Literarische Ökonomien, Nationsbildung und Nationszerfall, Raumkonstruktionen, dokumentarisches Erzählen.