

Yaraslava Ananka, Heinrich Kirschbaum

Der Fluch des Viktimismus: Die belarussische Gegenwartsdichtung im Teufelskreis der Martyrologie

In der belarussischen Literatur etablieren sich bereits zu ihrer Entstehungszeit in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts einige bis heute nachwirkende viktimistische Identitätstopoi, unter denen den antikolonialen Hinrichtungsbildern eine besondere Rolle zukommt. Christologische Projektionen schließen dabei abgedroschene Muster des (post-)sowjetischen Heroismus ein. Die ethisch-ästhetische Trägheit solcher martyrologischer kultureller Ikonen wird von der Generation junger Schriftsteller*innen der 1990–2010er Jahre kritisiert und spielerisch demontiert. Der entscheidende Ausbruch aus den Opferparadigmen wird jedoch durch landspezifische außerliterarische Umstände erschwert: Belarus lebt noch immer unter einer repressiven Autokratie, gegen die die Künstler*innen und die Intellektuellen protestieren und dafür entsprechend verfolgt werden. Wider Willen werden somit Gewalterfahrungen immer wieder zum Objekt poetischer (Selbst-)Reflexion. Außerdem ist die Lage des Belarussischen selbst – in Folge der langjährigen Russifizierung – bedroht, was wiederum zu Opfernarrativen verleitet. In unserem Beitrag zeigen wir einige mit dem Viktimismus verbundene Versuchungen und Herausforderungen der belarussischen Gegenwartsliteratur auf und diskutieren einige repräsentative und zugleich originelle Versuche, die erstarrten Opfer-Modelle zu subvertieren bzw. zu transformieren.¹

1 Grotteske Galgengymnastik

Seit den 1990er Jahren verwandelte sich Belarus langsam aber sicher in einen totalitären Staat. Die Literatur in Belarus reagierte auf diese Entwicklung auf unterschiedliche Weise. Einige Schriftsteller*innen verließen das Land und kämpften aus dem Ausland für die Rechte der Mitbürger*innen und ihrer verfolgten Kolleg*innen. Andere wählten die innere Emigration. Vom besonderen Status der Literatur in der belarussischen Gesellschaft zeugt allein die Tatsache, dass viele Schriftsteller*innen und Dichter*innen politisch aktiv waren

¹ Der vorliegende Beitrag stellt eine wesentlich erweiterte und überarbeitete Version unserer ersten Annäherung an die hier diskutierte Problematik dar. Vgl. Ananka und Kirschbaum 2013.

bzw. sind.² Jedoch wurden nicht nur politische Positionen und Aktionen der Literat*innen zu Fakten und Faktoren des gesellschaftlichen Lebens in Belarus, sondern auch ihre Werke selbst: In den einen werden die Situation und die aktuellen Probleme im Land explizit, in den anderen äsopisch angesprochen. Aber auch die Literat*innen, die fortgesetzt haben, das zu schreiben, was sie für nötig hielten, fern von dezidierten oder indirekten Anspielungen auf die politischen Missstände, jenseits (in-)offizieller Konjunktur, wussten und wissen zu gut, dass sogar jedwede Apolitizität in einem totalitären Staat durchaus politisch ist.

Nach den gewaltsam niedergeschlagenen Protesten gegen Wahlfälschung (2006 und 2010) entstanden sogar besondere literarische Genres, die sogenannten „Gedichte des Platzes“ („veršy ploščy“), „Lieder des Platzes“ („pesni ploščy“), „Prosa des Platzes“ („proza ploščy“), d.h. Texte, die auf den Plätzen (während der Erhebungen) oder gleich danach geschrieben wurden.³ Eine tragische Kulmination erreicht die politische Ethik und zugleich Metaphorik des gewaltfreien Protests in den Bildern der Hinrichtung. Zu einem der originellsten und prominentesten Texte, die den Chronotopos der Exekution entwerfen, wurde „Verš pra šybenicu“ [Ein Gedicht über den Galgen] der jungen Dichterin Vera Burlak (geb. 1977) aus dem Jahr 2003. Ein neues Leben bekam dieser bereits Mitte der 2000er populäre Text im Jahre 2011: Genau ihn wählte die Autorin, acht Jahre nach der ersten Publikation in ihrem Debütband, für die Teilnahme am Videoprojekt *Čorna-belyja veršy* [Schwarz-weiße Verse], bei dem belarussische Gegenwartsautor*innen ihre Texte vor der Kamera lesen (vgl. Žybul’ 2011). Nach den blutigen Ereignissen von 2010 erklang Burlaks Gedicht als eine poetische Prophezeiung des Geschehenen:

У двары на вуліцы Каліноўскага
 Для дзяцей паставілі шыбеніцу,
 Якую сьпісалі з турмы,
 Бо яна састарэла маральна.
 І адразу прыбеглі дзеці,
 Каб гайдацца на ёй і падцягвацца,
 Каб поўзаць па ёй і караскацца
 І займацца карыснай гімнастыкай.
 А бацькі былі ўжо ня радыя,

² So kandidierte der Dichter Uladzimir Njakljaeŭ (geb. 1946) 2010 für das Präsidentenamt; Nil Gilevič (geb. 1931), Andrej Chadanovič (geb. 1975) und andere Literat*innen nahmen aktiv an den Wahlkampagnen teil, traten auf den Protestveranstaltungen auf, schrieben offene Briefe etc.

³ Vgl. die Anthologie mit den „Gedichten des Platzes“ [o. Hg.] (2006), Uladzimir Njakljaeŭs Gedichtband *Listy da voli* [Briefe an die Freiheit] (2011) oder, als Beispiel für die „Prosa des Platzes“, eine „Erzählung des Platzes“ von Barys Pjatrovič’ (geb. 1959) (2010).

Бо забылі дзеці пра мульткі,
 Пра ўрокі і пра кампутары –
 Прыляпіліся сэрцам да шыбеніцы.
 Мамкі-нянькі грукаюць шыбінамі
 І крычаць ім: Хутчэй дахаты!
 І хвалююцца: што зь іх вырасьце? –
 Баючыся вымавіць шыбенікі.
 Ды, здаецца мне, лепей шыбенікі,
 Так, я думаю – лепей шыбенікі,
 Лепей, лепей дакладна шыбенікі,
 Лепей шыбенікі,
 чым каты.
 (Džéci 2003b)

[In den Innenhof der Kalinoŭski-Straße stellte man
 für Kinder einen Galgen, den man aus dem Gefängnis abgeschrieben hat,
 Da er moralisch veraltet war.
 Und gleich kamen Kinder,
 um darauf zu schaukeln und Klimmzüge zu machen,
 um darauf zu kriechen und zu klettern sowie nützliche Gymnastik zu treiben.
 Die Eltern aber sind gar nicht erfreut,
 Denn die Kinder haben ihre Trickfilme vergessen, und die Hausaufgaben und die
 Computer;
 Leidenschaftlich hängten sie sich an den Galgen.
 Die Mütterchen-Ammen klappern mit den Fensterscheiben
 und schreien ihnen zu: Sofort nach Hause!
 Und sie sind besorgt, was aus ihnen wird,
 Und sie haben Angst, es auszusprechen: Gehenkte
 Aber mir scheint, lieber Gehenkte, ja ich glaube, lieber Gehenkte,
 lieber, sicher lieber Gehenkte,
 lieber Gehenkte
 als Henker.]⁴

Die Handlung des Textes spielt im Innenhof der konkret genannten und in Minsk existierenden Kalinoŭski-Straße. Diese Referenzialität der realen Topografie wird durch die symbolische Information des Mnemotopos überlagert:⁵ Der Dichter

4 Sofern nicht anders vermerkt, stammen die Übersetzungen von den Verfasser*innen – Y. A. und H. K.

5 Hier und im Weiteren gebrauchen wir den Begriff ‚Mnemotopos‘ bzw. ‚Mnemotop‘. Das historisch-soziologische Konzept des Erinnerungsortes (*lieu de mémoire*) geht auf die gleichnamige Abhandlung von Pierre Nora (1984) zurück und bezeichnet nicht nur geografische Orte, sondern auch symbolisch aufgeladene Sujets, Ereignisse, Mythen, Gegenstände und Figuren des kulturhistorischen Gedächtnisses. Die hellenisierte Version des Begriffs, der ‚Mnemotopos‘ erscheint

und Publizist Kastus' Kalinoŭski (polnisch: Konstanty Kalinowski, 1838–1864), zu dessen Ehren die Straße in Minsk benannt wurde, war in den Jahren 1862/1863 Hauptredakteur und zugleich Autor der ersten belarussischen illegalen Revolutionszeitung *Mužyckaja praŭda* [Die Bauernwahrheit]. Die darin publizierten Materialien und Artikel bereiteten direkt und indirekt den Boden für den Januaraufstand (1863/1864), den Kalinoŭski mit anführte. Die Rebellion richtete sich gegen die administrative, ökonomische, kulturelle und sprachpolitische Gewalt Russlands in den westlichen Gouvernements des Imperiums.

Die Niederschlagung des Aufstands und die Massenverfolgungen, die danach kamen, leitete General Michail N. Murav'ev (1796–1866). Für seinen kolonialen Eifer hat er sogar ein Postfix zu seinem Namen verdient – Murav'ev-Vilenskij (von Wilna). In Litauen (und Belarus) bekam er wegen seiner Grausamkeit den Beinamen Murav'ev-Vešatel' (Murav'ev-der-Henker) und mit dieser Denomination ging er auch in die Geschichte ein. Laut einer historischen Anekdote fragte man Murav'ev nach seiner Ernennung zum Gouverneur des Grodnoer Gouvernements im Jahr 1831, ob er nicht ein Verwandter des gehenkten Rebellen, des Dekabristen Sergej Murav'ev-Apostol (1796–1826) wäre. Der General antwortete, dass er nicht von den Murav'evs stamme, die gehenkt werden, sondern von denen, die selbst henken (Dolgorukov 1934, 295).

Diese von uns nacherzählte Anekdote über Murav'ev-den-Henker, der sich vom gleichnamigen Dekabristen lossagt, ist kein dekorativer Exkurs. Der Januaraufstand, an dem Kalinoŭski teilnahm, zitiert historisch den Novemberaufstand (1830–1831), der seinerseits an den Dekabristenaufstand (1825–1826) appelliert. Gleich am Tag der Machtergreifung in Warschau, im November 1830, hielt man in der polnischen Hauptstadt eine Andacht für die gehängten Dekabristen ab. Somit baute man eine Genealogie der eigenen Erhebung auf und postulierte indirekt das Prinzip einer intertextuell-mnemotopischen Solidarität. Diesem heroisch-viktimistischen Paradigma folgt – gezielt oder unwillkürlich – der Galgentext der belarussischen Kultur und Literatur.

Unter den Opfern des berüchtigten Murav'ev ist auch der implizite Protagonist von Burlaks Gedicht Kastus' Kalinoŭski. Bei der Niederschlagung des Januaraufstandes wurde er verhaftet und zum Tod durch Erschießung verurteilt, die

syntaktisch weniger sperrig als ‚Erinnerungsort‘. Sie ermöglicht auch eine produktive Adjektivbildung (‚mnemotopisch‘) oder die Schöpfung weiterer Neologismen wie ‚mnemotopisieren‘ bzw. ‚Mnemotopisierung‘ (in der Bedeutung der Entstehung, Formung oder Konstruktion der Erinnerungsorte). Außerdem regt, wie uns scheint, der Begriff des Mnemotopos zu theoretisch fruchtbaren Anknüpfungen an die damit semantisch verbundenen Begriffe wie ‚Topos‘ oder ‚Chronotopos‘ an. Mit einem Wort: Für den ‚Mnemotopos‘ sprechen seine Prägnanz, seine Lakonik, sein wortbildendes Potenzial und die konzeptionellen Valenzen zu verwandten Termini.

auf persönlichen Befehl Murav'evs durch den Galgen ersetzt wurde. In Erwartung der Vollstreckung des Urteils verfasste Kalinoŭski die sogenannten *Listy z-pad šybenicy* [Briefe vom Galgen bzw. Briefe von unter dem Galgen]: In seinem geistigen Vermächtnis, geschrieben in einer verständlichen, rauen und bissigen Volkssprache, kritisierte Kalinoŭski, dieser belarussische Luther und Kropotkin in einem, die russländische hegemoniale Gewalt und formulierte zum ersten Mal in der belarussischen Kulturgeschichte den Imperativ des Kampfes für die politische und kulturelle Autonomie der Region (Kalinowski 1867).⁶ Das Schicksal und die Werke Kalinoŭskis übten einen großen Einfluss auf die Entwicklung der belarussischen Sprache und Nationalidee und auf die Formung bestimmter Identitätssujets aus. Seitdem assoziiert man im belarussischen Kulturgedächtnis den Galgen fest mit dem märtyrerischen Insurgententod im Namen der nationalen Unabhängigkeit. Der Galgen wurde zum Symbol heroischer Selbstaufopferung, zur fatalistischen Metapher und thanatopoetischen Metonymie, zum allegorischen Chronotopos des belarussischen Widerstands.

Somit bildet der Name Kalinoŭskis, artikuliert gleich im tonangebenden ersten Vers von Burlaks Gedicht, den Kulturcode und Schlüssel zur folgenden Lektüre.⁷ Die ethische Aureole Kalinoŭskis und seines grausamen Todes ist erklärtermaßen pathetisch und Burlaks Text subvertiert und rehabilitiert dieses Pathos zugleich durch das Groteske. Der Chronotopos der Hinrichtung wird in die Gegenwart transportiert, das alte Werkzeug des Todes, ein Symbol der Staatsgewalt, wird in den städtischen Alltag integriert, als ob es Norm und Normalität wäre. Man kann sich kaum ernsthaft vorstellen, dass im Innenhof eines modernen Hauses ein Galgen steht, es kann so etwas nicht geben, aber so ist die Natur der ironischen Hyperbel, dass sie letztendlich ihre eigene Ironizität anzweifelt, – es ist (k)ein Spiel. Nun keimt in uns aber der Verdacht, dass die Hyperbolik der Erscheinung eines Galgens mitten in Minsk trügerisch ist. Das (Schein-)Groteske in Burlaks Gedicht trägt in sich Elemente von Satire, Tragikomödie und Antiutopie, es setzt eine Interaktion zwischen Wirklichkeit und Phantasmagorie, alogisch-hyperbolischer Karikatur und realistischer Glaubwürdigkeit, Lächerlichkeit und Bedrohung voraus. Ausgehend vom Urbild der Hinrichtung Kalinoŭskis und seines letzten Willens sondiert die belarussische Literatur in Burlaks Person die Sujethaftigkeit dieser mnemotopischen Parabel und realisiert die termino-

⁶ Zur Figur Kalinoŭskis im belarussischen Kulturgedächtnis vgl. Kalinoŭski 1999, 148–219; Smaljančuk 2011; Smaljančuk und Dynhli 2015.

⁷ Das Gedicht wird noch komplexer dank einiger biografisch-topografischer Subtexte: Vera Burlak wohnt in Minsk in der Kalinoŭski-Straße, wovon viele ihrer Leser*innen wissen, für sie gewinnt der Text dadurch an zusätzlicher Konkretheit und Authentizität.

logische Trope des ‚Galgenhumors‘. Der Chronotopos ist vorgegeben, die Poetik der belarussischen Literatur ist (von nun an) ein ‚Galgenschreiben‘, das sich im Todeskampf zwischen Tragischem und Groteskem entfaltet.⁸

Dabei erweist sich die Realität grotesker als die Groteske selbst, der angeblich übertriebene Albtraum der Wirklichkeit unheimlicher als Schrecken und Entsetzen einer Fiktion. Der antiutopische Absurdismus des Galgengedichts offenbart das Kafkaeske des Verfahrens, mit dem Burlak operiert. Das unbestimmt-persönliche Verb „pastavili“ [man stellte, wörtlich: (sie) stellten] lässt die Frage absichtlich offen, wer den Galgen auf dem Kinderspielplatz eines Innenhofes errichtete. Der Galgen steht nun da, kraft höherer Mächte, die man nicht zu präzisieren braucht. Für die Inventarisierung von Kinderspielplätzen sind städtische – staatliche – Behörden zuständig, die nun – nach den Kindern – zu den Protagonisten der Geschichte werden: die gesichtslosen, übermächtigen „sie“. Die allgegenwärtige Präsenz dieser Mächte in der belarussischen Realität ist spürbar in der belarussischen Literatur, und es ist unwichtig, ob die Literatur diese Präsenz artikuliert, extra oder beiläufig, wie in Burlaks Gedicht, oder verschweigt: Die Figur des Verschweigens markiert apophatisch die Anwesenheit nicht weniger deutlich als ein direkter Hinweis.

In Burlaks Text herrscht ein schwarzer Galgenhumor, der nicht zum Lachen ist. Den Galgen hat man „aus dem Gefängnis abgeschrieben“, da er „moralisch obsolet“ war. Diesen Ausdruck gebraucht man sonst als Fachbegriff für veraltete technische Ausstattung, für die man keine Ersatzteile oder Fachleute mehr findet, die sie reparieren könnten, oder wenn es ein besseres, moderneres Modell gibt. Für das Verständnis von Burlaks quasi-groteskem Narrativ ist es zentral, dass die Todesstrafe in Belarus bis heute nicht abgeschafft ist und dass Todesurteile vollstreckt werden. Die Abschreibung des Galgens erfolgt somit nicht, weil eine

8 Für die Deutungen des Grotesken sind immer noch die Studien von Wolfgang Kayser (1957), Hans Günther (1968) und Philipp Thompson (1997) grundlegend. Viele in diesen Abhandlungen markierten Probleme, wie zum Beispiel jene des Verhältnisses zwischen dem Grotesken und Tragischen, stellen produktive Ausgangspunkte für die Thematisierungen grotesker Rhetorik im postsowjetischen Raum im Allgemeinen und in Belarus im Besonderen dar. Der wohl wichtigste osteuropäische Beitrag zum Grotesken ist natürlich das Rabelais-Buch von Michail Bachtin (1965). Dabei geht die Bedeutung seiner Monografie weit über die Grenzen des wissenschaftlichen Metadiskurses hinaus: In der spätsozialistischen Periode wurden Bachtins Karnevalismus-Konzepte nicht nur von Philolog*innen und Kulturwissenschaftler*innen gelesen, sondern auch von Schriftsteller*innen und Künstler*innen, sie bilden einen unentbehrlichen theoretischen Teil des spielerisch-poetologischen Mosaiks des spätsozialistischen Postmodernismus. Vielen ‚Geboten‘ dieser Ästhetik folgt auch die experimentelle Poetik der belarussischen Literatur der 1990er–2000er Jahre.

Hinrichtung den modernen Moralvorstellungen nicht mehr entspräche, sondern aufgrund seiner technischen Nichtaktualität bzw. Obsoleszenz, der „moralischen Veraltung“ des konkreten Hinrichtungsgeräts. Heute richtet man in Belarus die zum Tode Verurteilten durch einen Genickschuss hin.⁹ Die Metaphorik der Wortverbindung „moralisch veralten“, die im Gedicht grammatisch-syntaktisch durch die Position des Lexems am semantisch betonten Ende des Verses und durch die Inversion von Verb und Adverb akzentuiert wird, verleiht – versetzt – dem Text den zusätzlichen (schein-)sarkastischen Ton. Die übertragene Bedeutung des Phraseologismus kann wörtlich gelesen werden, die tote Metapher wird revitalisiert.

Das angeblich ironische Subjekt in Burlaks Text artikuliert die genauen Gründe für die Aufstellung des beängstigenden Recks nicht und lässt den Leser*innen somit viel Interpretationsraum: von der Dickhäutigkeit und Dummheit der Machthaber, die die veraltete Ausrüstung wirtschaftlich an den Gemeinutzen anpassen, bis zur zynischen, planmäßigen Gewöhnung der Eltern und ihrer Kinder an eine potenzielle Bestrafung für schlechtes Benehmen. In einem autokratischen Staat mit einem hoch effizienten repressiven System, in dem die Menschen auf offener Straße oder genauer, auf öffentlichen Plätzen für schweigesames Applaudieren verprügelt oder für ihre Ansichten ins Gefängnis geworfen werden, wird die Angst zum Normalzustand und die Bestrafungsinstrumente werden so vertraut, dass auch ein Galgen auf dem Kinderspielplatz als Norm und Teil des Alltags erscheint. So ist es die leicht referenzialisierbare Realität, die Burlaks Text in der Maske einer Hyperbel anspricht.

Burlaks Text demonstriert und demontiert unterschiedliche Reaktionen auf den Galgen im Hof. Mit einem Galgenhumor reflektiert der Text das Verhältnis zur Gewalt in der belarussischen Gesellschaft. Die Kinder wissen noch nicht, was der Galgen bedeutet, und haben daher noch keine Angst vor ihm. Syntaktische Parallelismen verstärken die Komik und, entsprechend, die Tragik: In ihrer unschuldigen, naiven, daher jedoch nicht weniger gefährlichen Furchtlosigkeit kodieren die Kinder primäre Funktionen und symbolische Bedeutungen des Galgens für ihre Spiele um. Im Gegensatz zum ‚Krieg spielen‘, wo die Rollenmodelle von Anfang an vorgegeben sind, ändern die Kindern beim ‚Galgen spielen‘ die Regeln. Statt Hinrichtung zu spielen, ihre Gemeinschaft in Henker und Gehenkte aufzuteilen etc., nutzen sie den Galgen als ein Sportgerät, damit trainieren sie Fingerfertigkeit und Geschicklichkeit, Kraft und Ausdauer. Die in Burlaks Text stattfindende Aufzählung sportlicher Übungen enthält dabei, allein sprachlich, deutlich erkennbare Rudimente (post-)sowjetischer Bürokratismen aus dem Bereich des Sportunterrichts. Das Subjekt der Erzählung über den Galgen im Hof

⁹ Zur Todesstrafe in Belarus siehe Paluda, Stsepanenka und Hushtyn 2016.

der Kalinoŭski-Straße versteckt sich noch kaum vernehmbar hinter den Zitaten der schablonenhaften Behördensprache und der (ent-)jironisierten fremden Rede.

In diesem Zitieren lässt sich ein weiteres Mal die gogolesk-kafkaeske Fundierung von Burlaks Text erkennen. Seine grotesk-antiutopischen Finten balancieren zwischen Farce und Karnevalismus mit dessen Umkehrungen jeglicher Hierarchien. Wenn der bittere Sarkasmus der ‚Gymnastikstelle‘ auf den ersten Blick übertrieben und überinterpretiert erscheint, so werden die Zweifel der skeptischen Leser*innen durch die Tatsache zerstreut, dass dieses Gedicht in Burlaks Gedichtband mit dem Titel *Za zdarovy lad žyc'cja* [Für die gesunde Lebensweise, Džeci 2003a] abgedruckt wurde. Bereits auf der paratextuellen Ebene des Bandes vollzieht sich eine ironische Aneignung und Entfremdung offiziöser Sport- und Gesundheitsdiskurse (dieser sekundären Merkmale einer totalitären – ‚unge-sunden‘ – Gesellschaft). Im „Gedicht über den Galgen“ wird die Heuchelei des Diskurses des Gesundheitswesens nicht nur durch die parodistischen Zitiermodi, sondern in erster Linie im Kontrast mit der Semantik von Bestrafung und Hinrichtung aufgedeckt. Dabei ist die ‚kindliche‘, sportlich spielerische Umkodierung des Galgens metapoetisch nah am Hauptverfahren von Burlaks Text selbst. Die Ethik und Autopoetik des Widerstands bilden eine untrennbare, imperative (meta-)diskursive Einheit des „Gedichts über den Galgen“, und – im Großen und Ganzen – der ganzen belarussischen Literatur der letzten zwanzig Jahre.

Der Reaktion der Kinder wird jene der Eltern gegenübergestellt. Die Eltern wundern sich nicht über den Galgen und unternehmen nichts, um ihn fortzuschaffen. Die Angst der Eltern wird zwar betont, aber ihre einzige Reaktion ist es, die Kinder nach Hause zu rufen, sie von den gefährlichen Spielen abzuhalten, jedoch nicht den Galgen selbst zu entfernen. Die Aufstellung des Galgens wird apathisch als gegeben wahr- und hingenommen. Diese Demut und Indifferenz, die in den nationalen Selbstbeschreibungen als Geduld und Toleranz (belarussisch *rach-manasc'*) positiv konzipiert werden, sind auch Objekt der Selbstironie in belarussischen Witzen. An dieser Stelle sei nur ein Beispiel angeführt: „Man erhängte einen Belarussen. Er hing drei Tage, dann kam man, um ihn herunterzunehmen. Er lebt aber immer noch. – Wie geht das? – Anfangs hat es ein wenig gedrückt, aber danach habe ich mich daran gewöhnt“ (Novožilova 2010). Solche Witze poetisieren die Multivalenz der belarussischen Indifferenz-Toleranz-Geduld-Demut, von der Apathie bis zum Stoizismus, vom passiven Opportunismus bis zur Resistenz.

Burlaks Text ist außerdem im Genre der sogenannten *detskaja strašilka* [Kindergruselgeschichte] verfasst, geschrieben in einer einfachen ‚Kindersprache‘. Die Protagonist*innen einer *strašilka* sind Kinder, die, so das Sujetschema des Genres, einem ‚schädlichen Gegenstand‘ begegnen, der als Träger böser Kräfte fungiert: im Falle Burlaks dem Galgen als Metonymie der ‚bösen‘ Macht. Die Protagonist*innen der Gruselgeschichte werden normalerweise vor der Gefahr

gewarnt, die von diesem Gegenstand ausgeht, die sie jedoch ignorieren. Im Verlauf des Gedichts werden die didaktische Struktur der Kindergruselgeschichte (Warnung/Verbot – Verstoß – Bestrafung)¹⁰ und das traditionelle Finale variiert: Der Held oder die Heldin der *strašilka* stirbt oder wird durch den Gegenstand verstümmelt. Zu der therapeutischen Funktion dieses Genres gehört die Befreiung der Kinder von unbewussten Phobien. Burlaks Gedicht erweist sich als eine wahre belarussische Gruselgeschichte für Jung und Alt. Indem sie durch das Galgensujet die wichtigsten gesellschaftlichen Ängste und Sorgen des heutigen Belarus artikuliert, befreit sie sich und ihre Mitbürger*innen davon. Die pessimistische Artikulation der viktimistischen Passivität wird zur Schule des ersehnten Mutes und der zivilgesellschaftlichen Aktivität.¹¹

Der Text reflektiert auch die Reaktion der Älteren auf diese ‚Kinderproteste‘: Geht nicht auf die Straße oder zum Spielplatz, spielt nicht mit dem Galgen, sonst, „sie haben Angst, es auszusprechen“, werdet ihr gehängt. Das ist die wichtigste Lehre, die die Kinder aus der Geschichte ziehen sollen. Wie bereits erwähnt, wurde der Text im Jahre 2003 verfasst, d.h. bereits in der Zeit der sich intensivierenden Repressionen, aber noch vor den Protesten der 2000er Jahre. Umso tragischer ist es, dass die dabei entworfene chronotopische Matrix – ‚Kinderspielplatz – Platz – Richtplatz‘ – prophetisch wurde. 2006 und 2010 gingen auf die Plätze vorwiegend junge Menschen (Student*innen), die die offizielle belarussische Propaganda als Kinder bezeichnete. Indem sie die Insurgenten systematisch als Nichtvolljährige („nesoveršennoletnie“) bezeichnete, versuchte die Staatspropaganda die Relevanz der Proteste herunterzuspielen.¹² Die Staatsmacht war bemüht, die Protestbewegungen in die Topik der Flegeljahre einzuschreiben. In der offiziellen Version der Ereignisse von 2006 sollte die Protestbewegung zum Ausdruck eines

10 Ausgehend vom Konzept der „didaktischen Struktur des Märchens“ (Meletinskij 1986, 191), die sich ihrerseits auf Vladimir Propps (1928) *Morphologie des Märchens*, stützt, vermutet Sof’ja Lojter, dass das Sujet der *strašilka* das Erzählparadigma der Märchen weiterentwickelt (1997). Zu anderen Spezifika des *strašilka*-Genres siehe Lojter 1998 und Čerednikova 1995.

11 Narrative Segmente der Kindergruselgeschichte – in diesem, aber auch in den anderen Texten der Dichterin (vgl. Džėci 2003a; Burlak und Žybul’ 2008) – korrespondieren mit der Kinderreim-Poetik des spätavantgardistischen Absurdismus, die auf Daniil Charms (1905–1942) zurückgeht. Burlak beschäftigt sich außerdem auch philologisch mit dem Thema: 2004 verfasste sie die Monografie *Detskaja poėzija Serebjanogo veka: modernizm* [Die Kinderpoesie des Silbernen Zeitalters: Der Modernismus]. Außerdem übersetzte sie Lewis Carroll (Kėral 2017). Zur Poetik Burlaks siehe auch Makmilin 2011, 712–717.

12 Vgl. die entsprechenden Zeugnisse in Jurkoŭ 2011. Vgl. die Berichterstattung des belarussischen Staatsfernsehens, z.B. die folgende ‚Reportage‘: <http://www.youtube.com/watch?v=1E7amE6Mv1w>, 5. September 2018. Vgl. auch die Zu- und Beschreibungen der Protestierenden als Pubertierende in den Aussagen des amtierenden Präsidenten: RIA Novosti 2011.

vorübergehenden, hässlichen aber normalen, altersbedingten, biologisch und psychologisch erklärbaren Pubertätsverhaltens herabgestuft werden. Die Infantilisierung der Proteste stellt eine wichtige Strategie zum Zwecke deren Banalisierung dar: Oppositionsforderungen nach liberal-demokratischen Werten werden zur Erscheinungsform eines anatomisch determinierten jugendlichen Maximalismus degradiert. Die Staatsideologie variiert bei ihren Verleumdungen der Protestbewegung die alte abgegriffene Metapher der gefährlichen und zu bestrafenden ‚Kinderspiele‘. Der Galgen auf dem Kinderspielplatz wird zum Chronotopos der belarussischen Situation en miniature.

Erst am Ende des Gedichts greift das lyrische Subjekt ein. Wie ein Mantra wiederholt es dreimal die sakrale Parole, das aufregende Stottern intensiviert sich, die Stimme holt Luft, um das Wichtigste zu sagen. Die Wiederholung bremst die Kulmination, das komparative Adjektiv „lepej“ [lieber] erfordert das nächste Element des Vergleichs, die Erwartung steigt und bereitet die ethische Schlusspointe des Textes vor: „lieber Gehenkte/als Henker“. Die mnemonische Formelhaftigkeit der finalen Phrase wird dank des im Text einzigen, punktuellen Reims: „dachaty“ [nach Hause] – „katy“ [Henker] zusätzlich emotionalisiert. Das Gedicht kodiert das belarussische Ethos passiver Indifferenz in das tragische Credo fatalistischer Selbstaufopferung um, in das grotesk-pathetische Performativ der Heraufbeschwörung. Die Beschwörungsformel wird zum Schwur. Die lyrische Stimme will sich nicht mehr hinter dem grotesk-absurdistischen Erzähler verstecken. Nur ein Subjekt, das sich von der postmodernistischen Buffonade lossagt und dadurch das Recht auf tragisches Pathos hat, steht für sich selbst und steht zu seinen Worten und Taten.

2 Mnemotopos und Mem

Das „Gedicht über den Galgen“ funktioniert in einem dichten intertextuellen Feld des belarussischen Galgendiskurses, der auf ähnliche Narrative in der polnischen Kultur zurückgeht. Burlaks Text, in dem die Mutter ihrem Kind beibringt, sich auf die unvermeidliche Hinrichtung einzustellen, folgt dem autoritativen Paradigma, das im kanonischen und einflussreichen Gedicht „Do Matki Polki“ [An die Mutter Polin] von Adam Mickiewicz (1798–1855) formuliert wurde:

Zwyciężonemu za pomnik grobowy
Zostaną sucha drewna szubienicy,
Za całą sławę krótki płacz kobiety
I długie nocne rodaków rozmowy.
(Mickiewicz 1955, 335)

[Dem Besiegten bleibt als Grabmal
 Das trockene Holz des Galgens,
 Als Ruhm die kurze Frauenklage
 Und die langen Nachtgespräche der Landsleute.]

Es erscheint kaum berechtigt, darauf zu bestehen, dass Mickiewicz's Gedicht einen unmittelbaren Subtext von Burlaks Text darstellt. Für diesen intertextuellen Bezug spricht jedoch nicht nur die Ähnlichkeit der Sujetsituation, sondern auch Mickiewicz's Status in der belarussischen Kultur, wird er doch als eigener, einheimischer Dichter, als Sänger von Belarus und Litauen betrachtet, der auf Polnisch schrieb (Lojka 1959). Burlaks Text gerät in ein von Mickiewicz fundiertes diskursiv-thematisches Feld, und auch wenn es sich dabei um keinen intendierten intertextuellen Hyperlink handelt, dann ist es zumindest ein für die belarussische Literatur bezeichnender und feinfühligere antiimperialer Volltreffer. Mickiewicz's Text wurde im Jahre 1830 verfasst, auf dem Höhepunkt der Identitätskrise Polens nach den russländischen Repressionen der 1820er Jahre, und er markierte eine neue Phase in der polnischen ethischen und ästhetischen Kultur der Niederlage und des Widerstandes. Durch den impliziten Bezug auf Mickiewicz parallelisiert Burlak die Lage von Belarus in den 2000er Jahren und Polens im Vorfeld des Aufstandes von 1830–1831. Burlaks poetische Analyse der Resignation erweist sich als latente Agitation, die Beschreibung des gesellschaftlichen Defätismus als intertextuell motivierter Aufruf zum zivilen Widerstand.

Man kann die transkulturelle intertextuelle Verwurzelung des belarussischen Galgendiskurses in der polnischen Tradition nie genug betonen. Der Paratext von Kalinoŭskis *Listy z-pod ŧybenicy* geht auf die ursprünglich polnische Bezeichnung dieses Textes zurück: Der Titel *Pismo z pod szubienicy* [Brief von unter dem Galgen] wurde Kalinoŭskis Briefen vom polnischen Historiker Agaton Giller gegeben (Kalinowski 1867), und zwar mit Rücksicht auf den bereits existierenden polnischen Galgendiskurs. Die Vernetzung des historisch einheitlichen polnisch-belarussischen bzw. auch litauischen Galgenchronotopos setzt sich fort.¹³ Im Jahre 2013 erschien in Minsk zum 150. Jahrestag des Januaraufstands und der Hinrichtung Kalinoŭskis eine thematische Anthologie mit Gedichten belarussischer und litauischer Dichter*innen zu diesem Ereignis. Das für diesen

¹³ 2006 wurde der Oktoberplatz, auf dem die Protestierenden zelteten, von ihnen provisorisch in Kalinoŭski-Platz umbenannt. Nach der Niederschlagung der Aktion hat die polnische Regierung das Kalinoŭski-Stipendienprogramm (*Program Stypendialny im. Konstantego Kalinowskiego*) für politisch verfolgte bzw. exmatrikulierte belarussische Student*innen eingerichtet. Vgl. die Beschreibung des Programms auf der offiziellen Seite der Stiftung: <http://studium.uw.edu.pl/program-im-kalinowskiego/> (5. September 2018).

Mnemotopos zentrale und zeichenhafte Bild des Galgens wurde bereits im Titel des Bandes reproduziert: *Tvaram da šybenicy* [Mit dem Gesicht zum Galgen] (Januškevič 2013).¹⁴

Während man Kalinoŭski in der frühsowjetischen Zeit zum Verteidiger der Bauern-Rechte stilisierte,¹⁵ so entstand in den 1970er/1980er Jahren das Bild Kalinoŭskis als antiimperialer (Vor-)Kämpfer für die belarussische Freiheit. Genau diese martyrologisch-antihegemonialen Konnotationen waren in der Perestroika-Zeit und in den ersten Jahren der Unabhängigkeit gefragt. Ein charakteristisches und prominentes Beispiel dafür bildet das bereits 1980 verfasste Gedicht „Pavešanym 1863 hoda“ [Den Gehenkten im Jahre 1863] von Vladimir Karatkevič (1930–1984), einem Autor der spätsowjetischen Zeit, dessen Werke für die Generation der 2000er Jahre in den letzten Jahren an Autorität und Paradigmatik massiv gewonnen haben. Der Galgenchronotopos bildet die Kulmination und die Quintessenz des Kalinoŭski-Sujets:

І сёння ў вечны наш працяг,
У неба на світанні дня
Уздымуць нас, як волі сцяг,
Якому й богу нельга зняць.
(Karatkevič 1987b, 281)

[Und heute, in unsere ewige Fortsetzung,
In den Himmel vor dem Sonnenuntergang
Wird man uns aufziehen wie die Fahne der Freiheit,
Die nicht einmal Gott einholen kann.]

Durch das Motiv des Aufziehens der Fahne der Freiheit wird der Tod am Galgen zum metaphorischen Inbegriff des Siegesjubels. Die gehenkten Insurgenten werden mit einer aufgezogenen Flagge verglichen. Karatkevičs Metapher hat einen konkreten heraldischen Hintergrund, nämlich die zu Sowjetzeiten wie heute verbotene weiß-rot-weiße Fahne der Belarussischen Volksrepublik von 1918; nur kurzzeitig, vier Jahre (1991–1995), war sie die offizielle Flagge des Landes. Der Körper des gehenkten Insurgenten wird zum symbolischen Attribut, zur heraldischen Metapher und Metonymie der (un-)erreichbaren Freiheit. Die einzig tatsächlich gegebene Freiheit ist die der Wahl eines Märtyrertodes, der Wille zum unvermeidbaren Tod. Diese nekro-martyrologische Körperlichkeit des

¹⁴ Zum Kalinoŭski-Mythos in der jungen belarussischen Poesie vgl. auch McMillin 2014.

¹⁵ Vgl. die kinematografische Repräsentation von Kalinoŭski als Revolutionär in Vladimir Gardins (1877–1965) Film *Kastus' Kalinovskij* (1928).

Galgensujets, eingebunden in die ideologische Parabolik der Emblematis, verleiht dem Kalinoŭski-Mnemetopos eine allegorische Ausrichtung. Dabei fungiert die Hinrichtungsrhetorik nicht nur in der klassischen Bedeutung der Allegorie als *metafora continua*, sondern auch als Modus negativer Ontologie. Im Galgenchronotopos leben, oder genauer, sterben sowohl evidente Elemente (post-)romantischer Heroik als auch spürbare Rudimente barocker thanatozentrischer Figurationen.¹⁶

Jedoch ist Hinrichtung nicht gleich Hinrichtung, und für die belarussische Kultur und Literatur erweist sich nicht nur das Exekutionssujet selbst als sinnbildend, sondern die Hinrichtung wird zudem konnotiert durch den Galgen als schmähhlicher Tod. Wie bereits erwähnt, wurde Kalinoŭski zunächst zum Tod durch Erschießen verurteilt, General Murav'ev ersetzte jedoch das Urteil durch den schändlichen Galgen. Dieses Ersetzen wird von der belarussischen Erinnerungskultur in ein kenotisches Paradox umkodiert: Je entehrender und schmähhlicher der Tod auf dem Richtplatz ist (im Falle Kalinoŭskis auf einem Platz in Wilna), desto tragischer ist er. Dieses Pathos der Selbsterniedrigung verweist darauf, dass belarussische Identitätssujets in den ethisch-narrativen Schemata des christologischen Paradigmas verankert sind. Der Galgen offenbart seine Kontiguität zum Schandkreuz.¹⁷

Dabei „kann nicht einmal Gott“ die feierliche Flagge einholen, wie es bei Karatkevič heißt. Der christologische Subtext, auf den der belarussische Galgendiskurs immer wieder rekurriert, hebt die theomachischen byronistischen Gesten nicht auf. Martyrologische Bilder werden oft durch Selbstdämosierungen romantisiert, wie in Karatkevičs Gedicht „Njavesce Kalinoŭskaga“ [An Kalinoŭskis Braut], in dem die Schlinge mit der Schlange verglichen wird (1987a). Karatkevič

16 Laut Walter Benjamin, der von seinen Beobachtungen allegorischer Figurationen im Barock ausgeht, „bedeutet“ das allegorische Bild „genau das Nichtsein dessen, was es vorstellt“ (1978, 406).

17 In verschiedenen Kulturen werden unterschiedliche Chronotopoi der Hinrichtung präferiert. So wurde in Russland, obwohl es dort nicht weniger Gehenkte gab (darunter fünf Dekabristen), die Enthauptung zur kulturell wichtigsten Art der Hinrichtung: von Vladimir Nabokovs Roman *Priglašenje na kazn'* [Einladung zur Enthauptung, 1938] bis zu Osip Mandel'stams poetischen Thematisierungen der Axt-Hinrichtung, deren Bilder wie ein Leitmotiv seine Gedichte der 1920er–1930er Jahre durchziehen. Natürlich gibt es hier auch prominente Ausnahmen, wie z.B. die seinerzeit politisch und ethisch aktuelle und viel gelesene Erzählung von Leonid Andreev (1871–1919) *Rasskaz o semi povešennykh* [Erzählung über sieben Gehenkte, 1908], jedoch ist die Tendenz zur Zentralisierung der Enthauptung unstrittig. Dort, wo in der belarussischen Kultur und Literatur der Galgen steht, steht in der russischen der Klotz.

schuf einige Muster des Galgenschreibens, die zur Matrix für viele Dichter*innen der spät- und postsowjetischen Periode wurde.¹⁸

Poetische Konzeptualisierungen des belarussischen Galgenparadigmas betreffen sowohl bestimmte Details und Attribute, gegenständliche Fetische und Metonymien (z.B. die Schlinge),¹⁹ als auch die im Chronotopos angelegten Sujets (Verhaftung, Gericht, Hinrichtung) und Personenkonstellationen (Richter, Henker, Verurteilter, seine Verwandten, Zuschauer*innen der Hinrichtung – bis zum ganzen belarussischen Volk, an das die Galgenbriefe gerichtet sind). In Burlaks Text sind diese Rollenverteilungen auf ein Minimum, auf die ethische Schlüsseldichotomie „Henker – Gehenkte“ reduziert, es gibt kein Drittes, auch wenn andere Protagonist*innen (Kinder und Eltern) ins Sujet eingeführt werden. Der Galgendiskurs kommt aus einer rhetorischen Falle nicht heraus, er ist dazu verdammt, lediglich weitere Details der ihm zugrundeliegenden binären Opposition zu entwickeln und zu variieren. Gegen eine fundamentale Verschiebung des Paradigmas erweist er sich als resistent.

Der Mnemotopos der Kalinoŭski-Hinrichtung enthält das Moment bzw. das Sujet einer Adressierung an das belarussische Volk. Metalinguistische Aspekte der Galgenmetaphorik sind somit im Chronotopos vorhanden. So verstärkt Viktor Šnip (geb. 1960) hieratische und ethisch-ästhetische Metaphorisierungen der schmählichen Hinrichtung durch eine periphere metasprachliche Komponente: „І ўжо Кастусь, нібы ў звана язык, / Вісіць пад небам, дзе дымяцца хмары“ (Šnip 2010, 55) [Und Kastus', wie die Zunge einer Glocke, / Hängt schon unter dem Himmel]. Das Motiv des Glockenklöppels (im Belarussischen wörtlich: Glo-

18 So arbeitet mit Karatkevičs Bild der Schlangenschlinge Viktor Šnip (geb. 1960), ein Dichter und Prosaiker, dessen poetische Jugend in die 1970er/1980er Jahre fällt, d.h. in die Zeit des größten Einflusses von Karatkevič in der belarussischen Literatur. Vgl. exemplarisch Šnip 2010. Zu Šnips Poetik vgl. Makmilin 2011, 319–327. Ein weiteres Beispiel ist ein Kalinoŭski-Gedicht von Sjaržuk Sokalaŭ-Vojuš (geb. 1957), in dem die Galgenschlinge zum einen parachristologisch mit dem Dornenkranz und zum anderen mit der höllischen Schlange verglichen wird (Sokalaŭ-Vojuš 2003–2012). Zur Thematik der Lieder, Gedichte und Poeme von Sokalaŭ-Vojuš siehe Makmilin 2011, 392–397.

19 Ein charakteristisches Beispiel für die Metaphorisierung und Metonymisierung der Schlinge ist das Gedicht „Volja i Pjatlja“ [Freiheit und Schlinge] von Sokalaŭ-Vojuš (2009–2018). Die im Belarussischen unübersehbare bzw. unüberhörbare Assonanz „volja – pjatlja“, die das Sujet des Gedichts paratextuell vorprogrammiert, verweist unter anderem auf die russische Revolutionsorganisation „Zemlja i Volja“ [Erde und Freiheit], deren radikale sozialistische Rhetorik Sokalaŭ-Vojuš' Text belarussisch reinszeniert. Ein anderes Beispiel stellt die oben erwähnte Ballade Viktor Šnips „Balada Franciška Bahuševiča“ [Die Ballade Francišak Bahuševičs] dar, in der das Bild der Schlangenschlinge im Rahmen der antiimperialen Rhetorik metaphorisiert wird: Die teuflische Schlange-Schlinge kroch aus Russland hierher (vgl. Šnip 2010).

ckenzung) referiert auf das letzte testamentarische Sturmläuten Kalinoŭskis. Die Glocken-Zunge des gehängten Körpers ist Metapher und Metonymie, Symbol und Allegorie zugleich. Im Gegensatz zu Karatkevič, der mit einer patriotischen Verzahnung von Kalinoŭskis Körper und der belarussischen Flagge arbeitet, zielt Šnips Text auf eine weitere Sakralisierung des Sujets ab. Die Glocken-Zunge bzw. Glocken-Sprache beschreibt die Himmelfahrt des Insurgenten – des Gerechten. Man bleibt im vorgegebenen patriotisch-christologischen Paradigma. Kalinoŭski wird zum Heiligen, das Bild seiner Hinrichtung wird zu einer literarischen Ikone, und der Dichter selbst zum poetischen Hagiografen. Das ethische Problem solcher Logotypen besteht darin, dass sie die psychologisch bequeme Opferposition bestätigen und verfestigen, wobei von der geradezu mechanischen Reproduzierbarkeit solcher poetischen Ikonen eine ernstzunehmende ästhetische Gefahr ausgeht. Das martyrologisch-mnemotopische Mem, seine aufdringliche Litanei wird zur Schablone, und es bedarf viel Mühe, um den Automatismus der Produktion und Rezeption des Galgensujets zu verfremden.²⁰

Die Erneuerung des Galgenchronotopos, der zur notorischen Floskel, ja zum Topos – zum Allgemeinplatz – der belarussischen Literatur wurde, bedarf einer radikalen Sujetverzerrung. Die Dichter*innen der jungen Generation variieren und demontieren das Motiv, indem sie es in für den Galgendiskurs ungewöhnliche Kontexte verschieben, z.B. in die Liebeslyrik.²¹ Bleiben die Galgennarrative in den klassischen Ausprägungen des Paradigmas im national-patriotischen ideologischen Rahmen, so stellt die Verwendung von Topoi der Hinrichtung in Liebessujets eine Privatisierung und Intimisierung dar. Der Topos wird entautomatisiert: Burlaks Gedicht verbindet die Poetik einer Kindergruselgeschichte mit einer Gruselgeschichte für Erwachsene, die Tragik wird nicht von der frontalen

20 Die Treue gegenüber der tradierten Galgenpoetik ist keine Frage der Generation. Auch jüngere Autor*innen, wie z.B. Z'mitrok Kuzmenka (geb. 1980), der sich mit dem Januaraufstand auch in seinen geschichtswissenschaftlichen Untersuchungen beschäftigt, oder Taccjana Sivec (geb. 1982) folgen in ihren Kalinoŭski-Texten den in vielerlei Hinsicht anachronistischen Mustern der viktimistischen Galgenpoetik der vorherigen Dichtergenerationen (Kuzmenka 2012, 69 und Sivec 2003). Zu kulturhistorischen Substraten in der Poesie Kuzmenkas siehe McMillin 2015, 62–67. Zur (manchmal selbstironischen) Verflechtung des Historischen und Alltäglichen in der Dichtung Sivec' siehe McMillin 2015, 110–115.

21 So arbeitet die Minsker Dichterin Vika Trénas (geb. 1984) im Gedicht „Čužynec“ [Der Fremde] an der Metaphorik des Galgens in der Topik des Liebesviktimismus (vgl. Trénas 2005). Die süße Liebeserstickung in der Schlinge des geliebten „Fremden“ wird durch die Einführung der Galgenbilder intensiviert. Zur Poetik von Vika Trénas vgl. Makmilin 2011, 859–864. Zu einem ähnlichen Verfahren der Dramatisierung der Liebesrhetorik via Hinrichtungstragik greifen auch andere junge Dichter wie Vital' Ryzkoŭ (geb. 1986) oder Andrej Adamovič (geb. 1984), vgl. Ryzkoŭ 2018 und Adamovič 2012. Zur Poetik Ryzkoŭs vgl. McMillin 2015, 85–91.

Pathetik unterstützt, sondern durch eine selbstironische reziproke Verfremdung von Pathos und Grotteske.²²

3 Makabre Mimikry

Der belarussische Galgendiskurs baut explizite oder okkasionale Allusionen zu ähnlichen Sujets der Weltliteratur auf. Zu einem effizienten Intertext wurde z.B. *Reportáž psaná na oprátce* [Reportage am Strang geschrieben] des tschechischen Schriftstellers und Journalisten Julius Fučík (1903–1943) (Fučík 1945). Verweise auf diesen Text, oder genauer, zum Titel von Fučíks Buch und seiner Lebensgeschichte lassen sich in vielen belarussischen Texten finden. Ein charakteristisches Beispiel dafür ist Jan Zbažynas (1964–2011) essayistische Galgen-erzählung (2004). In ihren Fučík-Anspielungen beziehen sich die belarussischen Schriftsteller*innen auf die russische (sowjetische) Übersetzung des Buchs – *Reportaž s petlej na šee* [Reportage mit der Schlinge am Hals] – und, indirekt, wissend oder unwissend, auf die polnische – *Reportaż spod szubienicy* [Reportage von unter dem Galgen, Fučík 1947] –, die unmittelbar zum ‚Metagenre‘ der Galgenbriefe führt.

Eine komplexere Kreuzung von Fučík und Kalinoŭski vollzieht sich in Andrėj Chadanovičs (geb. 1973) Gedicht *Paslan’ne da belaruskaga pošt-madėrnista* [Botschaft an den belarussischen Postmodernisten]:

A рэпартажы зь пятлэй на шыі, з-пад шыбеніц пісьмы
Твой папярэднік табе ў горшых варунках пісаў.
Для разьвітаньня зь сябром (сяброўкаю?) меў ён падставы:
Дыскурс і ўласная сьмерць там азначалі адно.
[...] Раз непазьбежна, што тэкст — адно падрыхтоўка да сьмерці, —
Ў лялечны Тартар ідзі, нібы праўдзівы Арфэй!..
(Chadanovič 2003b, 59)

[Und die Reportagen am Strang geschrieben, die Briefe von unter dem Galgen,
Schrieb dir dein Vorgänger unter schlimmeren Bedingungen.

²² Ähnliche Experimente werden auch in der Prosa durchgeführt. Al’herd Bacharėvičs (geb. 1976) Roman *Saroka na šybenicy* [Die Elster auf dem Galgen], erschienen 2009, ist wie ein postmodernistisches Spiel mit Ekphrasen aus diversen Bildern Pieter Breughels konstruiert. Im Mittelpunkt der Erzählung steht jedoch dessen Gemälde *Die Elster auf dem Galgen*. Die Anspielungen darauf – obwohl der Roman keinen direkten Bezug zu Kalinoŭski und zur Galgenthematik hat – rufen bei belarussischen Leser*innen Galgenassoziationen hervor und transformieren die Rezeptionshorizonte entsprechend.

Für den Abschied vom Freund (von der Freundin?) hatte er seine Gründe.
 Der Diskurs und der eigene Tod bedeuteten da dasselbe.
 [...] Wenn es unvermeidlich ist, dass der Text gleich Vorbereitung auf den Tod ist,
 Geh in das Tartaros der Puppen wie ein echter Orpheus!..]

In Chadanovičs Text, der bereits im Titel neben den Verweisen auf die antike Tradition poetischer Epistolarien den Anspielungen auf Kalinoŭskis Testament dezidiert nicht aus dem Weg geht, wird die poetologische Fraglichkeit des Galgenchronotopos diskursiviert. Hier werden die *Briefe vom Galgen* nicht mehr als ein сюжетbildendes Thema, sondern fast schon als eine feste, idiomatische Genrebezeichnung gebraucht. Der einzige Weg aus dieser Routine ist die Umkodierung, die Transformation der *Briefe vom Galgen* in das poststrukturalistisch aufzufassende *Galgen-Schreiben*. Die Literaturkritikerin und -wissenschaftlerin Hanna Kis'licyna (geb. 1967), geht der postmodernistischen Collage von Zitaten, Allusionen und Periphrasen von Chadanovič nach:

Хадановіч, здаецца, пабіў усе магчымыя рэкорды *play non stop*, абгуляўшы ўсё, улучна з самім тэрмінам „постмадэрнізм“. *Postmodern* – у большасьці эўрапейскіх моваў даслоўна чытаецца як „сучасная пошта“. Пошта – ліставаньне, ліставаньне – адрасат, адрасат – чытач, чытач – аўтар, аўтар – бартаўская „сьмерць аўтара“, сьмерць – шыбеніца, шыбеніца – пятля... Шыбеніца й пятля адпавядаюць „Лістом“ і „Рэпартажу“, якія роўныя камэнтару, а камэнтар – ня толькі ўлюбёны жанр постмадэрністаў, але, у пэўным сэнсе, і спосаб мысьленьня. (Kis'licyna 2003, 7–8)

[Chadanovič stellt alle möglichen *Play-non-stop*-Rekorde auf und spielt alles durch, den Terminus des Postmodernismus inklusive. *Postmodern*: in den meisten europäischen Sprachen kann man es wörtlich als „moderne Post“ lesen. Post – Korrespondenz, Korrespondenz – Adressat, Adressat – Leser, Leser – Autor, Autor – Barthes' „Tod des Autors“, Tod – Galgen, Galgen – Schlinge... Der Galgen und die Schlinge entsprechen den „Briefen“ und der „Reportage“, die dem Kommentar gleich sind, und der Kommentar ist nicht nur das Lieblingsgenre der Postmodernisten, sondern auch im gewissen Sinne ihr Denkmuster.]

In Chadanovičs intertextuellen Kalauerspielen erfährt der berüchtigte Tod des Autors, lokalisiert im Kontext belarussischer Kulturrealien, neue, verzerrte Bedeutungen und Umdeutungen. Roland Barthes' Metapher vom Tod des Autors – eine tote Metapher – wird tragisch realisiert. Chadanovič schlägt zwei Fliegen – die poetologische und die ideologische – mit einer Klappe: Der klischeehafte Hinrichtungsdiskurs wird dekonstruiert, sein tragisches Ethos jedoch vor der totalen Ironie der Postmoderne gerettet. Der träge Galgentopos wird zum Teil eines todernsten Spiels, die (para-)postmodernistische Innovation entblößt die Aktualität eines diskursiven Archaismus.

Die Intertextualisierung des belarussischen Galgendiskurses verfolgt mehrere Strategien. Zum einen wird er dabei in die Paradigmen der entsprechenden pro-

minenten Texte der Weltliteratur eingeschrieben, zum anderen wird er, ohne an seiner belarussischen Spezifik einzubüßen, international und interkulturell anschlussfähig. Bezeichnend für solche Erweiterungen des intertextuellen Wirkungsgrades ist der bereits erwähnte Text von Jan Zbažyna (2004), in dem neben den ‚Klassikern des Genres‘ wie Kalinoŭski und Fučik sowie belarussischen Alltagsanekdoten über den Galgen auch diverse Werke der Moderne erwähnt werden, in denen es ums Erhängen geht, von Paul Verlaine und James Joyce bis Hermann Hesse und Kurt Vonnegut.

Die Reihe der Beispiele für den Kulturtransfer des Galgenchronotopos kann, wenn nicht ewig, dann zumindest sehr lange fortgesetzt werden. Wir möchten an dieser Stelle auf das wohl kurioseste und zugleich wenig bekannte Beispiel einer solchen transkulturellen Vernetzung verweisen, ein Beispiel aus den 1970er/1980er Jahren, das eines Tages sicherlich zum Gegenstand einer gesonderten belarussistischen Studie bestimmt werden wird. Das Poem von Ivan Laskoŭ (1941–1994) *Kul’ha* [Der Lahme] (Laskoŭ 2014, russ. Laskov 1975) handelt von den sogenannten Sarbadaren (wörtlich aus dem Farsi: „Kopf am Galgen“), Teilnehmer der rebellischen (Derwisch-)Bewegung in Chorasán, die sich gegen die Herrschaft Tamerlans (1336–1405) richtete. Das Lebenscredo der Sarbadaren, artikuliert in der Selbstbezeichnung, lautete: Lieber auf dem Galgen sterben als sich unterwerfen. In Laskoŭs Poem kommuniziert ein orientalistisch – selbstorientalisierend – exotisches Sujet indirekt ein belarussisches Identitätsbild, eine Episode aus der zentralasiatisch-persischen Geschichte liest sich hier als eine Parabel des belarussischen Kampfes gegen die politische, kulturelle und sprachliche Russifizierung. Die Persönlichkeit und das Werk Laskoŭs, eines bemerkenswerten Dichters, Prosaikers und Literaturkritikers, jedoch auch Historikers und Anhängers der Konzeption von der finnougri-schen Herkunft der Belarussen, ist in toto unerforscht. In seinen Texten kommt es zu komplexen Verflechtungen diverser Auto-orientalismen, die für die spätsowjetischen literarischen neoeurasischen Konzepte bezeichnend sind. So wurde Laskoŭs Poem in Jakutien geschrieben, und zwar in den 1970er Jahren, d.h. auf dem Höhepunkt der Popularität der ethno-genetischen Theorien des Historikers Lev Gumilev (1912–1992). Im Falle Laskoŭs kommt es dabei zu Überlappungen dieser Diskurse mit expliziten und impliziten belarussischen antiimperialen Identifikationen und historiosophischen Konstrukten des Autors. Sein martyrologisches Galgenpoem stellt ein unterschätztes Beispiel einer solchen Amalgamierung dar.

Zu einem wichtigen poetisch-diskursiven Raum der reziproken Involvierung des belarussischen Galgenschreibens und des Hinrichtungstopos der europäischen Literatur wird die Übersetzung. Über translatorisch-intertextuelle (Um-) Wege probiert der belarussische Galgendiskurs diverse thanatopoetische Masken des abendländischen Katastrophismus an, erneuert sich dadurch, deformiert

und modifiziert die bestehenden Schablonen des Paradigmas. Außerdem zeugen die transtextuell-interkulturellen Metamorphosen des Galgendiskurses von der dynamischen Einheit mittel- und osteuropäischer antikolonialer Sujets. Zentral wird hier die übersetzerische Tätigkeit Andréj Chadanovičs, der (oder den) das Galgenthema nicht loslässt. So kamen in die allein Chadanovič gewidmete Sonderausgabe der kulturhistorischen Zeitschrift *Arche* drei seiner Übersetzungen aus dem Französischen (Chadanovič 2002): François Villons „Ballade des pendus ou Épitaphe de François Villon“, „Danse macabre“ von Charles Baudelaire und „Bal des pendus“ von Arthur Rimbaud. Zwei dieser Texte – jener von Rimbaud und Villon – enthalten bereits auf der paratextuellen Ebene das Galgenmotiv. Baudelaires Text untermauert diesen makabren Thanatozentrismus der Pioniere der Moderne.

Besonderes Interesse stellt in dieser Hinsicht der Gehenkte Villon dar, der seine „Ballade des pendus“ der Legende nach im Gefängnis, auf seine Hinrichtung wartend, schrieb – genauso wie Kalinoŭski. Vor der Hinrichtung, so die Überlieferung, verfasste Villon auch das bekannte Epitaph „Quatrain“, bekannt in der UdSSR in der prominenten Übersetzung von Il’ja Ėrenburg (1891–1967; vgl. Vijoŭn 1999). In der spätsowjetischen Kultur war Villon eine sehr bedeutende Gestalt nicht zuletzt dank der Autorität von Osip Mandel’štam (1891–1937), der sich zeit seines Lebens für das Leben und Werk des mittelalterlichen Dichters interessierte. Die suizidal-fatalistische Furchtlosigkeit Villons entsprach Mandel’štams Suche nach der ultimativen poetischen und zugleich ethischen Wahrheit. Chadanovič folgt diesen Villon-Konnotationen, durch die Nachdichtung der berühmten Galgenballade schreibt er aber das Leben und Werk des französischen Dichters zusätzlich in die intertextuelle Reihe der belarussischen Galgentexte ein. Durch die Anreicherung des einheimischen Galgendiskurses durch evidente oder latente Zitate und Anspielungen auf die Poesie der französischen Dekadenz (bzw. der Proto-Dekadenz eines Villon) werden Erfahrungen der in der Geschichte der belarussischen Literatur fehlenden Dekadenz mit der Selbstironie postmodernistischer Verspätung nachgeholt.

Jedoch bleibt Chadanovič nicht bei der Nachdichtung des Gedichts stehen. Die Übersetzung ist nur ein Labor, und das intertextuell-biografische Villon-Sujet erscheint dann auch in den eigenen Texten des belarussischen Dichters. Im Gedicht „Prahrés u litèratury“ [Fortschritt in der Literatur], geschrieben im für Chadanovič eher ungewöhnlichen Vers-libre, projiziert er die Lebenswege der Klassiker der Weltliteratur (Anakreon, Sappho, Victor Hugo, William Faulkner, Gabriel García Márquez u.a.) aufs Heute. Die Geschichte Villons, des Gehenkten, wird auf die Situation des gegenwärtigen Belarus übertragen:

Віён
 на поўніцу адчуў
 усемагутнасць праваабаронцаў,
 хоць у краіне так і не скасавалі
 сьмяротнага пакараньня,
 а нават калі скасуюць –
 што зьменіць купка дысыдэнтаў
 з транспарантамі „дзе Віён?“.
 (Chadanowicz 2006, 40)

[Villon
 bekam in vollem Maße zu spüren
 die Allmacht der Bürgerrechtler,
 obwohl man im Lande die Todesstrafe immer noch nicht abschaffte,
 und auch wenn man sie abschaffen würde –
 was wird ein Häufchen Dissidenten ändern
 mit den Plakaten „Wo ist Villon?“]

Wir haben es hier mit einem repräsentativen Beispiel für die Einbeziehung einer fremdsprachigen (diesmal: französischen) Literatur bzw. Literaturgeschichte in den belarussischen Kontext zu tun. Politisch brisante Villon-Verweise zielen nicht nur auf die in Belarus geltende Todesstrafe. Noch viel riskanter ist das Motiv protestierender Menschenrechtsaktivist*innen mit den Transparenten „Wo ist Villon?“. Ende der 1990er – Anfang der 2000er Jahre sind in Belarus einige freie Journalisten und politische Opponenten des amtierenden Präsidenten verschwunden: Viktor Hančar (1958–1999?), Ananatoľ Krasoŭski (1952–1999?), Jury Zacharanka (1952–1999?) und Dzmitryj Zavadski (1972–2000?); ihr Schicksal bleibt bis heute unbekannt. Jahr für Jahr kommen zu den Protestaktionen Menschenrechtsaktivist*innen, Verwandte und andere Bürger*innen mit Fotos der Verschwundenen oder mit Plakaten, auf denen nur die rhetorische Frage steht: „Wo ist Gančar? / Krasoŭski? / Zacharanka? / Zavadski?“. Der kurze Vers „Wo ist Villon?“, der nach dem Stellenwert Villons in der (belarussischen) Gegenwartsliteratur fragt, appelliert referenziell vor allem an diesen erschreckenden politischen ‚Intertext‘. Die belarussische Situation der totalen Rechtlosigkeit und Verfolgung von Andersdenkenden, so die indirekte Analogie Chadanovičs, unterscheidet sich nur wenig von der im mittelalterlichen Frankreich. Sogar die Aufhebung der Todesstrafe in Belarus käme einer rein äußerlichen, geradezu kosmetischen Veränderung des autoritären Staates gleich. Angst und Trauer würden bleiben, denn jeder Mensch in Belarus, jeder ‚Villon‘, über dessen Schicksal nach 1463 nichts bekannt ist, kann jederzeit spurlos verschwinden.

In Chadanovičs Text ist die Villon-Strophe die einzige explizit politische; in den anderen Teilen des Textes ist die Rede davon, wie sich das Leben der Klassi-

ker im Zeitalter von Internet, Massentourismus und Vogelgrippe ändern würde, und in dieser Hinsicht ist die Politisierung des Villon-Sujets symptomatisch. Jedes Galgenmotiv oder sogar ein entfernter metonymischer Verweis darauf wird als eigen, bekannt und aktuell rezipiert. Es scheint, als ob sich der Selbstlauf der Galgentopik nicht stoppen ließe. Der Galgen ist ein martyrologischer Magnet, der das belarussische Schreiben anzieht – wegen seiner politischen Brisanz, aber auch wegen seiner ästhetischen Totalität. Der Fluch des Viktimismus liegt auf der belarussischen Kultur und Literatur.

Am Werk ist dabei ein unbedingter Galgenreflex mit seinen stereotypisierten Formen, metaphorischen Mustern und ästhetischen Tautologien, die im Endeffekt auch zu ethischen Klischees führen. Der einzige Weg zur Überwindung dieses Reflexes ist seine Reflexion, im Rahmen der Literaturkritik, oder, noch effektiver, in der Literatur selbst. Wie oft auch immer Chadanovič in seinen Interviews und publizistischen Statements die neue Lyrikergeneration aufrufen mag, vom Galgenschreiben zugunsten einer Privatheitspoetik abzusehen, so wählt er selbst nicht den Weg des Verzichts. Stattdessen transformiert er, zum einen, das Galgenparadigma in seinen eigenen Texten. Zum anderen übersetzt er, durchaus kongenial, Galgenballaden und andere Texte verdammter und gehenkter Dichter der Weltliteratur. Chadanovič wählt also nicht das Verschweigen, nicht die Flucht, sondern eine selbstkritische Revision und schmerzhaft dekonstruktive Artikulation der poetisch-ethischen Abhängigkeit der belarussischen Literatur von viktimistischen Narrativen.

Doch intertextuelle Verschiebungen der tradierten Muster stellen (nur) punktuelle Deautomatisierungen des Verfahrens dar, ästhetisch effektiv und effektivvoll, die Mechanismen der ideologisch-identitären Anziehungskraft des Galgenchronotopos greifen sie aber kaum an. Viel radikaler ist hingegen eine kritische Auseinandersetzung mit den Figurationen der Hinrichtung selbst, eine Revision, welche die Trägheit der Galgentopoi subvertiert und aufzeigt, wie durch die ständige Reproduktion von Opfernarrativen die echte ethische und poetische Trauerarbeit (mit ihren Retardierungen und Paraxismen) behindert wird. Die vielleicht wichtigsten Experimente und Erfahrungen auf diesem Weg liefern wiederum die Texte von Chadanovič. Dem traditionellen oppositionellen Schreiben, einem ideologisch berechtigten, aber daher poetisch nicht weniger bremsenden, stellt Chadanovič nicht nur alternative Strategien zur Privatisierung lyrischer Themen, sondern auch eine (meta-)literarische Selbstanalyse des Galgentraumas entgegen. Zur praktischen Realisierung dieses Programms wurde bereits sein erotisch-ironischer Gedichtband *Listy z-pod koůdry* [Briefe von unter der Decke, 2003a], dessen Titel eine nicht zu übersehende dekonstruierende Anspielung auf Kalinoůskis Testament darstellt. In Chadanovičs Werk ergänzen die poetische Praxis und die poetologische Reflexion einander. Seiner Meinung nach habe die

belarussische Literatur mit burlésken Travestie-Poemen begonnen. Nach diesem selbstironischen Auftakt, dem Chadanovič in seiner Autogenealogie folgt, kämen jedoch laute Briefe vom Galgen, raue Kampftexte; es schien, dass man gleich verhaftet werde, wenn man zu dichten beginne. Die Literatur habe die Eigenschaft, das Schicksal zu programmieren, und tatsächlich werden Autoren in Belarus terrorisiert und man könne für seine Texte ins Gefängnis kommen. Chadanovič selbst habe natürlich eine politische Position, aber drücke sie anders aus. Der lyrische Held solle wieder entheroisiert werden, er brauche Distanz zu seiner Pose (Kurs 2002, 37).

Briefe vom Galgen wurden zunehmend zu einem echten Einzelgenre, das die belarussische Literatur mechanisch reproduziert. Die repressive Situation im Lande verfestigt diese Fixiertheit. Der Galgenchronotopos zeigt en miniature, wie eine viktimistisch ausgerichtete Literatur zwar zum Medium politisch relevanter Aussagen wird, jedoch sich selbst dabei auf die Replikation atrophierter heroistischer Identifikationen reduziert. Dabei soll man unter Heroismus sowohl ein gewisses Ethos (der Selbstaufopferung) verstehen als auch den Schreibmodus (der Heroik). Die Meme moralistischer Heroik sind sekundär. Diese Sekundarität ist an sich keine Sünde, Literaturen und Kulturen leben und erneuern sich durch Variationen, Imitationen und Improvisationen eines vorgegebenen Themas. Das Problem ist aber, dass der Galgentext des neunzehnten Jahrhunderts durch die russischen und sowjetischen Muster des Heroismus ging, d.h. genau durch die indoktrinierten Identitätsmodelle, die die belarussische Literatur in ihrem Imperativ der antikolonialen Emanzipation eigentlich zu überwinden versucht.

Ein aussagekräftiges Beispiel für die Demontage dieser Sekundarität stellt Chadanovičs Gedicht „S’peŭ ab maim suizydzje“ [Gesang über meinen Suizid] dar:

Ён з маленства пабойваўся моргаў
і ў сырую ня мкнуўся зямлю,
ды прасцюжаны фатум зашморгаў –
і зашморгваў на шыі пятлю!

Казыталі прывабныя мроі,
спакушалі душу міражы:
у суіцідна-гульлівым настроі
цяжка не перакрочыць мяжы.

Непатрэбныя думкі папёрлі.
Ратавала жыцьцё драбязя.
На крыху недаголеным горле
замірала лезгінка лязя.

Палка прагнуў далёкай вандроўкі –
і знайшоў пуцяводную ніць.
А чароўнасьці мыльнай вяроўкі
не разьбіць, не стрымаць, не спыніць!.. [...]
(Chadanovič 2001, 31)

[Von Kindheit an hatte er Angst vor Leichenhäusern
Und eilte nicht unter die rohe Erde,
aber das erkältete Fatum schnüffelte –
und zog die Schlinge um den Hals zu!

Es kitzelten reizvolle Träume,
es verführten die Seele Phantome:
In suizidal-spielerischer Stimmung
Ist es schwer, die Grenze nicht zu überschreiten.

Es drängten sich unsittliche Gedanken.
Bagatellen retteten das Leben.
An der leicht unrasierten Kehle
Erstarrte der kaukasische Tanz der Klinge.

Mit Eifer wartete er auf eine Reise in die Ferne
Und fand den wegweisenden Faden.
Und die Zaubereien des seifigen Stricks
Sind nicht zu zerschlagen, nicht aufzuhalten, nicht zu stoppen!..]

Der lyrische Held steht an der Schwelle des Selbstmordes, er spielt (literarisch) mit den (ebenfalls literarischen) Todesgedanken und testet diverse suizidale Sujetlösungen. Chadanovič integriert in seine Version des Galgenparadigmas die Anspielungen auf das andere – neben dem Galgen – autoritative Emblem der belarussischen Opposition: das Wappen des Großfürstentums Litauen. Die sogenannte Pahonja [Der Ritt], literarisch kanonisiert im gleichnamigen patriotischen Gedicht (1916) von Maksim Bahdanovič (1891–1917), gilt heute unter den Oppositionellen als die inoffizielle Hymne von Belarus: „Стародаўняй Літоускай Пагоні / Ні разьбіць, ні спыніць, ні стрымаць [sic]“ (Bahdanovič 1919) [Der alte Litauische Ritt / Ist nicht zu zerschlagen, nicht aufzuhalten, nicht zu stoppen]. Das parodistisch anmutende Zitieren und die den Text durchdringende Ironie akzentuieren die Schlüsselaussage des Gedichts: Der heroische Tod ist heute nicht mehr angebracht, er ist anachronistisch und lächerlich. Hinter der künstlerischen Ausbeutung des Opferheroismus, der psychologisch bequem und poetisch günstig ist, verbirgt sich die große Gefahr einer masochistisch-suizidalen Tautologie.

Das Zitieren der verbotenen Hymne verweist, zusammen mit den Galgenüberlegungen des lyrischen Helden, auf den Hauptgehenkten der belarussischen Mne-motopik: Kastus' Kalinoŭski. Bis in die kleinsten Details wird hier das heroische Pathos ironisiert; die so wichtigen wie zahlreichen Bagatellen, wie etwa die Diskreditierung des im belarussischen Galgendiskurses kanonischen Reims „zamlja – pjalja“ [Erde – Schlinge], bedürfen einer gesonderten Untersuchung. Es wäre jedoch ungerecht und schade, und dies betrifft die Rezeption von Chadanovičs Werk im Allgemeinen, hinter seinem ausgelassenen Zitatenzirkus und unaufhörlichen grotesken Gauklerkalauer etwas Wichtiges zu übersehen: die Mimikry-Dramatik der travestietragischen Trance, in die sich das lyrische Subjekt versetzt. Hinter dem Mysterium seiner Palimpsesteskapaden versteckt und offenbart sich dann Chadanovičs autopoetologischer Held, ein Nicht-mehr-Held, ein Nie-wieder-Held, der sich in intertextuelle Bacchanalien stürzt. Das makabre Roulett der Rederegister ist gedreht, und das Gedicht geht von der privaten Selbstironie zur Komik kollektiver Klischees, zur Karikatur kultureller Mnemotopoi über:

[...] Вось жа, сябру, ці варта мужчынам
так сыходзіць адсюль без пары?
Ці вось так, ці вось гэтакім чынам
паміралі раней змагары?

Хтось згарэў Арлеанскаю паннай
(прысак потым аднеслі ў музэй);
хтосьці мужа загінуў у ваннай,
як славуты французскі Казей...

Колькі прывідаў войнаў ды міру
паўстае з рукапісных папер!..
Што тэатрам было за Шэкспіра,
мыльнай опэрай стала цяпер! [...]
(Chadanovič 2001, 31–32)

[Hör mal, Freund, ist es eines Mannes würdig,
vorzeitig von hier wegzugehen?
Auf die eine oder andere Art,
Starben früher die Patrioten.

Jemand wurde verbrannt wie die Jungfrau von Orlean
(die Asche brachte man dann ins Museum);
jemand starb mutig in der Badewanne,
wie der bekannte französische Kazej...

Wie viele Gespenster von Krieg und Frieden
stehen aus den Manuskripten auf!..

Was für Shakespeare Theater war,
wurde heute zu einer Seifenoper!]

Das ist nicht nur eine Parade von Hinrichtungen, von der Guillotine bis zur Verbrennung auf dem Scheiterhaufen, sondern auch eine (Rück-)Schau der damit verbundenen chronotopischen Modelle des Heroismus und Viktimismus.²³ In seinem parodistisch toderntesten Text konfrontiert das lyrische Subjekt Chadanovičs, der jede Art von Selbstviktimisierung zu ironisieren vermag, den Selbstmord mit dem Heldentod für große Ideen, für die Freiheit, für das Vaterland. Zur Zielscheibe seiner karnevalesken Kritik werden die Modi ideologisch vorbelasteter Ästhetisierungen des Heroismus.

Es ist verständlich, dass Chadanovič, ein Spezialist für die französische Literatur, Beispiele bzw. Phänomene aus der französischen Kulturgeschichte aufgreift, aber dieser gallophil vorbestimmte Eklektizismus trifft das Ziel: Einst wurden genau diese Helden von der sowjetischen Erinnerungskultur an die Revolution und später an den sogenannten Großen Vaterländischen Krieg – das Hauptmnetopos des offiziellen Belarus – appropriiert. So wurde das Sujet vom Ende der Jeanne d'Arc, dieser älteren Zeitgenossin Villons, zum Substrat für die ideologischen Poetisierungen der hingerichteten Komsomolzin Zoja Kosmodem'janskaja (1923–1941). In seiner Soz-Art-Dekonstruktion verbindet Chadanovič die Namen von Jean Paul Marat (1743–1793) und Marat Kazej (1929–1944), eines in den sowjetischen Diskursen des Kinderheroismus kanonisierten jungen Pionierhelden und Kindersoldaten. Chadanovič pervertiert die Perspektiven, denn wenn man Kazej 1929 nach Marat ‚taufte‘, so wird nun bei Chadanovič der von den Girondisten getötete Jakobiner in Rückprojektion mit dem Namen des belarussischen Pionierhelden versehen. Diese Travestie markiert die prospektiv-retrospektive Teleologizität sowjetischer Ideologeme, die tief im belarussischen Kulturgedächtnis sitzen.

Die Anspielungen auf die sowjetische Pionierheroik zeigen dabei, dass die belarussischen viktimistischen Heldendiskurse, seien sie offiziös oder oppositionell, nach verdächtig ähnlichen Modellen verfahren. Die nicht reflektierte rituelle Trägheit patriotischer Meme ist suizidal, sie werden zu Potemkinschen Dörfern eines verstaubten viktimistischen Pathos degradiert, Tragödien zu Serienmelodramen, zu Seifenoperen, deren ‚Eingeseiftheit‘ zur eingeseiften Schlinge des belarussischen Galgentopos führt. Chadanovičs Assoziationsgesprünge legen den Bluff heroisch-viktimistischer Identifikationen offen. Das belarussische Galgenspielen ist zu weit gegangen.

²³ Vgl. auch die bizarre Parade von allen möglichen Hinrichtungsmethoden in Chadanovičs Gedicht *Danse macabre* (2003a, 138–139).

4 Performanz der Exekution

Am belarussischen Erwartungshorizont steht der Galgen. Vom verschwörerisch-heraufbeschwörenden Schwur („lieber Gehenkte als Henker“) zur Handlung, vom Performativ zur Performanz ist nur ein intermediärer Schritt: Galgentexte beschreiben ja eine potenzielle Aktion. Im Falle Burlaks ist eine solche Aktion bzw. Installation die Errichtung eines Galgens im Innenhof. Eine zusätzliche Performativität gewinnt ihr Gedicht angesichts des Status der Autorin in der belarussischen Literatur. Vera Burlak gehörte zu der sogenannten *Bum-Bam-Lit-Generation*, einer bereits 1994 gegründeten Künstlergruppierung, für die eine postmodernistische Grundhaltung programmatisch war. Die Rezeption von Burlaks Texten ist direkt mit ihrer Stellung als Experimentatorin in der jungen belarussischen Literatur der 1990er–2000er Jahre verbunden. Die *Bum-Bam-Lit-Gruppe* war bekannt für ihren Performanz-Zugang zur Literatur: Der Text war als Teil einer intermediären Aktion konzipiert, in der Tanz und Theater, Deklamation und interaktive Kunst eine Einheit bildeten (vgl. Bortnowska 2009). Das Galgengedicht von Burlak wurde infolge der Video-Aufnahme der Autorenrezitation im Rahmen des bereits erwähnten Videoprojekts reaktualisiert: Im Clip liest Burlak ihren Text in Anwesenheit ihres Sohnes vor. Das Kind, das den Namen Kastus' trägt, gerät für die eingeweihten Leser*innen augenblicklich in das Kastus'-Kalinoŭski-Paradigma, es wird zum Bestandteil der Performance. Der Schwur „lieber Gehenkte als Henker“ verwandelt sich von einer abstrakten Sentenz über die Protesterfahrung in die Worte einer echten, lebenden Mutter, die zugleich für alle Mütter der Verfolgten steht. Die angeblich fiktionale, groteske Erzählperspektive wird performativ autobiografisiert.

Die allegorische Gegenständlichkeit des Galgens provoziert zu einer Installation, die Körperlichkeit des hinzurichtenden Helden zu einem Flashmob. Die Theatralität gehört – diskurshistorisch – zur Dramaturgie des Galgenchronotopos. Von jeher inszeniert die Macht das Schauspiel der Hinrichtung zur Abschreckung und zur Unterhaltung des Publikums, dem dadurch zugleich suggeriert wird, an der Macht zu partizipieren. Durch diese Öffentlichkeit der Exekution bauen „sie“ eine Bühne auf (so ist die primäre Bedeutung des französischen *échafaud*). „Sie“ stellen jedoch zugleich eine Plattform für die (Selbst-)Darstellung des Verurteilten hin. Die Ausstellung sterblicher Körperlichkeit ruft im Zuschauer Faszination, aber auch Mitleid hervor. Die Hinrichtung verfehlt ihren eigentlichen Zweck der Konsolidierung der Gesellschaft und der Legitimation der Macht. Die Verurteilung verlagert sich vom Verurteilten auf die Henker selbst. Genau deshalb verzichtet die Macht ab einem gewissen Zeitpunkt auf (Schau-)Prozesse, öffentliche Hinrichtungen und Folter und geht zum Modell der Inhaftierung über (vgl. Foucault 1975) oder auf die nicht öffentliche Beseitigung der Unerwünschten; diese

Praktiken der Macht brandmarkt und prangert z.B. Chadanovičs Frage „Wo ist Villon?“ an.

Performances mit einem Galgen sind in Belarus keine Seltenheit. So veranstaltete man am 1. September 2006, an dem Tag also, an dem in Belarus die Schule und das akademische Jahr beginnt, auf einem der zentralen Plätze in Minsk einen Flashmob. Am Denkmal des Schriftstellers Jakub Kolas (1882–1956) wurde ein improvisierter Galgen aufgestellt und der Henker richtete das weiß-rot-weiße Lehrbuch über die Geschichte von Belarus hin (vgl. Pankavec 2006). Bei diesem Flashmob realisierte man unwillkürlich Metaphern aus den Gedichten Burlaks und Karatkevičs. Des Weiteren veranstalteten im Mai 2011 (d.h. nach den Protesten von 2010) oppositionelle Politiker*innen, Menschenrechtsaktivist*innen, Mütter von politisch Inhaftierten und einige Vertreter*innen westlicher Botschaften eine Solidaritätsaktion. Dabei schrieben die Protestierenden in einem Diktat Kalinoŭskis Galgentestament (Belsat 2011).

Eine andere performative Realisierung des Schwurs „Lieber Gehenkte als Henker“ stellt eine ‚Aktion‘ des russischsprachigen belarussischen Dichters Dmitrij Strocev (geb. 1963) dar.²⁴ Nach der Urteilsverkündung gegen die vermeintlichen U-Bahn-Attentäter Dmitrij Konovalov (1986–2012) und Vladislav Kovalev (1986–2012), schrieb Strocev einen offenen Brief an den Präsidenten des Landes mit der Bitte, das Todesurteil aufzuheben und eine neue Untersuchung einzuleiten. Strocev bat darum, ihn hinzurichten, falls sein Appell nicht gehört würde, und zwar zusammen mit den Angeklagten (Strocev 2011). Mit seinem Brief realisierte Strocev das innere ethische Credo, das in Burlaks Gedicht metaphorisch-grotesk artikuliert wurde.

Die im Galgenchronotopos vorprogrammierte Poetik der Tat und die Tat der Poetik verweisen chiasmisch aufeinander. So wird in einem Gedicht Strocevs, geschrieben bereits nach der hastigen Hinrichtung von Konovalov und Kovalev, die tragische Antiphrasis seines Appells an den Präsidenten sichtbar:

лучше палачом
чем жертвой
быть
мясником
а не мясом
кусоч мяса
топор в руке
(Strocev 2012)

²⁴ Vgl. auch unsere Studien zu Strocevs Poetik, Ananko und Kiršbaum 2018.

[Lieber Henker
als Opfer
sein
Fleischer
und nicht Fleisch
ein Stück Fleisch
die Axt in der Hand]

Strocevs Text zeigt, dass sowohl die belarussischsprachige als auch russischsprachige Poesie des gegenwärtigen Belarus an den therapeutischen Konstruktionen und Dekonstruktionen des einen, gemeinsamen Traumas arbeiten, das im Galgenchronotopos akkumuliert wird.

Das gesellschaftliche Leben mischt sich in die Schreibmodi ein, die Politik formt und deformiert die Poetik. Ästhetisch aktuell ist zwar der Imperativ der poetischen Privatisierung und Verfremdung tradierter Sujets und Mnemotopoi, aber in der Situation permanenter Repressionen sind Direktheit und Einfachheit der Aussage angesagt. Es ist wirksamer, auf die staatliche Hetzpropaganda mit simplen und harten Antithesen und Durchhalteparolen zu antworten als mit mehrdeutigen postmodernistischen Spielchen. Der grotesken Staatsgewalt widerspricht und widersteht das Pathos der Resistenz und Solidarität, das seine fatalistische Natur nicht verheimlicht und sich zu seinem Kulturpessimismus und Katastrophismus bekennt.

Die Parolen sollen kurz sein und im Gedächtnis bleiben, der Schwur lebt von seiner Eindeutigkeit, umso mehr, wenn die Antiutopie schon längst eingetreten ist, im Innenhof, in dem man einen Galgen aufstellt, oder auf dem Platz, auf dem sich Tausende von Nicht-Einverstandenen versammeln, unter ihnen viele von uns erwähnte Dichter*innen, Schriftsteller*innen, Kritiker*innen, Leser*innen. 2010 sang Chadanovič auf Minsker Plätzen nicht Rimbaud, sondern das von ihm übersetzte Lied der polnischen Solidarność, Jacek Kaczmarskis (1957–2004) „Mury“ [Mauern], in dessen Finale einmal mehr heroischen Todes gestorben wird (Chadanovič 2013). Und die belarussische Postmoderne bedauert es nicht, dass sie immer wieder zum Ausgangspunkt zurückkehren muss, oder mit den Worten aus Chadanovičs Gedicht „Pramova na ploščy“ [Gespräch auf dem Platz] gesprochen: „Выбар цяпер адзіны – стаяць і чакаць свабоды“ (2010) [Man hat nur eine einzige Wahl: / Stehen zu bleiben und auf die Freiheit zu warten]. Es ist ein Warten auf die Hinrichtung. Die belarussische Literatur ist reif für den Galgen.

Literaturverzeichnis

- Adamovič, Andrěj. „Jana vedae pachi snoŭ...“. *Dzen' paëzii smerci dzen'*. Minsk: Lohvinaŭ, 2012. 18.
- Ananka, Yaraslava, und Heinrich Kirschbaum. „Briefe vom Galgen: Gewalt narrative in der weißrussischen Gegenwartsliteratur“. *Verbrechen – Fiktion – Vermarktung: Gewalt in den zeitgenössischen slavischen Literaturen*. Hg. Nina Frieß, Irina Gradinari, Katarzyna Róžańska und Peter Salden. Potsdam: Universitätsverlag, 2013. 87–101.
- Ananko, Jaroslava, und Genrich Kiršbaum. „Bilingval'noe rasstrojstvo: Implicitnyj (ne)čitatel' i (belo)russkij sub'jekt v „Loskutnoj ode“ D. Stroceva“. *Novoe literaturnoe obozrenie* 150.2 (2018): 251–270.
- Bacharėvič, Al'herd. *Saroka na šybenicy*. Minsk: Lohvinaŭ, 2009.
- Bachtin, Michail. *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srendevkov'ja i Renessansa*. Moskva: Chudožestvennaja literatura, 1965.
- Bahdanovič, Maksim. „Pahonja“. *Dyjamenty belaruskaha pryhožaha pis'menstva*. Hg. Ljavon Leuš. Kieŭ: Zorka, 1919. 66.
- Belsat, 16. Mai 2011: „Ambasadary napisali „Listy z-pad šybenicy““. <http://belsat.eu/news/2891/> (5. September 2018).
- Benjamin, Walter. „Ursprung des deutschen Trauerspiels“. *Gesammelte Schriften*. Band 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1978. 203–430.
- Bortnowska, Katarzyna. *Białoruski postmodernizm: liryka „pokolenia Bum-Bam-Litu“*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2009.
- Burlak, Vera. *Detskaja poëzija Serebrjanogo veka: modernizm*. Minsk: I. P. Logvinov, 2004.
- Burlak, Vera, und Viktor Žybul'. *Zabi ŭ sabe Sakrata*. Minsk: Halijafy, 2008.
- Čerednikova, Maina. *Sovremennaja russkaja detskaja mifologija v kontekste faktov tradicijnoj kul'tury i detskoj psihologii*. Ul'janovsk: Laboratorija kul'turologii, 1995.
- Chadanovič, Andrěj. „S'peŭ ab maim suizydze“. *Kalos'se* 9 (2001): 31–32.
- Chadanovič, Andrěj. „Try peraklady“. *Arche* 3.23 (2002): 80–84.
- Chadanovič, Andrěj. *Listy z-pad koŭdry*. Minsk: Lohvinaŭ, 2003a.
- Chadanovič, Andrěj. „Paslan'ne da belaruskaha pošt-madėrnista“. *Staryja veršy*. Minsk: Lohvinaŭ, 2003b.
- Chadanovič, Andrěj. „Kali ad telenavinaŭ...“. *Nesymėtryčnyja sny*. Minsk: Lohvinaŭ, 2010. 90.
- Chadanovič, Andrěj. „Mury“. *Razam z pylam*. Minsk: Knihazbor, 2013. 146–147.
- Chadanowicz, Andrej. „Prahřs u literatury“. *Święta Nowego Rocku*. Wrocław: Kolegium Europy Wschodniej im. Jana Nowaka-Jeziorańskiego, 2006. 40–43.
- Dolgorukov, Petr. *Peterburgskie očerki, 1860–1867*. Moskva: Sever, 1934.
- Džėci [Vera Burlak]. *Za zdarovy lad žyc'cja*. Minsk: Lohvinaŭ, 2003a.
- Džėci [Vera Burlak]. „Verš pra šybenicu“. *Za zdarovy lad žyc'cja*. Minsk: Lohvinaŭ, 2003b. 86.
- Foucault, Michel. *Surveiller et punir: Naissance de la Prison*. Paris: Gallimard, 1975.
- Fučík, Julius. *Reportáž, psaná na oprátce*. Praha: Torst, 1945.
- Fučík, Julius. *Reportáž spod szubienicy*. Warszawa: Książka, 1947.
- Günther, Hans. *Das Groteske bei N. V. Gogol': Formen und Funktionen*. München: Otto Sagner, 1968.
- Januškevič, Jazėp. Hg. *Tvaram da šybenicy: Kastus' Kalinoŭski i Paŭstan'ne 1863–1864 hadoŭ u belaruskaj i letuvinskaj paëzii*. Rakaŭ: 2013.

- Jurkoŭ, Andrėj. „Kožny dzen’ – Ploščča“. *Horki.info*, 23. Januar 2011, <http://old.horki.info/content/view/1333/30/> (5. September 2018).
- Kalinoŭski, Kastus’. *Za našuju vol’nasc’: Tvory, dokumenty*. Hg. Henadz’ Kisjalëŭ. Minsk: Belaruski knihazbor, 1999.
- Kalinowski, Konstanty. „Pismo Konstantego Kalinowskiego z pod szubienicy do ludu Białoruskiego (w języku białoruskim)“. *Historja powstania narodu polskiego w 1861–64 r.* Hg. Agaton Giller. Paryż: Księgarnia Luxemburska, 1867. 327–335.
- Karatkevič, Uladzimir. „Njavesce Kalinoŭskaha“. *Zbor tvoraŭ*. Band 1. Minsk: Mastackaja litaratura, 1987a. 234.
- Karatkevič, Uladzimir. „Pavešanym 1863 hoda“. *Zbor tvoraŭ*. Band 1. Minsk: Mastackaja litaratura, 1987b. 280–281.
- Kayser, Wolfgang. *Das Grotteske: Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Oldenburg und Hamburg: Stalling, 1957.
- Kéral, L’juis. *Skroz’ ljustërka i što ŭbačyla tam Alisa*. Minsk: Halijafy, 2017.
- Kis’licyna, Hanna. „Dystrybutar charyzmy“. *Sтарыя вершы: Andrėj Chadanovič*. Minsk: Lohvinaŭ, 2003. 5–12.
- Kurs, S’vjatlana. „Pišu dlja adukavanych var’jataŭ.“ Hutarka S’vjatlany Kurs z Andrëem Chadanovičam“. *Arche* 3.23 (2002): 32–41.
- Kuzmenka, Z’mitrok. *Pakul’ žyvu, spadzjajusja...* Minsk: Halijafy, 2012.
- Laskoŭ, Ivan. *Kul’ha*. Koidanava: Kal’vina, 2014.
- Laskov, Ivan. *Chromec*. Jakutsk: Jakutskoe knižnoe izdatel’stvo, 1975.
- Lojka, Aleh. *Adam Mickevič i belaruskaja litaratura*. Minsk: Vydavectva Beldzjaržuniversityta, 1959.
- Lojter, Sof’ja. „Detskaja povestvovatel’naja tradicija“. *Rjabininskie čtenija*. Petrozavodsk: 1997. 184–187.
- Lojter, Sof’ja. „Detskie ‚strašnye‘ istorii“. *Russkij škol’nyj fol’klor*. Hg. Aleksandr Belousov. Moskva: Lodomir, 1998. 56–134.
- Makmilin, Arnol’d. *Pis’menstva ŭ chalodnym klimace: Belaruskaja litaratura ad 70-ch hh. XX st. da našych dzën*. Białystok: Orthdruk, 2011.
- McMillin, Arnold. „Where Are You, Kastuś Kalinoŭski? Overt Covert References to Kalinoŭski and His Fate in the Work of Young Belarusian Poets“. *Studia Białorutenistyczne* 8 (2014): 107–116.
- McMillin, Arnold. *Spring Shoots: Young Belarusian Poets in the Early Twenty-First Century*. Cambridge: Modern Humanities Research Association, 2015.
- Meletinskij, Eleazar. *Vvedenie v istoričeskiju poëtiku éposa i romana*. Moskva: Nauka, 1986.
- Mickiewicz, Adam. „Do Matki Polki“. *Działa*. T. I. Warszawa: Czytelnik, 1955. 334–335.
- Njakljaeŭ, Uladzimir. *Listy da voli*. Vilnius: 2011.
- Nora, Pierre. *Les Lieux de Mémoire*. Paris: Gallimard, 1984.
- Novožilova, Ksenija. „Kakie anekdoty rasskazyvajut o sebe belorusy“. *Komsomol’skaja pravda*, 14. Januar 2010, <http://www.kp.by/daily/24424.3/593951/> (5. September 2018).
- Paluda, Andrei, Palina Stsepanenka und Adarya Hushtyn. Hg. *The Death Penalty in Belarus*. Vilnius: fidh, 2016.
- Pankavec, Z’micer. „U Mensku zakatavali historyju Belarusi“. *Nasha niva*, 1. September 2006, <http://nn.by/?c=ar&i=3595> (5. September 2018).
- Pjatrovič, Barys. *Ploščča: Historyja adnaho kachan’nja*. Vil’nja: Bjaljatski, 2010.
- Propp, Vladimir. *Morfologija skazki*. Leningrad: Akademija, 1928.
- Repartaž z’ mesca padzejaŭ: *Veršy i pes’ni Ploščy*. Minsk: 2006.

- RIA Novosti. „Minsk obeščæet vmešivat'sja v akcii, organizovannye čerez internet“. *RIA Novosti*, 17. Juni 2011, <http://ria.ru/world/20110617/389589860.html> (5. September 2018).
- Ryžkoŭ, Vital'. „Pakul' ne pačnecca paranojja“. *Litradyë*, <http://litradye.by/index.php?newsid=223> (5. September 2018).
- Sivec, Taccjana. *Lipen'skaja naval'nica*. Minsk: Mastackaja litaratura, 2003.
- Smaljančuk, Ales'. Hg. *Kastus' Kalinoŭski I jaho èpocha ũ dakumentach I kul'turnaj tradycyi*. Minsk: Belaruskæe historyčnæe tavarystva, 2011.
- Smaljančuk, Ales', und Džym Dynhli. Hg. *Kastus' Kalinoŭski I nacyjatvorčy pracës u Belarusi / Kastuś Kalinoŭski and the Nation-Building Process in Belarus*. Minsk: Zmicer Kolas, 2015.
- Šnip, Viktor. „Balada Franciška Bahušëviča“. *Proza i paëzija ahnju*. Minsk: Mastackaja litaratura, 2010. 54–55.
- Sokalaŭ-Vojuš, Sjaržuk. „Manalëh Kastusja Kalinoŭskaha“. *Svislackija arkušy*, 2003–2012, <http://arkushy.by/kalinouski/exegit/literature/mkk.htm> (5. September 2018).
- Sokalaŭ-Vojuš, Sjaržuk. „Volja i pjatlja“. *Rodnyja vobrazy*, 2009–2018, <http://rv-blr.com/verse/show/1511> (5. September 2018).
- Strocev, Dmitrij. „Otkrytoe pis'mo Prezidentu Belarusi“. *Livejournal*, 30. November 2011, <http://strotsev.livejournal.com/200944.html> (5. September 2018).
- Strocev, Dmitrij. „Vojločnye zerkala“. *Gazeta*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2012. 71.
- Thompson, Philip. *The Grotesque*. London: Routledge, 1997.
- Trénas, Vika. „Čužynec“. *Cud kanfiskavanaha dzjacinstva*. Minsk: Lohvinaŭ, 2005. 23.
- Vijon, Fransua. Četverostišie... *Ja znaju vsë, no tol'ko ne sebja...* Moskva: Èksmo, 1999. 355.
- Zbažyna Jan. *Pyl sarkafahaŭ*. Baranavičy: Tavarystva belaruskaj movy imja Franciška Skaryny, 2004, *Kamunikat* 64, http://kamunikat.org/usie_knihi.html?pubid=21315 (5. September 2018).
- Žybul', Vera. „Verš pra šybenicu“. *Čorna-belyja veršy*, 2011, <http://budzma.org/budzma/vyera-zhybul-dzheci-lyepyey-shybyeniki-chym-kty.html> (5. September 2018).

