



Oskar-Halecki-Vorlesung

2024

ALFRUN KLIEMS

Mitteleuropa? Literaturwissenschaftliche Betrachtungen zu einem geschichtswissen- schaftlichen Begriff

Jahresvorlesung des Leibniz-Instituts für
Geschichte und Kultur des östlichen Europa (GWZO)

Leibniz-Institut für Geschichte und Kultur
des östlichen Europa e.V. (GWZO)

Oskar-Halecki-Vorlesung

Gedruckt mit Unterstützung des Leibniz-Instituts für Geschichte und Kultur des östlichen Europa e.V. (GWZO) in Leipzig.
Diese Maßnahme wird mitfinanziert durch Steuermittel auf der Grundlage des vom Sächsischen Landtag beschlossenen Haushaltes.

SACHSEN



Leibniz-Institut für
Geschichte und Kultur
des östlichen Europa

Der Titel ist als Open-Access-Publikation verfügbar über
www.sandstein-verlag.de, DOI: 10.25621/gwzo/OHV-2024

Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 Lizenz (BY-NC). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für nicht kommerzielle Zwecke (Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.de>).

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z. B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

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.

© 2026, Sandstein Kultur GmbH
Goetheallee 6, 01309 Dresden
info@sandstein-kultur.de

Umschlagabbildung: Leipzig, Specks Hof
Aufnahme: Bertram Bölkow

Redaktion: Moritz Venohr, Alexander Weidle

Gestaltung, Satz: Sandstein Verlag
www.sandstein-verlag.de

ISBN 978-3-95498-911-9

2024 Mitteleuropa?

Literatur-
wissenschaft-
liche Betrach-
tungen zu einem
geschichts-
wissenschaft-
lichen Begriff

Alfrun Kliems

Herausgegeben von
Stephan Krause

SANDSTEIN

Alfrun Kliems (geb. 1969)

ist Professorin für Westslawische Literaturen und Kulturen an der Humboldt-Universität zu Berlin. Ihre breite, intermedial angelegte Forschung zum Underground in Ostmitteleuropa sowie zu den Literaturen des östlichen Europa in komparatistischer Perspektive ist durch bedeutsame und nachhaltige Arbeiten sehr sichtbar. Sie war mit Schwerpunkten in der Bohemistik und Slovakistik in ostmitteleuropäischem Kontext längere Zeit wissenschaftliche Mitarbeiterin am Leipziger Geisteswissenschaftlichen Zentrum Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas, dem heutigen Leibniz-Institut für Geschichte und Kultur des östlichen Europa (GWZO), wo sie ebenso als Fachkoordinatorin für Literaturwissenschaft Ostmitteleuropas wirkte, bevor sie 2012 den Ruf nach Berlin annahm. 2016 bis 2024 war sie Mitglied des Wissenschaftlichen Beirates des GWZO, auch als dessen Vorsitzende.

Oskar Halecki (1891–1973)

Der in Wien geborene Pole war einer der führenden Mittelalter- und Neuzeithistoriker im Polen der Zwischenkriegszeit. Auf dem internationalen Historikerkongress 1933 in Warschau prägte er die erste Grundsatzdebatte über das Selbstverständnis der historischen Teildisziplin Osteuropäische Geschichte. 1940 in die Emigration gezwungen, gründete er 1942 in New York das Polish Institute of Arts and Sciences in America. Hier entwickelte Halecki seine geschichtsregionale Konzeption Ostmitteleuropas als historischer Strukturlandschaft und verfasste seine bis heute wegweisende Gesamtdarstellung *Borderlands of Western Civilization. A History of East Central Europe* (New York 1952) sowie seine grundlegende Studie *The Limits and Divisions of European History* (London, New York 1950).

Inhalt

Stephan Krause

- 7 Alfrun Kliems und die Frage
nach einem *feeling* von Mitteleuropa

Alfrun Kliems

- 13 **Mitteleuropa?**
Literaturwissenschaftliche Betrachtungen
zu einem geschichtswissenschaftlichen Begriff

Alfrun Kliems und die Frage nach einem *feeling* von Mitteleuropa

Stephan Krause

1

»Literaturwissenschaftliche Betrachtungen zu einem geschichtswissenschaftlichen Begriff« ist als Untertitel zu Alfrun Kliems' Oskar-Halecki-Vorlesung formuliert – das erscheint auf einen ersten Blick hin fast wie eine Einschränkung, der Blick aus ihrer Disziplin auf ein Konzept, das eine andere, die Geschichtswissenschaft, hervorgebracht habe, eben etwa mit Oskar Halecki (1891–1973) als einem der Väter des Begriffs. Der Hinweis in diesem Untertitel ist jedoch ebenso das ausdrückliche Gegenteil von Selbstrestriktion, nämlich vielmehr das Annehmen dieses Begriffs im Unterschied: Mitteleuropa sei »kein Staat, sondern eine Kultur oder ein Schicksal«,¹ schrieb Milan Kundera (1929–2023), »der Franzose unter den Mitteleuropäern«² (Alfrun Kliems in einem Aufsatz). Im Gespräch vor der Oskar-Halecki-Vorlesung fragte ich sie nach dieser zuerst auf französisch erschienenen Beschreibung Mitteleuropas von Kundera, worauf sie präzisierte, »wir in der Literatur – anders als in der Geschichtswissenschaft – würden Mitteleuropa sehr stark eher als Imaginationsraum verorten.«³ Mitteleuropa als gedachter Raum – Alfrun Kliems trifft an eben dieser Stelle wiederum auf Kunderas Vorstellung: »Seine [Mitteleuropas, S. K.] Grenzen sind imaginär und müssen mit jeder neuen historischen Situation neu gezogen wer-

1 Kundera, Milan: Der entführte Westen. Die Tragödie Mitteleuropas. Übersetzung aus dem Französischen von Uli Aumüller. Zürich 2023, 61. Kundera schrieb im französischen Original (1983): »[...] L']Europe centrale n'est pas un État, mais une culture ou un destin. Ses frontières sont imaginaires et doivent être tracées et retracées à partir de chaque situation historique nouvelle.« (Kundera, Milan: Un occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe centrale. Paris 2021, 59.) Eine tschechische Übersetzung des Essays kam 1985 heraus. Zur 20. Wiederkehr der Publikation erschien eine annotierte tschechische Neuübersetzung zu Kunderas Text von Anna Kareninová, in der die Stelle folgendermaßen lautet: »Neboť střední Evropa není stát, ale kultura nebo osud. Její hranice jsou imaginární a v každé nové historické situaci e musí znovu a znovu vytýčovat.« (Kundera, Milan: Unesený Západ. Tschechische Übersetzung aus dem Französischen von Anna Kareninová. Brno 2023, 47).

2 Vgl.: Kliems, Alfrun: Der Franzose unter den Mitteleuropäern. Milan Kundera: Romancier zwischen den Welten. In: Osteuropa 5–6 (2023), 5–12.

3 Kliems, Alfrun/Krause, Stephan: Ein Gespräch am Rande der Oskar-Halecki-Vorlesung 2024 [5. März 2024], <https://youtu.be/M77aJ5mjwQo> [Youtube-Kanal des GWZO] (24. 11. 2024).

den.«⁴ Wie wichtig und von welcher Bedeutung ihr dieses Moment des imaginierten Raumes, des (immer schon) Fiktiven von Mitteleuropa ist, drückt sie zudem durch die Wahl ihres Mottozitats aus, entnommen aus Péter Esterházy's (1950–2016) *Hrabal könyve* [1990, *Das Buch Hrabals*]. Das Ich des Esterházy-Textes wendet sich dort namentlich an den tschechischen Kollegen Bohumil Hrabal (1914–1997) und erklärt ihm in zumindest laxem, wenn nicht rüdem Ton, Mitteleuropa sei ihm herzlich egal, ja, dies gebe es gar nicht⁵ – ganz so wie es die Figur Z in Ildikó Enyedis (* 1955) Debütspielfilm *Az én XX. századom* [Mein 20. Jahrhundert] (Ungarn 1989) wie pointenhaft erfährt, als er seinem englischen Gegenüber erläutert, Ungarn liege zwischen Österreich, der Tschechoslowakei, Rumänien und Serbien und als Replik hört, diese Länder seien von Shakespeare erfunden worden.

Alfrun Kliems' vielfache Annäherung an (Ost-)Mitteleuropa, ihre literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung, Analyse und Deskription richtet sich auf das dieser Art fingierte, im Erspüren auch betrachtete (Ost-)Mitteleuropäische – in dieser Vorlesung, deren Text die vorliegende Publikation enthält, und in ihrer Laufbahn als Wissenschaftlerin. Es war ein großer Genuss und gleichermaßen eine Freude, am 5. März 2024 die Oskar-Halecki-Vorlesung von Alfrun Kliems zu hören, in jenem Kant- und Kafka- und Kästner-Jahr ... Als erste unter allen Vortragenden der bisherigen Jahresvorlesungen kehrte Alfrun Kliems zu diesem Anlass ans GWZO zurück, ihre Arbeitsstätte, deren Literaturwissenschaft sie nachhaltig mit geprägt hat. Sie war hier am Institut mehrere Jahre lang als wissenschaftliche Mitarbeiterin, Leiterin verschiedener Forschungsprojekte und als Fachkoordinatorin Literaturwissenschaft tätig. Von 2016 bis 2024 war sie unserem Haus als Mitglied des Wissenschaftlichen Beirats, auch als dessen Vorsitzende verbunden.

2

Ich möchte jedoch neben dem Hinweis auf ihre Tätigkeit am und für das GWZO zunächst auf eine Institution unseres Hauses zu sprechen kommen, welche Alfrun Kliems in ihrer Zeit als Fachkoordinatorin hier entscheidend mitinitiierte.

Dies erfordert ein Eingeständnis: Ich bin nicht auskunftsfähig dazu, wie viele Kilometer Alfrun Kliems in Speise-, Buffet- oder Schlafwagen der Mitropa (oder wahlweise der WARS, der JLV, der Utasellátó)⁶ zurückgelegt hat, ich kann nicht sagen, wie viele Fahrten durchs Mitteleuropäische führten, durch Mitropa selbst also. Es müssen einige gewesen

4 Kundera, *Der entführte Westen* (wie Anm. 1), 61.

5 Esterházy, Péter: *Das Buch Hrabals*. Übersetzung aus dem Ungarischen von Zsuzsanna Gahse. Berlin 2004, 162.

6 Die Mitropa AG war das Speise- und Schlafwagenunternehmen, das zunächst in ganz Deutschland, nach dem Zweiten Weltkrieg nur mehr in der bzw. für die DDR vielseitigen gastronomischen Service im Zug und auch in Bahnhofsgaststätten, auf Autobahnraststätten oder auf Flughäfen anbot. 1916 gegründet, erlebte es seine Hochzeit zunächst bis in die 1930er Jahre, wurde gleichgeschaltet und dann wie Deutschland geteilt, lebte in der DDR fort und auch nach der Wende. Es wurde als Unternehmen bis 2006 vollständig geschlossen. Waggons existieren nur noch als Museumsfahrzeuge. WARS steht für »Przedsiębiorstwo Wagonów Sypialnych i Restauracyjnych« [poln., »Schlaf- und Speisewagenbetrieb«], JLV für »Jídelní a lůžkové vozy, a. s.« [tschech., »Speise- und Schlafwagen-Aktiengesellschaft«] und »Utasellátó« bedeutet ungarisch wörtlich »Reisendenversorgung«. Alle drei existieren weiterhin, arbeiten gewinnbringend und stellen die Pendanten zur Mitropa in den jeweiligen Ländern dar.

sein und es müssen eindruckliche Zugreisen gewesen sein, so nachhaltig, dass sie im Jahr 2010 – da waren die markanten roten Waggons der Mitropa auf europäischen Gleisen leider längst der marktkonformen Abwicklung zum Opfer gefallen – die erste Ausgabe des Jahresheftes des GWZO herausbrachte, eben der *Mitropa*.⁷ Durch Alfrun Kliems' Idee, jährlich dieses Heft mit dem unschlagbaren Titel ›Mitropa‹ zu machen – unerreicht, weil gleichermaßen Akronym, deonymische Ikone, Bezeichnung einer Aktiengesellschaft (!) in der DDR und schon lang davor Name des ersten europäischen Vereinswettbewerbs im Fußball, des Mitropa-Cups⁸ – durch ihre Idee also, die *Mitropa* als unser bestes Präsent bei allen guten Gelegenheiten stolz herzuschenken, lebt dieser klangvolle Name fort und erhält durch diese publizistische Reinterpretation obendrein spannenden neuen Inhalt, Rundumblicke und Einsichten zu unserer akronymisch-namentlich so angesprochenen Forschungsregion. Die *Mitropa* des GWZO gab und gibt – so ließe sich unter Aufgreifen des Themas von Alfrun Kliems' Vorlesung sagen – ihren Leser*innen beständig ›ein Gefühl für‹ unsere Forschung zum östlichen Europa.

Dieser prominente Hinweis auf die *Mitropa* bot sich an, weil es bei Alfrun Kliems um diese Region, ihre Multilingualität und insbesondere ihre Literaturen mit ihren »junctures and disjunctures«⁹ gehen wird.

3

Freilich bildet dies allein einen Einblick in die wissenschaftliche Wirkung, literaturwissenschaftliche Wirkungsgeschichte unseres Gastes. Sie beschreibt bloß einen Teil ihres Weges bis hierher und an das Pult der Halecki-Vortragenden:

Geboren in Wriezen im Oderbruch, gelegen in ferner Sichtweite der Oder und der Odra – Theodor Fontane (1819–1898) erwähnt die Verlegung des dortigen Flussbettes Mitte des 18. Jahrhunderts¹⁰ und Alfrun Kliems in ihrem Fontane-Aufsatz (2003) dessen Reise nach Böhmen in das »›Oderbruch der Slawen‹«,¹¹ wo Sadová liegt – studierte sie in Berlin und Praha Bohemistik und auch Russistik, gerade in der Zeit um 1989/90, »als Osteuropa sich freute«, wie es zu Beginn von Ibolya Feketes (* 1951) Film *Bolse Vita* (Ungarn 1995) heißt, der auch der ›Empfindung‹ jener Wendemomente Ausdruck gibt.

7 Anzumerken ist, dass das Recht auf nicht-kommerzielle Verwendung dieses Namens durch Christian Lübke beschafft wurde, mit dem sowie Stefan Troebst gemeinsam Alfrun Kliems das Heft herausgab.

8 Siehe dazu Suckow, Dirk: Der Mitropa-Pokal. Wie der professionelle Fußball Mitteleuropa neu vermaß. In: *Mitropa* 7 (2016), 25–30.

9 So im Untertitel in: Neubauer, John/Cornis-Pope, Marcel (Hg.): *History of the Literary Cultures of East-Central Europe. Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*. 4 Bde. Amsterdam 2004–2010 (*A Comparative History of Literatures in European Languages* 19, 20, 22, 25).

10 Vgl.: Fontane, Theodor: *Große Brandenburger Ausgabe*. Begr. und hg. von Gotthard Erler, fortgef. von Gabriele Radecke und Heinrich Detering. Abteilung 5, *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* (2), *Das Oderland, Barnim-Lebus*. Hg. von Gotthard Erler und Rudolf Mingau. Berlin 1991, 29–32.

11 Kliems, Alfrun: *Zwischen Schlachtfeld und Wirtshaus: Theodor Fontane in Böhmen*. In: *Fontane-Blätter* 76 (2003), 95–103, hier 95.

Alfrun Kliems promovierte 2000 an der Humboldt-Universität zu Berlin bei Ludwig Richter (1934–2022) und Jiří Holý (* 1953), während sie hier am Haus Doktorandin war, in Zusammenarbeit mit der Rumänistin Eva Behring (1936–2004) und Ludwig Richter, um im Zeitraum 2001 bis 2003 erneut an die *Alma Matrem Berolinensem* zu wechseln und 2004 wiederum ans GWZO zurückzukehren, als Fachkoordinatorin für Literaturwissenschaft und als Leiterin von Forschungsprojekten: »Spielplätze der Verweigerung. Topographien und Inszenierungsweisen von Gegenöffentlichkeit in Ostmitteleuropa«, das sich im Angesicht etwa von Bartlebys »I'd prefer not to ...« politisierte, einer subversiven Haltung derer, die wir auf den Spielplätzen sahen, lief 2011 bis 2013. Das folgende Projekt »Kulturelle Ikonen Ostmitteleuropas« im Zeitraum von 2014 bis 2019 leitete Alfrun Kliems bereits von Berlin aus gemeinsam mit Christine Gözl (1964–2022). Ab 2010 hatte Alfrun Kliems die Professur für Westslawistik an der Humboldt-Universität vertreten, während Christine Gözl – die, könnte sie dies noch, an meiner Stelle Autorin dieser Einführung wäre – sie hier am GWZO vertrat. 2012 nahm Alfrun Kliems den Ruf auf den Berliner Lehrstuhl für Westslawische Literaturen und Kulturen an, ging so wiederum an das Universitätsinstitut zurück, dessen philologische Zusammensetzung – gleichsam Mitropas einstigen Streckennetzes eingedenk – den Untersuchungsraum, unseren Untersuchungsraum konturiert. Alfrun Kliems' wissenschaftliches Werk ist sehr eng damit verwoben, zeichnet ausgiebig an dessen Darstellung mit:

Zu Buche steht zunächst ihre 2002 erschienene Dissertationsschrift, *Im Stummland*,¹² ein Buch, das sich anhand eminenter Topoi mit Literaturen des östlichen Europa auseinandersetzt, nach deutschsprachigen Texten tschechischsprachiger Autor*innen fragt und deren zwifache Sprachlichkeit, Heimat und Identität problematisiert, gerade um Ambivalenz herauszuarbeiten. Diese Monographie steht zugleich im Kontext des Bandes *Grundbegriffe und Autoren ostmitteleuropäischer Exilliteraturen 1945–1989*,¹³ an dem Alfrun konzeptionell-herausgeberisch mitwirkte, in seinem Zuschnitt und Ansatz ein GWZO-Klassiker, der eigentlich in jede Mitropa-Bibliothek, Verzeihung, in jede philologische Bibliothek gehört und die literaturwissenschaftlichen Perspektiven der Region in einem erkenntnisreichen *échange* zusammenbringt. 2005 kam eine Festschrift für Ludwig Richter zum 70.¹⁴ und im Jahr darauf das drei Bände umfassende Kompendium *Lyrik des 20. Jahrhunderts in Ost-Mittel-Europa*, herausgegeben zusammen mit Ute Raßloff und Peter Zajac,¹⁵ ein Unternehmen, das das lyrische Sprechen so in Einzelstudien zu analysieren und zu kartographieren sucht, dass das Schaffen und die Entwicklungen in dieser

12 Kliems, Alfrun: *Im Stummland*. Zum Exilwerk Libuše Moníková, Jiří Gruša und Ota Filip. Frankfurt am Main u. a. 2002 (Europäische Hochschulschriften Reihe 16, Slawische Sprachen und Literaturen Bd. 67).

13 Behring, Eva/Kliems, Alfrun u. Trepte, Hans-Christian (Hg.): *Grundbegriffe und Autoren ostmitteleuropäischer Exilliteraturen 1945–1989*. Ein Beitrag zur Systematisierung und Typologisierung. Stuttgart 2004 (Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa 20).

14 Kliems, Alfrun (Hg.): *Slowakische Kultur und Literatur im Selbst- und Fremdverständnis*. Ludwig Richter zum 70. Geburtstag. Stuttgart 2005 (Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa 22).

15 Kliems, Alfrun/Raßloff, Ute u. Zajac, Peter (Hg.): *Lyrik des 20. Jahrhunderts in Ost-Mittel-Europa*. [Bd. 1 Spätmoderne; Bd. 2 Sozialistischer Realismus; Bd. 3 Intermedialität]. Berlin 2006–2007.

Gattung in Ostmitteleuropa auf faszinierende Weise synchron sichtbar werden. 2011 beteiligte sie sich an dem Band *Überbringen – Überformen – Überblenden*;¹⁶ was dort anhand von »Beispiele[n] für wandernde Theorien und Konzepte, Theoreme und Begriffe im Transfer, für reisende Denker«¹⁷ und den mäandernden Fahrten der Pfade von Theoriebewegungen in und durch die sowie aus der Region gezeigt wird, folgt einem Interesse, das sich schon am böhmischen Fontane ebenso ablesen ließ, wie an den von Alfrun breit untersuchten Exilfragen, je die Mehrdimensionalität, das Multilinguale und kulturell wie ästhetisch Ambivalente. Die Konzeption des Forschungsprojektes »Spielplätze der Verweigerung« setzte gerade bei einer solchen Frage nach künstlerisch-ästhetischer wie aktivistischer und mithin politischer Ambivalenz an und erging sich so recht im starken Profil der GWZO-Literaturwissenschaft. Den Abschluss des Projektes bildeten nicht nur die Revue »Spielplätze der Verweigerung« (November 2013), sondern mehr noch der Band *Spielplätze der Verweigerung. Gegenkulturen im östlichen Europa nach 1956*, den Christine Gözl und Alfrun Kliems gemeinsam herausgaben. In ihrer Monographie *Der Underground, die Wende und die Stadt. Poetiken des Urbanen in Ostmitteleuropa*¹⁸ beschreibt Alfrun kenntnisreich und inspirierend eine urbane Topographie, die im Begriff *underground* nicht nur Poetiken und deren vertikale räumliche Anlegung im Ostmitteleuropa der bewegten Periode um 1989 und die Jahrtausendwende umfassend analysiert, sondern darin Tiefenschichten so auslotet, dass über den Topos Stadt gerade ästhetische und intermediale Dimensionen der Literaturen der Region neu sichtbar werden. Als *Underground Modernity Urban Poetics in East-Central Europe, Pre- and Post-1989*¹⁹ liegt dieses Buch seit 2021 auf Englisch vor. Derzeit arbeitet sie an ihrem Buchprojekt, das den Arbeitstitel »Nach dem Krieg um halb sechs« trägt, ein Zitat aus dem *Švejk* (1920–1923) Jaroslav Hašeks (1883–1923), das zu ihrer Geschichte der Literaturen des östlichen Europa hinführt.²⁰

Bei all dem, das ist quasi offenkundig, lag die erfolgreiche Erfindung der *Mitropa*, eine chromatische ›*reinvention of tradition*‹ durch Alfrun Kliems am GWZO, nicht nur nahe, sondern geradezu auf der Hand und scheint schon von da aus gewissermaßen auf diese Halecki-Vorlesung 2024 zuzufahren, zuzulaufen. Alfrun Kliems vertritt Slavistik, Boheimistik, Polonistik, Komparatistik, Slawistik, sie ist eine herzliche Gastgeberin, etwa bei Sommerfesten in ihrem Berliner Garten. Ebenso herzlich geht mein Gruß an Dich, mit Dank für diesen spannungsreichen Halecki-Vortrag!

Leipzig und Budapest im März 2024 und Herbst 2025

16 Hüchtker, Dietlind/Kliems, Alfrun (Hg.): *Überbringen – Überformen – Überblenden*. Theorietransfer im 20. Jahrhundert. Köln u. a. 2011.

17 Hüchtker, Dietlind/Kliems, Alfrun: *Überbringen – Überformen – Überblenden*. Theorietransfer im 20. Jahrhundert. In: Diesn. (Hg.), *Überbringen – Überformen – Überblenden* (wie Anm. 16), 9–26, hier 10.

18 Kliems, Alfrun: *Der Underground, die Wende und die Stadt. Poetiken des Urbanen in Ostmitteleuropa*. Bielefeld 2015 (Edition Kulturwissenschaft Bd. 32).

19 Kliems, Alfrun: *Underground Modernity. Urban Poetics in East-Central Europe, Pre- and Post-1989*. Translated by Jake Schneider. Budapest u. a. 2021.

20 Vgl. dazu die Erwähnung des Buchprojektes und die Erläuterung des Proejkttitels in: Kliems/Krause, Ein Gespräch ... (wie Anm. 3).

Mitteleuropa?

Literaturwissenschaftliche Betrachtungen zu einem geschichtswissenschaftlichen Begriff

Alfrun Kliems

Persönliche Vorbemerkung

Vor siebzehn Jahren, als das GWZO noch etwas abseitiger, vielleicht auch romantischer in der Lindenauer Luppenstraße lag, durfte ich als Fachkoordinatorin für Literaturwissenschaft István Fried zu dessen Oskar-Halecki-Vorlesung einführen. Für die Vorbereitung nun auf meine eigene Vorlesung habe ich mir Frieds damaligen Vortragstext noch einmal angesehen. Der Titel lautete: *Gibt es ein literarisches (Ost-) Mitteleuropa?* Unweigerlich musste ich an Bill Murray in *Und täglich grüßt das Murmeltier* denken. Oder, weniger ironisch: Wenn ich heute nach der Mitteleuropazität eines bestimmten, konstruierten Ensembles von Literaturen frage, haben wir uns dann lediglich einmal im Kreis gedreht? Wiederholt sich damit nach anderthalb Dekaden eine Fragestellung von allenfalls noch sentimentalem, institutionell selbstvergewisserndem Wert?

Das glaube ich – natürlich – nicht. Vielmehr hoffe ich, eine Denkbewegung erkennbar zu machen, die eher einer fortschreitenden Spirale gleicht als dem Kreiseln auf der Schlittschuhbahn. Zunächst möchte ich gleichwohl noch einmal zurückschauen und mir einen Schuss Sentimentalität erlauben: In den vergangenen Jahren hatte ich das Vergnügen, das GWZO, seine Entwicklung und Transformation, seine Hochs und seine unvermeidbaren Tiefs aus der Beiratssicht zu begleiten. Die turnusgemäße Abgabe des Beiratsamtes heißt nun Abschiednehmen von Gewohntem und Liebgewonnenem, auch von »meinem« Institut, das mir über Jahrzehnte akademische Heimat war, geistigen und organisatorischen Freiraum gegeben hat, unschätzbare Anregungen und ungezählte wissenschaftliche Aha-Erlebnisse. Eine Zeit, für die ich unendlich dankbar bin.

Das vorausgeschickt noch einmal zum Anfang, nämlich zu der auf der Hand liegenden Frage: Ist der Mitteleuropa-Begriff in dieser Zeit nicht über das Maß gealtert, hat die

Dienste, die von ihm zu erhoffen waren, geleistet und kann gehen? Wie gesagt, ich glaube nicht. Und das hat nicht nur auf der persönlichen Ebene, sondern auch auf der methodischen mit einer immer noch unterschätzten heuristischen Kategorie zu tun: mit Gefühlen.

»More like a feeling« oder Mitteleuropa mon amour

Dear Bohumil. Stille. Ich liege in der Dunkelheit.
Ich träume Ihnen nach. My melancholy baby. [...]
Das Haus ist voll von Ihnen. Ein tschechisches Gespenst,
das ist nicht unbedingt der Gipfel... [...]
Nehmen Sie zur Kenntnis, dass mich Ihr Mitteleuropa mal kann,
das existiert gar nicht!, das existiert nur in Ihrem Kopf,
soll auch dort bleiben, und Sie in Ihrem Paneelhaus,
bleiben Sie nur ruhig auf Ihrem Arsch sitzen,
aber dann brauchen Sie hier nicht durch das Fenster
aus und ein zu gehen. Wo bleiben Sie denn?¹

Die Erzählinstanz aus dem Motto stammt von dem ungarischen Schriftsteller Péter Esterházy, geliehen an Anna, die Frau eines Budapester Schriftstellers, der erfolglos versucht ein Buch über den von ihm bewunderten tschechischen Schriftsteller Bohumil Hrabal zu schreiben. Eben jenes Buch, das Esterházy hier vorlegt: *Hrabal könyve* (1990, *Das Buch Hrabals*). Und das »tschechische Gespenst«, das in dem Zitat abwesend-anwesend durchs Haus zieht und das die Ehe zu einer aberwitzig-imaginativen *ménage à trois* macht, ist natürlich eben dieser Bohumil Hrabal. Verflechtung, Transfer, Pulsation, Interferenz, Zwischenfeld – zuweilen hat das Thema »Mitteleuropa« schon begrifflich etwas so Geisterhaftes wie Esterházy zwischen Prag und Budapest hin- und herwallender Geist Hrabals. Soweit zur Innensicht. Ein reizvoller Blick von außen auf die mitteleuropäische Literatur eines Esterházy oder Hrabal stammt von dem amerikanischen Literaturwissenschaftler Morgan Meis:

There have, of course, always been nook and cranny writers. [...] Esterházy, I think, has a more specific lineage and that has to do, once again, with that sad and loveable place, Mitteleuropa (but do we call it a place really? More like a feeling, a way). Anyway, there it is. No place is as screwed up as Mitteleuropa and no people are more screwed up than Mitteleuropeans. [...] (I say that with a fondness, by the way.) You either make that situation work for you or you've got nothing at all.²

¹ Esterházy, Péter: *Das Buch Hrabals*. Aus dem Ungarischen von Zsuzsanna Gahse. Berlin 2004, 155 u. 162. – Mit dem aus dem Ungarischen für »panelház« übersetzten »Paneelhaus« ist ein Plattenbau gemeint. Darin schwingt zugleich der Klang des tschechischen Wortes »panelák« mit (vgl. Esterházy Péter: *Hrabal könyve*. Budapest 1990, 153).

² Meis, Morgan: *Monday Musing*. Péter Esterházy. In: *3 Quarks Daily* v. 19.8.2008, <https://3quarksdaily.com/3quarksdaily/2008/05/monday-musing-p.html> (4.8.2024).

»More like a feeling«. Das mag zunächst ein wissenschaftlich vager, allzu unzuverlässiger Befund sein. Ich möchte ihn dennoch zum Ausgangspunkt meiner Überlegungen machen, schließlich sind Gefühle, Stimmungen, Emotionen, Affekte aus der Literaturwissenschaft nicht wegzudenkende Daten. Ganz besonders mit Blick auf literarische Geografien und imaginierte Räume hat uns der *spatial turn* gelehrt: »Raumwahrnehmung ist immer auch Raumpempfindung.«³ Ein solcher (Gefühls-)Raum ist Mitteleuropa in der Literatur. Er hat wenig gemein mit dem politisch kompromittierten »Mitteleuropa« eines Friedrich Naumann oder dem habsburglastigen »Zentraleuropa« von Moritz Csáky. Am ehesten noch mögen die Strukturmerkmale der Geschichtsregion »Ostmitteleuropa« seine historische Tiefe konturieren, wie sie sich bei Oskar Halecki finden und von Jenő Szűcs, Klaus Zernack oder Stefan Troebst weiterentwickelt wurden. Dass auch viele der politischen und selbst der geschichtswissenschaftlichen Schriften zu Mitteleuropa emotive Komponenten transportieren, ist kein Geheimnis. Das macht sie aber noch nicht zu Literatur.

Für die Literaturwissenschaft erweisen sich andere Raumkonzepte als hilfreicher, darunter die bereits erwähnten: das »Zwischenfeld« von Zoran Konstantinović,⁴ die »Raumpulsation« von Peter Zajac,⁵ der »kulturelle Interferenzraum« von Ute Raßloff.⁶ Oder, um das Feld der Slawistik zu verlassen, Topos-Forschung und Geopoetik, Ottmar Ettes »Vektorisierung«⁷ und Susan Stanford Friedmans »Transnational Landscape of Reading«.⁸ Wie in der Geschichtswissenschaft ließe sich auch diese Reihe fortsetzen. Im Folgenden möchte ich davon ausgehend Überlegungen zu einem »Mitteleuropa-Text« und seinem möglichen Gehalt vorstellen.

Der Mitteleuropa-Text, oder eine verdichtete symbolische Realität

Der Kultursemiotiker Vladimir Toporov hat 1984 das Modell des Petersburger Textes entworfen.⁹ Darunter versteht er einen aus vielen Einzelerzählungen bestehenden »Übertext«, der unendlich weitergeschrieben wird und so dem imaginären Raum ein stabiles und doch sich wandelndes Profil gibt. Dieser »Übertext« kodiert topografisch wie inter-

3 Lehnert, Gertrud: Raum und Gefühl. In: Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung. Hg. v. Gertrud Lehnert. Bielefeld 2011, 9–25, hier 13.

4 Konstantinović, Zoran: Das europäische Zwischenfeld. Von einer Schwerpunktbildung der österreichischen Komparatistik. In: Sprachkunst X (1979), 69–78.

5 Zajac, Peter: Existuje čosi ako pulzačné dejiny literatúry? [Existiert so etwas wie eine Pulsationsgeschichte der Literatur?]. In: Slovenská literatúra 40 (1993) 6, 417–425. – Deutsch: Existiert so etwas wie eine Pulsationsliteraturgeschichte? In: Wiener Slawistischer Almanach 32 (1993), 21–32.

6 Wellenschläge. Kulturelle Interferenzen im östlichen Mitteleuropa des langen 20. Jahrhunderts. Hg. v. Ute Raßloff. Stuttgart 2013.

7 Ette, Ottmar: ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz (ÜberLebenswissen II). Berlin 2005, 11.

8 Stanford Friedmann, Susan: Cultural Parataxis and Transnational Landscapes of Reading. Toward a Locational Modernist Studies. In: Modernism. Bd. 1. Hg. v. Astradur Eysteinnsson u. Vivian Liska. Amsterdam-Philadelphia 2007, 35–52.

9 Toporov, Vladimir N.: Peterburgskij tekst [Petersburger Text]. Moskva 2009. – Die aktuelle Ausgabe geht auf die gleichnamige Version eines zuerst 1984 erschienenen Aufsatzes zurück.

textuell den Erinnerungsraum »Petersburg«, denn über seine Referenzebene bleibt er immer auch an den konkreten Gedächtnisort, an die konkrete Stadt und ihre Geschichte gebunden, läßt sich über die Zeit imaginär auf. Der Petersburger Text etabliert überhaupt erst »Petersburg« jenseits geografischer und bauphysiologischer Gegebenheiten.

Strukturanalog zum Petersburger Text läßt sich auch ein Mitteleuropa-Text ausmachen. Wie das Petersburger Modell besitzt er eine feste Semantik, eine stabile Topik, kennt intertextuelle Koinzidenz wie semantische Kohärenz und kann tradierte Wegmarken aufweisen.¹⁰ Der Kontakt zum Außertextuellen, zur Referenzebene »Mitteleuropa« geht in ihm nicht etwa verloren, im Gegenteil. Das bringt gleichsam als Unterbau des Mitteleuropa-Textes die geschichtsregionalen Strukturmerkmale dieser Mesoregion wieder ins Spiel.

Riccardo Nicolosi zufolge zeichnet Toporovs Petersburger Text weiterhin aus, dass er eine »verdichtete symbolische Realität der Stadt zur Synthese« bringt. Nur er könne »sowohl allgemeine anthropologische Fragen über Leben und Tod, Leiden und Erlösung als auch spezifische historiosophische Fragen über die russische kulturelle Identität« ansprechen und lösen – im und über den Text wohlgemerkt.¹¹ Inwieweit im Mitteleuropa-Text ein ähnliches Erlösungsphantasma mitschwingt, sei zunächst dahingestellt. In jedem Fall aber bringt auch der Mitteleuropa-Text eine »verdichtete symbolische Realität« der Region »zur Synthese«.

Dieser Synthese soll hier mit Blick auf das 20. Jahrhundert nachgegangen werden: Am Mitteleuropa-Text hat eine Phalanx von Schriftstellern (und eine deutlich kleinere Anzahl von Schriftstellerinnen) mitgeschrieben. Sie haben darüber eine »Autorität« der Region geschaffen. Gemeint ist hier in doppeltem Wortsinn eine Region mit einer Autorschaft, die zugleich Autorität einfordert – weniger die schon angesprochenen analytischen Regionaldiskurse der Geschichts- und Politikwissenschaft als vielmehr die poetischen Referenzen auf Milo Dor und Danilo Kiš, György Konrád und Milan Kundera, Claudio Magris und Czesław Miłosz. An sie schließen in den 1990er Jahren Jurij Andruchovyč, Andrzej Stasiuk und neuerdings Ziemowit Szczerek an. Bei den Autorinnen sind es Marica Bodrožić, Radka Denemarková, Olga Tokarczuk oder die kürzlich verstorbene Dubravka Ugrešić.

Ihrer aller Stichwortliste zu Mitteleuropa ist lang. Zum Zentrum eignet es sich nicht, denn es ist »eine Provinz«, so der ukrainische Schriftsteller Jurij Andruchovyč, wo andererseits freilich »jeder weiß, dass er sich in Wirklichkeit im Zentrum befindet, denn das Zentrum ist überall und nirgends, so dass man aus den Höhen und Tiefen des eigenen Arbeitszimmers ruhig auf alles andere einschließlich New York und Moskau herabblicken kann«.¹²

10 Nicolosi, Riccardo: Die Petersburg-Panegyrik. Russische Stadtliteratur im 18. Jahrhundert. Frankfurt am Main u. a. 2002, 18–19.

11 Nicolosi, Die Petersburg-Panegyrik (wie Anm. 10), 19.

12 Andruchovyč, Juri: Zeit und Ort oder Mein letztes Territorium. In: Ders.: Das letzte Territorium. Essays. Aus dem Ukrainischen v. Alois Woldan. Frankfurt am Main 2003, 60–71, hier 69.

Treffender lässt es sich kaum auf den Punkt bringen, das kultivierte Gefühl des Mittleuropäers, im Zentrum Europas an der Peripherie zu leben, umgeben von Ost und West, zwischen, unter und über beiden. Denn Wegdenken oder ausblenden ließen und lassen sich Paris und London, Berlin, Moskau und New York für die Mittleuropäer und Mittleuropäerinnen nie, zumal nachdem Wien, gefolgt von Budapest, Prag und Warschau infolge der politischen Rupturen des 20. Jahrhunderts zunächst relativ an Metropolencharakter verloren hatten. Die dichterische Auseinandersetzung mit dem Streben nach einem unerreichbaren Zentrum relativierte im Gegenzug immer auch die mittleuropäische Heimat.

Daher stand und steht in der Mittleuropa-Literatur des 20. Jahrhunderts durchgängig eine ideelle Lokalisierung zur Debatte, die romantisierend, vielfach nostalgisch den Raum mythisierte, bisweilen in Verbindung mit einem gewissen (über-)ausgestellten didaktischen Zug. Der positive, durchaus narzisstische Mythos »Mittleuropa« lässt sich lapidar kennzeichnen mit Begriffen wie multikulturell *par excellence*; polyethnisch und polyglott sowieso; multikonfessionell, dabei stark jüdisch geprägt; rational jenseits des Rationalismus; magisch geheimnisvoll; provinziell, aber nicht eng; modernefähig gerade durch Geschichtsbesessenheit; intellektuell viril qua Traditionsbewusstsein. Ein Raum, in dem das Kleine nobilitiert und bedroht zugleich ist. Oder mit Olga Tokarczuk ein »Phantom«,¹³ eine Scheingröße, ein Geist wie Esterházy's Hrabal, wobei Phantom auch den Phantomschmerz miteinschließt, angefangen bei der Trauer über das Verlorene.

Kurz, Mittleuropa ist – darin jedenfalls besteht Konsens zwischen Geschichte und Literatur – kein klar umrissener Raum, politisch nicht, nicht kulturell oder soziologisch, nicht diskursiv. Ja selbst als geschichtsregionales, strukturell begründetes Konzept ist es gealtert und umstritten, inhaltlich wie terminologisch. Erst recht bilden die Literaturen Mittleuropas kein kompaktes Korpus, sind bei weitem nicht alle Autoren und Autorinnen von dort »nook and cranny writers«, wie man Morgan Meis missverstehen mag. Seine Äußerung signalisiert vielmehr, dass »Mittleuropa« als (politisch-) literarischer Begriff oder eben »Gefühl« vielleicht prominenter ist denn als geschichtsregionales Konzept. Ich gehe nicht zuletzt deshalb davon aus, dass sich tatsächlich so etwas beschreiben lässt wie ein mittleuropäisches literarisches Profil, ein geteilter Selbstaussdruck: »More like a feeling.« Aber auch: »More than a feeling.«

Ganz ähnlich sieht es die »zweite« Mittleuropa-Debatte der Nachwendejahre. Die in Dalmatien geborene, auf Deutsch schreibende Schriftstellerin Marica Bodrožić, Jahrgang 1973, sprach Anfang der 2000er Jahre von einem »neuen« Mittleuropa als einer »virtuellen Sehnsucht«. Dabei berief sie sich unter anderem auf den 1989 verstorbenen Danilo Kiš, der sich selbst den »letzten jugoslawischen Schriftsteller« nannte und eine

13 Tokarczuk, Olga: Fantom Europy Środkowej przegląda się w literaturze. Czy istnieje powieść środkowoeuropejska? [Das Phantom Mittleuropa betrachtet sich in der Literatur. Gibt es einen mittleuropäischen Roman?]. In: Perspectives on Contemporary East European Literature. Beyond National and Regional Frames. Hg. v. Kenichi Abe, Sapporo 2016 (Slavic Eurasian Studies 30), 17–36.

»ethnografische Rarität.«¹⁴ Für Bodrožić ist Mitteleuropa mit Kiš »vor allem eine literarische, [eine] in hohem Maße utopische Welt: eine poetische Heimat mit einer ausweitbaren Topografie, in die hinein Schriftsteller [und Schriftstellerinnen, Anm. d.A.] ihre Werke zu entwerfen gewusst haben.«¹⁵ Kurz, eine Fiktion oder Imagination – vielleicht ein Narrativ. Allemal eine gedachte und performte Größe, von der Kiš schrieb, sie besitze eine bestimmte »Vibration«, ein »Magnetfeld« der Poetik, das er 1986 so umriss:

Es ist vor allem die immanente *Gegenwart von Kultur* in Form von Anspielungen, Reminiszenzen, Zitaten aus dem gesamten europäischen Erbe, das Bewusstsein vom Werk, das jedoch dessen Spontaneität nicht beeinträchtigt, das äquilibristische Gleichgewicht zwischen ironischem Pathos und lyrischen Digressionen. Das ist nicht viel. Das ist alles.¹⁶

Dreißig Jahre später antwortete die polnische Schriftstellerin Olga Tokarczuk auf dieselbe Frage nach der Existenz einer mitteleuropäischen Literatur, diese zeichne sich durch den »Anti-Roman«¹⁷ aus. Was für Kiš die »immanente Gegenwart von Kultur« ist, metaphorisiert Tokarczuk als Pilzgeflecht. Für sie hat der mitteleuropäische Anti-Roman die »Natur eines Myzels«: »Er ist ein Organismus, der auf dem langsam Absterbenden – der Stabilität und Berechenbarkeit der Welt, die mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs zu Ende ging – zu wachsen begann.«¹⁸

Spätestens die »dritte« Mitteleuropa-Debatte nun, die sich seit dem offenen Angriff Russlands auf die Ukraine ausbildet, hat die im Mitteleuropa-Diskurs festgeschriebene »Zwischenraum«-Lage und den damit einhergehenden Bedrohungsaspekt wieder aufs Tapet gebracht – wobei als Bedrohung nicht allein die russische Invasion selbst aufgefasst wird, sondern ebenso Ignoranz und Paternalismus des Westens. Der polnische Schriftsteller Szczepan Twardoch spricht in diesem Zusammenhang von »Westsplaining«.¹⁹

Wie Twardoch knüpfen etwa auch die aus der Ukraine kommenden Tanja Maljarčuk und Jurko Prochasko explizit an die »erste« und »zweite« Welle der Debatte an, und ähnlich wie er tragen auch sie zu einer bereits seit den 2000er Jahren zu beobachtenden Ausweitung oder Verlagerung bei von den traditionell als mitteleuropäisch verhandelten Zentren wie Warschau, Prag und Budapest auf das vordem sowjetische Minsk, Kyjiv oder

14 Bodrožić, Marica: Mitteleuropa, eine virtuelle Sehnsucht. In: Kafka. Zeitschrift für Mitteleuropa 2 (2001), 56–59, hier 56.

15 Bodrožić, Mitteleuropa ... (wie Anm. 14), 56.

16 Kiš, Danilo: Mitteleuropäische Variationen (1986). In: Ders.: Homo poeticus. Gespräche und Essays. Hg. v. Ilma Rakusa. München-Wien 1994, 56–78, hier 74–75.

17 Tokarczuk, Fantom Europy Środkowej (wie Anm. 13), 33.

18 Tokarczuk, Fantom Europy Środkowej (wie Anm. 13), 20.

19 Twardoch, Szczepan: Schluss mit Westsplaining (2022). In: »Alles ist teurer außer ukrainisches Leben.« Texte über Westsplaining und den Krieg. Hg. v. Aleksandra Konarzewska, Schamma Schahadat u. Nina Weller. Berlin 2023, 56–63.

Vilnius. Explizit forderte der 1987 in Riga geborene ukrainische Dichter Andrij Ljubka diese Metropolen und ihre Hinterländer auf, sich offensiv selbst in die *mental map* »Mittleuropa« einzuschreiben.²⁰ Dass in dem Zug die bisher klassischen mitteleuropäischen Literaturen und Figurationen neu oder anders gedacht werden müssen, hat namentlich Prochasko mit Bezug auf den Romansoldaten Švejk von Jaroslav Hašek ausgeführt; darauf wird zurückzukommen sein.

Das Mittleuropa der Literatur, oder die Erzählregion als Geschichte

Wenn es indes ein solches Mittleuropa der Literatur gibt, eine erzählte Realität und Realität des Erzählens, dann muss es auch seine Geschichte geben, ein spezifisches Profil, das sich erfassen und aufschreiben lässt. Die Fragen, denen ich mich im Weiteren annähern möchte, lauten also: Gibt es eine als solche distinkt profilierbare mitteleuropäische Literatur? Und wenn ja, wie ließe sich ihre Geschichte darstellen?

Anders als in der Geschichtswissenschaft gibt es kaum Versuche, eine Literaturgeschichte Mitteleuropas zu schreiben, und das aus guten Gründen. Wie ließe sich auch eine Region, die aus rund zehn Staaten, mindestens zwanzig Sprachen und einem halben Dutzend Konfessionen besteht, ausgerechnet hinsichtlich ihrer literarischen Textproduktion als eine sinnvolle Größe fassen? Jede These von Gemeinsamkeit und Abgrenzung kann nur eine Tendenz, eine Färbung oder Schwerpunktvermutung meinen. Was sich meines Erachtens aber in der Literatur spezifisch durchzieht, ist das Bewusstsein einer prekären Geografie, einer Lage in mehrfacher Frontstellung zwischen der autoritären Dystopie des »Ostens« und einem paternalisierenden »Westen« – wobei namentlich die *dramatis persona* »Deutschland« eine schillernde Rolle spielt, mal Teil der Erzählregion ist, mal näher an seinem russischen Teilungspartner siedelt, mal den Zuchtmeister des Westens gibt, dann wieder die echte oder falsche Utopie gleichen Namens. Wie dem auch sei, schematisch haben wir drei Kreise: Ost, West und die Mitte.

Während also die Geschichte Ostmitteleuropas und der Mitteleuropa-Debatten umfassend aufgearbeitet worden sind, werden die Literaturen des Raumes nach wie vor eben in nationalphilologisch kompartimentierten Übersichten erörtert, in – durchaus reichhaltigen – Einzelstudien im selektiven vergleichenden Zugriff. Der meines Wissens erste und bislang letzte Versuch, das historische »Werden« dieses Literaturraums zwischen zwei Buchdeckel zu bringen, stellt die von Zoran Konstaninović und Fridrun Rinner 2003 verfasste *Literaturgeschichte Mitteleuropas* dar.²¹ Das ist eine solide, kompakte *tour d'horizon*. Daneben gibt es das vierbändige Handbuch *History of the Literary Cultures of East-Central Europe* von Marcel Cornis-Pope und John Neubauer, das ein Kalei-

20 Vgl. dazu u. a. Snyder, Timothy: Die neuen Mitteleuropäer. In: *Transit* 21 (2001), 42–54.

21 Konstaninović, Zoran/Rinner, Fridrun: *Eine Literaturgeschichte Mitteleuropas*. Innsbruck-München 2003.

doskop von Geschichten bietet, ein System von Querverweisen, individuellen Fallstudien und ein Netzwerk von Mikrostories.²² John Neubauer beschreibt es so:

The prime figure of [the individual case studies, Anm. d. A.] will be the synecdoche, in the sense that the individual events and phenomena of the microhistory will acquire (a tenuous) exemplarity; the prime figure of the limited subjects, will be the metaphor, because the various phenomena of a node will only partially overlap. The increased role of metaphor and synecdoche will mean a reduced role for metonymy, the causal interconnection of phenomena in time. There will be no (personal, national, ethnic, or religious) destiny in this history. The key term of the emplotment will be overdetermination: readers will realize that particular events or phenomena in history have no unequivocally established, defining antecedents. Indeed, its items will be relatable to a number of different antecedents as well as successors, yielding thus a variety of possible emplotments.²³

Ohne in die terminologische Differenz von Metapher, Metonymie und Synekdoche einzusteigen, folgt meine Herangehensweise bis zu einem gewissen Grad der von John Neubauer. Das heißt, auch meine folgenden Beispiele stehen exemplarisch für etwas Größeres, weil es zwischen ihnen eine assoziative Verbindung gibt, ein *tertium comparationis*. Die Linie, die ich zwischen ihnen ziehe, ist eine delinearisierende, demetonymisierende, bisweilen schon systematisch, thesenaffin und vielleicht essayistisch.

Im Folgenden soll es primär um postimperiale Schreibweisen gehen. Eine meiner Ausgangsbeobachtungen ist, dass schon in den 1980er Jahren, aber vor allem nach 1990 die imperial, teils kolonial imprägnierte Geschichte den Literaturen der Region gleichsam als historischer Grund dient, den sie reflektieren und aus dem sie schöpfen. Bei aller Vielfalt teilen zentrale Prosawerke über rund ein Dutzend Staaten und mindestens zwanzig Sprachen zwischen Ostsee und Balkan hinweg ein spezifisches Beharren auf Emanzipation, zuweilen eine ausgestellte ästhetische Renitenz, nicht zuletzt das Selbstverständnis, sich zwischen dominanten Erzählgemeinschaften in ihrem »Westen« wie »Osten« behaupten zu müssen.

Die mitteleuropäische Prosa der postsozialistischen Transformation erzählt vor allem vom Nachleben historischer Traumata als kommunikative Dissonanz, als gestörte Verständigung zwischen Ost, West und ihnen, der Mitte. Aber auch zwischen Zentrum und Peripherie, zwischen Stadt und Land, Weggegangenen und Zuhausegebliebenen, Dissidenten und Angepassten, nicht zuletzt als Störungen innerhalb der Mikroregionen wie die Bukowina, Galizien, Masuren, Schlesien, Siebenbürgen oder die Sudeten.

Sie erzählen von kommunikativ pathologischen, also strukturell scheiternden Gesprächen im literarischen Blick auf die multipel zerstörte mitteleuropäische Region und

22 Cornis-Pope, Marcel/Neubauer, John: A History of the Literary Cultures of East-Central Europe. Bd. I-IV. Amsterdam-Philadelphia 2004-2010.

23 Neubauer, John: Is a History of East-Central European Literature Possible? In: Neohelicon XXVI (1999) 2, 70-77, hier 77.

deren doppelt traumatisierte Gesellschaften. Vieles verbindet sie dabei, zum Beispiel der nostalgische Blick auf zerfallene multikulturelle Ordnungen, auf sich selbst als konstituierendes Anderes zwischen Ost und West, auf die eigene (nationale) Kleinheit verstanden als Schwäche, aber auch auf die eigene Position in und ihre Vision von Europa. Im literarischen Gespräch finden sie Erzählweisen für gegenseitiges Beschweigen und Verschweigen, für den dissonanten Dialog – und das unabhängig von der Sprache.

Auf die generöse »Einladung« seitens des Westens folgten nach 1989 nicht selten Paternalismus, Ignoranz und Unkenntnis, das schon erwähnte Westsplaining. Zugleich entwickelte Mittleuropa ein neues Selbstbewusstsein, das sich in seinen Literaturen auch als gelingende Selbstverortung im Heterogenen spiegelt. Wenn Morgan Meis von »nook and cranny writers« schreibt, benutzt er ein Bild, das sich ungefähr so interpretieren lässt: Wir reden von Schriftstellern und Schriftstellerinnen, die über »jede Ecke und jeden Winkel« schreiben, sich mit allen Ecken und Enden eines Raumes, seines Schicksals befassen, in jede Ritze schauen, jeden einzelnen Stein umdrehen. Deshalb ist ihnen nichts verborgen, bleibt ihnen nichts fremd, selbst das Kleinste, Absonderlichste, Grotteske. Meis ruft damit bewusst oder unbewusst konzeptionell einen Raum auf, der als semiotisch besonders aktiv gilt. Ecken, Winkel, Spalten, Ritzen, Falten sind, so der amerikanische Performance-Theoretiker Richard Schechner, ein Gelände radikaler Kreativität, sie haben dissidentisches Potenzial. Das scheint plastischer noch als der Interferenzraum, das Zwischenfeld oder die Pulsation. Einem solchen »nook and cranny author« verdankt mein zukünftiges Schreibprojekt auch seinen Titel: *Nach dem Krieg um halb sechs. Mittleuropa, seine Literaturen und wir.*

Emanzipative Erzählmodelle, oder vom Bafeln und Plaudern

Damit zu meinem dritten Teil, namentlich zu Švejk, dem alten Bohemisten-Schreck und zu dessen ebenso švejkhaften Autor, zu Jaroslav Hašek. Der 1883 geborene Tscheche Hašek war ein Bohemien und Fälscher von Lexikoneinträgen, ein notorischer Säufer und Bigamist, zeitweilig Legionär, später überzeugter Bolschewist und Schöpfer des guten Soldaten Švejk. In der deutschen Übersetzung von Grete Reiner wird er noch als »braver« Soldat geführt, in der Neuübersetzung von Antonín Brousek dann wortgetreu als »guter« Soldat Švejk.

»Nach dem Krieg um halb sechs!« ruft Švejk den Freunden zu, bevor er an die Front des Ersten Weltkriegs geschickt wird. Treffpunkt soll wie immer das Prager Wirtshaus »Zum Kelch« sein. Seit Jaroslav Hašek 1921 seinem »guten« Soldaten Švejk diesen surrealen Abschiedsgruß in den Mund geschrieben hat, ist daraus ein modernes Klassikerzitat geworden. Mit dem Weltkrieg, in den Švejk zieht, beginnt Mittleuropas »kurzes 20. Jahrhundert«, eine Ära der Auf- und Abbrüche, extremer Gewalt, wiederholter Unterdrückung und Befreiung.

Seither, so ließe sich das Zitat aus Jaroslav Hašeks Roman fortspinnen, treffen sich die Literaturen Mittleuropas immer wieder »nach dem Krieg« (oder aktuell leider während des Krieges) zum Gespräch über das Erlebte und die Gegenwart, am Kneipentisch

oder im Kaffeehaus, das vielerorts längst eine Coffee Company geworden ist. Wenn ich nun diesem Gespräch in der Literatur zu lauschen versuche, um die Selbstverständigung der zeitgenössischen Geschichtsregion, ihr (literarisch-) kulturelles Gedächtnis zu erfassen, dann kommt dem *Švejk*-Roman hierbei mehr zu als eine bloße Motto-Rolle. Vielmehr übernimmt er eine konstitutive Funktion für den zeitgenössischen Mitteleuropa-Text, nicht zuletzt ästhetisch.

Jurko Prochasko zufolge steht Hašeks *Švejk* noch immer für den postheroischen Prototypus des Mitteleuropäers.²⁴ Das Buch gilt allgemein als einer der bekanntesten Antikriegsromane und als »klassisch mitteleuropäisch«. Prochasko hat angesichts der russischen Annexion der Krim und des Donbass sein durchaus positives Bild von *Švejk* allerdings mehrfach revidiert und bezweifelt, dass dessen Lachen weiterhelfe, auch »nicht seine Methode, sich dumm zu stellen, das vermeintlich Evidente ins Lächerliche zu verkehren und ad absurdum zu führen«.²⁵ Vielmehr setzt er nun auf dessen Dekonstruktionskraft, denn weit entfernt von einer possierlichen Schelmenerzählung birst Hašeks *Švejk*-Roman vor surrealer Brutalität, kaltem Realismus, moralischer Abrechnung wie zynischem Achselzucken. Seinen grundlegenden Witz bezieht das Werk aus der abgründigen Spannung zwischen präntendierter Naivität und Horror, Subversion und Ohnmacht, Klein und Groß, Geschichte (Weltkrieg) und Individuum (Bierdurst), kurz aus dem forcierten Zusammenstellen des Inkommensurablen auf lakonisch engem Raum: »Nach dem Krieg um halb sechs im *Kelch*.« Ein Wiedersehen, zu dem es übrigens nicht kommt. *Švejk*s Abenteuer brechen nach Hunderten von Seiten ab, weil sein Autor 1923 stirbt, während der »gute Soldat« noch immer auf dem Weg an die Front ist. Außer von den vielfältigen Varianten des Spannungsverhältnisses klein versus groß wird also auch im Folgenden immer wieder vom Unvollendeten zu sprechen sein, vom Abgebrochenen.

Hašeks *Švejk* konturiert den Mitteleuropa-Text thematisch, motivisch, figürlich, sprachlich, narratologisch. Der Roman und seine Figur leisten Raumzerstörung und Figurenzertrümmerung in einem.

Während die meisten Leser und Leserinnen in *Švejk* noch immer nur den liebenswert-naiven Befehlsverweigerer, den kleinen Mann unter den Rädern der großen Geschichte sehen wollen, ist *Švejk* weniger ein literarischer Charakter oder realer Volksheld, denn ein den Text strukturierendes Prinzip, eine »Reflektorfigur« ohne eigenen Charakter und menschliches Gefühl.²⁶ Ute Raßloff nennt *Švejk* denn auch eine »pro-

24 Prochasko, Jurko: Der Mitteleuropäer. Abgesang auf den Nachbarn dazwischen und seine Neuerfindung. In: Illusion der Nähe. Ausblicke auf die europäische Nachbarschaft von morgen. Hg. v. Christoph Bartmann, Carola Dürr u. Klaus-Dieter Lehmann. Göttingen 2011, 211–218.

25 Prochasko, Jurko: Kleine europäische Revolution (2014). In: Euromaidan. Was in der Ukraine auf dem Spiel steht. Hg. v. Juri Andruchovyč. Berlin 2014, 113–130, hier 113–114.

26 Richterová, Sylvie: Jasnouživý génius a jeho slepý prorok. Haškův Dobrý voják Švejk [Das hellsehtige Genie und sein blinder Prophet. Hašeks Guter Soldat Švejk]. In: Dies.: Slovo a ticho. Praha 1991, 126–141, hier 137.

teische Textkonstante«²⁷ und Hans Dieter Zimmermann liest ihn als einen »destruktiven Diskurs«.²⁸ Švejk agiert durchweg wie ein literarischer Resonanzkörper, das heißt wie ein Hohlraumresonator verstärkt er die Schwingungen der Katastrophen des mitteleuropäischen Raumes nach dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges, an dem Olga Tokarczuk das rhizomatische Wachsen des mitteleuropäischen Anti-Romans ausmacht. Entlang von zwei spezifischen Aspekten möchte ich deshalb näher ausführen, wie Hašeks Anti-Roman mit der postimperialen Schreibweise späterer Mitteleuropa-Romane zusammenhängt. Mir geht es einmal um den besonderen Sprachgestus des Textes, zum anderen um die Ästhetik der literarischen Raumzertrümmerung, die im *Švejk* evident ist.

Was Švejks Rede angeht, formiert sich hier im Roman ein Erzählmodell, auf das der Mitteleuropa-Text immer wieder zurückgreifen wird, sei es subversiv, sei es affirmativ. Švejk ist ein genetischer Vater der »Bafler«. Die Bafler oder *pábítelé* wurden 1963 von dem eingangs schon mehrfach angespielten Bohumil Hrabal ins Leben gerufen. Bafler sind Quirle, Schwätzer, deren Monologe ununterbrochen strömen, wie Hefeteig aufquellen. Als Bafler hyperbolisieren sie ununterbrochen Geschichten, skurrile Streitereien unter Nachbarn, kuriose Todesfälle, Anekdoten und Moritaten, wirres Kneipengeschwätz, politische Ereignisse, amouröse Eskapaden. Vom Quatschen faszinierte Bohemiens, absorbieren sie die Stimmen Anderer, geben sie ungefragt weiter, reden notfalls auch zu sich selbst. Sie überdehnen jede Anekdote ins Maßlose und Groteske, nehmen keine Wahrheit sonderlich genau und sind auf ihren Zügen durch die Welt scheinbar unverwüstlich, wiewohl sie ständig in bedrohliche Situationen geraten. Hašeks Švejk ist so ein früher Bafler, aber auch Esterházy's Anna fällt in diese Kategorie, die nicht nur männlichen Protagonisten vorbehalten ist.

Mit dem Erzählmodus *gawęda* gibt es auch ein polnisches Äquivalent zu *pábění*. Die »Plauderei« entstammt der sarmatischen Adelskultur des Barock (*gawęda szlachecka*), wurde aber längst von Schriftstellern wie Witold Gombrowicz und Miron Białoszewski für die Moderne adaptiert, findet sich bei ihnen modifiziert als *gądanie* bzw. »Gequatsche« wieder. Die Erzählweise ist meist sujetarm bis sujetlos, die narrativen Kompositionen sind asyntaktisch, amorph und offen. Darin eingewoben finden sich die über die Literatur ausgelebten Verkleidungen des empirischen Autors beziehungsweise seine Facetten in *alter egos*, außerdem eine spezifische »narrative Selbstpositionierung gegenüber einer Geschichtserfahrung«.²⁹ So zum Beispiel in der autobiografisch grundierten Roadstory *Wie ich Schriftsteller wurde* (1998, *Jak zostałem pisarzem*) von Andrzej Stasiuk:

27 Rassloff, Ute: Wer oder was ist Švejk? Der »brave« Soldat als proteische Textkonstante. In: Osteuropäische Lektüren. Hg. v. Mirjam Goller u. a. Frankfurt am Main 2000, 193–207.

28 Zimmermann, Hans Dieter: Jaroslav Hašek. Leben und Legende. Ein Nachwort. In: Hašek, Jaroslav: Der Uršwejk und anderes aus dem alten Europa und dem neuen Russland. Stuttgart 1999, 359–387, hier 380.

29 Gall, Alfred: Die *gawęda* als literarisches Medium der Gedächtnispolitik. In: Romantik und Geschichte. Polnisches Paradigma, europäischer Kontext, deutsch-polnische Perspektive. Hg. v. Alfred Gall, Thomas Grob, Andreas Lawaty u. German Ritz. Wiesbaden 2007, 108–133, hier 111.

Die Welt konnte Kundera nicht folgen. Die Welt war noch immer Jaroslav Hašek treu. Wir übrigens auch. Wir hatten unsere private Mythologie. [...] Die Tschechen gingen sowieso irgendwie ab. Das war jedenfalls unsere Meinung. Na, und dieser Warhol. Wir wussten zwar nicht, dass er ein slowakischer Ruthene war, aber wir wussten, dass er Tscheche war und ein Kumpel von Lou Reed. [...] Wenn wir plötzlich einen Höhenflug hatten, wollten wir Tschechen sein. Tschechische Zigaretten rauchen, tschechisches Bier und den legendären Becherovka trinken. Und Rum.³⁰

In einem furiosen Ich-Geflecht aus Gelesenem, Gehörtem und Getrunkenem, aus Literatur, Musik und Alkohol nimmt Stasiuk seine Lesegemeinde mit auf Streifzüge durch das spätsozialistische Polen. Wie in Hašeks *Švejk* gibt es auch in Stasiuks Roman scheinbar weder Zentrum noch Peripherie, keine regulierende Ordnungsmacht, sondern nur einen wuchernden Binnenraum. Stasiuks Ich-Erzählung entspricht dem Sprachgestus des *Švejk*, dessen performative Sprechakte auf Verzögerungen, Unterbrechungen und Akkumulationen zielen. Deshalb gelangt *Švejk* auch ewig nicht an die Front, sondern kreiselt zum Beispiel nach einer missglückten Zugfahrt zu Fuß um České Budějovice.

Aus demselben Grund kommt auch Stasiuks bafelndes Ich nirgends an, sondern schieben sich unzählige Buchtitel, Zitate, Namen von Autoren (und wenigen Autorinnen), von Musikern (und wenigen Musikerinnen), von Freunden aus der Clique (und kaum Frauen), dazu Fetzen von Songtiteln, Alkohol- und Zigarettenmarken, Orts- und Straßenbezeichnungen vor die eigentliche Route; werden zur Route. Das ist reine Poriomanie, eine rastlos-fiebrige Bewegung durch einen übersignifizierten mitteleuropäischen Geschichtsraum als Geschichtenraum.

Dadurch, so Joseph Vogl in seiner *Poetik des Zauderns*, komme das »Syntagma des Textes« ins Stocken, »weil sich die Paradigmen seiner Sätze verzweigen und akkumulieren und in fortlaufender Ersetzung oder Vertauschung stets auf das ›Gleiche‹ hinauslaufen.«³¹ Für Vogl ist das ein Charakteristikum von Franz Kafkas Texten, das sich in geringer Anpassung aber auch auf die zaudernden Erzählweisen eines Bruno Schulz oder Jaroslav Hašek übertragen lässt. Allesamt Kafkas Zeitgenossen – und für die mitteleuropäische Literatur symbolhaft, wie in den Texten eines Bohumil Hrabal, Péter Esterházy oder Andrzej Stasiuk nachzulesen ist.

Eigenständiges, ursprünglich Separiertes und Inkommensurables wird in ihrer Mitteleuropa-Prosa immer wieder anders arrangiert und darüber in einen neuen Sinnzusammenhang gebracht: Orte, Ereignisse, Personen und Objekte. Auf diesem Weg entwerfen sie auch das Raritätenkabinett eines Mitteleuropa, das ein Abonnement zu halten scheint auf das Scurrile und Groteske. Es entsteht ein hyperchiffriertes rhizomatisches Signifikantengewebe, wobei der Mitteleuropa-Text dabei stets dunkel genug

30 Stasiuk, Andrzej: *Wie ich Schriftsteller wurde. Versuch einer intellektuellen Autobiographie*. Aus dem Polnischen v. Olaf Köhl. Frankfurt am Main 2001, 130–131.

31 Vogl, Joseph: *Über das Zaudern*. Zürich-Berlin 2007, 78.

bleibt, um seinen (bislang überwiegend männlichen) Schöpfern eine Art milde-trauriges Lächeln der wissenden Instanz zu sichern.

Der so erzählte Raum freilich wird in der Überfülle, im bafelnden Exzess erst recht destruiert. Für David Williams ist denn auch die nach den Revolutionen der 1990er Jahre entstandene mitteleuropäische Prosa analog zur deutschen Nachkriegsliteratur eine »Trümmerliteratur Redux«. ³² Mal wuchert auf diesen Trümmern eine Ruderalvegetation, die sich ästhetisch in einer »Poetik des Ruderalen« niederschlägt, ³³ mal bleibt es bei einer postimperialen Wüstenei, deren literarischer Ausdruck die lokale Aphasie ist.

Wenn Stasiuks Ich-Erzähler beobachtet: »Die Welt war noch immer Jaroslav Hašek treu. Wir übrigens auch. Wir hatten unsere private Mythologie,« dann bestätigt er den Švejk, den auch Jurko Prochasko als Prototypen eines Mitteleuropäers lange im Sinn hatte, den widerständigen Otto Normalverbraucher, einen mitteleuropäischen Max Mustermann, der sich den Obrigkeiten mit feiner List entgegenstellt. Und weniger den Švejk, den Prochasko später für Mitteleuropa reklamiert, nämlich den großen Dekonstrukteur.

Daran schließt Jáchym Topol in seinem Nachwende-Bestseller *Die Schwester* (1994, *Sestra*) an, einer sprachgewaltigen Odyssee durch das Mitteleuropa der 1990er Jahre. »Švejk töten!« heißt ein Leitmotiv des Romans, den Anna Förster dahingehend genauer untersucht hat. ³⁴ Hašeks Švejk ist für Topols Erzähler nicht nur literarischer Wiedergänger, ein hin- und her wallender Geist, sondern vielmehr ein historischer Zombie, den es loszuwerden gilt. Denn mangels Innenwelt erweist sich die Redemaschine Švejk als nicht traumatisierbar und kann damit keines der Mitteleuropa konstituierenden Traumata ansprechen. Damit ist die Kehrseite des Bafelns, der *gawęda* angesprochen. Oder anders gesagt, für Jáchym Topol ist Švejk nicht nur Teil der literarischen Lösung, sondern auch Teil des Problems. Hinter der vordergründig lustigen Befehlsabwehr und dem ironisch daherkommenden Dauergeschwätz lassen sich nur allzu leicht oder auch bewusst seine tatsächlich devote Haltung, seine Stumpfheit, der Opportunismus übersehen.

Zwar nutzt Topol wie Hašek ästhetische Merkmale des Bastardtextes, der bastardierten Erzählform, beginnend beim Flickenteppich der Komposition, den gebrochenen Zeitverläufen, gefälschten Zitaten, dem Redefluss der Hauptfigur. Radikaler als im Švejk ist jedoch sein Gebrauch der *obecná čeština*, der tschechischen Umgangssprache, sind die falsche Orthografie, die eigenwillige Interpunktion, Slanginsatz und Sprachmixturen. Anders als das Redepinzip »Švejk« stattet Topol seine Hauptfigur Potok, der in seinem Namen die Bedeutung des Strömens und Fließens trägt, mit einer großen Portion Empathie aus. Potoks Redefluss macht nämlich die synchronen und diachronen Risse in der Geschichte sichtbar, die Unhintergebarkeit von Völkermorden – und zeigt, dass die

32 Williams, David: *Writing Postcommunism. Towards a Literature of the East European Ruins*. New York 2014, 127–164.

33 Kubin, Julia: *Ruderales Texturen. Verfall und Überwucherung in (post-)sozialistischen Erzählungen*. Bielefeld 2020.

34 Förster, Anna: *Švejk töten! Distanz und Kanonisierung in Jáchym Topols Sestra*. In: *Distanz. Schreibweisen, Entfernungen, Subjektkonstitutionen*. Hg. v. Anna Förster u. Nora Schmidt. Weimar 2014, 65–75, hier 73.

Durchsetzung jeglichen kategorialen Reinheitswahns im Völkermord enden muss: ein großes Thema des Buches. Diese grundsätzlich empathische Grundhaltung gegenüber der Welt, gegenüber dem Nachwende-Mitteuropa, durch das auch Potok sich wie Stasiuks Ich-Erzähler poriomanisch bewegt, spiegelt sich vor allem in einem »postbabylonischen Kanakisch«, analog zu Feridun Zaimoğlu's Kanak-Sprach.

Aufstehen, Kanaken! Ich stürmte das Loch. Hopp, alles her, was ihr habt. Ich muss mich aufbrezeln, ich hab'n Randewuh, Love is hier, big Kuscheh avek ma Fam, ma Princes, schies groß bjuhtiefu! [...] Chirina! Chirina! So heißt auf kanakisch: Schnell! Schnell! Aber man versteht es auch in andern Sprachen... leih mir das Mikado... du bist lieb, lieb, bis Muta, Mutasana san, honto? Dajvak! Jamb, dakt. [...] ich würde [das Buch, Anm. d. A.] auf kanakisch schreiben. Auf dem Korpus einer sich verändernden Welt, auf den Ruinen der gewesenen Zeit würde ich ein berühmtes Kapitel des kanakischen Schrifttums begründen. Des neuen, postbabylonischen Kanakisch. Und: wenschon-dennschon. Ich werde das Buch in dem brutalen Postbabylonisch schreiben, wie ich es aufgeschnappt habe während meines Bummels durch die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. [...] ... und auf den Kisten, besser gesagt, auf den Haufen von Kisten mit dem Buch würde stehen Fragile! Very fragile! Only for Kanaks!³⁵

Während Švejk mit Soziolekten hantiert, ist dieses Kanakische als Ethnolekt markiert, als eine Sprache für alle Marginalisierten, Kleingehaltenen, Widerspenstigen – für das Fußvolk der Globalisierung. Das ist mitteleuropäische Trümmerliteratur als postimperiales Schreiben. Ein durch und durch hoffnungsvoller Aufbruch in etwas Neues, errichtet auf den Trümmern des imperialen, sowjetischen Alten – und des Kakanischen. Geschrieben wird die Kanak Sprach denn auch auf dem Korpus von Švejk: »... in aller Heimlichkeit gingen sie der Zukunft an den Kragen und bereiteten konspirativ und nichts Geringeres als ein Attentat vor ... nämlich: den endgültigen und ruchlosen Mord an Josef Wissarionowitsch Švejk.«³⁶ Topols monologisierender Ich-Erzähler entledigt sich nicht etwa nur des leidigen Doppelpacks Hašek-Švejk, sondern denunziert es noch aufs Schärfste über Vor- und Vatersnamen.

Stasiuks *gawęda* oder Topols *pabení* stellen mithin eine literarische Möglichkeit dar, den Zerfall von Imperien und deren Langzeitwirkung über eine dehierarchisierende, offene, fragmentierte, sprachlich wuchernde Weise zu imaginieren – mit Empathie für die Marginalisierten, Kleingehaltenen und Widerspenstigen.

³⁵ Topol, Jáchym: Die Schwester. Aus dem Tschechischen v. Eva Profousová und Beate Smandek. Berlin 1998, 309–310.

³⁶ Topol, Die Schwester (wie Anm. 35), 37.

Postimperiales Schreiben, oder von der Möglichkeit, Mittleuropa als Raum zu erzählen

Ein anderes Verfahren, den Raum zu erzählen, bietet mein letztes Beispiel, und auch das werde ich auf ein literarisches Charakteristikum aus dem *Švejk*-Roman beziehen: auf Raumzertrümmerung und Raumentleerung. Bevor jedoch der Eindruck entstehen mag, der Mittleuropa-Text sei ein švejklastiges und damit durch und durch männliches Konstrukt, möchte ich meine Überlegungen mit einer estnischen Autorin schließen.³⁷

Wenn von Hašeks *Švejk*-Roman rhetorische Figuren, Erzählmodi und Motive in die mitteleuropäische Nachwende-Literatur diffundieren, die sich als Gesten der Figurenzersetzung und Raumzertrümmerung fassen lassen, die zum Beispiel verheerte Räume und unterbrochene Routen zeigen, aber auch innersprachlich Bildgrenzen unterlaufen oder zerstören, dann fügt ein ebenso beachtlicher Textkorpus die mitteleuropäische Region wieder zusammen – und zwar ganz und gar unaufgeregt unimperial.³⁸

Die 1946 geborene Viivi Luik montiert in ihrem Roman *Die Schönheit der Geschichte* (1991, *Ajaloo ilu*) Räume und Zeiten ineinander, verblendet sie, um die Mitteleuropäizität des Baltikums ins Bild zu setzen. So gelingt ein Beitrag zum Mittleuropa-Text von bestechender Poetik. Vordergründig handelt die Nachwende-Prosa von einer Liebesgeschichte zwischen einer jungen Estin aus Tallinn und einem russischen Juden aus Riga, spielt in Lettland und Estland vor dem Hintergrund der Niederschlagung des Prager Frühlings im August 1968. Dabei reicht in die erzählte Zeit der zukünftige Systemwechsel der 1990er Jahre schon auf gespenstige Weise hinein, wie die hier unerwartet in der Textpassage auftauchende Leiche des im Dezember 1989 hingerichteten Nicolae Ceaușescu signalisiert. Das erinnert nicht zuletzt an all die Zombies, die die mitteleuropäische Gegenwartsliteratur gerade wieder auferstehen lässt.³⁹

Davon, wie heute Nacht in Prag die Schatten an der Decke hin und her huschen, das Radio abrupt verstummt und der Atem stockt, müssen die berichten, die diese Nacht in Prag durchlebt und sie im Dunkeln durchwacht haben. Dafür sind Milan Kundera und Václav Havel zuständig. Im nachhinein erfährt jedermann, was für eine Nacht das gewesen ist. Wenn man den lebenden Breschnew nicht zu sehen bekommt, dann vielleicht den toten Ceaușescu. Etwas kriegen alle zu sehen. Sie möchte jetzt ihre

37 Für den Hinweis auf die Autorin und ihren Roman danke ich Krista Kodres, wie ich lange Jahre Mitglied im Beirat des GWZO. Sie hat ihn mir im Sommer 2023 in Tallinn empfohlen.

38 Luik, Viivi: *Die Schönheit der Geschichte*. Aus dem Estnischen v. Horst Bernhardt. Reinbek bei Hamburg 1995.

39 Zu den Zombie- und Vampirtexten aus und über die Region siehe u. a. Jacek Dehnel's *Aber mit unseren Toten* (2019, *Ale z naszymi umarłymi*), Igor Ostachowicz's *Die Nacht der lebenden Juden* (2012, *Noc żywych Żydów*) oder *Die nicht sterben* (2021) von der in Rumänien geborenen und auf Deutsch schreibenden Dana Grigorcea und *Zwölf Ringe* (2003, *Dvanacjat' obručiv*) von Jurij Andruchovyč. Vgl. dazu auch die Abhandlungen von Kolodziejczyk, Dorota: *The Uncanny Space of 'Lesser' Europe. Transborder Corpses and Transnational Ghosts in Post-1989 Eastern European Fiction*. In: *Postcolonial Text* 6 (2011) 2, 1–19. Siehe auch Heinritz, Alena: *Postkommunistische Schreibweisen. Formen der Darstellung des Kommunismus in Romanen zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Heidelberg 2021.

Fahrkarte sehen, denn bald ist es Zeit für den Zug. [...] Der Engel des Herrn runzelt die Stirn und tritt näher. In der Grabesstille der Nacht gleiten Länder und Völker von Westen nach Osten, so sachte, dass nicht ein Hund anschlägt.⁴⁰

Mit solchen ähnlichen lyrischen Textpassagen, von denen es in dem schmalen Roman mindestens ein Dutzend gibt, löst Viivi Luik historisch-konkrete Linearbewegungen auf, indem sie Raum und Zeit als ein Koordinatensystem von Kontingenzen liest, das sie als spezifisch mitteleuropäisch kodiert, ein aus den historischen Kalamitäten erspürtes Raumempfinden. Oder mit Morgan Meis: »More like a feeling.«

In Luiks estnisch-mitteleuropäischer Begegnungsmontage bekommen so das russisch überformte Riga, das autoritäre Moskau der Sowjetkader, die sibirischen Lager und stalinistischen Hungermorde im Baltikum, das besetzte Prag von 1968 und ein Schulausflug nach Auschwitz 1973 beunruhigende Anklänge aneinander. Zweifellos berühren sich hier kulturelle Gedächtnisse auf vielfach spezifische Weise, konvergieren, ergänzen einander, interagieren. Überdies blendet Luik in die ohnehin schon verrätselten Raum-Zeit-Collagen noch die als ewig imaginierte Natur ein: das Meer, die Wolken, den Horizont, den Fluss, einen Fisch. Fast fatalistisch klingen dagegen die vielen scheinbar emotionslos-lapidaren Beobachtungen, die den Roman leitmotivisch strukturieren: »Alles geschieht zur gleichen Zeit, wie immer schon.«⁴¹ Oder »Über alle Dinge fällt eine Handvoll grauer Asche.«⁴² Von Hašeks ironisch-banalem Dauergeschwätz des Švejk, der den Schriftsteller damals aus dem Korsett literarischer Stereotype befreit hat, aus der ästhetizistisch-metaphorischen Literarizität bis dato tradierter Kriegsnarrative, könnte Luiks Roman kaum weiter entfernt sein. Und doch geht es beiden um Ähnliches: die literarische Annäherung an Mitteleuropa, an seine imperiale Geschichte.

Das möchte ich Ihnen anhand eines abschließenden Vergleichs zweier Zitate erläutern, die beide einen klaren Raumbezug auf Mitteleuropa haben, den Raum aber jeweils anders imaginieren: imperial und postimperial. Erstens gibt es in Hašeks *Švejk*-Roman eine Szene auf dem Bahnhof in Tábor, die unter dem Dauergebafel der Hauptfigur schnell übersehen werden kann. Und zweitens eine etwas andere Raumbeschreibung am Ende von Luiks *Schönheit der Geschichte*:

Vor der Ankunft des Personenzuges füllte sich das ganze Restaurant dritter Klasse mit Soldaten und Zivilisten. Es überwogen die Soldaten verschiedener Regimenter, Formationen und Nationalitäten, die der Wirbelsturm des Krieges in die verschiedenen Lazarette in Tábor geweht hatte und die nun erneut ins Feld führen, um sich neue Verwundungen, Verstümmelungen und Schmerzen zu holen. Sie führen los, um sich ein schlichtes Holzkreuz über ihren Gräbern zu verdienen, auf welchen noch nach Jahren auf den traurigen Ebenen Ostgaliziens in Wind und Regen eine ausge-

40 Luik, *Die Schönheit der Geschichte* (wie Anm. 38), 18 u. 23.

41 Luik, *Die Schönheit der Geschichte* (wie Anm. 38), 25.

42 Luik, *Die Schönheit der Geschichte* (wie Anm. 38), 24.

bleichte österreichische Militärmütze mit einem verrosteten Franzl flattern wird, auf die sich von Zeit zu Zeit eine alte, traurige Krähe setzt, sich an die einstigen fetten Gelage erinnernd, als hier ein unendlicher Tisch gedeckt war an menschlichen Leichen und Pferdekadavern. Damals, als gerade unter einer solchen Mütze wie der, auf welcher sie sitzt, der allerleckerste Bissen zu finden war – menschliche Augen.⁴³

Hašeks Erzähler lehrt uns hier alles, was wir über den Weltkrieg in Mitteleuropa wissen müssen. Švejk selbst kann das nicht, weil er im Roman nie an die Front gelangt. Hašeks Erzähler aber zeigt uns eine Gräberszenerie und proleptisch den entleerten Raum nach dem Krieg. Zuvor hat ein »Wirbelwind« all die zukünftigen Toten in Tábor »anwehen« lassen. Das evoziert die einschlägigen Wüstenassoziationen von durchwehen und ansanden, Leere, Flüchtigkeit und Vergänglichkeit. Der Roman adressiert das Fatum des Raumes direkt, indem er eine präsentistisch-horizontale mit einer historisch-vertikalen Bildsprache kreuzt. Die zukünftigen Toten kommen aus der räumlichen Horizontalen in einem Bahnhofsrestaurant zusammen, das erst ihre gewachsene Vielfalt verdichtet, die verschiedenen Regimenter, Kulturen, Sprachen, Herkunftsorte, bezeichnenderweise aber keine sozialen Differenzen, denn das multikulturelle Kanonenfutter ist unter sich. Der überfüllte Warteraum von Tábor wird für einen Moment zur Heimat Einiger, ein Völkerwohnheim *en miniature*.

Aber anders als der neben den Soldaten sitzende und mit ihnen Bier trinkende Švejk müssen die Anderen weiter, zerstreuen sich wieder in den Raum, der um sie entleert werden wird, denn anders als Švejk kommen sie auf dem Schlachtfeld an – und gehen dort zugrunde. Die Leere des einst imperialen Raumes wird in dieser Untergangspanthasie auch deshalb als schmerzlich erfahren, weil sie von Švejks Rede unberührt zu bleiben scheint. Das bestätigt die nüchterne Erzählweise, die sich grundlegend von Švejks eigenem Sprachgestus unterscheidet, der den Roman eigentlich orchestriert. Švejks Erzählhaltung kann also ebenso wenig das Zentrum seiner Geschichte erreichen, wie er selbst. Ohne Švejk indes wird das Zentrum monophon, weil sein Resonanzkörper in den Raum hinein vor ihm versagt.

Was in Hašeks Lesart nach dem Krieg bleiben wird, das ist Mitteleuropa als eine Minus-Repräsentation, ein uniform ausgeräumter Raum mit einer Krähe als einziger Zeugin. Entsprechend baut Hašek eine der von ihm selten genutzten vertikalen Perspektiven ein und lässt neben der letzten Augenzeugin eine »ausgebleichte österreichische Militärmütze mit einem verrosteten Franzl« einsam im Wind flattern. Ein Fetzen Geschichte, das Ende kolloquialer Gemütlichkeit wird verweht.

Anders verfährt Luik, auch wenn beider Raumgebungsverfahren strukturanalog daherkommen mag, denn beide lösen den Zusammenhang von Ort und Zeit auf. Luiks Raum-Zeit-Verblendungen erweisen sich indes als radikaler und zärtlicher zugleich.

43 Hašek, Jaroslav: Die Abenteuer des guten Soldaten Švejk im Weltkrieg. Aus dem Tschechischen v. Antonín Brousek. Stuttgart 2014, 275.

Sie mythisieren Mitteleuropa, indem sie es aus der Zertrümmerung wieder zusammensetzen, darüber etwas Neues entstehen lassen, eine resiliente Welt angesichts der kommenden Katastrophen:

Ihr Lachen prallt gegen den Felsboden der Karelischen Landenge und gegen die Steine von Jerusalem, zertrümmert die vom Winterkrieg gebliebenen Knochen ebenso wie die zukünftigen Mittelstreckenraketen, deren Ziel Jerusalem ist, zertrümmert die Panzerkolonnen, die an diesem Morgen in Prag das Straßenpflaster zerreißen und Schienenbeine zermalmen. Dieses Lachen könnte leicht auch die gläsernen Berge und das flammende Meer am Horizont aufsteigen lassen. Dieses sorglose Lachen hilft ihnen wundersamerweise, ihr Leben und ihr Schicksal fast wie beiläufig in eins zu bringen. Wenn dreiundzwanzig Jahre später ein Januartag anbricht, an dem der Himmel erzittert und auf den leeren Bildschirmen ganz von selbst wie durch Zauberhand die ferne und doch klar erkennbare Gestalt eines schwarzen Himmelskörpers erscheint und es auf allen Radiosendern brabbelt vom Heiligen Krieg, der Mutter aller Kriege, und von der Schönheit der Waffen, dann sind sie mit ihrem heutigen Lachen Fleisch vom Fleisch jenes Tages und Bein von seinem Bein. An jenem Tag wird das Ferne nah, die Epochen geraten durcheinander und es spielt keine Rolle mehr, ob man in Jerusalem erwacht oder in New York oder Tallinn. Die Macht und die Bedeutung von Entfernungen haben sie heute schon ausgelacht, ein für allemal.⁴⁴

Mit den Aufbrüchen der 1990er Jahre, diesem Moment der Freiheit im Rücken, kann Prag 1968 weggelacht werden. Aus diesem Weglachen gilt es Kraft zu schöpfen für die kommenden Jahrzehnte. Davon, dass Luik keinen literarischen Mitteleuropa-Kitsch produziert und ihr auch das Pathos eines Milan Kundera fremd ist, zeugt diese Passage. Denn Luiks Mitteleuropa kehrt nicht nur als inhärenter Bestandteil der Welt zurück auf die *mental map* des Westens, es schlittert geradezu in die nächsten globalen Katastrophen. Aber das Lachen ist aus dem Raum nicht mehr zu entfernen, es schwebt wie das Bafeln, wie die *gawęda* über ihm – wie ein Gespenst hallt es von Tallinn nach Budapest, von Prag nach Warschau und weiter nach Zagreb.

Luiks *Schönheit der Geschichte* ist eine Lehre in Empathie, die gute Literatur gemeinhin in sich trägt, so der bulgarische Schriftsteller Georgi Gospodinov unlängst.⁴⁵ Sie ist auch Hoffnung, Zeichen eines *future turn* in den Literaturen Mitteleuropas. Allen Kriegen, allen Ungewissheiten zum Trotz.

⁴⁴ Luik, *Die Schönheit der Geschichte* (wie Anm. 38), 157–158.

⁴⁵ Vgl. z. B. seine Poetikvorlesung »Storytelling, Memory and Empathy« im Rahmen der Siegfried-Unseld-DAAD-Gastprofessur an der Humboldt-Universität zu Berlin v. 3. 6. 2015. Siehe auf Deutsch auch Gospodinov, Georgi: Putin und Osteuropa. Je weniger Gedächtnis, desto mehr Vergangenheit. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* v. 22. 3. 2023: »Dieser Krieg [gegen die Ukraine, Anm. d. A.] wird nicht mit der letzten verschossenen Granate zu Ende sein. Er begann schon Jahre vor dem ersten Schuss und wird wohl Jahre nach dem letzten enden. Auch hier hat die langsame, aber beständige Literatur eine Aufgabe: Widerstand und Empathie zu lehren, Instrumente zum Erkennen der Täuschungen bereitzustellen. Persönliche Geschichten aus dem Epizentrum des Schmerzes zu bewahren, ein Gedächtnis zu erzeugen, das nicht übergangen wird und tröstet, wenn es kann. Keine Propaganda darf stärker sein als die Erinnerung an einen vor dem Krieg flüchtenden Jungen, der sich eine Telefonnummer auf die Hand geschrieben hat.«

(Ost)Mitteleuropa ist ein für das GWZO konstitutiver, indes seit längerem kontrovers diskutierter Begriff. In den Debatten werden vor allem historische und historiografische Argumente ausgetauscht. Alfrun Kliems geht dem Begriff im Rahmen ihrer Oskar-Halecki-Vorlesung 2024 nach, indem sie ihn als literaturwissenschaftliche Kategorie befragt. Anhand der Literaturen etwa Jáchym Topols, Andrzej Stasiuks, Bohumil Hrabals, Viivi Luiks und Péter Esterházys zeigt Kliems literarisch-ästhetische Selbstreflexion in der Gegenwart. (Ost)Mitteleuropa ist Projektionsraum zwischen »more *like* a feeling« und »more *than* a feeling«: Auf diese Art macht sie diesen Imaginationsraum innerhalb wie außerhalb der Region nachhaltig analytisch fruchtbar.



 Sandstein
Kultur

