

Transnationale Literatur oder Weltliteratur?

Ein Konzeptualisierungsversuch am Beispiel jüdischer Autorinnen und Autoren


1 Theoretische Konzeptualisierung

Zahlreiche Forschungsprojekte, Publikationen (Basch et al. 1996, Bischoff und Komfort-Hein 2012, Canagarajah 2019, Gebauer und Lausten 2010, Jay 2010, Jay 2021, Pries 2010, Schultermandl 2021, Schulze-Engler 2002 u. a.) und Studienangebote widmen sich der transnationalen Literatur. Dieser Begriff scheint die politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Prozesse der letzten Dezennien sehr treffend zu beschreiben und macht auf bis dahin unberücksichtigte Regionen und Länder sowie ihre Autorinnen und Autoren aufmerksam (vgl. Jay 2021, 2). Sicherlich korrespondiert er mit Begrifflichkeiten wie postkoloniale Literatur, Migrationsliteratur, interkulturelle Literatur, transkulturelle Literatur, postmigrantische Literatur, um nur einige zu nennen, und kann als Fortsetzung bzw. Erweiterung dieser Klassifizierungen verstanden werden. Gleichzeitig steht der Terminus „transnationale Literatur“ in einem Konkurrenzverhältnis zu diesen Bezeichnungen und muss sich als Begriff beweisen. Das Suffix „trans-“ und die mit ihm suggerierte Überwindung der Kategorie „national“ – tatsächlich wird diese wohl eher verfestigt – haben Konjunktur und werden die Verwendung des neuen Begriffs sicherlich begünstigen. Flankierend hinzu kommt die Abnutzung der verwandten, oben aufgezählten Termini – dies betrifft noch nicht so sehr „postmigrantische Literatur“ –, so dass der Begriff „transnationale Literatur“ in den nächsten Jahren seinen Erfolgskurs durch literaturwissenschaftliche Arbeiten fortsetzen kann.

Zurecht konstatiert Paul Jay dessen fehlende Definitionsschärfe: „despite its increasing popularity, the concept of transnational literature still lacks clear definition“ (Jay 2021, 1). Dieser Mangel an Schärfe der Definition resultiert aus dem vorherrschenden Verständnis des Begriffs „transnational“, der für Prozesse verwendet wird, die das Überschreiten staatlicher Grenzen kennzeichnen. Neben dieser allgemeinen Verwendung etablierte sich in vielen Disziplinen eine spezifische, fachbezogene Definition, wie etwa in den Literatur- und Kulturwissenschaften. In der Germanistik dominiert die Tendenz, „nicht auf universalisierende Konzep-

Natalia Blum-Barth, E-Mail: natalia.blum-barth@uni-mainz.de

<https://doi.org/10.1515/yejls-2022-0002>

Open Access. © 2022 Natalia Blum-Barth, publiziert von De Gruyter.  Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

te einer idealen menschlichen Kultur“ zurückzugreifen, sondern „jene Brüche und Ausgrenzungen in den Blick [zu nehmen], die durch die homogenisierenden Impulse des nationalen Dispositivs erzeugt werden“ (Bischoff und Komfort-Hein 2012, 250).

In der englischsprachigen Forschung wird der Begriff „transnational“ gemeinhin mit den jüngsten Entwicklungen der Globalisierung in Verbindung gebracht, wie Paul Jay in seinem 2014 erschienenen Buch *Global Matters: The Transnational Turn in Literary Studies* postulierte. In seiner jüngsten Monographie formuliert Jay zwei Deutungsansätze bzw. Bestimmungen des Begriffs „transnationale Literatur“. Der erste Ansatz betrachtet transnationale Literatur als „a model for literary study that views all literature as mobile on a potentially global scale“, der zweite betrifft die zeitliche Verortung transnationaler Literatur: „a contemporary form linked to a particular set of historical forces“ (Jay 2021, 21–22). Jay ist bemüht, die transnationale Literatur von der Weltliteratur (in Goethes Definition) abzugrenzen, und verweist auf die Kategorie der Qualität bzw. Beschaffenheit eines literarischen Textes:

the focus is not on transnational literature as a kind of literature with a set of inherent qualities that make it transnational. Rather, it highlights and tracks the transnational patterns of production, circulation, and reception that have enabled certain literary works to transcend the historical and geographical limits of their origins, making them significant in a global way. (Jay 2021, 2)

Zum einen versucht Jay, die Kategorie der Qualität des literarischen Textes als Voraussetzung für seine Rezeption und Zirkulation zu hinterfragen. Diese Position erscheint auf den ersten Blick absolut konträr zu Standpunkten, wie sie beispielsweise Pascale Casanova in ihrem viel diskutierten Buch *La République mondiale des lettres* (1999) vertritt. Darin betrachtet sie die literarische Welt als einen internationalen Raum und beschreibt den Prozess der Aufnahme eines literarischen Textes in die Welt der Literatur als „Konsekration“ (Casanova 2004, 133). Diese erfolgt, wenn ein literarischer Text eine Reihe von Kriterien erfüllt, die Casanova eingehend analysiert. Der angebliche Widerspruch zwischen Casanova und Jay bezieht sich jedoch auf den Gegenstand. Während Casanova große Namen – Joyce, Beckett, Kafka, Michaux, Ibsen, Cioran, Naipaul, Kiš, Arno Schmidt, Faulkner u. a. – fokussiert und ihren besonderen Beitrag zur Weltliteratur als spezifisches Ergebnis einer bestimmten historischen Situation herausarbeitet, rückt Jay eine Vielzahl von jungen Autorinnen und Autoren aus „formerly marginalized or ignored regions of the World“ (Jay 2021, 3) in den Mittelpunkt seiner Untersuchung. Seine Schwerpunktsetzung auf „transnational patterns of production, circulation, and reception“ (Jay 2021, 2) impliziert die Verbreitung dieser Werke durch neue Medien (Internet, Facebook, Instagram), die immer stärker in Konkurrenz zu

klassischen Wegen der Rezeption stehen. So verstanden, meint Paul Jay mit dem Begriff „transnationale Literatur“ in erster Linie Gegenwartswerke.

Abgesehen von der verstärkten Berücksichtigung der Autorinnen und Autoren „from regions of the world formerly colonized, and largely denigrated, by the West“ (Jay 2021, 3) scheint Jays Begriff der „transnationalen Literatur“ keine weiteren Charakteristika zu implizieren: „[...] there are no particular subjects or formal devices that distinguish it from literature in general. From this perspective, transnational literature comprises texts in any form about any subject that have achieved global and historical importance.“ (Jay 2021, 2) Dass diese Texte Themen von globaler und historischer Relevanz verhandeln, formuliert dann aber doch ein Kriterium. Damit wird deutlich, dass transnationale Literatur den globalen, geopolitischen und transnationalen Zielsetzungen gehorcht. In Bezug auf die Abgrenzung von der Weltliteratur wird dieser Standpunkt noch klarer formuliert:

Unlike world literature, transnational literature must be understood as a kind of literature, emergent at a specific historical moment, linked by a shared set of identifiable subjects, and composed of texts connected by the use of similar literary devices particularly well fitted to explore them. (Jay 2021, 2)

Jays Bemühungen, transnationale Literatur von Weltliteratur abzugrenzen, unterstreichen neben dem thematischen Aspekt dieser Werke, die sich vordergründig der Globalisierungsthematik widmen, auch den Gegenwartsbezug als Zeitpunkt ihrer Entstehung. Hierbei handelt es sich um zwei zentrale Merkmale seines Konzepts der transnationalen Literatur.

Während Jay transnationale Literatur von der Weltliteratur abzugrenzen versucht, greifen Lital Levy und Allison Schachter bewusst auf die Verfahren der Weltliteratur zurück, um transnationale Prozesse jüdischer Literatur herauszuarbeiten: „the methodologies of world literature are relevant not only to recovering the historical processes of translation and circulation of Jewish texts but also to a deeper historical critique of the foundations of secular Jewish literary practice“ (Levy/Schachter 2015, 94). Die vier zentralen Merkmale der Weltliteratur – „multilingualism, translation, the circulation of literary works, and literary address“ (Levy/Schachter 2015, 95) – verifizieren Levy und Schachter anhand von zwei Fallstudien jüdischer säkularer Literatur.

Im Folgenden möchte ich anhand von Beispielen aus dem Werk von Salomon An-ski, Debora Vogel und Joseph Brodsky aufzeigen, dass Mehrsprachigkeit, Übersetzung und Zirkulation literarischer Werke sowie „literary address“ zwar notwendige, aber nicht ausreichende Voraussetzungen dafür sind, einen literarischen Text als Weltliteratur einzuordnen. Dabei soll versucht werden, auf das Spezifische von Weltliteratur hinzuweisen und somit zur Definitionsschärfe des Begriffs „transnationale Literatur“ beizutragen.

2 Transnationale Dimensionen jiddischer Literatur am Beispiel von Salomon An-ski und Debora Vogel

Jiddische Literatur weist Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts wie kaum eine andere Literatur zahlreiche transnationale Prozesse auf. Autoren, die auf Jiddisch schrieben, waren meistens mehrsprachig und hinterließen Texte in zwei oder mehr Sprachen. Bei vielen von ihnen – auch bei An-ski und Vogel – ist ein weiteres Phänomen der literarischen Mehrsprachigkeit, die Selbstübersetzung, auszumachen.

Mit Salomon An-ski¹ und Debora Vogel² werden nicht nur zwei zentrale Figuren der jiddischen Literatur Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts fokussiert, sondern zugleich zwei entgegengesetzte Richtungen ihrer Entwicklung. Mit der Wahl der Themen und der Einflechtung von Motiven aus der jüdischen Folklore steht An-ski für die Fortschreibung der Tradition. Debora Vogels Lyrik wiederum zeichnet sich durch Innovation aus. Die Autorin entwickelte eine Art „Poetik der Einschränkung“ (vgl. Misiak 2016, 3), indem sie sich von der Avantgarde in der bildenden Kunst inspirieren ließ und Techniken des Films wie Collage und Montage in ihren Gedichten erprobte. Am Beispiel dieser beiden Autoren und ihrer Vorgehensweisen soll aufgezeigt werden, welche transnationalen Prozesse jiddische Sprache als Literatursprache Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts aufweist.

Das zwischen 1913 und 1916 entstandene Theaterstück *Der Dibbuk* (russisch *Меж двух миров*, jiddisch *צװישן צוויי וועלטן – דער דבוק*) von An-ski gilt als Klassiker der jiddischen Literatur. An-ski verarbeitete darin in der jüdischen orthodoxen Lebenswelt und in der kabbalistischen Lehre verwurzelte Motive, die er meister-

1 Schlomo (Semen Akimowitch) Rappoport, so der bürgerliche Name von An-ski, wurde 1863 im Städtchen Tschaschniki (Чашники) im Gouvernement Witebsk geboren. 1905 wurde An-ski Mitglied des Jüdischen historisch-ethnologischen Vereins. Zu seinen größten Verdiensten auf dem Gebiet der Ethnologie zählten Feldforschungen in Podolien und Wolynien. 1919 gründete er den jüdischen ethnologischen Verein in Warschau und das Jüdische Museum in Vilnius. Seine posthum erschienene 15-bändige Werkausgabe, die in jiddischer Sprache verfasst ist, enthält neben literarischen und publizistischen Texten auch zahlreiche wissenschaftliche Arbeiten.

2 Debora Vogel (jiddisch *דבורה פֿאָגעל*; Dvojre Fogel) wurde 1900 im galizischen Bursztyn in eine gebildete jüdische Familie hineingeboren. Sie studierte Philosophie und Psychologie in Lemberg (Lviv) und Krakau und schrieb in polnischer und jiddischer Sprache. Der Lyrikband *Tog-figurn* (Tagfiguren) erschien 1930 in Lemberg. Im August 1942 wurde sie im KZ-Sammellager in Lemberg erschossen.

haft mit ähnlichen Motiven der Weltliteratur verwob. Die Motive des Teufels und der unglücklichen Liebe bescherten dem *Dibbuk* die Bezeichnungen „jüdischer *Faust*“ bzw. „jüdisches *Romeo und Julia*“. Auch wenn darin die Nähe zur Weltliteratur unüberhörbar mitklingt, dominiert doch die Betonung auf „jüdisch“. Ungeachtet der Verwandtschaft seiner Themen und Motive mit der Weltliteratur entscheidet sich An-ski dafür, das Spezifische, für das chassidische Ostjudentum des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts Typische besonders herauszustellen. Deshalb integriert er das im Rahmen von Feldforschungen gesammelte Material über Mythen, religiöse Bräuche und volkstümliche Traditionen der chassidischen Juden in sein Drama. Eingewoben werden u. a. Legenden über Wunder-taten von Zaddiks, die Vermählungsbräuche wie etwa der Dankesbesuch bei der Hebamme, der Tanz der Braut mit den Armen, die Auflistung der gastronomischen Vielfalt einer Festtafel, Hochzeitslieder, das Ritual der Totenbeschwörung und der Geisteraustreibung.

Auch auf der Erzählebene bleibt An-ski seinen traditionellen jüdischen Vorbildern treu. Der kompositorische Aufbau des Dramas ist sehr stark an jüdische Legenden mit ihrem typischen Charakter eines Lehrstückes angelehnt. Eines ihrer zentralen Merkmale ist Oralität, dies manifestiert sich in An-skis Drama in Form eines Rahmens: Sowohl im Prolog als auch im Epilog wird ein alter Chassid von seiner jungen Tochter beim Lesen in alten Büchern unterbrochen. Es wird angedeutet, dass die Tochter sich in einen Jeschiwa-Schüler verliebt hatte, für den sie das Haus des Vaters verlassen hatte; nach einigen Jahren ist sie nun zurückgekehrt. Sie erklärt ihre einstige Entscheidung mit leidenschaftlicher Liebe, wünscht sich die Vergebung des Vaters und bittet ihn, sich zu erinnern, ob es vielleicht einen ähnlichen Fall in seiner Jugend gegeben habe, als er selbst ein Jeschiwa-Schüler war. Daraufhin erzählt der Vater eine Geschichte, die den Inhalt des Dramas darstellt.

Diese Geschichte besteht ihrerseits aus zahlreichen Erzählungen, die eine Figur anderen Personen erzählt, so dass ein engmaschiges Erzählnetz gewoben wird. Zu zentralen Bestandteilen dieser verschachtelten Erzählung gehören etwa: 1. der Bericht über den alten Grafen, der sich in eine Katze verwandeln konnte, um jüdische Kinder in der Nacht vor ihrer Beschneidung umzubringen; 2. die Offenbarung des verstorbenen Nissons ben Rivke über seine Vereinbarung mit Sender, dass ihre Kinder heiraten sollten; 3. die Erzählung vom heiligen Paar im Hof der Synagoge, die mehrmals verschiedenen Figuren berichtet wird und 4. natürlich die Berichte der alten Juden von den Wundertaten verschiedener Zaddiks. Das sind nur wenige Beispiele für den Aufbau des Dramas nach dem Prinzip eine Erzählung in der Erzählung, vergleichbar dem Matrjoschka-Prinzip von Holzpuppe in Holzpuppe. Dieser strukturelle Aufbau schlägt sich auch semantisch nieder, was sich anhand des Vorkommens einzelner Wörter veranschaulichen lässt:

34-mal wird im Drama das Wort Erzählung bzw. erzählen (rasskas, rasskashi) verwendet; 45-mal sagen (skasala); 75-mal sprechen, reden (goworit).

Angesichts dieser Zahlen wird der Zusammenhang zwischen dem Akt des Erzählens, Berichtens, Sprechens und dessen Inhalt deutlich: Schier unzählige jüdische Überlieferungen, Legenden, Streit- und Schlichtgespräche, Bräuche und Rituale, kurzum das Folkloristisch-Karnevaleske machen den Inhalt des Dramas aus. Die Folklore auf der Inhaltsebene bedingt die Oralität auf der Erzählebene. Der Stoff und die Form sind harmonisch aufeinander abgestimmt und potenzieren sich gegenseitig in ihrer Wirkung. Dieses Erfolgsrezept des Dramas *Dibbuk* trug zu seinem verdienten Status als eines der wichtigsten Werke der jiddischen Literatur bei.

Auch wenn es sich bei *Dibbuk* um ein Theaterstück handelt, sind in diesem Zusammenhang Franco Morettis Beobachtungen zu Verbreitungswellen des modernen Romans (1750–1950) aufschlussreich:

In Kulturen an der Peripherie des literarischen Systems [...] erwächst der moderne Roman zunächst nicht aus einer autonomen Entwicklung, sondern aus einem Kompromiss zwischen einem formalen westlichen (für gewöhnlich französischen oder englischen) Einfluss und den einheimischen Stoffen. (Moretti 2016, 51)

Bezieht man diese Erkenntnis auf An-ski's Theaterstück, so kann man behaupten, dass der authentische jüdische Stoff und die traditionelle jüdische Form keinen Kompromiss eingehen mussten. Der Ethnologe An-ski reicherte sein Theaterstück mit zahlreichen authentischen Überlieferungen der jüdischen Welt an und ahmte in seiner Erzählstruktur das Muster der Oralität aus der jüdischen Folklore nach. Dem Autor ging es vordergründig um jiddische Literatur und Kultur, ihren Erhalt und ihre Verbreitung.

An-ski bemühte sich sehr um die Popularisierung seines Dramas, wollte es auf den Spielplan des Alexandrowskij-Theaters bringen, versuchte später, das Theaterstück an das Moskauer Mchat-Theater zu vermitteln. Zu diesen Zwecken kontaktierte er den berühmten russischen Literaturhistoriker S. A. Vengerow, den Literaturkritiker Nikolaj Popow und den Regisseur Wladimir Nemirowsch-Dantschenko. Diejenigen Theater, die An-ski im Blick hatte, brachten erstens zu 95 Prozent russische Theaterstücke auf die Bühne, zweitens gab es nach der Aufführung des Dramas *Mendel Spiwak* von Juschkewitsch eine offizielle Anweisung, keine jüdischen Stücke mehr aufzuführen. Seine Premiere feierte *Der Dibbuk* 1920, als es von der Wilnaer Truppe in Warschau in jiddischer Sprache aufgeführt wurde. 1922 erfolgte die Aufführung durch das Habima-Theater auf Hebräisch in Moskau. Habima brachte den *Dibbuk* auf Tournée in vielen europäischen Städten und in den USA auf die Bühnen. Transnational waren diese Zirkulationsprozesse jedoch nicht wirklich: Das Theaterstück wurde hauptsächlich von der jüdischen – mehr-

sprachigen und in der ganzen Welt verstreuten – Community rezipiert. Für seine „Konsekration“ (Casanova 2004, 133) im Bereich der Weltliteratur fehlte dem *Dibbuk* laut Moretti wiederum die westliche Form (vgl. Moretti 2016, 54).

Anders als An-ski stammte Debora Vogel aus einer assimilierten jüdischen Familie in Galizien, die zu Hause Polnisch und Deutsch sprach. Polnisch war die erste Literatursprache von Debora Vogel, die außerdem Russisch konnte. Auf Jiddisch begann sie erst viel später zu schreiben, ihre polnischen Texte übersetzte sie häufig ins Jiddische. Diese Selbstübersetzungen sowie das Schreiben auf Jiddisch hatten am Anfang einen ausgeprägt experimentellen Charakter. Vogel erprobte dabei die ihr aus anderen Literaturen (vor allem aus der polnischen und russischen Literatur) bekannten Muster und Schreibweisen in der jiddischen Sprache. Auf diese Weise transferierte sie neue literarische Tendenzen ins Jiddische, insbesondere der polnischen Avantgarde (Stanisław Ignacy Witkiewicz und Władysław Strzemiński) und des Konstruktivismus, mit dem sie durch ihr Interesse an Malerei und Architektur in Berührung kam. Bewusste Reduktion des Wortschatzes, kubistische Denkkonstruktion sowie verschiedene Verfremdungseffekte wurden eingesetzt, um die literarische Avantgarde in der jiddischen Sprache zu realisieren.

Das berühmte Bild *Schwarzes Quadrat auf weißem Grund* von Kasimir Malewitsch, für den ein einfaches geometrisches Formenvokabular charakteristisch ist, versuchte Debora Vogel mit literarischen Mitteln in ihrer jiddischen Lyrik nachzuahmen, wie am Beispiel ihres Gedichts „Tog-figur“ veranschaulicht werden soll.

Tog-figur

a groer rekhtek.

a tsveyter.

a driter.

zibn mol efnt zikh der blekh-rekhtek.

gele zun. royte zun.

fun eyn zeyt, fun der tsveyter zeyt:

a tog-rekhtek hot zikh geshlosn.

groe feygl fun blekh shvimen.

kletser fun veykhn teyg mit tsvey hent un tsvey fis

keyklen zikh in groen leym fun likht.

vir mol in tog.

gele zun fun eyn zeyt rekhtek, fun der tsveyter.

An ershter khoydesh fun shteyf blekherne blumen,

der tsveyter, der driter khoydesh

fun klebik-blekherne blumen, hent und kleyder.

Vifil mol shoyh hot zikh oyfgetun
 Vifil mol zikh geshlosn,
 der blekherne rekhtek
 mit dem geln zunkreyzl fun tzvey zeytn.

Tagfigur

Ein graues Rechteck.
 Ein zweites. Ein drittes.
 Sieben Mal öffnet sich das Blechrechteck.
 Gelbe Sonne. Rote Sonne.
 Von einer Seite, von der anderen Seite.
 Ein Tagrechteck hat sich geschlossen.
 Graue Vögel aus Blech schwimmen.
 Klötze aus weichem Teig mit zwei Händen und zwei Füßen
 rollen im grauen Leim aus Licht.
 Vier Mal am Tag.
 Gelbe Sonne von der einen Seite des Rechtecks, von der anderen.
 Ein erster Monat blechern-steifer Blumen.
 Der zweite, der dritte Monat
 mit klebrig-blechernen Blumen, Händen und Kleidern.
 Wie viele Male hat es sich schon geöffnet,
 wie viele Male sich geschlossen
 das blecherne Rechteck
 mit der gelben Sonnenwelle von zwei Seiten.
 (Umschrift und Übersetzung aus dem Jiddischen zit. nach: Werberger 2007, 269–270. Fehler
 in der Umschrift wurden stillschweigend korrigiert)

Diesem Gedicht liegt ein geometrisch-technisches Gestaltungsprinzip mit Farbflächen, Linien und geometrischen Grundformen zugrunde. Auf der Wortschatzebene ist eine Poetik der Einschränkung bzw. des Verzichts (vgl. Misiak 2016) festzustellen: Sehr wenige Wörter werden immer wiederholt und neu eingeordnet. Im zweiten Teil des Gedichts werden die Sätze länger, außerdem werden Neologismen und Adjektiv-Nomen-Verbindungen verwendet. Dadurch wird dem Leser der Eindruck vermittelt, etwas Konstruiertes zu betrachten. Gleichzeitig ist es ein Versuch, das Beobachtete „einer erkenntnis-theoretischen Prüfung“ (Musil 1978, 1025) zu unterziehen. Vogels Gedicht verweist in gewissem Sinne auf den Essay „Skizze der Erkenntnis des Dichters“ (1918), in dem Musil „den Dichter nur als den in einer bestimmten Weise und auf bestimmtem Gebiete Erkennenden betrachtet“ (Musil 1978, 1026). Die Regelmäßigkeit der beobachteten Bewegungen, Formen, Farben, Materialien und ihrer Beschaffenheit in Vogels Gedicht korrespondiert unmittelbar mit Musils Schilderungen des „ratioïden Gebiets“:

Es ist gekennzeichnet durch eine gewisse Monotonie der Tatsachen, durch das Vorwiegen der Wiederholung, durch eine relative Unabhängigkeit der Tatsachen voneinander, so daß

sie sich auch in schon früher ausgebildeten Gruppen von Gesetzen, Regeln und Begriffen gewöhnlich einfügen, in welcher Reihenfolge immer sie entdeckt worden seien. Vor allen Dingen aber schon dadurch, daß sich die Tatsachen auf diesem Gebiet eindeutig beschreiben und vermitteln lassen. Eine Zahl, eine Helligkeit, Farbe, Gewicht, Geschwindigkeit, das sind Vorstellungen, deren subjektiver Anteil ihre objektive, universal übertragbare Bedeutung nicht mindert. (Musil 1978, 1029)

Das „ratioide Gebiet“ wird dem rationalen Menschen zugewiesen, den Musil als Gegenteil des Dichters charakterisiert. Damit wird deutlich, dass Debora Vogel mit ihrer Lyrik und insbesondere mit dem Gedicht „Tog-figur“ auf Musils Essay reagiert und dem Dichter die erkenntnistheoretische Fähigkeit zubilligt.

Der avantgardistische Charakter von Vogels Lyrik hebt die jiddische Sprache auf eine neue künstlerische Stufe. Anna Maja Misiak, die Vogels Lyrik ins Deutsche übersetzte, konstatiert zutreffend: „Die Ursprünge ihrer Poetik liegen vor allem in Bildern Cézannes, Utrillos, Légers sowie in der Theorie und Praxis von Strömungen wie Purismus, Suprematismus und Bauhaus.“ (Misiak 2008, 3) Es sind also vordergründig westliche Formen der Avantgardekunst, die Vogel in ihre jiddische Lyrik überträgt. Gemäß Morettis Maxime kann ihrer Dichtung damit weltliterarisches Potential bescheinigt werden. Debora Vogel, der aufgehende Stern am Himmel der jiddischen Literatur und vielleicht der Weltpoesie, war erst 42 Jahre alt, als sie mit ihrer Mutter, ihrem Mann und ihrem fünfjährigen Sohn im August 1942 im Lemberger Ghetto erschossen wurde.

Zu Lebzeiten stieß ihre auf Jiddisch verfasste avantgardistische Lyrik „auf Anerkennung bei den Introspektivisten in New York, in Galizien fand sie jedoch kaum eine Leserschaft“ (Misiak 2008, 3). Das Dilemma bestand darin, dass die Jiddisch sprechenden Leserinnen und Leser an traditionellen, volkstümlichen Mustern festhielten und von Vogels anspruchsvollen intellektuellen Gedichtexperimenten überfordert waren. Die an der Avantgarde interessierte Leserschaft sprach jedoch kein Jiddisch. Das 80 Jahre nach dem Tod der Dichterin neu entfachte Interesse an Debora Vogel in der Ukraine (vgl. Vogel 2019) und in den USA (vgl. Lyubas 2020) veranschaulicht die transnationale Dimension ihrer Dichtung.

3 Weltliterarische Dimensionen von Joseph Brodskys Lyrik

Ralph Dutli, der Brodskys Gedichte ins Deutsche übersetzt und den Gedichtband *Brief in die Oase* herausgegeben hat, bezeichnet ihn „als sonores Kettenglied einer überzeitlichen Weltpoesie“ (Dutli 2011). Dieses Zitat, das prominent auf dem Cover des Buches zu lesen ist, findet sich auch auf der Webseite des Lyrikers,

Autors und Übersetzers Dutli, allerdings in etwas anderem Wortlaut: „als schlichtes ‚Bruchstück‘ einer überzeitlichen Weltpoesie“ (Dutli Webseite). Bezogen auf die Weltpoesie stellt sich die Frage, was sie nun ist: eine Kette sonorer Stimmen oder ein Haufen schlichter Bruchstücke? Dieser Gegensatz betrifft auch Brodskys³ Poetik: Er war Meister darin, das Gegensätzliche zusammenzuführen, das Erhabene zu entzaubern, das Unauffällige zu inszenieren, das Ernste zu ironisieren und den Leser immer wieder zu überraschen. Kurzum: „ein Dichter vielfältiger Masken und Metamorphosen“, der „ein lyrisches Werk von phänomenalem Facettenreichtum“ (Dutli 2011) hinterließ, wie es auf dem Cover weiter heißt. Was sind aber die spezifischen Eigenschaften, die Brodskys Lyrik zur Weltpoesie machen?

Bereits in frühen Gedichten artikuliert Brodsky sein Selbstverständnis als Bewohner der Welt der Literatur, indem er der realen Welt eine Absage erteilt, wie beispielsweise im Gedicht „Пилигримы“ (Pilger). In diesem 1958 verfassten Text werden die Unendlichkeit und Beständigkeit der Welt und gleichzeitig ihre Unveränderbarkeit und Unverbesserlichkeit thematisiert. Es sind die Vögel, die diese Erkenntnis herausschreien, Peregrini – Fremde, Aussteiger und Emeriten –, die Jahrhundert für Jahrhundert hungrig und halbnackt durch diese Welt ziehen, bleiben aber stur und unbelehrbar. Sie lassen sich von nichts beirren, unerschütterlich und unermüdlich bleiben sie sich und ihren Prinzipien treu, selbst dann, wenn der Glaube in sich und in Gott nichts verändert, verändern Peregrini ihre Haltung nicht. Ganz im Gegenteil, sie scheinen sich dadurch bestätigt zu fühlen und nehmen ihr Schicksal stoisch an: „...И, значит, остались только / иллюзия и дорога.“ (...Und, das heißt, es blieben nur / Illusion und der Weg) (Brodsky 1992, 17)

Brodsky schrieb dieses Gedicht mit 18 Jahren. In diesem Alter begriff er nicht nur die Unmöglichkeit der Vollkommenheit der Welt, sondern auch seine Bestimmung in dieser. Als Motto ist dem Gedicht ein Zitat aus dem Sonett 27 von Shakespeare – „For then my thoughts, from far where I abide, / Intend a zealous pilgrimage to thee,“ – in russischer Übersetzung von Sergej Marschak vorangestellt: „Мои мечты и чувства в сотый раз / идут к тебе дорогой пилигримов“ (Brodsky 1992, 16). Dieses Motto verweist auf den Einfluss, den englische Dichtung auf Brodsky seit Beginn seines lyrischen Schreibens ausgeübt hat. Der junge

³ Josef Brodsky wurde 1940 im sowjetischen Leningrad geboren. Die Mindestschulpflicht von 7 Klassen durfte er gerade noch absolvieren und musste die Schule verlassen, weil er kein Komsomol-Mitglied war. In jener Zeit war es ein Urteil: man landete im Gefängnis, entweder als Krimineller oder als politischer Dissident. 1964 wurde Brodsky wegen „Parasitentums“ zu fünf Jahren Zwangsarbeit verurteilt. 1972 wurde er ausgebürgert und musste die Sowjetunion verlassen. Dank der Unterstützung von W. H. Auden kam Brodsky in die USA. Er schrieb in russischer Sprache Gedichte und in englischer Sprache Prosa. 1987 wurde Brodsky mit dem Nobelpreis für Literatur ausgezeichnet. Er starb 1996 in New York an einem Herzinfarkt.

Poet artikuliert seine Besessenheit von der Poesie und seine Absicht, den Weg der Peregrini beschreiten zu wollen. Es scheint seine bewusste Entscheidung zu sein, ein Fremdling in dieser Welt zu werden und der Poesie zu dienen. Das Gedicht war in verschiedener Hinsicht prophetisch: Brodsky wurde aus seiner Heimat ausgewiesen und musste in der Fremde einen Weg für sich und seine Dichtung suchen. Diese Suche führt ihn nicht nur durch den Raum, sondern auch durch die Zeit, hin zu anderen Pilgern, die ihm als Vorbild dienen.

Unter diesen Vorbildern kommt dem homerischen Helden Odysseus und dem römischen Dichter Ovid eine besondere Bedeutung zu, womit intertextuelle Bezüge als eine weitere Eigenschaft von Brodskys Lyrik unterstrichen werden. Der Autodidakt setzte sich intensiv mit der Antike auseinander. Sie diene Brodsky – wie vielen anderen Dichtern und Schriftstellern – als unerschöpfliche Quelle für Themen und Motive sowie als ein Referenzraum für seine metaphorische Sprache. Brodskys Haltung zur Antike war nicht von Anbetung oder Verehrung gekennzeichnet, sondern häufig ironisierend und profanierend, wie in der „Полевая эклога“ (Feldekloge). In diesem 1963 verfassten Text formuliert der junge Dichter seine Definition eines Exilanten, die Ovid als Archetypus des exilierten Autors entschieden verneint:

Нет, не тот, кто виденьями полн,
начинает тонуть в половодьях,
как Назон возле сумрачных волн,
ненавидящий душу и плоть их,
словно бурей застигнутый челн,
проклиная их ропот. Напротив.

(Nein, nicht der, der voller Visionen ist, / beginnt in den Fluten zu ertrinken, / wie Nason in der Nähe der düsteren Wellen, / der ihre Seele und ihr Fleisch hasst, / wie ein vom Sturm gefangenes Boot, / verflucht ihr Gemurmel. Im Gegenteil.)

Brodsky bezieht sich auf Ovids Verbannung an das Ufer des Schwarzen Meeres, seinen Hass auf die Herrscher, seine Klagen, fern der Geliebten zu sein, sowie seine Hoffnungen und Rückkehrvorstellungen. Allerdings ist dieser Zustand für den aufstrebenden russischen Dichter kein Exil. Laut Brodsky ist der echte Exilant „[e]in Niemand im Meer des Lichts und auch in der Dunkelheit“ („Настоящий изгнанник – никто в море света, а также средь мрака), einer, der sich körperlich auflöst, der unterwegs ist, ein Pilger, der sich seines Weges bewusst ist. Ein echter Exilant gibt keinen Anlass zu der Annahme, er würde sich ein anders Schicksal wünschen. Für Brodskys Definition des Exilanten ist eine Art Einverständnis mit diesem Schicksal, ja eine Form der Genugtuung kennzeichnend.

Brodskys Verständnis des Exilanten mutet wie eine polemisierende Überbietung der anerkannten Autorität Ovid an. Zwar bezieht er sich auf den Dichter und

greift damit ein traditionelles Muster auf, aber gleichzeitig widerspricht er ihm und bietet seine Aktualisierung an. In „Полевая эклога“ manifestiert sich dies lexikalisch: Auffällig viele Wörter gehören zum Wortfeld Wasser: тонуть в половодьях, сумрачных волн, словно бурей застигнутый челн, море, влага, наводнению (in den Fluten ertrinken, düstere Wellen, wie ein vom Sturm gefangenes Boot, Meer, Feuchtigkeit, Hochwasser). In seinem Venedig-Buch *Ufer der Verlorenen* verrät Brodsky seine „Empfänglichkeit für das Wasser“: „Jedenfalls habe ich immer gedacht, wenn der Geist Gottes auf dem Wasser schwebte, dann muss das Wasser ihn gespiegelt haben. Daher meine Empfänglichkeit für das Wasser, für seine Falten, Runzeln und Kräuselungen“ (Brodsky 1991, 32). Das Wasser scheint in Brodskys Lyrik von der Nähe des Göttlichen, des Überzeitlichen zu künden. Ralph Dutli bringt dies auf die Formel „Gott ist Zeit ist Wasser“, die besagt, dass „Gott“ für Brodsky die Zeit gewesen sei, während Wasser als Abbild der Zeit gegolten habe (Dutli 2011, 277). Dadurch wird Zeit als eine zentrale Kategorie in Brodskys Lyrik und als Schlüsselbegriff für seine Poetik hervorgehoben. Die Zeit, von der hier die Rede ist, ist jedoch nicht eine beliebige Zeit, sondern nur die vergangene. „Ein Exilautor führt im großen und ganzen eine rückwärts gewandte und auf Rückwirkung bedachte Existenz. Mit anderen Worten: die Retrospektive spielt bei ihm, im Vergleich zu anderen Leuten, eine übertriebene Rolle“ (Brodsky 1991, 32). Die Radikalität dieser Ansichten bringt Brodsky in Verbindung mit der Muttersprache (Herkunfts- bzw. Erstsprache), denn diese hält den Exilautor in der Vergangenheit fest und führt ihn immer wieder zum Ursprung und zu den Quellen seines Schreibens zurück. Laut Brodsky kann nicht einmal das Leben in Freiheit diese Verbundenheit mit der Sprache, vielmehr die Abhängigkeit von ihr, aufbrechen, so dass das Schreiben eines Exilautors unwiderruflich „dem vertrauten Material seiner Vergangenheit verhaftet“ bleibt und „er sozusagen Fortsetzungen seiner bisherigen Werke“ (Brodsky 1988, 11–12) produziert.

An diesen Ausführungen wird deutlich, wie viele Ebenen sich in Brodskys Lyrik verschränken und wie komplex sie sind. Die Verbindung mit der Tradition, mit ihren Autoritäten und Vorbildern wird mit seiner individuellen Erfahrung angereichert und literarisiert. Brodskys Besonderheit besteht dabei darin, dass er das reale Leben durch Text ersetzt. Dies wird zu einem „seiner wichtigsten poetologischen Postulate“ (Dutli 2011, 276). Zu beobachten ist es auch am 1964/1965 in der Verbannung entstandenen Gedicht „Fragment“ (Dutli 2011, 28). Darin scheint Brodsky seine Akzeptanz des Todes als Konsequenz des Exilantenschicksals postuliert zu haben. Die Erkenntnis und das Bewusstsein, als Exilant nur ein *fragmentum*, Bruchstück, zu sein, sollen nicht nur vor Illusionen und Enttäuschungen bewahren, sondern helfen, die Angst vor dem Tod zu überwinden.

Überhaupt ist das Thema des Todes sehr dominant in Brodskys Werk, sowohl in seinen früheren Gedichten – „Judenfriedhof bei Leningrad“, „In memoriam

Fedja Dobrowolskij“, „Große Elegie an John Donne“ – als auch in späteren Texten. Seine bejahende Haltung dem Tod gegenüber machen Brodsky – „durch die nüchterne Ankündigung seines Ablebens, durch testamentähnliche Texte, Einübung in die Sterblichkeit – mit dem Blick auf die Unsterblichkeit“ (Dutli 2011, 275) – zu einem eigentümlichen Totenpoeten. Gleichzeitig lassen diese Texte die weltliterarische Dimension Brodskys Lyrik erkennen: Das universelle Thema Tod wird ohne spezifische kulturelle oder religiöse Prägungen zur Sprache gebracht, wodurch eine möglichst breite Identifikation mit diesen Gedichten gegeben ist. Die Einstreuung antiker Elemente verleiht Brodskys Gedichten eine klassizistische Anmutung, die jedoch von einer individuellen ironisierenden Haltung dominiert und durch einen Sprachmix aus Archaismen und Slang übertüncht wird. Im Grunde genommen sind es mit sprachlicher Kunstfertigkeit und Eindringlichkeit formulierte existentielle Erfahrungen eines Dichters, der seine Kunst über sein Leben stellte. Vielleicht deshalb verloren Zugehörigkeiten und Herkunft ihre Bedeutsamkeit.

Für Brodsky galt die Autonomie der Poesie – „Joseph didn't make a distinction between his calling and his life [...]“ (Polukhina 2008, o.S.). Besonders deutlich wird dies an seinem Zyklus „Часть речи“ (Redeteil) (1975/1976), der mit einem Gedicht eröffnet wird, das die Nichtzugehörigkeit bereits in der ersten Zeile exponiert: „Ниоткуда с любовью, надцатого мартабря“ (Brodsky 1993, 205). (Aus nirgendwo in Liebe, am zigsten Märzeber (Dutli 2001, 83. Übersetzung von Felix Philipp Ingold) Neben den räumlichen werden auch die zeitlichen Bindungen aufgehoben und die fehlenden zwischenmenschlichen Beziehungen beklagt: „не ваш, но и ничей верный друг“ (nicht Ihr Treuer, sondern niemand's Freund (Dutli 2001, 83. Übersetzung von Felix Philipp Ingold)). Die Stimmung der Nichtzugehörigkeit und Einsamkeit wird in vielen weiteren Gedichten nicht nur durch Negationen „nirgendwo“, „niemand“, „nichts“ erzeugt, sondern durch das Wortfeld Kälte. Снег, Холод, лед, мороз (Schnee, Kälte, Eis, Frost) werden zum Vokabular der Einsamkeit bei Brodsky:

Холод меня воспитал и вложил перо
в пальцы, чтоб их согреть в горсти.

Замерзая, я вижу, как за моря
солнце садится, и никого кругом. (Brodsky 1992, 311)

(Die Kälte erzog mich und steckte die Feder / in meine Finger, um sie in einer Handvoll zu erwärmen. / Erfrierend sehe ich, wie jenseits des Meeres / die Sonne untergeht und niemand rundherum ist.)

Aus und in der Einsamkeit greifen die Finger zur Feder, berühren und wärmen sich: Das Schreiben wird zu einem schöpferischen Prozess. Ihm geht jedoch das

„Erfrieren“, die absolute Abgeschiedenheit voraus: „никого кругом“ (niemand rundherum). Die Sonne, die über dem Meer untergeht, hinterlässt Dunkelheit, ja Finsternis. Der Zustand der Starre, der als Eis bezeichnet wird, breitet sich aus: „То ли по льду каблук скользит, то ли сама земля / закругляется под каблуком.“ (Entweder rutscht der Absatz auf dem Eis, oder der Boden selbst / Runden unter dem Absatz) (Brodsky 1992, 311) Die Bewegung der Absätze auf dem Eis kann als Metapher für die Schreibbewegungen, für den Prozess des Schreibens verstanden werden. Es ist ein schöpferischer Prozess, der Verwandlung mit sich bringt: „все отчетливей раздается снег / и чернеет, что твой Седов, „прощай““ (immer deutlicher fällt der Schnee / und schwärzt, wie dein Sedov, ‚Lebwohl‘) (Brodsky 1992, 311). Der Schnee fügt sich in das Wortfeld Kälte, das explizit im Gegensatz zu dem Bedürfnis nach Wärme steht: „чтоб их согреть“ (um sie zu wärmen), „горячий чай“ (heißer Tee). Gleichzeitig steht der weiße „Schnee“ im Kontrast zu dem schwarz werdenden „Lebwohl!“, so dass der „Schnee“ als Metapher für das weiße Papier gedeutet werden kann, auf dem im Prozess des Schreibens die Feder das Abschiedswort mit der schwarzen Tinte aufträgt. „прощай“ korrespondiert mit der Bitte „пусти“ (lass rein) in der ersten Strophe und veranschaulicht die Abkehr von der Realität und den Übertritt in einen anderen Bereich, in die Sprache. Wie der Schnee alle Spuren verdeckt und sich wie ein leeres Blatt anbietet, um neu beschrieben zu werden, ermöglicht die Sprache den Ausstieg aus der unerträglichen Realität. Damit der Abdruck des Alten sich nicht auf das Neue legt, beschwört Brodsky den Winter und den Schnee, der die Spuren – das Motiv der Absätze und der Abdrücke – verwischt. Der Winter, der alles mit Schnee bedeckt, hat die Funktion, die Wirklichkeit auszulöschen, ja zu zerstören: „Север крошит металл, но щадит стекло.“ (Norden zerbröckelt Metall, aber schont Glas) (Brodsky 1992, 311) Brodsky verwendet in seiner poetischen Sprache das Motiv des Spiegels und des Glases als Ausdruck für die Zerbrechlichkeit des menschlichen Seins. Besonders eindringlich wirken Szenen, in denen Körper als deplatzierte, verlassene Gegenstände geschildert werden. Diese Bilder stehen für die Endlichkeit, Vergänglichkeit und Nichtigkeit des menschlichen Lebens.

Aus der tiefgründigen Erkenntnis der Unentrinnbarkeit des Todes leitet Brodsky seine Definition des Lebens ab: „Жизнь – форма времени. [...] / Иногда в том хаосе, в свалке дней, / возникает звук, раздается слово.“ (Das Leben ist eine Form der Zeit. [...] / Manchmal in diesem Chaos, in der Müllhalde der Tage, / entsteht ein Klang, erklingt ein Wort.) (Brodsky 1992, 336) Mit Worten glaubt der Dichter das Chaos zu überwinden, Worte sollen in „kalten Zeiten“ Halt bieten: „Сохрани на холодные времена / эти слова, на времена тревоги!“ (Spare für kalte Zeiten / diese Worte, für Zeiten der Angst) (Brodsky 1992, 336) Vor diesem Hintergrund wird verständlich, warum das Wort „Feder“ so eine zentrale Rolle in diesem Zyklus einnimmt. Die Feder ist ein Symbol dafür, dass Sprache und

Dichtung das Chaos überwinden und als alles Überdauernde erhalten bleiben. Mit der Feder in der Hand erwacht das lyrische Ich aus der es umgebenden Starre. Am eindrucksvollsten ist dies am Gedicht „Если что-нибудь петь“ (Wenn etwas singen) (Brodsky 1992, 326) zu beobachten. Der Text wird von Bewegung, Veränderung, von Fliegen und Wälzen dominiert und thematisiert „разрыв между сбившимся напрочь с темпа / пишущим эти строки пером и тем, что / оставляет следы“ (Abstand zwischen der sich endgültig im Tempo verirrtten Feder, / die diese Zeilen schreibt, und dem, was / Spuren hinterlässt). (Brodsky 1992, 326) Im russischen Original wird diese erwachende Lebendigkeit auch durch den Gleichklang der Wörter „перо“ (Feder) und „перемена“, „перемещается“, „перекаत्याвающийся“ (Veränderung, bewegt sich, wälzt sich) unterstrichen. Diese Bewegung ist der Ausdruck der Freiheit, die der Dichter in der Sprache und im Prozess des Schreibens erringt.

Eine besondere Bedeutung kommt in diesem Zusammenhang dem Gedicht „...и при слове ‚грядущее‘“ (...und bei dem Wort ‚das Kommende‘“)(Brodsky 1993, 212) zu. Das in Anführungszeichen gesetzte Wort „грядущее“ (das Kommende) verweist auf das Gedicht „Грядущее на все изменит взгляд ...“ (Das Kommende wird die Sicht auf alles verändern) von Boris Pasternak aus dem Jahr 1942 und kann als Replik des einen Nobelpreisträgers (1987) auf den Text eines anderen Nobelpreisträgers für Literatur (1958) gewertet werden. Pasternaks Gedicht bringt die Hoffnung auf eine kommende Revision der Ansichten und Überzeugungen zum Ausdruck, als würde der Autor seine eigene Rehabilitierung als Dichter prophezeien. Er artikuliert seine Entschlossenheit, für die Wahrheit einzustehen, selbst wenn sie vergessen und begraben werden sollte. Das Motiv des Vergessens greift Brodsky auf:

и при слове „грядущее“ из русского языка
выбегают мыши и всей аравой
отгрызают от лакомого куска
памяти, что твой сыр дырявой. (Brodsky 1993, 212)

(und beim Wort „das Kommende“ aus der russischen Sprache
strömen die Mäuse und der ganze Haufen
nagt vom Leckerbissen
der Erinnerung ab, die wie dein Käse löchrig ist.

Anders als Pasternak, der für Wahrheit einstehen will, scheint es Brodsky „nach so vielen Wintern“ gleichgültig zu sein, „wer oder was hinter dem Vorhang am Fenster steht“. Diese Zeilen kann man als Desinteresse Brodskys an seiner zukünftigen Rezeption in seiner Heimat interpretieren. Er scheint dem Land, aus dem er ausgewiesen wurde, nicht verzeihen zu können. Gleichzeitig akzeptiert er sein Schicksal und nimmt dessen Schläge hin: „Жизнь, которой, / как даренной

вещи, не смотрят в пасть, / обнажает зубы при каждой встрече.“ (Das Leben, dem man wie geschenktem Gaul / nicht schaut in das Maul / entblößt die Zähne bei jedem Treffen) (Brodsky 1993, 212)

Die Schlussworte dieses Gedichts, „Часть речи“ (Redeteil), wurden zum Titel des gesamten Zyklus: „От всего человека вам остается часть / речи. Часть речи вообще. Часть речи.“ (Vom ganzen Menschen bleibt euch ein Teil / der Rede. Ein Teil der Rede insgesamt. Ein Redeteil) In diesen Zeilen sticht die Gegenüberstellung „ganz“ und „Teil“ hervor, die eine Reduzierung, ja Degradierung impliziert. Der Mensch erscheint als etwas Zerlegbares, Teilbares und ist der Endlichkeit, der Vergänglichkeit geweiht. Bleiben wird von ihm nur ein Teil der Rede, ein Redeteil, ein Wort. Aber ein Wort ist nicht bloß ein „simples Fragment der Grammatik“ (Dutli 2011, 277), sondern ein Mittel der Selbstermächtigung, die durch die Sprache ermöglicht wird. Der Dichter ist nicht „dem Diktat der Sprache ergeben“ (Dutli 2011, 277), sondern wird in der Sprache zum schöpferischen Akt befähigt und erlangt eine Form der Existenz, die das Zeitliche überdauert.

Über seinen Tod hinaus bleibt der Dichter in der Nachwelt präsent, wenn seine Texte eine Referenz für Gefühle, Erlebnisse und Erfahrungen kommender Generationen darstellen. Gemeint sind dabei nicht bloß die sogenannten ewigen Stoffe der Literatur, sondern die Fähigkeit des Dichters, mit der Tragödie zu leben, d.h. an den ihm widerfahrenen Widrigkeiten nicht zu zerbrechen, sondern sie zu bewältigen und dies ästhetisch anspruchsvoll in der Sprache zum Ausdruck zu bringen. Dazu nimmt der Dichter Anleihe an zurückliegenden Räumen und Zeiten, bedient sich ihrer Muster und Vorbilder, borgt sich ihre Bilder. Diese werden mit seinen eigenen individuellen Erfahrungen und Erlebnissen angereichert, verdichtet und aktualisiert. Dabei findet eine seltsame Metamorphose statt, die den Lauf der Zeit aufzuhalten versucht, indem sie ihren chronographischen Ablauf unterbricht. So entsteht der Eindruck der Un-Zeitigkeit, die für viele Gedichte Brodskys kennzeichnend ist. Ähnliches beobachtet man auch an zahlreichen Orten und Figuren der Vergangenheit, auf die verschiedentlich verwiesen wird. Sie fungieren als eine Art Gedächtnisspeicher, in den aktuelle Erfahrungen eingespeist werden.

4 Schlussbemerkungen

Das Theaterstück *Der Dibbuk* von An-ski veranschaulicht ein seltenes Phänomen, indem das literarische Werk Staats- und Sprachgrenzen zwar überwindet, vordergründig aber in der jüdischen Community zirkuliert. Seine Verbreitung in jiddischer und hebräischer Sprache steht im Zeichen der Übersetzung, jedoch handelt es sich dabei jeweils um jüdische Sprachen. Insofern liegt hier eine sehr

spezifische Konstellation vor, die als Alleinstellungsmerkmal der jüdischen Literatur bezeichnet werden kann. Es ist anzunehmen, dass diese Konstellation nicht nur für An-ski's *Der Dibbuk* kennzeichnend ist, sondern auch für andere Werke, die für die jiddische Literatur Meilensteine waren. In diesem Zusammenhang ist zu fragen, ob diese Beobachtungen tatsächlich auf Literatur in jiddischer Sprache beschränkt sind oder – was viel wahrscheinlicher ist – generell auf literarische Texte zutreffen, die als zentrale, herausragende Werke einer Nationalliteratur gelten. Anders formuliert: Welcher Zusammenhang besteht zwischen National- und Weltliteratur und wie hat er sich im Laufe der Zeit verändert? Welche Unterschiede lassen sich in Bezug auf die Zahl der Sprecher einer Sprache, den Grad ihrer Popularisierung und Attraktivität, ihren besonderen Stellenwert aufgrund von religiösen, historischen, postkolonialen, politischen, sozialen Faktoren etc. beobachten? Sind kleinere Sprachen und Literaturen resistenter gegen die Einflüsse von außen oder ist das Schreiben in der Sprache eines der Zentren eine Voraussetzung dafür, an weltliterarischen Prozessen partizipieren zu können?

Debora Vogel ist ein Beispiel für die Modernisierung des literarischen Schreibens durch die Übernahme der Verfahren der bildenden Kunst. Gleichzeitig kann ihre Lyrik als Replik auf den poetologischen Diskurs als Folge der Sprachkrise der Jahrhundertwende gedeutet werden. Ihre experimentelle Suche nach neuen Darstellungsmöglichkeiten bediente sich des tausend Jahre alten, traditionsreichen Jiddisch, das von diesem ästhetischen Versuch unbeeindruckt blieb. In diesem Zusammenhang kann man fragen, wie viel Innovation Literatur verträgt und inwieweit dieses Maß von der jeweiligen Sprache und ihrem Stellenwert abhängt. Die Anerkennung der Innovation manifestiert sich in der Übersetzung literarischer Texte, was für Debora Vogels Werk erst Jahrzehnte später zutrifft. Gerade die Übersetzung ins Englische ermöglicht Vogels Dichtung „obtaining official entry to the republic of letters“, auch wenn laut Casanova die Übersetzung „a way of systematically imposing the categories of the center upon works from the periphery, even of unilaterally deciding the meaning of such works“ (Casanova 2004, 154) bedeutet.

Joseph Brodsky ist ein Beispiel für viele Autorinnen und Autoren, die international Erfolge feiern und Anerkennung erfahren, aber in ihrem Herkunftsland auf offizielle Ablehnung stoßen. An Brodskys Lyrik kann man beobachten, wie diese Ablehnung zur Distanzierung von der literarischen Tradition des Herkunftslandes und zur Anreicherung eigener Texte mit poetologischen und intertextuellen Übernahmen aus anderen Literaturen beigetragen hat. Diese transnationalen Prozesse zeichnen nicht nur das Werk des Autors aus, sondern auch die Rezeption seiner Texte. Eine besondere Bedeutung kommt dabei den internationalen Preisen zu, die an den Autor verliehen wurden. Die mit ihnen einhergehenden poetologischen Selbstaussagen des Preisträgers und die Stimmen der Literaturkritik zu

seinem Werk stießen häufig weitere transnationale Prozesse an und legen weltliterarische Dimensionen des Textes offen. Ihre Kommentierung, Bewertung und Einschätzung durch Dichterkollegen, Literaturkritiker und -wissenschaftler veranschaulichen oft das angestrenzte Bemühen, Texte einzuordnen, die eigentlich gegen die Eingrenzung anschreiben und überzeitliche Geltung anstreben. Es handelt sich vordergründig um allgemeingültige, universelle Themen – Standhaftigkeit, Resilienz, Verlust, Einsamkeit, Lebenswille, Tod, Vergänglichkeit etc. –, die zum Einen an bekannten, konventionellen und charakteristischen Motiven erörtert werden, zum Anderen jedoch eine individuelle spezifische Note, eine Art Überbietung, darstellen.

Gleichzeitig lassen sich anhand solcher Betrachtungen aufschlussreiche Erkenntnisse über das Verhältnis der nationalen Literatur zur transnationalen und zur Weltliteratur gewinnen sowie das Konzept der nationalen Literatur angesichts der gegenwärtigen gesellschaftsverändernden Prozesse reflektieren. Im Kontext der Weltliteratur kommt der Lyrik ein besonderer Stellenwert zu, so dass der bereits von Goethe verwendete Begriff „Weltpoesie“ mit einem Nimbus versehen ist, der die neuesten theoretischen Ansätze zu überstrahlen scheint. Diese Ansätze, zu denen beispielsweise auch die transnationale Literatur zählt, fokussieren Tendenzen und Entwicklungen, die in den Literaturen der Gegenwart vermehrt zu beobachten sind, jedoch auch schon in der Vergangenheit vorhanden waren. Es lässt sich also konstatieren, dass diese Phänomene – vordergründig Mehrsprachigkeit, Übersetzung, Selbstübersetzung, Austausch, Übernahme und Aneignung – keine in der Literaturgeschichte unbekanntes Verfahren sind, ganz im Gegenteil, ihre Häufigkeit und Intensität jedoch haben in der jüngsten Zeit erkennbar zugenommen. Zurecht verweist Paul Jay auf moderne Werkzeuge der Produktion und Zirkulation von Literatur, die ausschlaggebend für die jährlich wachsende Zahl von Neuerscheinungen auf dem Buchmarkt sind. Gleichzeitig sind es auch kulturpolitische Momente, die Akzeptanz und Interesse für diese Entwicklungen fördern.

Der Begriff „transnationale Literatur“ suggeriert die Herausbildung einer neuen Literatur, was durch das Ausrufen von „turns“ begünstigt wird. Dass diese Literatur nicht alleine von der Herkunft und Biografie der Autorinnen und Autoren abgeleitet wird, sondern neben inhaltlichen Erweiterungen auch poetologische Eigenschaften entwickelt und diese entsprechend Gegenstand literaturwissenschaftlicher Studien werden, wäre zu wünschen. Insbesondere, ob und wie sich die Neuheit der „transnationalen Literatur“ im Poetologischen zeigen und den Begriff legitimieren wird, ist ein Kriterium für die Eigenständigkeit dieser Literatur.

Literaturverzeichnis

- An-ski, Salomon. *Der Dybuk. Dramatische Legende in Vier Akten*. Übersetzt von Arno Nadel. Berlin: Verlag Ost und West, 1921. <https://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/freimann/content/pageview/3637303> (11. Dezember 2021).
- Basch, Linda, Glick Schiller, Nina, und Christina Szanton Blanc (Hgg.): *Nations Unbound: Transnational Projects, Postcolonial Predicaments, and Deterritorialized Nation-states*. Amsterdam: Gordon and Breach, 1996.
- Bischoff, Doerte, und Susanne Komfort-Hein. „Vom anderen Deutschland zur Transnationalität. Diskurse des Nationalen in Exilliteratur und Exilforschung“. *Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. Exilforschungen im historischen Prozess*. Hg. Claus Dieter Krohn und Lutz Winckler. München: edition text + kritik, 2012, 242–273.
- Brodsky, Joseph. „Der Zustand, den wir Exil nennen“. *Die Tageszeitung*, 20. September 1988: 11–12.
- Brodsky, Joseph. *Ufer der Verlorenen*. Aus dem Amerikanischen von Jörg Trobitius. München: Carl Hanser Verlag, 1991.
- Canagarajah, A. Suresh. *Transnational Literacy Autobiographies as Translingual Writing*. Abingdon, Oxon: Routledge, 2019.
- Casanova, Pascale. *The World Republic of Letters*. Übersetzt von M. B. DeBevoise. Cambridge: Harvard University Press, 2004.
- Dutli, Ralph. „Die Kälte der Zeit und das Licht der Tinte. Exilant, Niemand, Bruchstück der Weltpoesie: Joseph Brodsky (1940 bis 1996)“. *Joseph Brodsky: Briefe in die Oase. Hundert Gedichte*. Hg. Ralph Dutli. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2011, 273–287.
- Dutli, Ralph. https://www.ralph-dutli.de/brief_in_die_oase.htm (11. Dezember 2021).
- Gebauer, Mirjam und Pia Schwarz Lausten (Hg.). *Migration and Literature in Contemporary Europe*. München: Meidenbauer, 2010.
- Jay, Paul. *Global Matters. The Transnational Turn in Literary Studies*. Ithaca/London: Cornell University Press, 2010.
- Jay, Paul. *Transnational Literature. The Basics*. New York: Routledge, 2021.
- Levy, Lital und Allison Schachter. „Jewish Literature / World Literature: Between the Local and the Transnational“. *PMLA* 130:1 (Januar 2015): 92–109.
- Lyubas, Anastasiya (Hg.). *Bloom Spaces Debora Vogel's Poetry, Prose, Essays, Letters, and Reviews*. Brighton: Academic Studies Press, 2020.
- Misiak, Anna Maja. „Deutschsprachige Edition der Texte von Debora Vogel (1900–1942)“. *Medaon*, Heft 3 (2008). <https://www.medaon.de/de/artikel/deutschsprachige-edition-der-texte-von-debora-vogel-1900-1942/> (11. Dezember 2021).
- Moretti, Franco. *Distant Reading*. Aus dem Englischen übersetzt von Christine Pries. Konstanz: Konstanz University Press, 2016.
- Musil, Robert: „Skizze der Erkenntnis des Dichters“. *Gesammelte Werke II. Prosa und Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik*. Hg. Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1978: 1025–1030.
- Polukhina, Valentina. „Thirteen Ways of Looking at Joseph Brodsky“. *Words Without Borders*. Juni 2008. <https://www.wordswithoutborders.org/article/thirteen-ways-of-looking-at-joseph-brodsky> (11. Dezember 2021).
- Pries, Ludger. *Transnationalisierung. Theorie und Empirie grenzüberschreitender Vergesellschaftung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2010.

- Schultermandl, Silvia: *Ambivalent Transnational Belonging in American Literature*. New York: Routledge, 2021.
- Schulze-Engler, Frank. „Transnationale Kultur als Herausforderung für die Literaturwissenschaft“. *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik* 50.1 (2002): 65–79.
- Vogel, Debora. *Die Geometrie des Verzichts. Gedichte, Montagen, Essays, Briefe*. Aus dem Jiddischen und Polnischen übersetzt und hg. von Anna Maja Misiak. Wien: Arco Verlag, 2016.
- Werberger, Annette. „Nur eine Muse? Die jiddische Schriftstellerin Debora Vogel und Bruno Schulz“. *Ins Wort gesetzt, ins Bild gesetzt. Gender in Wissenschaft, Kunst und Literatur*. Hg. Ingrid Hotz-Davies und Schamma Schahadat. Bielefeld: transcript, 2007, 257–286.
- Бродский, Иосиф Александрович: *Избранное*. Москва: Третья волна, 1993.
- Бродский, Иосиф Александрович: *Форма времени: Стихотворения, эссе, пьесы*. В двух томах. Том 1. Стихотворения. Минск: Эридан, 1992.
- Раппопорт, Соломон Аронович. *Меж двух миров (Дибук)*. Еврейская драматическая легенда в четырех действиях с прологом и эпилогом. http://az.lib.ru/a/anskij_s_a/text_1914_dibuk.shtml (11. Dezember 2021).
- Фогель, Дебора. *Білі слова. Есеї, листування, рецензії та полеміки*. Переклад Анастасії Любас – К.: Дух і Літера, 2019.