

**CAROLA HEINRICH: Was bleibt? Zur Inszenierung von Gedächtnis und Identität im postsowjetischen Kuba und Rumänien [What remains? On the staging of memory and identity in post-Soviet Cuba and Romania]**

Hildesheim – Zürich – New York: Olms, 2020. 209 S. ISBN 978-3-487-15847-1

DOI: <https://doi.org/10.31577/WLS.2022.14.2.8>

Die besprochene Publikation basiert auf Carola Heinrichs Doktorarbeit, die an der Universität Wien abgeschlossen wurde. Die Autorin beschäftigt sich darin mit der Hegemonie der Sowjetunion in zwei in vielerlei Hinsicht sich stark voneinander abhebenden kulturellen Zusammenhängen. Der Fokus ihrer Aufmerksamkeit richtet sich namentlich auf die Einflussnahme der UdSSR auf die beiden Länder Kuba und Rumänien. Dabei gilt ihr Interesse unter anderem jenen Machtstrukturen, die sich im Rahmen der geopolitischen Dominanz der Sowjetunion im ehemaligen Ostblock ausbilden konnten, und besonderen Entwicklungen in Kuba, das ebenso im sowjetischen Einflussbereich stand. Dabei erkennt sie, nun bezogen auf die Ostblockländer, eine Analogie, die im Verhältnis der Kolonialstaaten zu ihren Kolonien begründet ist. Das motiviert die Autorin „postsowjetisch“ als „postkolonial“ zu konzeptualisieren und vom „postsowjetischen Postkolonialismus“ zu sprechen und gerade jene Unterschiede in der kulturellen Translation in Augenschein zu nehmen, die sich in Kuba und in Rumänien abzeichnen. Um die besonderen kulturellen Entwicklungen in den hegemonialen Abhängigkeitsverhältnissen in den beiden Ländern besser nachvollziehen zu können, bildet die Autorin die jeweiligen geschichtlichen Kontexte und die Eigenarten der Beziehungen des jeweiligen Staates zur UdSSR ausgesprochen konturiert ab.

Methodologisch stützen sich die Untersuchungen auf das Konzept der kulturellen Übersetzung, das theoretisch ausgeweitet wird, und ist sehr stark vom *translational turn* (Doris Bachmann-Medick) bestimmt. Der Begriff der kulturellen Übersetzung geht dabei auf Homi K. Bhabha zurück. Dem bloßen Eindruck nach finden sich

kaum Abhandlungen zur kulturellen Übersetzung, die sich nicht in der einen oder anderen Weise direkt auf Bhabha beziehen würden. Während Übersetzen einen Prozess der Übertragung eines Textes aus einer Sprache in eine andere bedeutet, wird im Konzept der kulturellen Übersetzung von der Sprachlichkeit abstrahiert, womit dieser Begriff nunmehr metaphorisch gebraucht wird. Was im Prozess der kulturellen Übersetzung übertragen wird, sind Erfahrungen, Denk- und Verhaltensmuster, Wertorientierungen, Weltanschauungen, Mythen etc. aus einem kulturellen Kontext in einen anderen. Was bewirkt diese metaphorische Ausweitung des Übersetzungsbegriffs? Wie fruchtbar ist eine solche Extension für kulturwissenschaftliche Forschung? Die Verfasserin bezieht sich hier auf Ausführungen von Doris Bachmann-Medick, welche die kulturelle Übersetzung als eine Aneignung im Geiste emphatischer Affirmation auffasst, was wiederum sehr an Hans G. Gadamer erinnert, der doch das Grundproblem der Hermeneutik im Übersetzungsproblem sah, nämlich in der Frage, ob und wie es gelingt, „einen Sinnzusammenhang aus einer anderen ‚Welt‘ in die eigene zu übertragen“ (*Historisches Wörterbuch der Philosophie, Band 3*, hrsg. von Joachim Ritter, 1974, 1062). Und es ist auch ganz im Sinne Bhabhas, kulturelle Übersetzung in performativen Repräsentationen realisiert zu sehen. Die Performativität der Übersetzung wird von Bhabha in Anlehnung an Benjamin wie folgt formuliert: „Das Neue an der kulturellen Übersetzung gleicht dem, was Benjamin als die ‚Fremdheit der Sprachen‘ beschreibt – jenem Problem der Repräsentation, das der Repräsentation selbst innewohnt. [...] Mit dem Konzept der ‚Fremdheit‘ kommt Benjamin der Beschreibung

der Performativität der Übersetzung als Inszenierung kultureller Differenz am nächsten. [...] Übersetzung ist die performative Natur kultureller Kommunikation“ (*Die Verortung der Kultur*, 2000, 339, 341).

Der eigentliche Gegenstand der Untersuchung ist demnach die kulturelle Übersetzung in performativen Repräsentationen. Es sind die Darstellungsweisen des Russen bzw. der Russin und dessen/deren Attribuierungen als kulturelles Fremdbild in performativen Werken (Theater, Performance, Film, Hörspiel) seit dem Wegfall der Vormachtstellung der Sowjetunion um das Jahr 1989 und dem endgültigen Zusammenbruch der UdSSR 1991. Die Analysen beziehen sich auf sechs rumänische bzw. moldauische performative Werke und sieben kubanische. In diesen Beispielen wird kein reales Russenbild angestrebt, vielmehr wird „der Russe“ oder „die Russin“ als eine idealtypische Figur entsprechend der historischen Erfahrung mit der sowjetischen Kolonisierung instrumentalisiert. Die Autorin spricht hier von Translationsprozessen und verortet diese auf zwei Ebenen, einer zeitlichen, auf der erinnert wird und dadurch kulturelles Gedächtnis aktualisiert wird, und einer räumlichen, auf der kulturelle Identitäten zustande kommen: „Kollektives Gedächtnis und kollektive Identität entstehen im Zwischenraum, in der Überlapung von Vergangenheit und Gegenwart und im Aufeinandertreffen verschiedener Erinnerungsräume und ihrer Gedächtnisgemeinschaften“ (36). Diese Zwischenräume werden in dieser Arbeit als Räume der Übersetzung aufgefasst. Sie sind in Grenzzonen angesiedelt und diese Zwischenräume seien, so die Autorin, kulturell ausgesprochen ergiebig. Hier kommt Bhabhas Konzept der Hybridität zum Tragen, das die Verfasserin wie folgt definiert: „Hybridität meint die Konstruktion des Selbst im kulturellen Dazwischen, aus der kulturellen Differenz heraus“ (44). Dieses dezentrale Konzept erhebt Widerspruch gegenüber einem ontologisch-essentialistischen Begriff der Identität und der Idee der kulturellen Reinheit. Dabei wird gefragt, wie kulturelles Gedächtnis konstruiert wird und

welchen Beitrag performative Werke durch die Inszenierungen der kulturellen Wahrnehmungsmuster an diesem Prozess der Transformation und Reflexion leisten.

Mit dem Begriff der Hybridität hängt der Begriff des dritten Raums eng zusammen. Bekanntlich spricht sich Bhabha dagegen aus, dass Kulturen als etwas Essenzielles aufgefasst werden. Kultur ist für ihn nicht auf eine bestimmte Substanz eingrenzbar. Der dritte Raum ist ein Ort, an dem kulturelle Welten aufeinandertreffen, die gemeinhin nicht zusammengehören. Dieser Raum entsteht gerade dadurch, dass Unverträgliches zusammenkommt. Im positiven Sinne ist zu beobachten, dass diese Gegensätze einander in Frage stellen und sich in Wirklichkeit dadurch erst ermöglichen. Dieser Aspekt kommt in den analysierten performativen Werken schließlich auch zum Tragen.

Das theoretische Fundament der Analyse bilden, wie ausgeführt, Theorien der Translation im Sinne der kulturellen Übersetzung. Dabei ist festzuhalten, dass Translation hier als ein de- und rekontextualisierender Prozess verstanden wird und dass Gedächtnis- und Identitätskonstruktionen als getrennte Translationsprozesse analysiert werden, was möglicherweise überraschen könnte, sich jedoch im Nachhinein tatsächlich als legitim erweist, vor allem dann, wenn es darum geht, die unterschiedlichen Ausprägungen und Formen der kulturellen Translation sichtbar zu machen.

Der Begriff der Translation wird hier, in Anlehnung an Bhabha und dessen Übertragung des Benjaminschen Konzeptes des grundsätzlichen Übersetztseins jeder Sprache auf Kulturen gebraucht (28), wobei die Autorin auf die entsprechenden Ausführungen Benjamins in dessen Schrift „Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen“ verweist. Bei Benjamin ist dieses „Immer-schon-Übersetztsein“ nicht metaphorisch gemeint, wenn er schreibt: „Es ist notwendig, den Begriff der Übersetzung in der tiefsten Schicht der Sprachtheorie zu begründen [...]. Seine volle Bedeutung gewinnt er in der Einsicht, daß jede höhere

Sprache (mit Ausnahme des Wortes Gottes) als Übersetzung aller anderen betrachtet werden kann. Mit dem erwähnten Verhältnis der Sprachen als dem von Medien verschiedener Dichte ist die Übersetzbarkeit der Sprachen ineinander gegeben. Die Übersetzung ist die Überführung der einen Sprache in die andere durch ein Kontinuum von Verwandlungen“ (*Gesammelte Schriften II/I*, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser, 1991, 151). Wohlge-merkt, Benjamin spricht die ganze Zeit von sprachlicher Übersetzung, so dass der Eindruck entstehen kann, wenn man Bhabhas Übersetzungsbegriff im Blick behält, der sich explizit auf Benjamin beruft, als ob diese zwei Spielarten der Begriffsverwendung, also die wörtliche und die metaphorische, nach Belieben konvertibel wären. So beobachtet z. B. Birgit Wagner in ihrem Aufsatz „Kulturelle Übersetzung. Erkundungen über ein wanderndes Konzept“, dass Bhabha sich die Freiheit nimmt, „zwischen der wortwörtlichen und der metaphorischen Ebene des Übersetzungsbegriffs zu wandern, wie es ihm beliebt – und insofern leistet er einer inflationären und manchmal auch beliebigen Verwendung des Begriffs zumindest Vorschub“ (*Dritte Räume. Homi K. Bhabhas Kulturtheorie. Anwendung. Kritik. Reflexion*, hrsg. von Anna Babka, Julia Malle und Matthias Schmidt, 2012, 39). Dies ist jedoch in der besprochenen Publikation nicht der Fall. Die Verfasserin entscheidet sich bewusst für die uneigentliche Begriffsverwendung. Somit wird Kultur als Übersetzung aufgefasst, wobei allerdings auch Momente der Unübersetzbarkeit nach Auffassung von Bhabha (und naturgemäß wieder in Bezug auf Benjamins Sprachtheorie, doch gar nicht in deren Sinne) aufschlussreich werden können. Unübersetzbarkeit meint, dass im Prozess der Translation Inhalte nicht einfach transferiert und in einen neuen Kontext hineingelegt werden können, sondern dass immer schon Anpassungen vorgenommen werden, wobei stets etwas Neues entsteht, wodurch neue Erkenntnisse und Einsichten möglich werden. Zum Konzept der Unüber-

setzbarkeit gehören allerdings auch Momente der „Übersetzungsverweigerung, oder -widerstände“ (47).

Attribuierungen und Repräsentationen von Fremderfahrungen stellen sich am Ende als Inszenierungen des Eigenen heraus und geben darüber Auskunft, wie kulturelles Gedächtnis und wie Identität des Eigenen konstruiert werden. So stellt die Autorin in Bezug auf Edward Said fest: „Binär strukturierte Selbst- und Fremdbilder haben folglich einen konstruktiven Charakter, der nicht darauf ausgerichtet ist, ‚wahre Aussagen‘ über das Fremde und das Eigene zu machen, sondern eine Wirklichkeit zu konstruieren und über diese Konstrukte wiederum Einfluss auf Kultur und Gesellschaft auszuüben“ (30). Somit wird auch Erinnerung als konstruktiver Prozess der permanenten Übersetzung begriffen und dadurch auch die prinzipielle Konstruktivität des Gedächtnisses angenommen. In diesem Sinne versteht sich das kollektive Gedächtnis als kommunikatives Gedächtnis, ein Gedächtnis, in dem laufend Translation am Werk ist. Der vorliegenden Arbeit werden Gedächtniskonzepte von Aleida und Jan Assmann mit entsprechenden Referenzen auf das Konzept des kollektiven Gedächtnisses von Maurice Halbwachs zugrunde gelegt und der Fokus richtet sich hauptsächlich auf die Spielarten des Sich-Erinnerns als kultureller Übersetzungsprozess, also eine Art „Aneignung der Vergangenheit aus der Gegenwart“ (33), denn, „was eine Gruppe erinnert oder vergisst und auf welche Weise sie es tut, bestimmt ihr Selbstverständnis“ (34).

Die postsowjetischen Inszenierungen, die ein Ende der Vormachtstellung Russlands reflektieren – einen nicht zu überschätzenden Umbruch auf allen Ebenen (politisch, ökonomisch, ideologisch, kulturell) – werden durchwegs als „gegen die Macht aufbegehrende Sprechakte“ (21) aufgefasst und dementsprechend analysiert. Die Analyse richtet sich auf die verschiedenen Erscheinungsformen der Translation, auf die Machart der Inszenierungsformen, auf die Mittel und die Techniken, die dabei zur An-

wendung gebracht werden. Dabei werden die Darstellungsmöglichkeiten in den konkreten Gattungen ausgelotet und bei der Analyse berücksichtigt.

Die Autorin stellt ein verstärktes Aufkommen der sowjetischen Thematik in der künstlerischen Produktion seit den Veränderungen von 1989 bis 1991 fest, also seit dem Ende des kalten Krieges und dem Untergang bzw. der endgültigen Auflösung der UdSSR. Dies dürfte weniger überraschend sein, zumal gerade in Umbruchszeiten Vergangenheitsbewältigung- bzw. Aufarbeitung hochaktuell sind, was zwangsläufig zu Revisionen im Bereich der kulturellen Selbstwahrnehmung, der Eigendefinition und der kollektiven Identität führt. Die Autorin macht durch ihre Analysen in ihren Ausführungen auch darauf aufmerksam, dass in diesem Prozess der transkulturellen Hybridisierung im postsowjetischen Umfeld immer auch das Verdrängte berücksichtigt werden muss (35).

Bei der Aufbereitung der analysierten Werke werden drei Varianten des Sich-Erinnerns an die Sowjetunion als inszenierte Translation erkannt: Es wird zum einen über Mittel der Komik mit der Vergangenheit abgerechnet, der Russe wird als Hegemon verlacht und eine nationale Emanzipation heraufbeschworen, was sich als typisch für die rumänischen Spielarten der Translation herausstellt. Zum anderen finden sich Beispiele für Nostalgie, in denen einer glorreichen Vergangenheit gedacht wird, was wiederum für die kubanische Erinnerungskultur bezeichnend ist. In diesem Fall hat die Beschäftigung mit der gemeinsamen Vergangenheit mit Sowjet-Russland einen anderen Hintergrund als in Rumänien. In Kuba dient sie der Artikulation von Hoffnungen auf eine bessere Zukunft. Statt dass aber die nationale Emanzipation und der erträumte Wohlstand eintreten, kehren die als überwunden geglaubten Machtstrukturen wieder und vereiteln einen hoffnungsvollen Aufbruch. Eine weitere Variante der inszenierten Translation wird dort erkannt, wo es um das Verhältnis von Erinnerung und Macht geht, um Mo-

mente der gezielten Steuerung der Erinnerungs- und Vergessensprozesse (37 ff.). Hier werden weder Mittel der Komik eingesetzt noch Nostalgie erzeugt, sondern auf Dokumentaristik abgehoben.

Die Analyseschritte wurden in dieser Arbeit so gesetzt, dass zuerst verschiedene Varianten des Sich-Erinnerns an die sowjetische Hegemonialmacht ins Blickfeld gerückt werden, um im zweiten Schritt die postsowjetischen Positionierungen in Kuba und Rumänien herauszuarbeiten. Es fällt auf, dass sich Darstellungen des Verhältnisses gegenüber der Macht Russlands in den beiden Ländern durchaus unterscheiden: Während in Rumänien durchgehend negative Feindbilder der russischen Hegemonialmacht und des Russen bzw. der Russin generiert werden, wird in Kuba ein durchwegs positives Bild gezeichnet. Unterschiede ergeben sich auch hinsichtlich des Geschlechts. Während in den rumänischen Werken das Russenbild männlich dominiert ist, finden sich in Werken kubanischer Autor\*innen auch Russinnen. Dies hat seinen Grund in den unterschiedlichen historischen und politischen Kontexten der sowjetischen Dominanz.

ROMAN MIKULÁŠ

Institut für Weltliteratur SAW

Slowakische Republik

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0822-2535>