

# VON DEN SCHÜTZENLIEDERN ZU VJERKA SERDJUČKA

## Konstruktion und Dekonstruktion nationaler Identität im ukrainischen politischen Lied des 20. Jahrhunderts

von Stefan Simonek (Wien)

Erstveröffentlichung

1 Cf. als aktuelle Beispiele: Lebedynceva, Natalija: Jevropa jak danist': Oksana Zabužko versus Jurij Andruchovyč [Europa als Gegebenheit: Oksana Zabužko versus Jurij Andruchovyč]. In: Hundorova, Tamara I. (Hg.): Jevropejs'ka melancholija. Dyskurs ukrajins'koho okcydentalizmu. Kyjiv: Stylos 2008 (Teoretyčni Reviziji 1), pp. 87-95; Simonek, Stefan: Beobachtungen zur regionalen Ausdifferenzierung der zeitgenössischen ukrainischen Literatur [in Druck]. Für zahlreiche wichtige Hinweise sowohl zu den Schützenliedern als auch zu Vjerka Serdjučka möchte ich mich an dieser Stelle bei Roman Dubasevyč (Wien) herzlich bedanken.

2 Cf. im Folgenden Sodol, Petro: Ukrainian Sich Riflemen. In: Encyclopaedia of Ukraine. Vol. V (St-Z). Toronto, Buffalo, London: Univ. of Toronto Press Inc. 1993, p. 434f.; zu einer bibliografischen Übersicht zum Thema cf. Zlenko, Petro: Ukrajins'ki Sičovi Stril'ci (Materijaly dlja bibliografičnogo pokazčyka) [Die Ukrainischen Sič-Schützen (Materialien für ein bibliografisches Verzeichnis)]. In: Za Deržavnist', zb. 5. Varšava 1935, pp. 3-34.

Der Versuch, den Auf- und Abbau, also Konstruktion und Dekonstruktion nationaler Identität am Beispiel des ukrainischen politischen Liedes im 20. Jahrhundert zu zeigen (wobei der Begriff des Politischen dabei über das Artikulieren eindimensionaler und direkt funktionalisierbarer politischer Botschaften oder auch unmittelbarer, dissidenter Kritik an politischen Zuständen hinausgeht), führt mit einer gewissen Zwangsläufigkeit zu den ukrainischen Schützenliedern auf der einen und den Performances von Vjerka Serdjučka auf der anderen Seite als Anfangs- und Endpunkte einer Evolution, die vom mittelbaren Beginn des 20. Jahrhunderts bis zu dessen unmittelbarem Ende (und noch darüber hinaus) reicht. Daneben inkludiert eine in dieser Weise konzipierte Zusammenschau neben einer erwünschten diachronen Achse auch den für die ukrainische Kultur prägenden Gegensatz zwischen den Entwicklungstendenzen im galizischen Westen des Landes, der auf Grund seiner früheren Zugehörigkeit zur Donaumonarchie sowie späterhin zum neu gegründeten polnischen Staat ein in wesentlichen Zügen anders konfiguriertes kulturelles Gedächtnis aufweist, und dem stärker russisch bzw. sowjetisch geprägten östlichen Teil des Landes – die differierenden, auch in der Sekundärliteratur innerhalb und außerhalb der Ukraine zu dichotomischen Gegenüberstellungen einladenden Individualpoetiken zentraler ukrainischer AutorInnen der Gegenwart, wie etwa des mitteleuropäisch-galizisch geprägten Jurij Andruchovyč auf der einen und Serhij Žadans oder Oksana Zabužkos auf der anderen Seite, vermögen diesen Umstand augenfällig zu belegen.<sup>1</sup> Unter diesem Blickwinkel vermag das Gegeneinanderhalten der Schützenlieder des Ersten Weltkriegs und Vjerka Serdjučkas erfolgreicher Teilnahme am »Eurovision Song Contest« des Jahres 2007 auch als regionaler Abgleich zwischen der West- und der Ostukraine im Zeichen des politischen Liedes verstanden werden.

Die in weiterer Folge darzustellende, ausgesprochen signifikante appellative und identitäts-affirmierende Funktion der Schützenlieder ist zweifelsohne im Kontext mit deren Genese im Rahmen der Österreichisch-Ungarischen Armee zu sehen; dabei waren sicherlich auch die der Armee zeitlich vorgelagerten ukrainischen Sport- und Kulturvereine »Sokil« (Der Falke) und »Sič« (Das Kosakenlager) von Interesse, die in großer Zahl zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Galizien gegründet wurden (im Jahre 1914 existierten mehr als neunhundert derartige Vereine) und aus denen heraus sich dann teilweise die ukrainischen Verbände der k. k. Armee im Ersten Weltkrieg rekrutierten. Die ukrainischen Sič-Schützen – »Ukrajins'ki Sičovi Stril'ci (USS)« – waren die einzige ukrainische Einheit der Österreichisch-Ungarischen Armee und wurden im August 1914 in Galizien zusammengestellt, wobei zahlreiche Freiwillige wie bereits erwähnt zuvor schon Mitglieder ukrainischer Kultur- und Sportvereine gewesen waren.<sup>2</sup> Die lediglich 2.500 Mann, die schließlich in die Armee aufgenommen wurden, kämpften nach einer zweiwöchigen Einschulung aufgeteilt auf zehn Kompanien an der Russischen Front in den Karpaten und unterstanden der 55. Österreichischen Infanteriedivision; sie konnten sich in diversen Gefechten auszeichnen, und der Stand von insgesamt acht Kompanien konnte trotz der Verluste gehalten werden. Im Februar 1918 marschierten die Schützen gemeinsam mit der Österreichisch-Ungarischen Armee nach Cherson, im Oktober 1918 wurden sie dann in die Bukowina verlegt. Nach dem Auseinanderbrechen der Donaumonarchie integrierte man die entsprechenden Einheiten in die reguläre Armee der kurzlebigen Westukrainischen Volksrepublik; nach schweren Verlusten im Kampf und der Einkesselung durch die polnische Armee mussten die Schützen am 2. Mai 1920 kapitulieren. Sie waren die erste und mit fünfeinhalb Jahren auch die am längsten existierende ukrainische Militäreinheit in und knapp nach dem Ersten Weltkrieg.

Bedingt durch ein generell höheres Bildungsniveau der Schützen, von denen viele vor dem Einrücken ein Gymnasium oder eine Universität besucht hatten, und deren entsprechende Aktivitäten in Schul- und Studentenchören, entstanden bereits im Dezember 1914 in den Karpaten die ersten Schützenlieder (ukr. »strilec'ki pisni«), nachdem man zuvor eigene Liedtexte zu bereits vorhandenen Melodien gesungen hatte. Diese Schützenlieder entwickelten sich relativ rasch zu einem eigenständigen Subgenre innerhalb der ukrainischen Lyrik der 1910er und 1920er Jahre und wurden teilweise von galizisch-ukrainischen Autoren verfasst, die sich gewissermaßen auf dieses Genre spezialisiert hatten, wie etwa

3 Strilec'ka Golgota. Sproba antolohiji [Das Golgotha der Schützen. Versuch einer Anthologie]. Hg. v. Taras Ju. Salyha. L'viv: Kamenjar 1992. Ich danke Natalija Cykra (Wien) für die Vermittlung dieser und weiterer Quellen zu den Schützenliedern.

4 Cf. auch die Präsenz dieser sechs Namen in der grundlegenden Anthologie: Moloda muza. Antolohija zachidnoukrajins'koji poeziji počatku XX stolittja [Die junge Muse. Eine Anthologie westukrainischer Lyrik vom Beginn des 20. Jahrhunderts]. Hg. v. Volodymyr I. Lučuk. Kyjiv: Molod 1989.

5 Cf. Simonek, Stefan: Ivan Franko und die »Moloda Muza«. Motive in der westukrainischen Lyrik der Moderne. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 1997 (Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte. Reihe A, NF 23), p. 235.

6 Struk, Danylo Husar: The Journal »Svit«: A Barometer of Modernism. In: Harvard Ukrainian Studies XV (1991), pp. 245-256, hier p. 256.

7 Grabowicz, George G.: Commentary: Exorcising Ukrainian Modernism. In: Harvard Ukrainian Studies XV (1991), pp. 273-283, hier p. 281.

8 Salyha, Taras: I zori na nebi vmyvalys' sl'ozamy ... [Und die Sterne am Himmel wuschen sich mit Tränen ...]. In: Strilec'ka golgota 1992, pp. 6-20.

9 Ripec'kyj, Stepan: Ukrajins'ke sičove strilectvo [Die ukrainischen Sič-Schützen]. L'viv: Naukove tovarystvo imeni T. Ševčenka u L'vovi 1995, p. 141.

Levko Lepkyj (1889–1971) oder Roman Kupčyns'kyj (1894–1976). Einen nachdrücklichen Beleg für die Eigenständigkeit des Genres Schützenlied eröffnet die Tatsache, dass sich auch eine Reihe bisweilen recht prominenter (west-)ukrainischer Lyriker darin versuchte, ohne selbst aber einer entsprechenden militärischen Formation anzugehören. Dies betrifft v.a. die Lemberger Literatengruppe »Moloda Muza« (Die junge Muse), die offensichtlich eine besondere Affinität zum Schützenlied empfand – die 1992 in Lemberg veröffentlichte Anthologie ukrainischer Schützenlieder mit dem bezeichnenden Titel *Strilec'ka Golgota* (*Das Golgotha der Schützen*)<sup>3</sup> berücksichtigt mit Osyp Špytko (1869–?), Bohdan Lepkyj (1872–1941), Petro Karmans'kyj (1878–1956), Vasyl' Pačovs'kyj (1878–1942), Stepan Čarneck'kyj (1881–1944) und Mykola Holubec' (1891–1942) gleich sechs Autoren, die man (wenn auch in unterschiedlicher Abstufung) mit der »Moloda Muza« in Verbindung bringen kann.<sup>4</sup> An die aus diesem Umstand heraus resultierende starke Präsenz der Lemberger Vertreter einer spezifisch westukrainischen Varietät der historischen Moderne um 1900 unter den Verfassern der Schützenlieder können wiederum zwei weiterführende Überlegungen geknüpft werden: Einmal stand die »Junge Muse« über ihr von Ostap Luc'kyj (1883–1941) verfasstes, am 18. November 1907 auf den ersten zwei Seiten von Nr. 249 der Lemberger Tageszeitung *Dilo* (*Die Sache*) veröffentlichtes Manifest für die – im Vergleich etwa zu den polnischen Programmtexten eines Stanisław Przybyszewski ohnehin nur sehr gedämpft formulierte – Forderung nach ästhetischer Autonomie der Literatur und deren Emanzipation von didaktischen wie nationalen Verwendungszwecken, wie sie etwa in Luc'kyjs pointierter Kritik daran zum Ausdruck kam, dass die Muse in der ukrainischen Literatur verkünden müsse, wie schön es doch sei, ukrainischer Patriot zu sein, und welch vortreffliche Sache doch die Demokratie darstelle.<sup>5</sup> Wenn nun kaum zehn Jahre später die ukrainische Muse von den Autoren der »Moloda Muza« in ihren Beiträgen zum Genre des Schützenlieds wiederum entschlossen in den Dienst der nationalen Sache gestellt wurde, so zeigt dies retrospektiv deutlich, wie schwach es letztlich um die Autonomie des literarischen Feldes in der galizisch-ukrainischen Literatur jener Zeit bestellt war.

Zweitens muss bei allen zweifelsfreien literaturgeschichtlichen Verdiensten der »Jungen Muse« für die Evolution gerade der ukrainischen Literatur der Zwischenkriegszeit doch die künstlerische Mittelmäßigkeit ihrer literarischen Produktion konstatiert werden, wie es etwa Danylo Husar Struk 1991 getan hat – für ihn stellen sogar die seiner Ansicht nach talentiertesten drei Vertreter der Gruppe, nämlich Vasyl' Pačovs'kyj, Petro Karmans'kyj (beide finden sich in der Anthologie *Das Golgotha der Schützen*) und der Prosaschriftsteller Mychajlo Jackiv, bestenfalls zweitrangige Autoren dar;<sup>6</sup> ebenfalls 1991 vermerkte auch George G. Grabowicz bei den erwähnten Autoren einen auffallenden Mangel an Talent.<sup>7</sup> Zieht man nun den relativ starken Anteil von in *Das Golgotha der Schützen* aufgenommenen Liedern gerade dieser Autoren in Betracht, so ließe sich wohl mit einiger Berechtigung die Frage aufwerfen, ob der von Struk und Grabowicz konstatierte herabgesetzte Grad an literarischer Relevanz nicht ebenso auch auf die Schützenlieder zutreffen könnte und diese heutzutage konsequenterweise nicht eher als kultur- und mentalitätsgeschichtliche Erzeugnisse denn als ästhetische Artefakte von Interesse sind. Neben dieser Frage der ästhetischen Relevanz der Primärquellen selbst scheint ein demystifizierender Zugang zur Thematik des ukrainischen Schützenlieds nicht zuletzt auch deshalb angebracht, weil die Schützenlieder in den entsprechenden ukrainischen historiografischen Darstellungen mindestens bis Mitte der 1990er Jahre als oft nur unzureichend reflektierter Kristallisationspunkt des eigenen, bis zu diesem Zeitpunkt hin vom offiziellen sowjetischen Diskurs rigoros marginalisierten, spezifisch ukrainischen kulturellen Gedächtnisses firmierten. Einen solchen Zugang eröffnet etwa Taras Salyhas Vorwort zu der von ihm edierten, verdienstvollen Anthologie *Strilec'ka golgota* (*Das Golgotha der Schützen*) mit dem bezeichnenden Titel *I zori na nebi vmyvalys' sl'ozamy ...*<sup>8</sup> (*Und die Sterne am Himmel wuschen sich mit Tränen ...*). Ähnlich gelagert ist der Fall auch im Abschnitt zum Schützenlied aus Stepan Ripec'kyjs zuerst 1956 in der New Yorker Emigration veröffentlichter und danach 1995 in Lemberg nachgedruckter umfangreicher Untersuchung zu den ukrainischen Schützen – hier wird beinahe ohne jede analytische Distanz zum Untersuchungsgegenstand mit Begrifflichkeiten wie etwa »übermütige Schützenseele« (»bujna strilec'ka duša«) oder »patriotische Gefühle des modernen ukrainischen Soldaten« (»patriotyčni počuvannja novitn'oho ukrajins'koho vojaka«) operiert.<sup>9</sup> Zu diesen Darstellungen tritt schließlich noch die umfangreichere, ohne Autorenangabe ins Netz gestellte Übersichtsdarstellung *Etapy naukovoho vyvčennja strilec'kych pisen'*

10 Anonym: Etapy naukovoho vyčennja strilec'kich pisen' (publikaciji ta doslidžennja) [Etappen der wissenschaftlichen Erforschung der Schützenlieder (Veröffentlichungen und Forschungsarbeiten)]. In: <http://i-kar-100.narod.ru/referatu/001/003/43.html> (abgerufen am 27.04.2009).

11 Ukrajins'ki Sičovi Stril'ci [Die ukrainischen Sič-Schützen]. In: <http://www.youtube.com/watch?v=OdgU3a0pjqI> (abgerufen am 27.04.2009).

(*publikaciji ta doslidžennja*) (*Etappen der wissenschaftlichen Erforschung der Schützenlieder [Veröffentlichungen und Forschungsarbeiten]*), die beginnend vom Ersten Weltkrieg über Zwischenkriegszeit und Emigration bis in den postsowjetischen Kontext der 1990er Jahre hinein penibel die diversen Ausgaben der Schützenlieder sowie die entsprechende wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dieser Thematik auflistet, ohne die Primärtexte in irgendeiner Weise analytisch zu fokussieren.<sup>10</sup>

Über die engere wissenschaftliche Beschäftigung hinaus erfreuen sich die Schützenlieder gerade in Galizien auch bei einer breiteren Öffentlichkeit auffallend starker Beliebtheit; ein auf YouTube abrufbares Musikvideo mit dem Titel *Ukrajins'ki Sičovi Stril'ci*<sup>11</sup> (*Die ukrainischen Sič-Schützen*) bietet z.B. vor dem akustischen Hintergrund eines von Veteranen der Division »Galizien« der Waffen-SS gesungenen Schützenliedes eine Montage historischer Aufnahmen von Offizieren der Schützeneinheiten und österreichischen Feldpostkarten aus dem Ersten Weltkrieg (»Verfolgung der Russen in den Karpaten«, »Kämpfe gegen die Russen in den Karpaten« bzw. »Zur Wiedereroberung von Lemberg«). Neben den präsentierten Feldpostkarten wären insbesondere noch die Eingangseinstellung, die das Wappen der Schützen und die Schriftzüge »Ukrajins'ki Sičovi Stril'ci« (Ukrainische Sič-Schützen) bzw. »K. u. k. Ukrainische Legion« oberhalb und unterhalb des Wappens zeigt, sowie die Aufnahme einer Inspektion der Schützen durch Prinz Karl im Jahre 1915 als jene Elemente des Videos zu erwähnen, die eine gerade im Galizien der 1990er Jahre virulente mythologisierte Rückschau auf die Donaumonarchie generieren; diese mündet ihrerseits hier freilich über den Chor in einer fragwürdigen politischen Traditionsbildung.

Positionen wie die oben zitierten belegen m.E. implizit die Notwendigkeit, die innerhalb des ukrainischen wissenschaftlichen und publizistischen Kontextes erstellten Ansätze durch eine Außenperspektive zu ergänzen, die den diskursiven Mechanismen, über die in den Schützenliedern eine eigene (ukrainische) Identität konstituiert wird, nachspüren. Die Relevanz eines derartigen Ansatzes ergibt sich nicht zuletzt aus dem Umstand, dass die Konstruktion einer eigenen Identität in den Schützenliedern in einem direkten Zusammenhang mit der fehlgeschlagenen Staatsbildung der Ukraine in den Jahren nach dem Untergang der Donaumonarchie wie auch des zaristischen Russlands zu sehen ist – die kurzlebigen, politisch nur schwach abgesicherten Staatsgebilde wie etwa die schon erwähnte Westukrainische Volksrepublik konnten sich gegen den wachsenden Druck von polnischer und sowjetischer Seite her nicht lange behaupten, was für die ukrainische Bevölkerung dieser Region in erneuten territorialen Teilungen mündete und den Schützenliedern, in denen es ganz vorrangig auch um die Errichtung eines unabhängigen ukrainischen Nationalstaates geht, eine martyrologische Note verleiht.

Als Textkorpus der folgenden Analyse diene neben Taras Salyhas Anthologie ganz vorrangig eine umfangreiche, 92 Lieder umfassende Kompilation innerhalb der Sammlung *Ukrajins'ki pisni (Ukrainische Lieder)* im Internet, die sich leider zu den Aufnahme- und Klassifikationskriterien der anthologisierten Texte nicht weiter äußert und in Bezug auf die Abgrenzung hin zu verwandten Genres wie den Liedern der UPA, der Ukrainischen Aufstandsarmee im Zweiten Weltkrieg, nicht immer zuverlässig scheint. Eine systematische Durchsicht der Liedtexte lässt nun bestimmte, immer wiederkehrende Diskursmuster erkennen, die auf eine Konstruktion von nationaler ukrainischer Identität hin abzielen; die drei offensichtlichsten diesbezüglichen Muster verlaufen in den Schützenliedern über eine territoriale, eine historisch-mythologisierende und über eine anthropomorphisierende Achse und sollen im Folgenden kurz erläutert werden.

Die territoriale Achse findet sich in den untersuchten Liedern sowohl *ex negativo* als auch *ex positivo* konstruiert, und zwar in der Frage, gegen wen die ukrainischen Schützen kämpfen (= *ex negativo*) bzw. welches Territorium die Ukraine als ihr eigenes für sich beanspruchen kann (= *ex positivo*). Entsprechend den militärischen Auseinandersetzungen in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg und der geopolitischen Stellung der Ukraine, aber auch der historischen Entwicklung werden in den Schützenliedern die Polen im Westen und die Russen im Osten ganz eindeutig als jene (letztlich übermächtigen) politischen und militärischen Antagonisten ausgemacht, gegen deren Dominanzansprüche mithilfe einer Rhetorik des Kampfes und der Geringschätzung zu Felde gezogen wird. Polen und Russen tauchen in den Schützenliedern denn auch viel weniger über ihre semantisch neutralen Bezeichnungen, sondern über entsprechende abwertende Begriffe wie »ljach« (Polack) bzw. »moskal'«

12 Kupčyns'kyj, Roman: Oj tam zažurylys' stril'ci sičovijj [Ach, dort grämten sich die Sič-Schützen]. In: <http://www.pisni.org.ua/songs/13323.html> (abgerufen am 27.04.2009).

13 Anonym: Hej, zi L'vova do Mukačeva [Hej, von Lemberg nach Mukačeve]. In: <http://www.pisni.org.ua/songs/69644.html> (abgerufen am 27.04.2009).

14 Slavutyč, Jaroslav: Karpats'ki sičovyky [Karpaten-Schützen]. In: <http://www.pisni.org.ua/songs/813001.html> (abgerufen am 27.04.2009). Dieses Schützenlied stellt in Bezug auf seinen Autor Jaroslav Slavutyč möglicherweise ein Beispiel für die zuvor erwähnten, problematischen Aufnahmekategorien der Internet-Sammlung ukrainischer Lieder dar: In der Anthologie *Das Golgotha der Schützen* ist Slavutyč jedenfalls bezeichnenderweise nicht vertreten, und sollte es sich bei diesem Autor etwa um Jar Slavutyč handeln, dann könnte dessen Text unmöglich ein Schützenlied darstellen, denn Slavutyč (eigentlich Hryhorij Žučenko) wurde erst im Jahre 1918 geboren, als das Genre »Schützenlied« gerade am Zenit seiner Entwicklung stand.

15 Kupčyns'kyj, Roman: My jdemo v bij [Wir ziehen in den Kampf]. In: <http://www.pisni.org.ua/songs/413232.html> (abgerufen am 27.04.2009).

16 Anonym: Oj jak ljublju ti naši hory [Oh, wie liebe ich unsere Berge]. In: <http://www.pisni.org.ua/songs/614879.html> (abgerufen am 27.04.2009).

17 Pačovs'kyj, Vasyľ: B'jut' litavry hučni [Man schlägt die dröhnenden Pauken]. In: *Strilec'ka golgofa* 1992, p. 113 bzw. <http://www.pisni.org.ua/songs/235624.html> (abgerufen am 27.04.2009). Ich zitiere den Text im Folgenden nach der Buchausgabe.

(Moskowiter) auf und konstituieren ebenso eine West-Ost-Achse der Unterdrückung wie die entsprechend synonym gesetzten Hauptstädte Warschau und Moskau. So wird etwa in einem Lied von Roman Kupčyns'kyj im Zittern Moskaus und Warschaws vor den ukrainischen Schützen (»Zadryžyt' Moskva j Varšava«) genau diese Achse gebildet.<sup>12</sup> Im Gegensatz zu dieser negativ besetzten Achse steht in den Schützenliedern als positiv semantisierter Kontrast die Auflistung jener Städte und Regionen, die als »unsere« für eine zukünftige Ukraine reklamiert werden. Der Beginn eines in der Internet-Anthologie *Ukrainische Lieder* ohne Angabe eines Verfassers präsentierten Liedes mit den Zeilen »Hej, zi L'vova do Mukačeva, / Z Mukačeva do Kyjiva« (Hej, von Lemberg nach Mukačeve, / Von Mukačeve nach Kiew) belegt die erwähnte Strategie, die hier Städte aus der Karpato-Ukraine, aus Galizien und aus der Zentralukraine in ein territoriales Kontinuum einrückt und im Verlauf des Textes weiter mit der emphatisch verkündeten Losung »Je Ukrajins'ka deržava« (Es existiert ein ukrainischer Staat) sowie der Niederlage des »Moskowiters« kombiniert (»[moskal'] rozbytyj vse vertaje«).<sup>13</sup> Neben der signifikanten West-Ost-Koordinate wird daneben auch noch der ukrainische Süden, konkret das Schwarze Meer, als »eigenes« Territorium markiert (»Čorne more, ukrajins'ke more«).<sup>14</sup>

Korrespondierend zu dieser territorialen Achse, auf der in emphatischer Weise die Karte einer politisch eigenständigen zukünftigen Ukraine zwischen Russland und Polen eingetragen wird, reicht die historisch-mythologische Achse zurück in die politische Vergangenheit der Ukraine und ruft – auf zeitgenössische Legitimation hin abzielend – zentrale historische Identifikationsfiguren aus dem kollektiven Gedächtnis sowohl der West- als auch der Ostukraine dazu auf, den Schützen in ihren militärischen Aktivitäten beizustehen. In Bezug auf die Ostukraine handelte es sich dabei nahe liegender Weise um die Tradition der Kosaken, die gerade als Anknüpfungspunkt für eine potenzielle Staatlichkeit der Ukraine von Interesse waren, und hier wiederum ganz vorrangig um die Figur des Kosakenhetmans Ivan Mazepa, dessen mächtiger Geist in Roman Kupčyns'kyjs Lied *My jdemo v bij* (*Wir ziehen in den Kampf*) die ukrainischen Schützen segnet (»Bo nas u bij blahoslovyt' / Mohutnij duch Mazepy!«).<sup>15</sup> Für die Westukraine übernimmt diese Funktion der sowohl in der galizischen Folklore als auch in belletristischen Texten mehrfach thematisierte Karpatenräuber Oleksa Dovbuš, der etwa von Hnat Chotkevych (1877–1938) sowohl in Form eines Dramas mit dem Titel *Dovbuš* (1909) als auch im Roman *Kaminna duša* (*Die steinerne Seele*, 1911) literarisch verarbeitet wurde. In einem anonymen Schützenlied wird diese implizite Berufung auf überzeitlich-mythologische Vorbilder über die zwei Zeilen »Huljajemo sobi po lisi / Jak huljav Dovbuš šče kolys'« (Wir streifen durch den Wald, / Wie es einst schon Dovbuš getan hat) realisiert.<sup>16</sup> Mazepa wie auch Dovbuš werden in den Schützenliedern auf Grund ihrer Funktion als zentrale Gestalten des ukrainischen Selbstverständnisses für die diskursive Konstruktion nationaler Identität herangezogen. Ein besonders signifikantes, weil die beiden Linien des kulturellen Gedächtnisses in ein Kontinuum zusammenführendes Beispiel bietet das Lied *B'jut' litavry hučni* (*Man schlägt die dröhnenden Pauken*) von Vasyľ Pačovs'kyj, einem der wichtigsten Mitglieder der Lemberger Gruppierung »Moloda Muza«, das sowohl in Taras Salyhas Anthologie als auch in der Sammlung von Schützenliedern im Internet zu finden ist.<sup>17</sup> Hier finden gleich zwei der erwähnten West-Ost-Oppositionen zusammen, nämlich das Herbeizitieren von Oleksa Dovbuš (West) und Hetman Mazepa (Ost) als unterstützende Kräfte im Kampf der Schützen sowie die Polen (abschätzig als »ljachy«, also »Polacken«, bezeichnet) und der Moskauer Zar als politische Antagonisten. Nachdem in der zweiten Strophe des Liedes zunächst Dovbuš thematisiert wird, der von den Bergen herab zum Angriff bläst (»Dovbuš trubyt' z verchiv«), finden in der vierten und letzten Strophe des Liedes die beiden, eine nationale ukrainische Identität stiftenden Linien wie folgt zusammen, indem Mazepa hier in eine Reihe weiterer Kosakenhetmane gestellt wird, die den Schützen in ihren Kämpfen gegen die westliche und gegen die östliche Hegemonialmacht beistehen:

На нас дивляться всі: наш Хмельницький Богдан,  
Дорошенко, Мазепа, Виговський,  
Всі гетьмани за нас, всі криваві від ран,  
Гей, ляхи і ти, царю московський!  
Alle schauen auf uns: Unser Chmel'nyc'kyj Bohdan,  
Dorošenko, Mazepa, Vyhovs'kyj,

18 In den zweibändigen, 1984 in Nordamerika herausgebrachten gesammelten Werken Pačovs'kyjs ist das Lied in einer leicht veränderten Form unter dem Titel *Sič ide ...* (Die Sič marschieret ...) abgedruckt und mit einem Hinweis auf Datum und Ort der Erstveröffentlichung versehen; demnach erschien der Text noch vor dem Ersten Weltkrieg 1912 in einem Band mit dem Titel *Sičovyj Spivanyk (Liederbuch der Sič)* in Kolomea. Die vierte der oben im ukrainischen Original zitierten Zeilen lautet in dieser Ausgabe unter Aussparung des Pejorativs übrigens »Hej, katy [Hervorh. S.S.] i ty, carju moskovs'kyj!« (Hej, ihr Henker und du, Zar aus Moskau!). Pačovs'kyj, Vasyl': *Zibrani Tvory*. T. 1: *Poeziji* [Ausgewählte Werke, Bd. 1: Gedichte]. Philadelphia, New York, Toronto: Ob'jednannja ukrajins'kych pys'mennykiv »Slovo« 1984, p. 566.

19 Strilec'ka golgofa 1992, p. 113.

20 Zu Wilhelm von Habsburg cf. Snyder, Timothy: *The Red Prince. The Secret Lives of an Habsburg Archduke*. New York: Basic Books 2008; bei der Monografie Snyders sollte freilich nicht vergessen werden, dass sich die Ukrainistik schon Jahre zuvor mit dieser Persönlichkeit auseinandergesetzt hat. Cf. Pohrebennyk, Fedir: *Vil'hel'm Habsburg-Lothringen (Vasyl' Vyšyvanyj) i Ukraïna. Do problemy avstrijs'ko-ukrajins'kych kul'turno-istoryčnych vzajemyn* [Wilhelm Habsburg-Lothringen (Vasyl' Vyšyvanyj) und die Ukraine. Zum Problem der österreichisch-ukrainischen kulturellen und historischen Wechselbeziehungen]. In: Besters-Dilger, Juliane/Moser, Michael/Simonek Stefan (Hg.): *Sprache und Literatur der Ukraine zwischen Ost und West*. Bern et al.: Lang 2000, pp. 71-80.

21 Vyšyvanyj, Vasyl': *Do zbrojil [Zu den Waffen!]*. In: *Strilec'ka golgofa* 1992, p. 267.

22 Makovej, Osyp: *Čy to burja, čy to hrim [Ob Sturm, ob Donner]*. In: <http://www.pisni.org.ua/songs/227591.html> (abgerufen am 27.04.2009).

23 Anonym: *Oj z-za hory čorna chmara vstala [Oh, hinter dem Berg hervor erhob sich eine schwarze Wolke]*. In: <http://www.pisni.org.ua/songs/212971.html> (abgerufen am 27.04.2009).

Alle Hetmane sind für uns, alle aus ihren Wunden blutend,  
 Hej, ihr Polacken, und du, Zar aus Moskau!<sup>18</sup>

Neben der territorialen und der historisch-mythologischen Diskursstrategie zur Generierung einer ukrainischen nationalen Identität lässt sich in den Schützenliedern schließlich noch eine dritte Strategie beobachten, die man als anthropomorph bezeichnen könnte und die darin besteht, den Begriff »Ukraine« nicht als staatliche Entität zu konzeptualisieren (und ihn damit einem unmittelbaren emotionalen Zugang zu entziehen), sondern die Ukraine (entsprechend dem grammatikalischen Geschlecht des Wortes »Ukraïna«) entweder implizit als belebtes Wesen oder direkt als Frau zu personalisieren und damit einer direkten Funktionalisierbarkeit im Zeichen des appellativen Anspruchs der Schützenlieder zugänglich zu machen. Ein entsprechendes Beispiel bietet in diesem Zusammenhang erneut das zuvor zitierte Lied Vasyl' Pačovs'kyjs, in dessen Refrain die Ukraine aufsteht und tost wie das Meer: »Ukraïna vstaje, Ukraïna hude, / Ukraïna klekoče, jak more!«<sup>19</sup> Eine ganz ähnliche Metapher findet sich auch in dem den ukrainischen Schützen gewidmeten Lied *Do zbrojil! (Zu den Waffen!)* von Vasyl' Vyšyvanyj (Wilhelm der Bestickte) – ein Pseudonym, hinter dem sich Erzherzog Wilhelm von Habsburg (1896–1948) verbarg, der aus Sympathie für die ukrainische Kultur Ukrainisch lernte, während des Ersten Weltkriegs als möglicher Thronkandidat eines ukrainischen Satellitenstaates behandelt wurde und 1948, vom sowjetischen Geheimdienst aus Wien entführt und vor Gericht gestellt, im Gefängnis in Kiew verstarb.<sup>20</sup> Wilhelm, der sich auf Grund eines bestickten ukrainischen Trachtenhemdes eben das Pseudonym »Vyšyvanyj« zulegte, verfasste auch einige Gedichte in ukrainischer Sprache, die heute wohl eher vor dem Hintergrund der Persönlichkeit ihres Verfassers bzw. dem Phänomen literarischer Mehrsprachigkeit von Interesse sind, die sich aber gerade über ihre Motive teilweise in den Bestand der Schützenlieder integrieren lassen. Folgerichtig bietet Vyšyvanyjs erwähntes Gedicht *Zu den Waffen!* in der Zeile »Velyka Ukraïna povstane!« (Die große Ukraine wird auferstehen!) auch ein motivisches Pendant zum Lied Vasyl' Pačovs'kyjs und vermag auf diese Weise den rekurrenten Motivbestand in den Schützenliedern zu belegen.<sup>21</sup>

Besonders signifikant erscheinen in den Schützenliedern darüber hinaus auch jene Bedeutung stiftenden Prozesse, die um den Begriff der Mutter bzw. des Mütterchens (ukrainisch »nen'ka«) kreisen, wird in dem durchgesehenen Textkorpus doch gerade über diesen Begriff eine hervorstechende semantische Verschiebung in Richtung Ukraine in Gang gesetzt; dieser wiederum kann als Opferung der eigenen Familienangehörigen (und darunter eben auch der Mutter) zugunsten der Ukraine beschrieben werden, die in vermenschlichter Gestalt ihrerseits dann die Position der Mutter einnimmt und so in kompensatorischer Weise den Verlust der engsten Familienangehörigen legitimiert. Die Schützenlieder bieten hier eine Vielzahl von entsprechenden Belegstellen für beide Phasen dieses Verschiebungsprozesses hin zur »großen Mutter Ukraine«, beginnend etwa mit einem Lied des bekannten westukrainischen Schriftstellers und Publizisten Osyp Makovej (1867–1925), in dem die Ukrainer dazu aufgerufen werden, Schwester, Geliebte und die alte Mutter (»Lyšaj nen'ku staru«) zu verlassen und für das Vaterland zu sterben;<sup>22</sup> ähnlich dazu verlassen in einem anderen Lied die Schützen Geliebte und Mutter für die ruhmreiche Ukraine (»Ta j pokynem nen'ku i divčynu, / Ta za našu slavnu Ukraïnu«).<sup>23</sup> Das Zurücklassen der engsten Verwandten wird in den Schützenliedern freilich nicht einzig als ein Opfer zugunsten eines noch zu erkämpfenden ukrainischen Staates dargestellt, sondern als ein Abtausch zwischen leiblicher Mutter und der »Großen Mutter Ukraine«, der über die Identität der Begrifflichkeit funktioniert: Wird die leibliche Mutter (»nen'ka«) zugunsten des Kampfes zurückgelassen, so findet dieser Verlust seine Kompensation in der Mutter Ukraine (»nen'ka Ukraïna«), d.h. die anthropomorphe Ukraine nimmt nun ihrerseits die Position der Mutter ein.

In diesem Kontext darf das Lied *Za Ukraïnu (Für die Ukraine)* von Mykola Voronyj (1871–1938) schon alleine wegen seines Verfassers in zweifacher Hinsicht besondere Aufmerksamkeit beanspruchen: Einmal handelt es sich bei Voronyj ungeachtet seiner engen Verbindungen zum galizischen kulturellen Leben der Jahrhundertwende um einen Autor aus der Ostukraine, d.h. also, dass das Genre des Schützenliedes auch von ukrainischen Autoren bedient wurde, die nicht direkt aus Galizien stammten; daneben war Voronyj einer der ersten ukrainischen Kritiker, die um 1900 herum programmatisch die Emanzipation

24 Cf. Hundorova, Tamara: ProJav-  
 lennja Slova. Dyskursija rann'oho  
 ukrains'koho modernizmu. Postmoder-  
 na interpretacija [Die Erscheinung des  
 Wortes. Der Diskurs der ukrainischen  
 Frühmoderne. Eine postmoderne  
 Interpretation]. L'viv: Litopys 1997,  
 pp. 76-78; Simonek, Stefan: Europä-  
 isierung als Verheißung oder Bedro-  
 hung? Ein vergleichender Blick auf  
 Programmtexte der Moderne in den  
 ostslawischen Literaturen. In: Wiener  
 Slavistisches Jahrbuch 51 (2005),  
 pp. 197-205.

25 Voronyj, Mykola: Za Ukrajinu [Für  
 die Ukraine]. In: Strilec'ka golgofa  
 1992, p. 34f. bzw. <http://www.pisni.org.ua/songs/4939.html> (abgerufen  
 am 27.04.2009). Ich zitiere den Text  
 im Folgenden nach der Buchausgabe.

26 Günther, Hans: Das Massenlied  
 als Ausdruck des Mutterarchetypus in  
 der sowjetischen Kultur. In: Hansen-  
 Löve, Aage A. (Hg.): »Mein Russland«.  
 Literarische Konzeptualisierungen  
 und kulturelle Projektionen. München  
 1997 (Wiener Slavistischer Almanach,  
 Sonderbd. 44), pp. 337-355, hier p.  
 339 bzw. p. 342. Cf. weiters Rainer  
 Goldts Eintrag »Mütterchen« in: Franz,  
 Norbert P. (Hg.): Lexikon der russi-  
 schen Kultur. Unter Mitarbeit v. Sergej  
 A. Gončarov u. Aleksandra Wiczorek.  
 Übers. v. Nina Brederlow. Darmstadt:  
 Primus 2000, p. 313f.

27 Anonym: Hej, tam z-za hory, z-za  
 krem'janoji ... [Hej, dort hinter dem  
 Berg, dem steinigen, hervor ...].  
 In: <http://www.pisni.org.ua/songs/215226.html> (abgerufen am  
 27.04.2009).

28 Hunczak, Taras: On The Horns Of  
 A Dilemma. The Story of the Ukrainian  
 Division »Halyčyna«. Lanham, New  
 York, Oxford: UP of America 2000,  
 p. 10f. erwähnt in der Einführung  
 seiner Monografie zur SS-Division  
 »Galizien« eine Konferenz vom 12.  
 April 1943, in der NSDAP-Mitglieder,  
 Polizei und SS den Personalstand  
 der geplanten Division erörterten und  
 dabei von insgesamt 600 Offizieren  
 ausgingen, von denen 300 (also die  
 Hälfte) aus jenen Ukrainern heraus  
 rekrutiert werden sollten, die bereits in  
 der Österreichisch-ungarischen Armee  
 als Offiziere gedient hatten.

ihrer Literatur von außerästhetischen (sozialen, nationalen) Implikationen zugunsten von künstlerischer Autonomie forderten.<sup>24</sup> Dass sich Voronyj analog zu den Autoren der »Moloda Muza« späterhin dennoch eines Genres wie des Schützenlieds bediente, das eindeutig appellativen Charakter trägt, zeigt erneut die Relativität der zuvor erwähnten Emanzipationsbestrebungen in der ukrainischen Literatur der Moderne. In Voronyjs Lied *Für die Ukraine*<sup>25</sup> wird die Bereitschaft, alles für die Ukraine im Kampf hinzugeben, thematisiert, wobei die Ukraine in der direkten Anrede »O Ukrajino! / O ridna Nen'ko!« (Oh Ukraine! / Oh leibliche Mutter!) nicht alleine als Mutter, sondern darüber hinaus sogar noch als genuiner Ersatz der leiblichen Mutter auftritt – das anthropomorphe Staatswesen ist also dazu in der Lage, zentrale innerfamiliäre Verbindungen zu substituieren. Von Interesse scheinen in diesem Zusammenhang die auffälligen Übereinstimmungen zum sowjetischen Massenlied der 1930er Jahre, für das Hans Günther 1997 einen ähnlichen Kult um die Figur der Mutter wie in den (teilweise prononciert antirussisch gehaltenen) ukrainischen Schützenliedern aufgewiesen hat. Es sind dabei v.a. zwei Beobachtungen Günthers, die sich auch auf das Schützenlied hin perspektivieren lassen: Einmal konstatiert Günther den Zusammenhang zwischen der Ausbreitung des Mutterarchetypus (nach C.G. Jung) im sowjetischen Massenlied und der Orientierung hin zu den Paradigmen »Sozialismus in einem Lande«, »Volk« und »Heimat«, mithin auf holistische, sich nach außen hin abgrenzende Diskurse, wie sie gerade in Bezug auf »Volk« und »Heimat« auch in den Schützenliedern existieren, und dann vermerkt Günther weiter den begrenzten Motivbestand der Lieder, der sich im Einzeltext kaleidoskopartig jeweils neu konfiguriert.<sup>26</sup> Paradoxerweise belegt nun gerade die bereits erwähnte mangelnde Sorgfalt, mit der die Internetsammlung ukrainischer Lieder zusammengestellt wurde, dass der Mutterarchetypus offensichtlich kennzeichnend für kulturelle Hervorbringungen geschlossener, ganzheitlicher Systeme im Nahebereich des Totalitären ist und die anhand der ukrainischen Schützenlieder der 1910er und 1920er Jahre sowie des sowjetischen Massenliedes gewonnenen Befunde von daher paradigmatisierbar sind. Die Internetsammlung enthält nämlich u.a. auch das angebliche Schützenlied *Hej, tam z-za hory, z-za krem'janoji ...* (*Hej, dort hinter dem Berg, dem steinigen, hervor ...*); darin ist davon die Rede, dass die Zeit gekommen sei, zu Gott zu beten und die Mutter Ukraine zu befreien (»Čas vže nastav Bohu pomolyt'sja / I Ukrajinu – nen'ku vyzvoljat'«) bzw. für die Ukraine, die einzige Mutter (»Za Ukrajinu, za nen'ku jedynu«) in den Kampf zu ziehen, wobei das Bild der Mutter hier entsprechend durch jenes der treuen Söhne (»virni syny«) ergänzt wird.<sup>27</sup> Freilich ist den Kompilatoren der Internet-Sammlung ganz offenbar die letzte Zeile im Refrain des Liedes entgangen, die »U bij ide dyvizija »Halyčyna«<sup>28</sup> (Die Division »Galizien« zieht in den Kampf) lautet und die eindeutig belegt, dass es sich bei dem Lied um kein Schützenlied im engeren Sinne des Begriffs handeln kann, sondern dass es in einer späteren Zeit entstanden sein muss:

Прощайте гори, гори,  
 І долина, долина [...]
 У бій іде дивізія »Галичина«.

Lebt wohl, ihr Berge, Berge  
 Und das Tal, das Tal.  
 Die Division »Galizien« zieht in den Kampf.

Paradoxerweise eröffnet nun gerade die redaktionelle Nachlässigkeit derjenigen, die die Internet-Sammlung ukrainischer Lieder zusammengestellt haben, eine Möglichkeit, die zuvor angeführten, auf den Mutterarchetypus verweisenden Liedpassagen in einen breiteren Kontext zu stellen und die Frage aufzuwerfen, ob der Mutterarchetypus nicht über das ukrainische Schützenlied, das ukrainische (nationalsozialistische?) Lied im Kontext des Zweiten Weltkriegs und das sowjetische Massenlied der 1930er Jahre hinaus als zentrales Element kultureller Formationen funktioniert, denen eine holistische, geschlossene Konzeption zugrunde liegt und die sich nicht zuletzt gerade deshalb im Nahbereich des Totalitären befinden (was mindestens für die zwei letztgenannten Beispiele eindeutig zutrifft).

Als zeitlicher wie territorialer Gegenpol zu den im galizischen, westukrainischen Kontext zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstandenen Schützenliedern sollen nun im Anschluss noch knapp die im ostukrainischen Zusammenhang stehenden Praktiken der Dekonstruk-

29 Cf. zu weiteren Informationen Danylkos offizielle, in Russisch gehaltene Homepage »Official no Danilko.com« in: <http://v-serdushka.com/bio.html> sowie den Eintrag zu Vjerka Serdjučka auf Wikipedia in: [http://de.wikipedia.org/wiki/Verka\\_Serdushka](http://de.wikipedia.org/wiki/Verka_Serdushka) (beide abgerufen am 27.04.2009).

30 Als chronologisches, aber auch semiologisches Bindeglied zwischen den eine nationale ukrainische Identität konstruierenden Schützenliedern und den ebendiese Identität wieder dekonstruierenden performativen Praktiken Serdjučkas könnte man z.B. das Videoclip *My Dear Ukraine* des galizischen Liedermachers Viktor Morozov (Jahrgang 1950) interpretieren. Hier wird die nationale Identität durch die eingespielten Bilder (eine ländliche Kulisse, verfallene Häuser) als eine Art bedrohtes, schützenswertes Kulturgut inszeniert, dabei ist auch die Interferenz von Englisch und Ukrainisch in diesem Clip relevant: Die einzelnen Strophen des Liedes werden von Morozov auf Ukrainisch, der Refrain »Oh, my dear Ukraine, my love« dagegen auf Englisch gesungen.

Eindeutig auch die Intention, einem westlichen Publikum die Differenz zwischen Russland und der Ukraine nahe zu bringen: Dem Lied vorangestellt ist eine kurze Sequenz, in der sich Morozov und ein Mädchen in einem Eisenbahnabteil miteinander unterhalten und Morozov auf die Frage des Kindes »Father, is this Russia?« antwortet: »No, this is Ukraine«. Morozov, Viktor: »My Dear Ukraine«. In: <http://www.youtube.com/watch?v=H-A1oZnPA-M> (abgerufen am 27.04.2009). Eindeutig ist in diesem Video auch der Konnex zu den späteren Nummern von Vjerka Serdjučka ersichtlich, wenn man etwa das junge, in ukrainische Tracht gekleidete Mädchen bei Morozov beachtet, das seinen Blumenkranz vom Fluss davon- und Morozov in die Hände treiben lässt, und diese Identitätsaffirmierende Inszenierung mit Serdjučkas karnevalistisch-burleskem Auftritt im Video *Hop-hop* vergleicht, wo Serdjučka ebenfalls in ukrainischer Tracht und mit einem Blumenkranz am Kopf zu sehen ist. Serdjučka, Vjerka: *Hop-hop*. In: [http://www.dailymotion.com/verka/video/x34opz\\_verka-serdushka-hop-hop\\_music](http://www.dailymotion.com/verka/video/x34opz_verka-serdushka-hop-hop_music) (abgerufen am 27.04.2009).

31 Cf. Pavlyshyn, Marko: *Envisioning Europe: Ruslana's Rhetoric of Identity*. In: *Slavic and East European Journal* 50/3 (2006) (Special Forum Issue: Contemporary Ukrainian Literature and National Identity), pp. 469-485; Gemba, Holger: *Ruslana. Interkulturelles Marketing aus den Karpaten*. In: *Osteuropa* 57/5 (2007) (Der Osten im Westen – Importe der Populärkultur), pp. 137-149.

32 Cf. Woldan, Alois: *Die Huzulen in der Literatur*. In: Plöckinger, Veronika/Beitl, Markus/Göttke-Krogmann, Ul-

tion ukrainischer nationaler Identität durch Vjerka Serdjučka<sup>29</sup> (Jahrgang 1973, eigentlich Andrij Danylko) vom Ende des 20. Jahrhunderts beleuchtet werden.<sup>30</sup> Zu Serdjučkas westukrainischem Pendant Ruslana, die im Jahre 2004 mit ihrer Nummer *Wild Dances* den »Eurovision Song Contest« in Istanbul gewinnen konnte, liegen inzwischen einige Arbeiten kulturwissenschaftlicher Prägung vor, die sich vorrangig mit der von der Sängerin geschickt inszenierten Rhetorik der Identität auseinandersetzen;<sup>31</sup> letztere war (neben allenfalls vorhandenen, aber kaum hörbaren musikalischen Qualitäten der Nummer selbst) sicherlich mit ein Grund für den kommerziellen Erfolg der Sängerin im Westen und perpetuierte augenscheinlich die signifikante Traditionslinie exotischer wie erotischer Phantasien über die Kultur der Huzulen in der ukrainischen, aber auch in der polnischen Literatur.<sup>32</sup> Zu Vjerka Serdjučka finden sich (soweit von mir überblickbar) zwar kaum Arbeiten, dafür aber der essenzielle Essay von Olena Fedyuk, die im Jahre 2006 die beiden wesentlichen Beiträge der ukrainischen Populärkultur der Gegenwart, nämlich eben Ruslana und Vjerka Serdjučka, einander gegenüberstellte<sup>33</sup> und dabei die Unterminierung ukrainischer Stereotypen durch Serdjučka betonte:

Unlike Ruslana's imagery, which reiterates the discourse of the familiar European colonial adventure, Serdushka's imagery is deeply rooted in the context of localized Russian and Ukrainian stereotypes that have developed over centuries. Her humor employs many episodes in the Ukrainian identity discourse, which have been the battlefield of assimilation policies, Soviet totalitarianism, and more recently, nation-state construction.<sup>34</sup>

Olena Fedyuk hat in ihrer Analyse sehr präzise auf die in Russland und späterhin in der Sowjetunion tradierten Heterostereotypen des Ukrainers als ruraler, lebensstüchtiger, aber zutiefst unintellektueller und in der Relation zur russischen bzw. sowjetischen Kultur damit stets subaltern positionierter Persönlichkeit hingewiesen und daneben auch kritisch vermerkt, dass Vjerka Serdjučkas in Russland ungeheuer beliebte Auftritte letztlich dazu dienen, genau diese Heterostereotypen von russischer Seite her zu bestätigen und weiter zu verfestigen. Man kann diesem Argument gerade in Hinblick auf Serdjučkas Erfolg (der anders als jener Ruslanas auf den postsowjetischen Raum begrenzt ist) nur zustimmen, ebenso wie der von Fedyuk vermerkten Notwendigkeit, mit dem (post-)sowjetischen Alltag und der entsprechenden Populärkultur gut vertraut zu sein, um Serdjučkas karnevalistisch-burleske, letztlich in der Tradition von Ivan Kotljarevs'kyjs Travestie der Vergil'schen *Aeneis* vom Ausgang des 18. Jahrhunderts<sup>35</sup> stehende Auftritte adäquat verstehen zu können. Was in dem Beitrag Fedyuks dagegen zu kurz kommt, ist der Umstand, dass Serdjučkas Auftritte keinesfalls nur russische Heterostereotypen in Richtung Ukraine bedienen, sondern gleichzeitig auch einen ironischen Umgang mit dem Symbolhaushalt der Sowjetunion inszenieren – dass Serdjučkas performative Praktiken also simultan an zwei Zeichensystemen partizipieren und nicht nur auf den angeblichen ukrainischen Simpel vom Lande, sondern gleichzeitig auch auf den »Homo Sowjeticus« und hier wiederum eben auf dessen deformierte Vorstellungswelt in Bezug auf die Ukraine abzielen. Dies wiederum könnte seinerseits implizieren, dass Serdjučka weniger die Stereotypen einer als imperial, urban und zentral konzipierten postsowjetischen russischen Kultur gegenüber einer angeblich nicht-imperialen, rural geprägten und marginalen ukrainischen Kultur in affirmierender Weise bedient, als vielmehr gerade diese Phantasmen zum Ausgangspunkt ihrer dekonstruierenden Praxis nimmt<sup>36</sup> (auch wenn dies in einer einsinnigen, den Erfolg Serdjučkas in Russland sicherlich erklärenden Lesart nicht zu erkennen ist).

Dass Serdjučkas performative Praktiken auch in dieser Richtung interpretiert werden können, belegt m.E. eindeutig der einzige Auftritt, mit dem sie über den postsowjetischen Raum hinaus Bekanntheit erlangte, nämlich das Lied *Dancing Lasha Tumbai*, mit dem Serdjučka beim »Eurovision Song Contest« 2007 für die Ukraine den zweiten Platz erreichen konnte.<sup>37</sup> Serdjučkas markante Kopfbedeckung – eine Art silberglänzender Narrenkappe mit dem fünfzackigen Sowjetstern darauf – hat mit der russozentristischen Wahrnehmungsweise einer ländlichen, idyllischen und gleichermaßen ess- wie trinkfreudigen Ukraine eigentlich nichts zu tun, sondern spielt in karnevalistischer Weise mit einem der essenziellen Symbole einer sich nach außen hin übernational gebenden, de facto aber russisch dominierten Sowjetunion<sup>38</sup> und unterminiert so in einem übergeordneten post-sowjetischen Kontext russische und ukrainische Bedeutungszuschreibungen gleichzeitig.

rich: Galizien: ethnographische Erkundung bei den Bojken und Huzulen in den Karpaten. Wien: Österr. Museum f. Volkskunde 1998, pp. 151-166.

33 Fedyuk, Olena: Exporting Ukraine West and East: Ruslana vs. Serdychka. In: <http://www.kakanien.ac.at/beitr/emerg/OFedyuk1.pdf>, 2006 (abgerufen am 27.04.2009).

34 Ibid., p. 5.

35 Cf. die (bedauerlicherweise nicht vollauf zufrieden stellende) deutsche Übersetzung: Kotljarev'skyj, Ivan: Aeneida. Hg. v. Leonid Rudnytzky u. Ulrich Schweier. Übers. v. Irena Katschianuk-Spiech. München: Ukrainische Freie Univ., Ludwig-Maximilians- Univ., Inst. f. Slavische Philologie 2003 (Ukrainische Literatur 1).

36 Cf. in diesem Kontext auch die metapoetische, autoironische Distanz, die Andrij Danylko im Serdjučka-Video *Tango* zwischen seine eigene Persönlichkeit und sein Kunstgeschöpf Vjerka Serdjučka einrückt; während sie miteinander Tango tanzen, halten sich Danylko und Serdjučka (also der Künstler und sein Kunstgeschöpf) ihre wechselseitige Abhängigkeit voneinander vor. In: <http://www.youtube.com/watch?v=i2Ey1qXZarM> (abgerufen am 27.04.2009).

37 Cf. den auszugsweisen Text des Liedes in [http://www.welt.de/vermischtes/article868568/Die\\_sieben\\_schraegsten\\_Songs\\_der\\_Eurovision.html](http://www.welt.de/vermischtes/article868568/Die_sieben_schraegsten_Songs_der_Eurovision.html) bzw. Serdjučkas Auftritt selbst: Serdjučka, Vjerka: Dancing Lasha Tumbai. In: <http://www.youtube.com/watch?v=mY1AnCJsxDk> (beide abgerufen am 27.04.2009).

38 Der Sowjetstern war ein gleichermaßen zentrales wie verbindendes Symbol auf der Flagge der Sowjetunion selbst und darüber hinaus auch auf sämtlichen Flaggen der fünfzehn Unionsrepubliken (darunter auch der ukrainischen). In diesem Zusammenhang sei folgende persönliche Marginalie gestattet: Mitte der 1990er Jahre nahm ich im Spätwinter während der Faschingszeit an einem Tschechischkurs unweit von Brno (Brünn) teil und begegnete bei einem Spaziergang von Dorf zu Dorf einigen maskierten Umzügen, von denen mehrere (gewissermaßen als »Faschingsbannere«) unter der Fahne der untergegangenen Sowjetunion umherzogen; der karnevalistische, die Positionen von Oben und Unten radikal umkehrende Sturz eines früher unantastbaren Symbols politischer (Fremd-)Herrschaft schien hier derart paradigmatisch inszeniert, als wären Michail Bachtins einschlägige Untersuchungen zum Karnevalismus unmittelbar Pate gestanden.

39 Cf. etwa die offensichtlichen Übereinstimmungen zwischen Serdjučkas (bezeichnenderweise ukrainisch

Konsequenterweise stieß Serdjučkas Auftritt denn auch auf Kritik von beiden Seiten: In der Ukraine organisierte eine nationale Radiostation eine Protestaktion gegen Serdjučkas Teilnahme am »Song Contest«, und einige Abgeordnete zum Parlament kritisierten ihren Beitrag als grotesk und vulgär – man stieß sich also an der angeblichen Perpetuierung eben jenes in den kanonischen, ukrainischen wie auch russischen literarischen Texten des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts (etwa bei Kotljarev'skyj oder in den frühen Erzählungen Nikolaj Gogol's<sup>39</sup>) geprägten Ukraine-Bildes, das einer »seriösen« Außenwahrnehmung des jungen Staates abträglich sein könnte; in Russland wiederum vermeinte man aus der Zeile »Lasha Tumbai« mancherorts die antikoloniale Invektive »Russia good-bye« herauszuhören. Als weitere Hinweise in Richtung sowjetischer Kultur könnte daneben noch das Video *Tuk tuk tuk*<sup>40</sup> (*Poch-poch-poch*) angeführt werden, in dem Serdjučka sich auf Drängen von Familie und Freunden in einem Restaurant ans Klavier setzt und zur Unterhaltung der Restaurantbesucher ein Lied vom pochenden, liebeskranken Herzen zum Besten gibt, das stark an die Schlager der in der ehemaligen Sowjetunion äußerst populären russischen Sängerin Alla Pugačeva erinnert und sich von daher weit eher an einem sowjetischen als an einem spezifisch ukrainischen Kontext orientiert.<sup>41</sup>

In Serdjučkas Coverversion von *Du hast*, einer Nummer der auf Grund ihres Auftretens und ihrer Liedtexte polarisierenden deutschen Band »Rammstein«, interferieren m.E. der ukrainische Kontext (Serdjučka wiederum in Tracht und mit Blumenkranz im Haar) sowie das implizite, eben über das Image von »Rammstein« und Serdjučkas zweite ikonische Darstellung mit dem zur Schau getragenen Sowjetstern indirekt präsenzierte Spiel mit Elementen des sowjetischen wie des nationalsozialistischen Totalitarismus.<sup>42</sup> Serdjučkas während des (von ihr verfremdend auf Deutsch gesungenen) »Rammstein«-Liedes mehrmals und schließlich sogar per Megaphon verkündete, vom Publikum heftig akklamierte Botschaft »Schid i zachid – razem« (Westen und Osten – zusammen) und die daran gefügte Losung »L'viv – Donbass« (Lemberg – Donbass) erinnern dabei an die zu Beginn dieses Beitrags erwähnten Diskursstrategien der Schützenlieder, in denen die Aufzählung wichtiger ukrainischer Städte wie Lemberg oder Kiew als konstituierende West-Ost-Achse einer ukrainischen Identität funktionalisiert wurde (die sich möglicherweise auch am Ende des 20. Jahrhunderts noch als so ungefestigt erweist, dass Serdjučka trotz ihrer sonst inszenierten dekonstruktiven Praktiken hier mindestens auf den ersten Blick hin zur Stärkung des staatlichen Zusammenhaltes innerhalb der Ukraine aufruft); für die West- und die Ostukraine stehen in dem Video ganz offensichtlich die Tänzerinnen in bestickten Trachtenhemden auf der einen und die Bergmänner mit Helm auf der anderen Seite, die für Serdjučkas Auftritt die Komparsen abgeben. Wie der zur Diskussion stehende Appell an die wechselseitige Verbundenheit der beiden ukrainischen Regionen freilich mit dem Liedtext von »Rammstein« zusammengehen soll, der karmaartig ein zurückgewiesenes Eheversprechen repetiert (»Willst du, bis der Tod euch scheidet, treu ihr sein für alle Tage? – Nein! Nein!«<sup>43</sup>), scheint nicht ganz einsichtig – es sei denn, man berücksichtigt den signifikanten Umstand, dass Serdjučka unmittelbar vor ihrer Beschwörung der ukrainischen Einheit den Refrain des Lieds von »Nein! Nein!« hin zu »Doch! Doch!« abändert, oder aber man interpretiert die eheähnliche Vereinigung von weiblich-ruraler West- und männlich-industrieller Ostukraine, die Serdjučka hier per Megaphon gleichsam orchestriert, generell als einen weiteren Schritt in Serdjučkas Spiel mit der Unterminierung von Bedeutungszuschreibungen, das in dieser Hinsicht auch jene diskursiven Strategien, die in den Schützenliedern in Richtung Einheit der Ukraine inszeniert werden, konterkariert. Auch die Schlusseinstellung des Videos öffnet sich diesem Spiel mit Bedeutungen, entbietet Serdjučka doch nach dem letzten entschlossenen »Nein!« des »Rammstein«-Songs der Ukraine mit den Worten »Z Novym rokom, Ukraïna, z novym ščasttjam!« (Alles Gute zum Neuen Jahr, Ukraine, auf ein neues Glück) ihren Neujahrsgruß. Dieser schließt in der Anthropomorphisierung der Ukraine als direkter Adressatin des Grußes zwar indirekt an die entsprechenden diskursiven Strategien der Schützenlieder an (cf. dort die Ukraine als Mutter), ließe sich andererseits aber auch als weiteres Element einer dekonstruierenden Inszenierung verstehen, die hier insofern noch dupliziert wird, als sich in Serdjučkas Coverversion von »Rammsteins« *Du hast* ja die diversen Symbolvorräte wechselseitig überlagern und so zu oszillieren beginnen.



betitelt) Video *Horilka* [Brantwein] in: <http://www.youtube.com/watch?v=jTLyWwDh4mU> (abgerufen am 27.04.2009) – und sowjetischen filmischen Adaptionen der frühen Erzählungen Gogol's, die ebenfalls im Internet abrufbar sind.

40 Serdjučka, Vjerka: Tuk tuk tuk [Poch-poch-poch]. In: <http://www.youtube.com/watch?v=2cdg-7akt60> (abgerufen am 27.04.2009).

41 Zu Pugačeva cf. [http://en.wikipedia.org/wiki/Alla\\_Pugacheva](http://en.wikipedia.org/wiki/Alla_Pugacheva) (abgerufen am 27.04.2009). Alla Pugačeva selbst scheint Serdjučka diesen Auftritt übrigens durchaus nicht übel genommen zu haben, denn im Video *Ssora (Der Streit)* treten die Beiden gemeinsam auf. In: <http://www.youtube.com/watch?v=G56NwclCK54> (abgerufen am 27.04.2009).

42 Cf. die Coverversion von *Du hast* durch Serdjučka in: <http://www.youtube.com/watch?v=eLWm5brJ8VU> und das Original von »Rammstein« in: <http://www.youtube.com/watch?v=tTK2IMV1lvY>. Zu »Rammstein« cf. auch den Eintrag auf Wikipedia in: <http://de.wikipedia.org/wiki/Rammstein>, in dem auch auf das kontrovers aufgenommene Spiel der Band mit Elementen nationalsozialistischer Ästhetik, wie etwa mit Filmmaterial der Olympischen Sommerspiele 1936 von Leni Riefenstahl, thematisiert wird (alle abgerufen am 27.04.2009).

43 Cf. den Liedtext von *Du hast* in: <http://www.stlyrics.com/lyrics/matrix/duhast.htm> (abgerufen am 27.04.2009).

44 Serdjučka, Vjerka: Čita Drita. In: <http://www.youtube.com/watch?v=qPcD9GXef04&feature=related> (abgerufen am 27.04.2009). Gerade dieser Titel zeigt die Notwendigkeit, mit dem sowjetischen kulturellen Kode vertraut zu sein, um Serdjučkas Videos über ein allfälliges Vergnügen am offensichtlichen Klamauk hinaus entsprechend dekodieren zu können – wenn Rezipienten aus dem Westen der Titel *Čita Drita* zuerst als sinnfreie, dadaistisch-lautmalende Kombination erscheinen mag, so erkennen Rezipienten aus dem postsowjetischen Raum dahinter sofort eine intermediale Anspielung auf die sowjetische Filmkomödie *Mimino* (1977). Cf. zu diesem Film auch den entsprechenden Eintrag auf Wikipedia in: <http://de.wikipedia.org/wiki/Mimino> (abgerufen am 27.04.2009).

45 Cf. Fedyuk 2006, p. 5: »Another marker of Serdučka's provinciality is her family. In many of her music videos, there is a loud crowd of distant relatives, who often come to visit her in Moscow without warning. They are always noisy and often embarrass Serdučka [...] with their total lack

Der implizit dekonstruktivistische Kontext in Richtung der Schützenlieder aus dem Ersten Weltkrieg kann bei Serdjučka schließlich augenfällig an zwei weiteren Videos abgelesen werden; diese konstituieren über den unterminierenden Umgang mit Motiven, die sich auch in den Schützenliedern finden, ein (wenn auch ins Burlesk-Karnevalistische gewendete) Kontinuum zwischen dem Anfang und dem Ende des 20. Jahrhunderts bzw. zwischen Galizien und der Ostukraine. Dies betrifft einmal das Video *Čita Drita*,<sup>44</sup> in dem wie in zahlreichen anderen Videos von Serdjučka wiederum die in ihrer Relevanz bereits von Olena Fedyuk vermerkte Großfamilie Serdjučkas eine zentrale Rolle spielt.<sup>45</sup> Gerade die einzelnen Charaktere dieser Familie belegen die (mindestens in diesem Video inszenierte) simultane Dekonstruktion der Stereotypen von »Homo Sowjeticus« und rückständigem, immanent komischen Ukrainer vom Lande, finden sich hier doch Figuren, die über ihr Äußeres (Kleidung, Brillengestelle) eindeutig die Alltagskultur der Sowjetunion alludieren, daneben aber auch Figuren in ukrainischer, gestickter Nationaltracht mit beachtlichen Zwirbelbärten, die an die Tradition der Kosaken erinnern.<sup>46</sup> Aus der feuchtfrohlichen ukrainischen Familienfeier erfolgt dann Serdjučkas Sprung kopfüber ins moderne Medienzeitalter, wobei die entsprechende Metapher in ihrer ursprünglichen Bedeutung beim Wort genommen wird: Man dreht auf Serdjučkas Wunsch hin das (altarartig mit einem Tuch abgedeckte) Fernsehgerät auf und gerät an einen jungen attraktiven Tänzer, der ankündigt, eine Lambada-Nummer zum Besten geben zu wollen. Serdjučka zwingt sich daraufhin mit den Worten »Lucky tanzt Lambada – wir tanzen Čita Drita!« kopfüber in den Fernseher hinein und landet auf der anderen Seite an der Seite Luckys, der Serdjučka werbend umtanzt und dafür laufend mit Ohrfeigen und Stößen von ihrer Seite her abgestraft wird. Diese burleske Auseinandersetzung findet dabei vor wechselnden Kulissen statt, darunter auch vor einem hellblauen Himmel und einem knallgelben Feld, deren intensive, übersteuerte Farbgebung und vertikale Verteilung im Bild auffällig an die blau-gelbe Nationalfahne der Ukraine erinnern.

Die Burleske wird also in dekonstruktiver Weise vor einem zentralen Element ukrainischer nationaler Identität inszeniert und kann von daher direkt zu den Schützenliedern des Ersten Weltkriegs in Relation gebracht werden, wo das Motiv der blau-gelben Fahne mehrfach zur textuellen Konstruktion ukrainischer nationaler Identität eingesetzt wird. Diese Diskursstrategie findet sich etwa im Lied *Tam na hori, na Makivci*<sup>47</sup> (*Dort auf dem Berg, auf der Makivka*), in dem die Konstruktion von Identität zunächst wiederum über den Aufruf zum Kampf für einen eigenen ukrainischen Staat inszeniert wird (»Chlopci, pidemo, borotysja budemo / Za Ukrajinu, za vil'niyi prava j deržavu«). In den letzten beiden zweizeiligen Strophen des Liedes dienen die jeweils ersten Zeilen der Strophen erneut dem Aufbau einer geografischen Ost-West-Achse zwischen Kiew und Lemberg: »Je v Kyjevi zlota brama« bzw. »Je u L'vovi usususy« (In Kiew steht das Goldene Tor – In Lemberg stehen die ukrainischen Sič-Schützen), während in den jeweils zweiten Zeilen die bei Serdjučka in ihrer Bedeutung relativierte blau-gelbe ukrainische Nationalfahne und die Forderung nach der Existenz der Ukraine thematisiert werden: »Na tij brami syn'o-žovta fana« bzw. »Ukrajina buty musyt'« (Auf diesem Tor weht die blau-gelbe Fahne – Die Ukraine muss existieren). Ein analoges, wenn auch weniger eindrückliches Beispiel für die Hypostasierung der Nationalfahne bietet auch Jurij Nazarak's Lied *Chlopci, aljarm! (Burschen, Alarm!)*. Dem bereits erwähnten anthropomorphen Bild der Ukraine, die auferstehen soll (»Naj povstane Ukrajina«), folgt konsequenterweise die erhöhte Position der ukrainischen Fahne: »I prapor blakytno-žovtyj / Vhori zasijaje« (Und das blau-gelbe Banner / Erstrahlt dort oben).<sup>48</sup> Es zeigt sich also, dass ausgerechnet über die ukrainische Fahne ein direkter Konnex zwischen dem identitätsstiftenden Diskurs der Schützenlieder und den performativen Praktiken Vjerka Serdjučkas besteht.

Dies gilt in ganz analoger Weise auch für das bereits erwähnte Video *Tuk tuk tuk*,<sup>49</sup> das deutlich Serdjučkas simultane Bezugnahme auf die Welt der postsowjetischen Neureichen und auf Alla Pugačeva sowie auf das ländliche Phantasma der ukrainischen Großfamilie belegt. Diese stürmt hier gewissermaßen ein nobles Restaurant, wobei innerhalb der Familie ähnlich wie in *Čita Drita* sowohl die sowjetisch (Anzug, Brillengestell) als auch die ukrainisch (Trachtenkleidung, Zwirbelbart) konnotierten Typen mit der alten Mutter an der Spitze präsent sind und an der Handlung des Streifens partizipieren. Analog zu den Schützenliedern steht also auch hier wiederum das »alte Mütterchen« (*stara nen'ka*) im Mittelpunkt, dem hier freilich anders als in den Schützenliedern keine zentrierende, sondern weit eher eine anarchisch-dezentrierende Funktion zukommt: Während Vjerka

of tact, manners and understanding of the significance of Serduchka's position.«

46 Ganz ähnlich agieren in dieser Hinsicht auch die drei Mitglieder der österreichischen Gruppe »Das Balaton Combo«, deren gewaltige falsche Schnauzbärte ganz offensichtlich in analoger Form westeuropäische Heterostereotypen in Bezug auf Ungarn ironisieren sollen. Cf. dazu Vécsei, Paul: Paprika-Pulver. In: <http://www.wienerzeitung.at/DesktopDefault.aspx?TabID=4750&Alias=wzo&cob=264364> (abgerufen am 27.04.2009).

47 Anonym: Tam na hori, na Makivci [Dort auf dem Berg, auf der Makivka]. In: <http://www.pisni.org.ua/songs/81013.html> (abgerufen am 27.04.2009).

48 Nazarak, Jurij: Chlopci, aljarm! [Burschen, Alarm!]. In: <http://www.pisni.org.ua/songs/682075.html> (abgerufen am 27.04.2009).

49 Serdjučka: Tuk tuk tuk.

50 Zur ukrainischen Postmoderne cf. Hundorova, Tamara: Pisljačornobyl's'ka biblioteka. Ukrajs'kyj literaturnyj postmodern [Die Post-Čornobyl'-Bibliothek. Die ukrainische literarische Postmoderne]. Kyjiv: Krytyka 2005. Hundorova behandelt in ihrer Analyse Phänomene der Ironie, semantischen Umkodierung und der Populärkultur, die durchaus Berührungspunkte zu Serdjučkas Auftritten aufweisen, verbleibt aber im Bereich schriftlich fixierter Texte als Gegenstand ihrer Untersuchung.

nämlich am Piano ihre Nummer *Tuk tuk tuk* zum Besten gibt, schlürft ihre Mutter mehrere knallbunte Cocktails, die sie aufs Geratewohl beim Kellner geordert hat, und bestellt danach aus der Karte (offensichtlich ohne zu wissen, worum es sich dabei handelt) noch Austern, so dass Vjerka unter den Augen eines herbeigerufenen Milizionärs schließlich mit einer gewaltigen Zeche zu kämpfen hat, als deren Hauptposten ganz offensichtlich die von der Mutter konsumierten Austern firmieren. Als die Mutter schließlich nach mehrfachem Insistieren Vjerkas zugibt, die Austern bestellt zu haben, zückt letztere ein dickes Bündel Dollarscheine und begleicht mit der Bemerkung »Na zdorov'e, mama. Mne dlja vas, mama, ničego ne žalko« (Sehr zum Wohl, Mama. Für euch, Mama, ist mir nichts zu schade) die Rechnung. Mit dem Bezahlen für die Mutter schließt sich ein weiteres Mal der Bogen zu den Schützenliedern des Ersten Weltkriegs zurück, diesmal freilich von einer pathetisch-rhetorischen Ebene auf das Begleichen der Rechnung im Restaurant herunter gebrochen: Die in den Schützenliedern mehrfach beschworene Bereitschaft der Soldaten, für das »Mütterchen Ukraine« alles unter Einschluss der eigenen leiblichen Mutter hinzugeben, (ver-)endet bei Serdjučka letztlich im Zwang, für die Mutter in einer ganz konkreten Hinsicht zu bezahlen. Auch unter diesem Aspekt aber zeigen sich die Schützenlieder und die Videos von Vjerka Serdjučka über Konstruktion und Dekonstruktion von zentralen Elementen des ukrainischen Selbstverständnisses unterschwellig miteinander verbunden und bilden auf diese Weise ein Kontinuum zwischen ukrainischer Moderne und ukrainischer Postmoderne, zwischen appellativ-sinnzentrierenden und subversiv-sinndezentrierenden Diskursstrategien.<sup>50</sup> Für die Zeit des Ersten Weltkriegs und der Gruppierung der »Moloda Muza« kann in diesem Zusammenhang die starke Sogwirkung der erwähnten appellativ-sinnzentrierenden Tendenz konstatiert werden, die in den Schützenliedern ihren paradigmatischen Ausdruck gefunden und auf diese Weise indirekt auch belegt hat, wie schwach der Bereich einer autonom gesetzten Ästhetik für die westukrainische Frühmoderne um das Jahr 1900 herum letztlich gewesen ist – für all die Dzunjas und Haljas sowie deren Perlenketten, für die Welt der galanten Bälle und Tänze, der etwa Vasyl' Pačovs'kyj in seiner ersten Gedichtsammlung *Rozsypani perly* (*Verstreute Perlen*) 1901 noch intensiv gehuldigt hat, ist spätestens dann Schluss, wenn der Bestand des herbeigesehnten ukrainischen Staates auf dem Spiel steht, der nun nicht mehr über die Salonpoesie der Jahrhundertwende, sondern über die Schützenlieder und unter Beistand des Karpatenräubers Dovbuš und des Kosakenhetmans Mazepa erkämpft werden soll. Rund achtzig Jahre später spielt Vjerka Serdjučka dann ihr eigenes spezifisches Spiel mit eben diesen Zeichenwelten und unterminiert in einer Art Parallelaktion sowohl den Symbolhaushalt der Ukraine (was mindestens bis zu einem gewissen Teil ihre Popularität in Russland erklären mag), aber auch jenen der Sowjetunion und generiert in der Verschränkung beider Zeichenwelten, im Ineinanderschieben von Auto- und Heterostereotypen eine gleichermaßen beunruhigende wie inspirierende Kombination des Eigenen und des Fremden.

**Stefan Simonek**, geb. 1964 in Wien; Studium der Slawistik und der Vergleichenden Literaturwissenschaft an der Universität Wien; Sponsion 1988, Promotion 1991 mit einer Arbeit zu Osip Mandel'stam und den ukrainischen Neoklassikern; seit 1992 Assistent am Institut für Slawistik der Universität Wien; Habilitation 1996 mit einer Arbeit zu Ivan Franko; Autor von drei Monografien sowie je rund achtzig Aufsätzen und Rezensionen zur russischen bzw. ukrainischen Moderne und Avantgarde, zur ukrainischen Literatur der Gegenwart sowie zu den Verbindungen zwischen Wiener Moderne und den slawischen Literaturen. Mitherausgeber der Buchreihe *Wechselwirkungen. Österreichische Literatur im internationalen Kontext* (Peter Lang Verlag). Kontakt: stefan.simonek@univie.ac.at