

INTERKULTURALITÄT IN TEXTEN TSCHECHISCHER LIEDERMACHER

(Vladimír Merta – Jaromír Nohavica)

von Stefan Simonek (Wien)

Erstveröffentlichung

1 Für die wertvolle Unterstützung bei der Arbeit an diesem Beitrag möchte ich mich an dieser Stelle bei Gero Fischer (Wien), Stefan Michael Newerkla (Wien) und Gertraude Zand (Wien) herzlich bedanken.

2 Zum *Spirituál kvintet* cf. Fischer, Gero: *Spirituál kvintet*. Ein halbes Jahrhundert Widerstand für Freiheit und Demokratie. In: Newerkla, Stefan Michael/Poljakov, Fedor B./Schmitt, Oliver Jens (Hg.): *Das politische Lied in Ost- und Südosteuropa*. Wien: Lit 2011, pp. 153-167.

3 Zu Iva Bittová cf. den entsprechenden Eintrag im tschechischen Wikipedia: Iva Bittová. In: http://cs.wikipedia.org/wiki/Iva_Bittov%C3%A1; diese und auch alle im Folgenden zitierten Internetquellen dieses Aufsatzes wurden zuletzt am 22. Februar 2011 eingesehen.

4 Zu Dagmar Andrtová-Voňková cf. den entsprechenden Eintrag in der tschechischen Wikipedia: Dagmar Andrtová-Voňková. In: http://cs.wikipedia.org/wiki/Dagmar_Andrtov%C3%A1-Vo%C5%88kov%C3%A1.

5 Einen Überblick über die tschech. Liedermacherszene bieten die folgenden beiden Sammelbde.: Dobiáš, Jan (Hg.): *Brnkání na duši* [Klimpern auf der Seele]. Praha: Práce 1990; Plachetka, Jan (Hg.): *Dokud se zpívá. Praktický průvodce po portovním parnasu* (Přehledka pětaticeti písničkářů [Solange gesungen wird. Ein praktischer Führer durch den Parnass von Porta. (Übersicht über fünfunddreißig Liedermacher)]. Plzeň: Západočeské nakladatelství 1991. Die zwei Bde. enthalten knappe Medaillons zu zahlreichen wichtigen Liedermachern und Liedermacherinnen, Interviews mit ihnen sowie ausgewählte Liedtexte und bieten zusammen genommen insges. eine gute Einführung in die Thematik.

6 Cf. etwa Wyssotzkij, Wladimir: *Wolfsjagd. Gedichte und Lieder*. Hg. u. eingel. v. Brigitte van Kann. Frankfurt/M.: Neue Kritik 1989, sowie Okudshawa, Bulat: *Romanze vom*

Der vorliegende Beitrag¹ setzt sich (durchaus auch im Zeichen einer von Seiten der „Cultural Studies“ in den vergangenen Dezennien nahegelegten Erweiterung des literarischen Kanons und der daran gebundenen Neukonstituierung kultureller Wertsetzungen insgesamt) zum Ziel, in essayistischer Form interkulturelle, also über ein rein monokulturelles Kontinuum hinausreichende Strategien in ausgewählten Texten tschechischer zeitgenössischer Liedermacher genauer auszuleuchten; die tschechische Liedermacherszene setzt sich neben Vokalensembles wie dem *Spirituál kvintet*,² zahlreichen wichtigen weiblichen Stimmen wie etwa Iva Bittová³ oder Dagmar Andrtová-Voňková⁴ aus Sängern wie Vladimír Merta und Jaromír Nohavica zusammen, wobei die Texte dieser beiden Künstler auch als Material für die folgenden Überlegungen dienen sollen.⁵ Implizit stellt der vorliegende Beitrag auch den Versuch dar, diese Liedermacher, die anders als etwa ihre mittlerweile bereits verstorbenen russischen Kollegen Bulat Okudžava oder Vladimir Vysockij im Ausland weder in der akademischen Slawistik noch bei einem breiteren Publikum einen höheren Bekanntheitsgrad (etwa über gesammelte Übersetzungen in Buchform)⁶ für sich reklamieren können, mindestens in Ansätzen näher vorzustellen. Auf die Gründe für diesen mangelnden Widerhall, der nicht nur anhand des Vergleichs mit der internationalen Resonanz des russischen Autorenlieds, sondern auch in der Relation zur deutschsprachigen Rezeption der zeitgenössischen tschechischen Literatur selbst mit Autoren wie etwa Milan Kundera, Michal Viewegh oder Jachým Topol manifest wird, kann an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden; an der Qualität der Liedtexte selbst kann es in jedem Falle kaum liegen, denn diese brauchen den Vergleich weder zu Okudžava noch zu Vysockij im mindesten zu scheuen, sondern legen etwa in den mitunter komplex gehaltenen, verschiedene Zeit- und Erinnerungsebenen ineinander schneidenden Liedern Vladimír Mertas oder den zahlreichen interkulturellen Querverweisen in Jaromír Nohavicas Texten Facetten von Poetizität an den Tag, die in den Texten der Russen in dieser Art und Weise nicht zu finden sind.

Eine Suche nach interkulturellen Spuren, mit deren Hilfe die jeweiligen Liedtexte in einen breiteren, über den rein tschechischen Bereich hinausgehenden internationalen kulturellen Kontext eingebettet werden, scheint sich gerade im Falle Vladimír Mertas insofern besonders anzubieten, als der 1946 in Prag geborene vielseitige und auch als Fotograf und Regisseur arbeitende Künstler laut eigenen Angaben ein halbes Jahr seines Studiums im französischen Rennes absolviert⁷ und sein erstes, 1968 in Paris eingespieltes Album nicht nur mit dem französischen Titel *Ballades de Prague* versehen, sondern ein Jahr später auch bei dem Label *Disques Vogue* in Frankreich herausgegeben hat (das Album wurde in Tschechien offiziell erst 2009, also vierzig Jahre später, aufgelegt).⁸ Die intensive Auseinandersetzung mit der französischen Kultur lässt sich bei Merta auch noch viel später nachweisen, so etwa in einem 2004 veröffentlichten Interview mit Petr Korál, in dem Merta auf seine Skepsis in Bezug auf das aktuelle Niveau der tschechischen Folkszene hin befragt zur Antwort gibt, dass ebendiese Szene vollständig pataphysisch gehalten sei („Česká folklácká scéna je úplně patafyzická“);⁹ der auf den ersten Blick enigmatische Begriff der „Pataphysik“ lässt sich erst vor dem Hintergrund der intellektuellen Pariser Szene in den 1960-er Jahren entschlüsseln, der Merta auf Grund seines damaligen Aufenthalts in Frankreich wohl bekannt gewesen sein dürfte – zu dem 1948 in Paris gegründeten und sich auf Alfred Jarrys absurde Metawissenschaft der Pataphysik berufenden *Collège de Pataphysique* zählten u.a. bekannte Schriftsteller wie Eugène Ionesco, Raymond Queneau oder Boris Vian, der zwar bereits 1959 im Alter von nur 39 Jahren verstarb, dessen Chansons Merta aber in Frankreich zweifellos kennenlernen konnte.¹⁰ Erst vor diesem begrifflichen, interkulturell kodierten Hintergrund lässt sich Mertas Kritik an der „pataphysischen“ Gefälligkeit, Sangbarkeit und Vorhersagbarkeit der aktuellen tschechischen Folkszene (die, wie der Prager Merta kritisch anmerkt, übrigens beinahe zur Gänze in mährischen Händen liege) auch entsprechend entschlüsseln. Daneben manifestiert sich Mertas Interesse für andere Kulturen aber auf nachdrückliche Weise auch in seinen musikalischen Arbeiten, er veröffentlichte im Jahre 1996 etwa gemeinsam mit der Sängerin Jana Lewitová ein Album mit sephardischen Liedern und 2008 wiederum mit Lewitová das Album *Ve tmě mě zanechte* (*In Darkness Let Me Dwell*), das Stücke des englischen Komponisten John Dowland enthält; darüber hinaus

Arbat. Lieder, Gedichte. Hg. v. Leonhard Kossuth. Berlin: Volk & Welt 21988.

7 Dobiáš 1991, p. 24.

8 Zahlreiche weiterführende Informationen zu Vladimír Merta sind über Internet abrufbar; verwiesen sei etwa auf den entsprechenden Eintrag im tschech. Wikipedia: Vladimír Merta. In: http://cs.wikipedia.org/wiki/Vladim%C3%ADr_Merta; dieser Eintrag enthält auch eine Diskographie von Mertas Alben, von denen einige, wie etwa die Live-Alben *Vladimír Merta 1* bzw. *Vladimír Merta 2* (beide 1989) über ihren jeweiligen Titel wiederum mit weiterführenden Informationen verlinkt sind. Daneben ist noch die offizielle Website Mertas mit Diskographie, Bibliographie, ausgewählten Liedtexten und aktuellen Konzertterminen des Liedermachers abrufbar: Vladimír Merta. Oficiální web [Vladimír Merta. Offizielle Website]. In: http://www.vladimirmerta.cz/vm_cuvit.php. Schließlich sei noch auf die alphabetisch nach Titeln gegliederte Sammlung der Texte von Mertas Liedern verwiesen, in der – wie bereits im verschriebenen Namen *Písní (recte Písň) Vladimíra Mertý* ablesbar – durch ein Konvertierungsproblem leider eine Reihe tschech. Grapheme falsch wiedergegeben sind, was die Lesbarkeit der Liedtexte beträchtlich erschwert: Písní [sic] Vladimíra Mertý [Vladimír Mertas Lieder]. In: http://music.taxoft.cz/v_merta/pisne/pis-ne.php?kat.

9 Merta, Vladimír: Nebudu lidem příjemný [Ich werde nicht den Menschen angenehm sein]. In: <http://www.vladimirmerta.cz/rozhovory.php>.

10 Cf. zur Def. und historischen Entwicklung der Pataphysik Ferentschik, Klaus: Pataphysik. Versuchung des Geistes. Die Pataphysik & das *Collège de Pataphysique*. Definitionen, Dokumente, Illustrationen. Berlin: Matthes & Seitz 2006.

11 Zu Marián Varga cf. den entsprechenden englischen Eintrag auf Wikipedia: Marián Varga. In: http://en.wikipedia.org/wiki/Mari%C3%A1n_Varga#with_Vladim.C3.ADr_Merta; daneben Vargas zweisprachig engl.-slow. eigene Website: Marián Varga. Oficiálne web-stránky [Marián Varga. Offizielle Website]. In: <http://www.marianvarga.sk/> (mit Diskographie).

12 Merta, Vladimír: *Zpívaná poezie* [Gesungene Poesie]. Praha: Panton 1990, p. 15.

erschien 1992 das Album *Cestou k ... (Auf dem Weg nach ...)*, das Merta gemeinsam mit dem slowakischen Musiker Marián Varga¹¹ einspielte und das auf diese Weise ebenfalls über einen rein tschechischen Bereich in eine tschechoslowakische Gemeinsamkeit hinausgreift, deren Ende auf politischer Ebene sich 1992 bereits ankündigte.

In den Bereich französischer Literatur führen analog zum Verweis auf die Pataphysik auch die Reflexionen zum Begriff der Authentizität, die Merta in seinem 1990 veröffentlichten Prosaband *Zpívaná poezie (Gesungene Poesie)* anstellt. Der Band ist entlang des tschechischen Alphabets in eine Serie von Stichworten gegliedert, die mit *autentičnost (Authentizität)* beginnt und mit *žánry ve folku (Genres im Folk)* endet und implizit als metapoetischer Werkstattbericht des tschechischen Liedermachers verstanden werden kann; dabei springt der paradoxe Umstand ins Auge, dass Merta den Begriff der Authentizität (also letztlich das Bei-Sich-Selbst-Sein) über eine Reihe intertextueller Referenzquellen (also über das via Zitat oder Allusion generierte Bei-Jemand-Anderem-Sein) zu definieren versucht. So stellt er an einer Stelle seiner Überlegungen etwa die avanciertere Ästhetik des Gedichts der Ästhetik des Liedtextes gegenüber, die laut Merta großteils auf dem Niveau des 19. Jahrhunderts stehen geblieben sei, so als ob sie die Innovationen Arthur Rimbauds ignoriert hätte.¹² Noch stärker springt der intertextuelle Umweg bei dem Versuch, dem Phänomen der Authentizität näher zu kommen, im Umgang mit Johann Wolfgang von Goethe ins Auge, dessen „weise Gedanken“ („moudré Goethovy myšlenky“) Merta anhand dreier aneinander gereihter Aphorismen aus den Maximen und Reflexionen veranschaulicht; einige Absätze später greift Merta dann nochmals (wiederum in tschechischer Übersetzung) auf einen weiteren Aphorismus der Sammlung, Nr. 325 „Aufrichtig zu sein kann ich versprechen, unparteiisch zu sein aber nicht“, zurück, um erneut an den Lebensweisheiten des „alten weisen Goethe“ („starý moudrý Goethe“) zu partizipieren – dies freilich gerade bei dem Versuch, Authentizität zu bestimmen.¹³ Neben der französischen und der deutschen Literatur mit Rimbaud und Goethe integriert Merta schließlich im Verweis auf Edgar Allan Poes berühmten Essay *The Philosophy of Composition* auch noch einen hoch kanonisierten Text der amerikanischen Literatur in seine Überlegungen,¹⁴ wobei Merta in der Formulierung „Od dob, kdy Edgar Allan Poe bravurně zmapoval tvůrčí metodu, jíž napsal havrana“ (Von jener Zeit, als Edgar Allan Poe bravourös die schöpferische Methode skizzierte, mit deren Hilfe er den Raben schrieb)¹⁵ simultan auch auf Poes Gedicht *The Raven* verweist, dessen Entstehungsprozess Poe in seinem Aufsatz als Abfolge bewusst gesetzter künstlerischer Techniken reflektiert. Authentizität vermag für Vladimír Merta also offenbar lediglich im Umweg über externe literarische Referenzgrößen formuliert zu werden.

1.

Über Mertas metapoetische Reflexionen zum Thema Authentizität und dem darin gesetzten Verweis auf Edgar Allan Poes ebenso metapoetisch gehaltenen Essay *The Philosophy of Composition* ergibt sich eine überraschende interkulturelle Verbindung zu einem weiteren tschechischen Liedermacher, dem 1953 im nordmährischen Ostrava/Ostrau geborenen Jaromír Nohavica, der anders als sein böhmischer Kollege Merta erst 1982 mit eigenen Liedern auftrat und dessen erstes Album *Darmoděj (Taugenichts)* 1988 und damit zwanzig Jahre nach Mertas Debüt *Ballades de Prague* veröffentlicht wurde.¹⁶ Nohavica, der Texte von Leonard Cohen sowie der bereits erwähnten russischen wie französischen Bezugsgrößen Vladimír Vysockij, Bulat Okudžava und Boris Vian ins Tschechische übersetzte, ließe sich in vielerlei Hinsicht sowohl über seine mährische Herkunft als auch über die Struktur und Motivik seiner Liedtexte als zentraler jüngerer Antipode zu Merta verstehen,¹⁷ mit dem Blick auf *The Philosophy of Composition* führt die Verbindung zwischen Merta und Nohavica freilich über Poes berühmtes Gedicht *The Raven*, dessen Genese Poe eben in seinem Aufsatz Schritt für Schritt im Detail veranschaulicht hat. Ruft Merta in seinen Reflexionen Poes Aufsatz als internationale literarische Referenzgröße auf, die den eigenen metapoetischen Diskurs eben in der Bezugnahme auf den amerikanischen Autor legitimieren soll, so greift Nohavica in einem seiner Lieder auf Poes wohl bekanntestes Gedicht zurück, das hier auf intertextuelle Weise in den tschechischen Text eingespielt wird und auf diese Weise als analoge externe kulturelle Referenzquelle fungiert wie Poes Essay für Vladimír Merta. Bei Nohavica wiederum führt die intertextuelle wie -kulturelle Spur zu dessen 1993 veröffentlichtem, die Auseinandersetzung mit globalisierter Unterhaltungskultur bereits im Titel

13 Ibid., p. 14 f.

14 In ähnlicher Weise erwähnt Jaromír Novahica in dem mit ihm geführten Interview im Band *Brnkání na duši* [*Klimpern auf der Seele*] die Namen Lev Tolstoj und Stanislav Lem. Brnkání na duši, p. 222 bzw. p. 224.

15 Ibid., p. 19.

16 Cf. zu Nohavica den dt. Eintrag auf Wikipedia: Jaromír Nohavica. In: http://de.wikipedia.org/wiki/Jarom%C3%ADr_Nohavica; weiters Nohavicas auf Deutsch, Englisch, Italienisch, Polnisch und Tschechisch abrufbare offizielle Homepage: Jaromír Nohavica. Oficiální stránky českého písničkáře [Jaromír Nohavica. Die offizielle Website des tschechischen Liedermachers]. In: <http://www.nohavica.cz/>. Die Site enthält neben einer Diskografie auch ein alphabetisch nach Titeln gegliedertes Verzeichnis sämtlicher Liedtexte Nohavicas und dazu jeweils in unterschiedlicher Auswahl Übers. der Texte ins Dt., Engl., Poln., Ital., Ung. und auch in Esperanto.

17 Mertas Lied *Ante portas* aus dem Jahr 1986 ist Jaromír Nohavica gewidmet; die Widmung ist freilich lediglich im Band *Dokud se zpívá* [*Solange gesungen wird*], p. 213, abgedruckt, in Mertas Textsammlung im Internet hingegen fehlt die entsprechende Passage vor dem Lied. Merta, Vladimír: *Ante portas*. In: http://music.taxoft.cz/v_merta/pisne/pisne.php?soubor=ante_portas.htm&kat=a. In umgekehrter Weise erklärt Nohavica in dem schon zit. Interview seine frühe Wertschätzung für den älteren Kollegen Merta, die sich Nohavica zufolge in einem regelrechten Minderwertigkeitskomplex manifestiert habe, der wiederum durch Mertas anspruchsvolle Texte und dessen kunstvolles Spiel auf der Gitarre bedingt war. Dobiáš 1991, p. 222.

18 Als weitere Referenz in Richtung amerikanischer Populärkultur könnte in diesem Kontext noch Nohavicas humorvoller Schneckenblues erwähnt werden, über den ein ganzes musikalisches Genre in seiner Gesamtheit aufgerufen und ironisch relativiert wird. Nohavica, Jaromír: *Šnečí blues* [*Schneckenblues*]. In: http://www.nohavica.cz/tvorba/texty/sneci_blues.htm.

19 Nohavica, Jaromír: *Never more*. In: http://www.nohavica.cz/tvorba/texty/never_more.htm (mit einer Übers. des Liedtextes ins Poln.).

zum Ausdruck bringendem Album *Mikymauzoleum*. Während dieser Titel in ironisch-lu-
distischer Weise auf die amerikanische Populärkultur des 20. Jahrhunderts hin abzielt,¹⁸
alludiert der Titel des auf ebendiesem Album enthaltenen Lieds *Never more* hingegen ein
Herzstück des westlichen literarischen Kanons aus der amerikanischen Literatur des 19.
Jahrhunderts, das in zahlreichen europäischen Literaturen besonders in der Epoche der
Moderne eine signifikante, durch zahlreiche Übersetzungen dokumentierte Wirkungsge-
schichte entfaltet hat. Der Text des Liedes lautet wie folgt:

Seděl jsem za stolem a básně čet
rádio hrálo
vtom slyším tukání na parapet
tak tiché že se mi možná jen zdálo
zastřený mužský hlas z chodníku
tíše se ptal
Nerad vás ruším pane básníku
ale mohli bychom na chvíli dál?

V předsíni podal mi deštník a plášť
a láhev vína
jako bych někde už viděl tu tvář
byla to tvář na kterou se nezapomíná
v průvanu zhasla mi svíčka
zvenku studený vítr vál
na chodbě na dlaždičkách
za ním černý havran stál

Usedl do křesla a černý pták
sedl mu v klíně
bodlo mě u srdce když spatřil můj zrak
že z podešví mu trčí koňské zíně
Tak nás tu máte jak jste si přál
na lampu padl stín
přes psací stůl když mi vizitku dal
firma Dábel a Syn

V tolika nocích a v tolika dnech
jsem ho vzýval
volal ho na pomoc když docházel dech
a teď jsem se mu z očí v oči díval
cítíl jsem konopnou smyčku
jak mi svírá krk
když ze záhadří vytáhl ceduličku
a dlouhý husí brk

Za kapku krve tě zahrnu vším
co budeš žádat
vidět to co jiní nevidí tě naučím
a slova k slovům v písni skládat
Co za to žádáš? ptal jsem se ptal
jsem jen nuzný tvor
a havran v rohu zakrákal
Never more

Na dlani zaschlou kapku krve mám
a tma je v sále
když přijdou lijáky tak bolí ten šrám
a ono podívej se z okna – přší stále
nešťastně šťastný v půlce života
kymácející se vor
a havran na rameni skřehotá
Never more¹⁹

Ich saß am Tisch und hab Gedichte gelesen
das Radio spielte
da höre ich ein Klopfen auf das Parapett
so leise, dass es mir vielleicht auch nur so schien
eine gedämpfte Männerstimme vom Gehsteig
fragte leise
Ich störe Sie nur ungern Herr Dichter
aber könnten wir und einen Moment unterhalten?

Im Flur gab er mir Regenschirm und Mantel
und eine Flasche Wein
als ob ich dieses Gesicht schon irgendwo gesehen
hätte
es war ein Gesicht das man nicht vergisst
in der Zugluft ging mir die Kerze aus
von draußen wehte ein kalter Wind
auf dem Gang auf den Fliesen
hinter ihm stand ein schwarzer Rabe

Er setzte sich in den Sessel und der schwarze Vogel
setzte sich ihm auf den Schoß
es stach mir ins Herz als mein Blick sah
dass ihm unter den Sohlen Rosshaar herausstand
Nun haben Sie uns hier so wie Sie es sich gewünscht
haben
auf die Lampe fiel ein Schatten
über den Schreibtisch als
die Firma Teufel und Sohn mir einen Besuch
abstattete

In wie vielen Nächten und an wie vielen Tagen
habe ich ihn beschworen
ihn zu Hilfe gerufen als der Atem ausging
und nun sah ich ihn von Angesicht zu Angesicht
ich fühlte mich als ob mir eine Seilschlinge
das Genick umschlingt
als er aus dem Ausschnitt einen Zettel
und eine lange Gänsefeder hervorzog

Für einen Tropfen Blut werde ich dich mit allem
überhäufen
was du verlangst
werde dir lehren zu sehen was andere nicht sehen
und Worte zu Worten im Lied zu fügen
Was verlangst du dafür? fragte ich ihn
ich bin nur ein elendes Geschöpf
und der Rabe in der Ecke krächzte
Never more

Auf der Hand habe ich einen getrockneten Tropfen
Blut
und im Saal ist es finster
wenn die Regengüsse kommen dann schmerzt diese
Schramme
aber schau aus dem Fenster – es regnet
ununterbrochen
ein unglücklich Glücklicher in der Hälfte seines
Lebens
ein schaukelndes Floß
und der Rabe auf der Schulter kreischt
Never more²⁰

20 Alle Übers. der zit. tschech. Liedtexte stammen vom Verf. dieses Beitrags und verstehen sich als reine Verständnishilfen ohne jeglichen literarischen Anspruch.

21 Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Übers. v. Wolfram Beyer u. Dieter Hornig. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1993, p. 14f.

22 Poe, Edgar Allan: The Raven. In: <http://www.eapoe.org/works/poems/ravent.htm>.

23 Cf. in diesem Kontext als multilinguales wie interkulturelles Pendant die engl. Schlusszeilen aus Nohavicas Lied *Můj pes* [Mein Hund]: „My dog is a number one“. Nohavica, Jaromír: *Můj pes* [Mein Hund]. In: http://www.nohavica.cz/cz/tvorba/texty/muj_pes.htm.

Als poetische Nahtstelle, die Gérard Genettes klassischer Definition von Intertextualität folgend den überlagerten Hypotext (also Poes *Raben*) und den überlagernden Hypertext (also Nohavicas Lied *Never more*) zu einer wechselseitigen intertextuellen Bezugnahme zusammenbindet,²¹ funktioniert bei Nohavica ohne jeden Zweifel der zweimalige, wie auch im englischen Hypotext jeweils an das Strophenende gesetzte Ausruf „Never more“, um den herumkreisend die beiden Texte eine Vielzahl von Beziehungen auf struktureller wie motivischer Ebene eingehen. In Poes Gedicht werden alle achtzehn Strophen ausnahmslos mit einer refrainartig wiederkehrenden Schlusszeile abgeschlossen, die entweder auf „evermore“ (ein Mal), „nothing more“ (sechs Mal) sowie eben „nevermore“ (elf Mal) endet, wobei diese elfmalige Wiederholung die Strophen XI bis XVIII zu einer weiteren Einheit zusammenzieht;²² im Vergleich dazu erscheint Nohavicas zweimalige Wiederholung am Schluss der Strophen V und VI (und damit gleichzeitig auch am Ende des Liedes insgesamt) in quantitativer Hinsicht zwar deutlich reduziert, dafür umso mehr herausstechend; dies nicht zuletzt auch deshalb, weil die englische Verbindung „nevermore“ in Nohavicas tschechischem Text semantisch als intertextuelle Markierung in Richtung Poe besonders exponiert ist.²³ Auch die Art und Weise, wie der Rabe „nevermore“ (resp. „never more“ bei Nohavica) akustisch artikuliert, wird bei Poe stärker variiert als bei Nohavica: Poes dreigliedriger Variation „Quoth the Raven“ – „Then the bird said“ – „Meant in croaking“ steht bei Nohavica die zweigliedrige Variation „havran zakrákal“ – „havran skřehotá“ gegenüber, die sich so wie auch die Worte „never more“ selbst in den das Lied abschließenden Strophen V und VI finden, die das Textende gerade in intertextueller Weise semantisch in verstärktem Maß belasten.

Analog zu diesen unterschiedlich gesetzten Rekurrenzen im tschechischen Hypertext, die gleichzeitig die den englischen Hypotext gleichzeitig affirmierend aufrufen und polemisch zurückweisen, entfaltet sich auch auf der motivischen Ebene von *Never more* eine ganz analoge Konstellation; diese wiederum setzt ihrerseits Distanz und Nähe zum intertextuell aufgerufenen Hypotext simultan in eins, wobei in paradoxer Weise gerade die Abweichungen vom alludierten Hypotext letzteren umso stärker in Erinnerung rufen und so in seiner ästhetischen Valenz bestätigen. Beide Texte zeigen das lyrische Subjekt in einem intellektuellen Rahmen eingespannt, bei Nohavica wird es gleich zu Beginn des Textes in der allerersten Zeile als Gedichte lesend präsentiert („Seděl jsem za stolem a básně čet“), bei Poe findet sich der Hinweis auf die Lektüre in Strophe II („vainly I had sought to borrow / From my books surcease of sorrow“). Ähnlich gehalten ist auch das Klopfen, das den unheimlichen Gast in beiden Texten ankündigt und den geschützten Innenraum des lyrischen Subjektes von außen her bedroht – ist es bei Nohavica das Parapett, an das geklopft wird („vtom slyším fukání na parapet“), so ist es bei Poe in Strophe VI das Fenstergitter („window lattice“). In weiterer Folge ist bei Nohavica jedoch eine Schritt für Schritt vorgenommene Transformation von Poes Motiven zu konstatieren, die Nohavicas Lied schließlich eine grundlegend neue und rekontextualisierte Sujetabfolge verleiht, ehe sich Hypo- und Hypertext in den beiden letzten Strophen von Nohavicas *Never more* erneut einander annähern. Hier wäre als erster wichtiger Punkt die abweichende Gesprächskonstellation in den beiden Texten zu konstatieren: So ist bei Poe etwa die Feststellung des Besuches als Selbstgespräch des lyrischen Subjektes in direkte Rede gesetzt, wenn das lyrische Subjekt in Strophe I zu sich selbst spricht: „T is some visitor,‘ I muttered“, und in Strophe III dieses Selbstgespräch nochmals variiert: „T is some visitor entreating entrance at my chamber door.“ Bei Nohavica hingegen findet sich das Feststellen des Besuches nicht in direkter, durch Anführungszeichen markierter Rede, dort heißt es „když mi vizitku dal“. Aus dieser Verschiebung der Redeweise ergibt sich als weiterer Schritt dann eine konträre Zuordnung der Redepositionen in Bezug auf die (höfliche) Anrede, die bei Poe in Strophe IV vom lyrischen Subjekt an den Besucher gerichtet wird: „Sir,‘ said I, or Madam, truly your forgiveness I implore“; bei Nohavica ist es umgekehrt der diabolische Besucher, der sich am Schluss der ersten Strophe in Vokativform höflich an das als Dichter gezeichnete lyrische Subjekt des Liedes wendet: „Nerad vás ruším pane básníku / ale mohli bychom na chvíli dál?“

Als zweiten Schritt in seiner Abweichung von Poes Ausgangstext verschiebt Nohavica dann die Dimensionen von Poes *Raben* noch radikaler, indem er die bei Poe das gesamte Gedicht hindurch mannigfach variierte Sehnsucht des lyrischen Subjektes nach der verlorenen Geliebten Lenore (und damit auch die möglichen intertextuellen Anknüpfungspunkte zu Poes Gedicht *Lenore*) zur Gänze streicht und dafür eine moderne, im Zeichen der

24 Mindestens aus dieser Perspektive heraus scheint die traditionell gehaltene Teufelsgestalt, die auf dem über Youtube abrufbaren Videoclip zu *Never more* bei 0:56 einen kurzen Auftritt hat, der Poetik des Lieds nicht ganz angemessen. Nohavica, Jaromír: *Never more*. In: <http://www.youtube.com/watch?v=pUuRte4NdTw>.

25 Harold Bloom berücksichtigt Poe in den seiner Monographie *The Western Canon* (1994) angefügten Lektürelisten in *Appendix C: The Democratic Age* sowohl mit der Lyrik als auch mit den Essays des Autors, d.h. also folgerichtig, dass für Bloom sowohl das Gedicht *The Raven* als auch der Essay *The Philosophy of Composition* als Teil des westl. Kanons firmieren. Interessant scheint auch Blooms Einschätzung von Poes literarischer Relevanz im Rahmen der Auflistung zentraler US-amerik. AutorInnen weiter vorne im Band, aus der die Vorbehalte des Verf. Poe gegenüber deutlich werden und die Aufnahme Poes in den westl. Kanon ganz vorrangig mit der weltweiten Wirkung des Autors (die eben auch bis hin zu Jaromír Nohavica und Vladimír Merta reicht) begründet wird. Bloom vermerkt an dieser Stelle zu Poe: „Poe ist too universally accepted around the world to be excluded, though his writing is almost invariably atrocious.“ Bloom, Harold: *The Western Canon. The Books and School of the Ages*. New York, San Diego, London: Riverhead Books 1994, p. 546, p. 288.

26 Cf. die entsprechenden Angaben in: Edgar Allan Poe v zemích Koruny české [Edgar Allan Poe in den Ländern der Böhmisches Krone]. In: <http://www.odaha.com/edgar-allan-poe/edgar-allan-poe-zemich-koruny-ceske>.

kapitalistischen Ökonomie als Firma „Teufel und Sohn“ antretende Teufelsgestalt ins Spiel bringt.²⁴ Diese schlägt dem Dichter einen schriftlich fixierten Kontrakt vor, der ganz offensichtlich den Tausch des eigenen Seelenheils für unbeschränkte Kreativität vorsieht. Relevant in Bezug auf Poes *Raben* scheint hier die grundsätzlich unterschiedliche Positionierung von Teufel und Rabe. Nohavicas poetisches Szenario sieht Teufel und Rabe vor (ist Letzterer der im Firmennamen angeführte Sohn?), Poe dagegen eröffnet in den Strophen XV und XVI über den Ausruf des lyrischen Subjekts „prophet still, if bird or devil!“ eine Alternative, die Rabe oder Teufel umfasst und die in der Schlussstrophe XVIII dann in der Zeile „And his [the Raven’s] eyes have all the seaming of a demon’s that is dreaming“ zur Konstellation des Raben als Teufel modifiziert wird – das metonymische Nebeneinander von Rabe und Teufel bei Nohavica steht so der Alternative von Rabe oder Teufel sowie der metaphorischen Relation des Raben als Teufel bei Poe gegenüber. Auf Grund dieser prinzipiell alternierenden Dimensionen der jeweiligen Texte scheint es nur folgerichtig, dass sich auch auf der motivischen Mikroebene wie etwa jener der Vogelfeder zwischen Poe und Nohavica Differenzen ergeben: In Poes Strophe XVII wird die Feder vom lyrischen Subjekt über den Ausruf „Leave no black plume as a token of that lie thy soul hath spoken!“ dem Raben zugeordnet, in Nohavicas Strophe IV dagegen gehört die (Gänse-)Feder dem Teufel zu. Darüber hinaus hält Poes lyrisches Subjekt eben in diesem Ausruf an einer Präferenz des gesprochenen Wortes fest („as a token of that lie thy soul hath spoken“), während Nohavicas Teufel offenbar durch die poststrukturalistische Schule von Jacques Derridas „différance“ sowie der damit verbundenen Abwertung von (gesprochenem) Logoentrismus zu Gunsten des Mediums der Schrift gegangen ist und von daher die Feder als Schreibgerät, als Generator der Schrift auf dem gemeinsam mit der Feder hervorgezogenen Zettel versteht („vytáhl ceduličku / a dlouhý husí brk“).

Nohavicas intertextuelle Auseinandersetzung mit Poes *Raben* darf aber neben den diversen Text-Text-Relationen zwischen dem Gedicht und dem Liedtext von *Never more* insofern noch besondere Aufmerksamkeit beanspruchen, als sich auf Grund der intensiven wie kontinuierlichen Rezeption des *Raben* in der tschechischen Literatur jegliche Hypertextualisierung von Poes lyrischem Hypotext gleichzeitig auch als Arbeit am Meisternarrativ des westlichen Kanons erweist, dem das Gedicht des amerikanischen Autors zuzurechnen ist.²⁵ Die etwa in Form von Übertragungen erfolgte Beschäftigung mit *The Raven* reicht in der tschechischen Literatur vom 19. Jahrhundert über die historische Avantgarde der 1920-er Jahre bis herauf in die mittelbare Gegenwart, verläuft über mehrere wichtige tschechische Lyriker und belegt so die offensichtliche, immer wieder neu abrufbare poetische Relevanz des Textes. So wurde die erste, von Vratislav Kazimír Šembera angefertigte tschechische Übertragung des *Raben* bereits 1869 veröffentlicht und nur zwei Jahre später ein Essay zu Poe und dessen Gedicht von Jakub Arbes, einem wichtigen tschechischen Prosaautor. Jaroslav Vrchlický, der wohl wichtigste Lyriker direkt vor der Konstituierung der tschechischen Moderne, legte gleich zwei Übersetzungen von *The Raven* vor, die erste 1881 in der Zeitschrift *Lumír*, die zweite dann 1891 in einem Auswahlband von Poes Gedichten, der dreiunddreißig Gedichte Poes umfasste und die besondere Stellung des *Raben* durch den Titel *Havran a jiné básně (Der Rabe und andere Gedichte)* auch entsprechend dokumentierte. Nach Vrchlický widmete sich dann Vítězslav Nezval, einer der wichtigsten Repräsentanten der tschechischen Avantgarde, den Gedichten Poes und gab so wie Vrchlický 1891 im Jahr 1928 eine vierzehn Übertragungen umfassende, mit *E.A. Poe* überschriebene Auswahl aus Poes lyrischem Werk heraus, die auch den *Raben* berücksichtigte. Die unveränderte Faszination, die von Poes Gedicht auch unter gänzlich anderen politischen Umständen ausging, belegt schließlich eine 1985 veröffentlichte Sammlung von sechzehn tschechischen Übersetzungen des *Raben*, die chronologisch von Šemberas Übertragung aus dem Jahr 1869 bis in das Jahr 1894 reichen.²⁶

Von besonderem Interesse gerade auch im Kontext von Jaromír Nohavicas intertextueller Bezugnahme auf *The Raven* scheinen dabei die translatorischen Lösungen, die sich in den einzelnen tschechischen Übersetzungen bei der Wiedergabe der semantisch besonders exponierten und rekurrierenden Formel „Nevermore“ finden. Poe selbst veranschaulichte ja in seinem Essay *The Philosophy of Composition* Schritt für Schritt die Entstehung des *Raben* und erklärte darin die Genese des Refrains „Nevermore“ primär aus der Klangwirkung der Laute „o“ und „r“, für die sich dann erst in einem zweiten Schritt ein entsprechendes Lexem fand:

27 Poe, Edgar Allan: The Philosophy of Composition. In: <http://www.eapoe.org/works/essays/philcomp.htm>.

28 Havran (překlad Vrchlický 1881) [The Raven (Übers. Vrchlický 1881)]. In: http://cs.wikisource.org/wiki/Havran_%28p%C5%99eklad_Vrchlick%C3%BD_1881%29. Havran a jiné básně / Havran [The Raven und andere Gedichte / The Raven]. In: http://cs.wikisource.org/wiki/Havran_%28p%C5%99eklad_Vrchlick%C3%BD_1890%29.

29 Havran (překlad: Vítězslav Nezval) [The Raven (Übers. Vítězslav Nezval)]. In: <http://www.odaha.com/edgar-allan-poe/basne/havran-preklad-vitezslav-nezval>.

30 Lachmann, Renate: Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1990, p. 85.

31 Cf. den Wikipedia-Eintrag Cieszyn. In: <http://de.wikipedia.org/wiki/Cieszyn>.

The sound of the refrain being thus determined, it became necessary to select a word embodying this sound, and at the same time in the fullest possible keeping with that melancholy which I had predetermined as the tone of the poem. In such a search it would have been absolutely impossible to overlook the word "Nevermore".²⁷

Vergleicht man nun vor diesem Hintergrund die drei wichtigen tschechischen Übersetzungen des *Raben* von Jaroslav Vrchlický und Vítězslav Nezval, lässt sich anschaulich feststellen, welche unterschiedlichen Lösungen die beiden Lyriker für ihre jeweilige Wiedergabe des Refrains „Nevermore“ präferiert haben: Vrchlický entschied sich sowohl in seiner ersten Übertragung 1881 als auch für die Buchausgabe zehn Jahre später für die Formulierung „Nikdy víc“,²⁸ Nezval wählte demgegenüber 1928 die grundlegend andere Variante „Už víckrát ne“.²⁹ Diese war phonetisch zwar weit differenzierter gehalten als Vrchlickýs Einengung der vokalischen Spannweite Poes auf „i/y“, wick aber gerade in ihrem phonetischen Variationsreichtum „u/i/a/e“ in gegenteiliger Weise von der lautlichen Instrumentierung in „Nevermore“ ab. Nohavica wiederum geht in seinem Liedtext *Never more* noch einen weiteren Schritt von der dicht gesetzten diachronen Linie der tschechischen Übertragungen von Poes Gedicht ab, indem er dessen Refrain eben gerade nicht (in welcher lautlichen Gestalt auch immer) übersetzt, sondern ihn vielmehr als anderssprachiges und daher besonders sichtbares intertextuelles Referenzsignal in Richtung des Raben verwendet. Die besondere Stellung von Poes Gedicht innerhalb der tschechischen Literatur wird auf diese Weise vor dem Hintergrund der zahlreichen Übertragungen zwar grundlegend modifiziert, letztlich aber in affirmierender Weise nochmals bestätigt. Gleichzeitig wird dadurch auch die Einstellung des Rezipienten auf die textimmanenten Aspekte des Liedes gelenkt – mindestens in der Argumentation Renate Lachmanns nämlich blendet ein offen herausgestellter Text-Text-Bezug die außertextuellen, lebensweltlichen Bezüge beider an einer intertextuellen Relation beteiligten Texte (also sowohl des per Zitat aufgerufenen Hypotextes wie auch des aufrufenden Hypertextes) zugunsten der Einstellung auf die internen textuellen Relationen ab.³⁰ Für Jaromír Nohavicas *Never more* würde das aus dieser Sichtweise heraus bedeuten, dass sich das Lied wohl weniger im Zeichen eines sozialen oder politischen Protestes interpretieren lässt, sondern vielmehr als Weiter- und Umschreibung des tschechischen und (im Rekurs auf Poe) simultan dazu auch des westlichen Kanons in dessen Gesamtheit.

2.

Im Unterschied zu *Never more*, das in seinen zahlreichen intertextuellen Referenzen auf einen einzelnen konkret vorliegenden und schriftlich fixierten Hypotext hin abzielt, generiert Nohavicas Lied *Těšínská (Teschener Lied)* aus dem 1996 veröffentlichten Album *Divné století (Das sonderbare Jahrhundert)* demgegenüber einen auf gleich mehrere Kulturen in ihrer Gesamtheit hin perspektivierten Bezug und erweist sich von daher als Paradebeispiel für eine simultane interkulturelle Bezugnahme in mehrere Richtungen. Als symbolisch gesetzter Ausgangspunkt für diese zwischen Tschechischem, Polnischem, Jüdischem und Deutschem oszillierende Bewegung zwischen den verschiedenen Kulturen der schlesisch-nordmährischen Region, aus der Nohavica selbst entstammt, fungiert dabei die tschechisch-polnische schlesische Grenzstadt Teschen, tschechisch Těšín, polnisch Cieszyn, um die nach dem Untergang der Donaumonarchie zwischen den neu gegründeten Staaten Tschechoslowakei und Polen 1919 sogar ein kurzer Grenzkrieg entbrannte, ehe nach einem Schiedsspruch der alliierten Siegermächte im Juli 1920 die Stadt entlang des Grenzflusses Olza geteilt wurde, wobei Polen die Altstadt mit dem historischen Burgberg zugesprochen bekam und die Tschechoslowakei sich mit der westlich gelegenen Vorstadt begnügen musste.³¹ Von diesen Konflikten ist in dem Lied freilich nicht die Rede, vielmehr präsentiert Jaromír Nohavica das plurikulturelle Zusammenleben in Teschen zu Beginn des 20. Jahrhunderts als eine Art rückwärtsgewandter Idylle:

Kdybych se narodil před sto lety
v tomhle městě
u Larischů na zahradě trhal bych květy
své nevěstě

Wenn ich vor hundert Jahren geboren worden wäre
in dieser Stadt
dann würde ich bei den Larischs im Garten
für meine Braut Blumen abreißen

32 Nohavica, Jaromír: Těšínská
[Teschener Lied]. In: <http://www.nohavica.cz/cz/tvorba/texty/tesinska.htm> (mit Übers. des Liedtextes ins Poln., Engl. u. Ital.); der Titel der eng. Übers. *The Song of Těšín* legt nahe, das substantivierte tschech. Adjektiv „Těšínská“ im Deutschen als „Teschener Lied“ wiederzugeben.

Moje nevěsta by byla dcera ševcova
z domu Kamiňských odněkud ze Lvova
kochał bym ją i pieścił
chyba lat dwieście [sic]

Mein Braut wäre die Tochter eines Schusters
aus dem Hause Kamiński unweit von Lemberg
ich würde sie lieben und liebkoson
ungefähr zweihundert Jahre lang

Bydleli bychom na Sachsenbergu
v domě u žida Kohna
nejhezčí ze všech těšínských šperků
byla by ona

Wir würden am Sachsenberg wohnen
im Haus beim Juden Kohn
das schönste aller Teschener Schmuckstücke
das wäre gerade sie

Mluvila by polsky a trochu česky
pár slov německy a smála by se hezky
jednou za sto let zázrak se koná
zázrak se koná

Sie würde Polnisch und ein wenig Tschechisch
sprechen
ein paar Worte Deutsch und sie hätte ein schönes
Lächeln
einmal alle hundert Jahre geschieht ein Wunder
geschieht ein Wunder

Kdybych se narodil před sto lety
byl bych vazačem knih
u Prohazků dělal bych od pěti do pěti
a sedm zlatek za to bral bych

Wenn ich vor hundert Jahren geboren worden
wäre
wäre ich Buchbinder
bei den Prochazkas würde ich von fünf bis fünf
arbeiten
und dafür sieben Gulden nehmen

Měl bych krásnou ženu a tři děti
zdraví bych měl a bylo by mi kolem třiceti
celý dlouhý život před sebou
celé krásné dvacáté století

Ich hätte eine schöne Frau und drei Kinder
wäre gesund und wäre um die dreißig herum
das ganze lange Leben noch vor mir
das ganze schöne zwanzigste Jahrhundert

Kdybych se narodil před sto lety
v jináčím době
u Larischů na zahradě trhal bych květy
má lásko tobě

Wenn ich vor hundert Jahren geboren worden
wäre
in einer anderen Zeit
ich würde bei den Larischs im Garten
Blumen für dich meine Liebe abreißen

Tramvaj by jezdila přes řeku nahoru
slunce by zvedalo hraniční závoru
a z oken voněl by
sváteční oběd

Die Straßenbahn würde über den Fluss hinauf
fahren
die Sonne würde den Grenzbalken aufheben
und aus den Fenstern würde
das Hochzeitsmahl duften

Večer by zněla od Mojzese
melodie dávnověká
bylo by léto tisíc devět set deset
za domem by tekla řeka

Am Abend würde bei Mojzes
eine Jahrhunderte alte Melodie erklingen
es wäre das Jahr neunzehnhundertzehn
hinter dem Haus würde der Fluss vorbeifließen

Vidím to jako dnes šťastného sebe
ženu a děti a těšínské nebe
ještě že člověk nikdy neví
co ho čeká³²

Ich sehe es als ob es heute wäre mich selbst
glücklich die Frau und die Kinder und den
Teschener Himmel
noch weiß niemand
was ihn erwartet

Nohavicas Lied, das über seine Melodieführung und Instrumentierung etwa mit einer Klarinette bewusst Anklänge an ostjüdische Klezmermusik nimmt, um die Pluralität der im Text aufgerufenen Versatzstücke aus den verschiedenen schlesischen Kulturen auch musikalisch zu dokumentieren, bündelt in seinen zehn Strophen Deutsches, Jüdisches, Polnisches und Tschechisches, das sich im urbanen Raum der an der Grenze zwischen dem polnischen und dem tschechischen Sprachgebiet gelegenen Stadt Teschen zu einer plurikulturellen und mehrsprachigen Synthese fügt, die Nohavica am Beispiel einer geistigen Rückprojektion in das Jahr 1910 in Szene setzt; diese bleibt freilich immer im Modus des Potenziellen, der sich im Text selbst durch die beinahe alle zehn Strophen durchziehenden zahlreichen Konjunktivformen wie etwa „Kdybych se narodil před sto lety“, „Večer by zněla od Mojzese“ oder „bylo by léto tisíc devět set deset“ manifestiert. Ein zentrales, von Häuslichkeit wie Intellektualität geprägtes Moment dieser mehrere Kulturen zu einer Synthese zusammenfügenden schlesischen „Welt von gestern“, die sich (wie in der letzten, gänzlich ohne Konjunktivformen auskommenden Strophe des Liedes angedeutet) der bevorstehenden radikalen Verwerfungen des 20. Jahrhunderts inklusive des Holocaust noch nicht bewusst sein kann, stellen die jüdischen Lebenswelten dar.

33 Cf. dazu Kremnitz, Georg: Mehrsprachigkeit in der Literatur. Wie Autoren ihre Sprachen wählen. Aus der Sicht der Soziologie der Kommunikation. Wien: Praesens 2004.

34 Cf. eine zeitgenössische Ansichtskarte einer Straße in Sachsenberg unter: <http://home.arcor-online.de/adam.wladyka/images/saska-k.htm>.

35 Zu den interkulturellen Wechselbeziehungen in Schlesien existiert inzwischen eine Vielzahl an wiss. Positionen in deutscher wie polnischer Sprache, erwähnt seien hier bspw. nur: Rosner, Edmund: *Literatura polska z czeskiego Śląska. Rozprawy – szkice – wspomnienia* [Polnische Literatur aus dem tschechischen Schlesien. Untersuchungen – Skizzen – Erinnerungen]. Cieszyn: Uniwersitet Śląski 1995; Trepte, Hans-Christian/Gil, Karoline (Hg.): *Identität Niederschlesien – Dolny Śląsk*. Hildesheim, Zürich, New York: Olms 2007.

36 Das in der vorangegangenen Anm. zu Schlesien Gesagte gilt in gleicher Weise auch für Galizien, auch hier *pars pro toto* nur zwei einschlägige wiss. Positionen: Fäßler, Peter/Held, Thomas/Sawitzki, Dirk (Hg.): *Lemberg – Lwów – Lviv* [sic]. Eine Stadt im Schnittpunkt europäischer Kulturen. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 1993; Czaplicka, John (Hg.): *Lviv. A City in the Crosscurrents of Culture*. Harvard/Mass.: Harvard UP 2000.

37 Nohavica, Jaromír: *Pijte vodu* [Trinkt Wasser]. In: http://www.nohavica.cz/cz/tvorba/texty/pijte_vodu.htm; auf Grund der oben skizzierten, große Passagen des Lieds umfassenden Mehrsprachigkeit scheint es von einer gewissen Folgerichtigkeit, wenn gerade dieses Lied auf Nohavicas Website mit keiner zusätzlichen Übers. in eine andere Sprache (wie etwa nahegelegender Weise ins Poln.) versehen ist.

Nohavica veranschaulicht das Ineinandergreifen mehrerer Kulturen einmal auf der sprachlichen Ebene, indem er die letzten zwei Zeilen von Strophe II („kochał bym ją i pieścił / chyba lat dwieście“) auf Polnisch in seinen tschechischen Text einbaut und damit ein Beispiel für literarische Mehrsprachigkeit³³ bietet, die für Texte, welche das Interferieren von Kulturen in Grenzregionen thematisieren, durchaus nichts Ungewöhnliches darstellt; hier ist diese Verbindung insofern besonders dicht gehalten, als es sich bei den zwei Zeilen nicht um eine in den Text eingespielte Figurenrede handelt, sondern um die Rede des lyrischen Subjekts, die vom semantischen Zusammenhang direkt mit den davor und danach positionierten tschechischen Passagen des Textes zusammenhängt. Zusätzlich wird die in Strophe II über die zwei polnischen Zeilen realisierte Mehrsprachigkeit in Strophe IV dann auch eigens thematisiert, wenn es um die Sprachkenntnisse der imaginierten Braut geht, die Polnisch, ein wenig Tschechisch und ein paar Worte Deutsch umfassen und damit die Möglichkeiten interkultureller Kommunikation in der Region veranschaulichen. Neben dieser auf die verschiedenen Sprachen der Region hin abzielenden Strategie illustriert Nohavica den interkulturellen Impetus seines Liedtextes zusätzlich aber auch noch dadurch, dass er über Personen- und Ortsnamen Deutsches, Jüdisches, Tschechisches und Polnisches miteinander verbindet: Die Prochazkas, Mojzes und Kohn, der Teschener Stadtteil Sachsenberg³⁴ und die Kamińskis aus der Gegend von Lemberg stehen für das von Nohavica retrospektiv inszenierte Miteinander der diversen in Schlesien beheimateten Kulturen, die über die Nennung Lembergs zusätzlich noch implizit mit der ähnlich plurikulturell und mehrsprachig geprägten Region Galizien verknüpft werden. In der Polarität von Teschen/Cieszyn/Těšín in Schlesien³⁵ auf der einen und Lemberg/Lwów/L'viv in Galizien³⁶ auf der anderen Seite generiert der tschechische Liedermacher in Form seiner rückwärts in die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg gewandten plurikulturellen schlesischen Utopie implizit auch ein breiter gefasstes zentraleuropäisches Kontinuum einer verdichteten Verbindung von Kulturen und Sprachen, innerhalb dessen (mindestens bis 1945) sprachliche und kulturelle Verflechtungen kein Sonderfall, sondern die – auch in den Bereich des alltäglichen Lebens hineinreichende – unspektakuläre Normalität gewesen sind.

An das *Teschener Lied*, das für Jaromír Nohavicas Arbeiten mit Versatzstücken verschiedener Kulturen besonders charakteristisch scheint, können an dieser Stelle noch zwei Beobachtungen angefügt werden, die einmal auf weitere Texte des tschechischen Liedermachers, darüber hinaus aber auch auf methodologische Fragestellungen zur Strukturiertheit regionaler Kulturen insgesamt rekurrieren. Nohavica zeichnet in seinem Lied beinahe eine Art urbaner Pastorale von Teschen als einer Kleinstadt, in der um das Jahr 1910 herum alles noch seine scheinbar unabänderliche Ordnung hat (was u.a. auch vor dem Hintergrund des immer stärker werdenden deutsch-tschechischen Antagonismus in der Donaumonarchie und den Konflikten um die Verwendung des Tschechischen als Behördensprache in den zweisprachigen Gebieten keinesfalls der historischen Realität entsprach). Das im *Teschener Lied* auf diachrone, in die Geschichte zurückprojizierte Weise entworfene Szenario eines harmonischen und konfliktfreien Miteinanders der regionalen Kulturen wird in Nohavicas von Schwarzem Humor geprägtem Lied *Pijte vodu* (*Trinkt Wasser*) aus dem 1994 herausgebrachten Album *Tři čuníci* (*Drei Schweinchen*) auf synchroner Ebene über die Themen Alkoholmissbrauch, Arbeitsmigration und politische Verfolgung gewissermaßen konterkariert; aus dieser Gegenüberstellung resultiert dann auch ein unterschwelliger polemischer Dialog zwischen der diachronen Idylle in Teschen und Nohavicas synchronem Panoptikum, das mindestens über die Erwähnung der nordmährischen Industriestadt Ostrau/Ostrava in Strophe X in der selben nordmährisch-schlesischen Grenzregion verankert ist. So wie im *Teschener Lied* auch, greift Nohavica in *Trinkt Wasser* wiederum auf das Verfahren der literarischen Mehrsprachigkeit zurück, die hier freilich nicht mehr lediglich zwei Zeilen einer Strophe umfasst, sondern auf Strophenlänge ausgeweitet wird: So kommt in Strophe VIII, die zur Gänze auf Slowakisch gehalten ist, ein lyrisches Subjekt zu Wort, das seine ausufernden Erfahrungen mit Wodka der Marke „Gorbatschow“ mit einer dreijährigen Strafe im Gefängnis bezahlen muss („vyvásol som za to tri roky“), wo es dann nur mehr gechlortes Dünnbier zu trinken gibt. In Strophe X wiederum schildert eine Gruppe polnischer Arbeiter (konsequenterweise zur Gänze auf Polnisch) ihre alkoholgeschwängerte Zugfahrt zur Arbeit nach Ostrau, cf. die zwei Zeilen 3 und 4 der betreffenden Strophe: „cztery litry wódki a mnóstwo piw / po prostu bardzo fajny kolektyw“ [vier Liter Wodka und viele Biere / eben einfach ein sehr feines Kollektiv].³⁷ Neben diesen beiden polnisch und slowakisch gehaltenen

38 Zum Status dieser drei Ausdrücke im Tschech. cf. Newerklá, Stefan Michael: Sprachkontakte Deutsch – Tschechisch – Slowakisch. Frankfurt/M.: Peter Lang, 2004, p. 320 – „ajznboňák“ ist hier als „gemeinschisch“ verzeichnet; daneben findet sich der Begriff „ajznboňák“ auch bei Hubáček, Jaroslav: Výběrový slovník českých slangů [Auswahlwörterbuch der tschechischen Slangs]. Ostrava: Ostravská univerzita 2003, p. 12, und in: Slovník nespisovné češtiny. Argot, slangy a obecná mluva od nejstarších dob po současnost. Historie a původ slov [Wörterbuch des nicht schriftsprachigen Tschechischen. Argot, Slangs und Umgangssprache von der ältesten Zeit bis in die Gegenwart. Geschichte und Ursprung der Wörter]. Praha: Maxdorf 2006, p. 43. Hier stehen auf p. 42 auch die Eintragungen „ajerkoňák“ sowie (mit Verweis auf Nohavicas entsprechende Liedzeile als Referenzquelle) zusätzlich noch die Schreibung „air cognac“. Zu „diesel lokomotiva“ dagegen fand sich in keiner der drei Referenzquellen ein Eintrag, bei Newerklá, p. 428, ist lediglich „diesel“ verzeichnet.

39 Lotman, Jurij M.: Die Innenwelt des Denkens. Eine semiotische Theorie der Kultur. Übers. v. Gabriele Leopold u. Olga Radetzka. Hg. u. mit einem Nachw. v. Susi K. Frank, Cornelia Ruhe u. Alexander Schmitz. Berlin: Suhrkamp 2010, p. 189f. Der russ. Titel des Bandes *Vnutri mysľjaščich mirov* würde präzise übersetzt eigentlich *Innerhalb denkender Welten* lauten und in dieser Form Lotmans oben skizziertes Konzept der Semiosphäre und der damit zusammenhängenden Relevanz der Grenze und der Polarität von Innen und Außen klarer zum Ausdruck bringen.

tenen Strophen steht dann noch Strophe II des Liedes, dessen Refrain kehrreimartig dazu aufruft, doch lieber Trinkwasser statt Rum zu trinken („pijte pitnou vodu / a nepijte rum“): Hier schildert Nohavica das traurige Los eines Eisenbahners, der am Bahnsteig Eierkognac trinkt und infolgedessen von einer Diesellokomotive überfahren wird; dazu baut er in seinen Text die aus dem Deutschen übernommenen Lexeme „ajznboňák“, „Air Cognac“ und „diesel lokomotiva“ ein, die durch ihre Übernahme in das tschechische phonetische wie grammatikalische Paradigma und durch Nohavicas individuelle Schreibung (cf. „Air Cognac“) aber als solche nicht mehr auf den ersten Blick erkennbar sind und dem Text daneben einen markiert umgangssprachlichen Charakter verleihen.³⁸

Der Unterschied zwischen dem *Teschener Lied* und *Trinkt Wasser* liegt nun zum Einen im unterschiedlichen Spektrum der aufgerufenen Kulturen – nach der Vernichtung des ost- und mitteleuropäischen Judentums durch die Nationalsozialisten fehlt das jüdische Element in *Trinkt Wasser* zur Gänze; daneben weist aber auch die narrative Struktur der beiden Liedtexte wesentliche Differenzen auf, denn das *Teschener Lied* wird aus der Perspektive eines einzigen kohärenten lyrischen Subjektes heraus präsentiert, die auch in den beiden polnischen Zeilen unverändert beibehalten wird und auf diese Weise zu einer kulturellen Synthese, zu einem Miteinander der Kulturen führt. In *Trinkt Wasser* dagegen wird die Perspektive des das Geschehen präsentierenden lyrischen Subjektes in den erwähnten Strophen VIII und X aufgegeben, hier treten unvermittelt in der Ich- („vyfásol som“) wie auch in der Wir-Form („ježdžimy“) weitere lyrische Subjekte auf den Plan; diese Vervielfältigung der lyrischen Subjekte führt aber anders als im *Teschener Lied* nicht zu einer kulturellen Synthese, sondern vielmehr zu einer Montage der aufgerufenen Kulturen, die keine wechselseitige Verbindung miteinander eingehen, sondern in heterogener Weise nebeneinander zu stehen kommen. Der grundlegende Unterschied zwischen interkulturell grundierter Diachronie in einem imaginierten Teschen und der sozialen Realität von polnischer Arbeitsmigration nach Ostrau auf der Ebene der Synchronie wird von Jaromír Nohavica also sehr wohl angesprochen.

Die beiden die schlesisch-nordmährische Grenzregion mit ihren diversen Überlappungen von Sprachen und Kulturen thematisierenden Lieder Nohavicas (das *Teschener Lied* und *Trinkt Wasser*) eröffnen ungeachtet ihres stark differierenden Zugangs zu dieser Region gleich mehrere Anschlussstellen in Richtung rezenterer theoretischer Ansätze aus dem Bereich der Kulturwissenschaften, die auf die Analyse kultureller Interferenzprozesse hin ausgelegt worden sind. So entwarf etwa der russische Semiotiker und Kulturtheoretiker Jurij Lotman in seiner Monographie *Die Innenwelt des Denkens* das räumlich strukturierte Konzept einer Semiosphäre, eines Zeichenraumes jenseits konkreter geographischer Zuschreibungen, der von einem inneren, durch ständige interne Übersetzungsprozesse generierten Zustand der Dynamik und von einer Polarität zwischen Zentrum und den Grenzen zwischen Innen und Außen geprägt ist. Wenn Lotman nun in diesem Zusammenhang von der notwendigen konstitutiven Zwei- oder Mehrsprachigkeit der Grenze spricht und einige Seiten später dann den Rand der Semiosphäre als Ort des permanenten Dialoges definiert,³⁹ so scheinen diese Überlegungen gerade deshalb, weil Lotman die Semiosphäre geographisch eben nicht konkret verortet, auf die von Nohavica thematisierten kulturellen Verflechtungsprozesse in Schlesien applizierbar; Teschen könnte aufgrund der Synthese verschiedener regionaler Kulturen in einem urbanen Rahmen in diesem Sinn dann als mehrsprachiger Ort eines permanenten Dialoges gedeutet werden, wobei sich die Schlusszeilen des Liedes „ještě že člověk nikdy neví / co ho čeká“ (noch weiß niemand / was ihn erwartet) dann auch auf das Abreißen dieses Dialogs beziehen würden.

Neben Jurij Lotman wäre in diesem methodologisch ausgerichteten Zusammenhang noch der (u.a. auch auf die Systemtheorie rekurrierende) Ansatz des Pulsierens innerhalb einer Region zu nennen, der in der jüngeren Vergangenheit vom slowakischen Literaturwissenschaftler und Kulturtheoretiker Peter Zajac erstellt wurde. Zajac veröffentlichte 1993 parallel in einer slowakischen und deutschen Version den Aufsatz *Existiert so etwas wie eine Pulsationsliteraturgeschichte?*, in dem der Autor den Versuch unternahm, nichtlineare und auf den ersten Blick hin nicht zusammenhängende Prozesse innerhalb eines nicht mehr zeitlich als Evolution, sondern räumlich konzipierten Systems der Literaturgeschichte über die Metapher des Pulsierens zu veranschaulichen.⁴⁰ Über die bereits hier gegebene räumliche Konzeption einer Literaturgeschichte, in der das neuere das ältere Konstruktionsprinzip nicht mehr in linearer Weise überwindet und zum Verschwinden bringt, sondern auch ältere

40 Zajac, Peter: Existuje čosi ako pulzačné dejiny literatúry? In: Slovenská literatúra 40 (1993), pp. 417-425; Ders: Existiert so etwas wie eine Pulsationsliteraturgeschichte? In: Wiener Slawistischer Almanach 32 (1993), pp. 21-32.

41 Ders.: Auf den Taubenfüßchen der Literatur. Ein Buch über slowakische Literatur und Kultur. Hg. v. Ute Rassloff. Blieskastel: Gollenstein 1996, p. 340f. – Zum Interferieren unterschiedlicher kulturwissenschaftlicher Theorien in einem mitteleuropäischen Kontext cf. in diesem Zshg. Simonek, Stefan: Zwischen „Drittem Raum“ und „pulsierender Region“. Mitteleuropa als Schnittstelle „autochthoner“ und „übersetzter“ Theorieangebote. In: Hüchtler, Dietlind/Kliems, Alfrun (Hg.): Überbringen – Überformen – Überblenden. Theorietransfer im 20. Jahrhundert. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2011, pp. 163-186.

42 Zu Okudžava cf. als Erstinformation Kasack, Wolfgang: Lexikon der russischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Vom Beginn des Jahrhunderts bis zum Ende der Sowjetära. 2., neu bearb. u. wesentlich erw. Aufl. München: Sagner 1992, Sp. 871-874; im Internet cf. den entsprechenden Eintrag auf Wikipedia: Bulat Schalwowsch Okudschawa. In: http://de.wikipedia.org/wiki/Bulat_Schalwowsch_Okudschawa; die russ. Website mit dem Titel *Bulat Okudžava* bietet neben biographischen Informationen zu Okudžava ein Verzeichnis der Lied- und Gedichttexte des russ. Autors. In: <http://www.bokudjava.ru/>. Als rezentere Forschungsposition in russ. Sprache cf. Kulagin, Anatolij: Okudžava i drugie. Iz issledovanij i recenzij 2002–2007 gg. [Okudžava und andere. Aus Forschungsarbeiten und Rezensionen der Jahre 2002–2007]. Moskva: Bulat 2008.

43 Konečný, Michal: Úvodem [Als Einleitung]. In: *Brnkání na duši*, pp. 7-20, hier p. 18.

44 Dobiáš 1991, p. 244.

45 *Brnkání na duši*, p. 226.

46 Merta 1990, p. 129.

47 *Ibid.*, p. 138.

Ansätze simultan in einer Art von Literaturmuseum archiviert und damit präsent gehalten werden, vollzieht Zajac dann den Schritt hin zur Applizierung der Pulsationsmetapher auf die Region; der Begriff der Region wird dabei analog zu Jurij Lotmans Semiosphäre aber nicht geographisch verortet, sondern als heuristisches Konstrukt verstanden, das durch eine interne, aber auch nach außen hin ausgreifende Dynamik gekennzeichnet ist. Zajac spricht in diesem Zusammenhang von einer „Raumpulsation“, bei der verschiedene Regionen durch den wechselseitigen Austausch von Energie miteinander in Relation treten und dadurch die Anzahl der hin- und herlaufenden Impulse vermehren.⁴¹ Von daher lässt sich dieser methodologische Ansatz wohl ebenfalls mit Gewinn auf die von Jaromír Nohavica im *Teschener Lied* auch deutlich durch persönlich-familiäre Bindungen manifestierte, kulturelle und sprachliche Polyphonie im tschechisch-polnischen Grenzgebiet Schlesien hin perspektivieren.

3.

Wurde in den vorangegangenen Abschnitten dieses Beitrags Interkulturalität am Beispiel von Vladimír Mertas und Jaromír Nohavicas jeweils unterschiedlichem Rekurs auf Edgar Allan Poes Gedicht *The Raven* sowie am Beispiel von Nohavicas Thematisierung der nordmährisch-schlesischen Grenzregion und deren kultureller Schichtungen exemplifiziert, so soll abschließend noch ein knapper gehaltener Blick auf die interkulturellen Strategien der beiden tschechischen Liedermacher im Umgang mit deren prominentem russischen Zeitgenossen Bulat Okudžava folgen, der sowohl bei Nohavica wie auch bei Merta als deutlich konturierte Referenzgröße auftaucht; der großteils zustimmende Umgang mit den Texten und der Person Okudžavas kann dabei vielleicht auch als Respektsäuberung einer jüngeren Generation von Künstlern (Merta ist wie erwähnt Jahrgang 1946, Nohavica Jahrgang 1953) gegenüber dem bereits 1924 geborenen und damit deutlich älteren Okudžava interpretiert werden (er verstarb im Jahr 1997).⁴²

In jedem Falle findet sich die intensive künstlerische Auseinandersetzung der beiden tschechischen Liedermacher mit ihrem älteren russischen Kollegen sowohl in der Sekundärliteratur als auch in metapoetischen, die eigene Arbeit reflektierenden Äußerungen Mertas und Nohavicas nachdrücklich und mehrfach dokumentiert (Analoges gilt auch für die Auseinandersetzung mit Vladimir Vysockij). So führt etwa Michal Konečný in seiner Einleitung zu der schon erwähnten Anthologie *Brnkání na duši (Klimpern auf der Seele)* neben mehreren tschechischen Autoren auch die US-amerikanischen Beatpoeten Lawrence Ferlinghetti und Allen Ginsberg sowie den russischen Lyriker Andrej Voznesenskij und eben Bulat Okudžava als Inspirationsquellen für die tschechische Folk-Szene an, die auf diese Weise auf einer in beide Richtung hin offenen kulturellen Ost-West-Achse positioniert wird.⁴³ In dem ebenfalls bereits erwähnten Band *Dokud se zpívá (Solange gesungen wird)* wiederum findet sich im einführenden Medaillon zu den Texten Jaromír Nohavicas der Hinweis, dass Nohavica Lieder von Okudžava und Vysockij übersetzt und in seine eigenen Programme aufnimmt.⁴⁴ Zusätzlich zu diesen Verweisen aus der Sekundärliteratur thematisieren aber auch Merta und Nohavica selbst ihre Beschäftigung mit Okudžava: Nohavica kommt etwa in dem mit ihm geführten und in *Brnkání na duši (Klimpern auf der Seele)* abgedruckten Interview auf die zwei russischen Liedermacher Okudžava und Vysockij zu sprechen, wobei er an Okudžavas Liedern den dort gegebenen wissenden Blick auf die Welt als besonders ansprechenden Zug hervorhebt und erwähnt, sich mit Okudžava gerne einmal persönlich treffen zu wollen („S Okudžavou bych se chtěl setkat“).⁴⁵ Vladimír Merta wiederum kommt in seinem Band *Zpívaná poezie (Gesungene Poesie)* gleich mehrmals auf Bulat Okudžava zu sprechen: Einmal in seinen Überlegungen zu Variation und Plagiat, wo von den Problemen die Rede ist, die sich bei der Übersetzung der Texte von Okudžava und Vysockij auf der einen und Bob Dylan und Leonard Cohen auf der anderen Seite ins Tschechische ergeben – womit analog zu Nohavicas Koppelung der beiden Russen mit Ginsberg und Ferlinghetti erneut ein Konnex zwischen russischer und amerikanischer Populärkultur generiert wird.⁴⁶ Einige Seiten später finden sich Okudžava und Vysockij dann in Mertas Reflexionen zur Problematik des Genres im Folk erneut neben eine Reihe amerikanischer Größen der Folkmusik, darunter wieder Dylan und Cohen, aber auch Pete Seeger oder Joan Baez, gestellt (wobei der von Merta präferierte Begriff „Folk“ für Sänger wie Randy Newman oder Bruce Springsteen nicht wirklich angemessen scheint).⁴⁷

48 Merta, Vladimír: Na dluh Bulatu Okudžavovi [Bulat Okudžava geschuldet]. In: http://music.taxoft.cz/v_merta/pisne/pisne.php?soubor=na_dluh_bulatu_okudzavovi.htm&kat=n.

49 Merta 1990, p. 32.

50 Merta: Na dluh Bulatu Okudžavovi. Die Version der Strophe 4 in Merta 1990, p. 32, unterscheidet sich neben einigen Details in der Interpunktion v.a. durch die Tilgung des dialogischen Charakters; die entsprechenden Passagen „Ptal jsem se tě“ bzw. „a ty na to“ [Ich fragte dich – und du darauf] sind hier ersetzt durch „Ptal jsem se“ bzw. „a on na to“ [Ich fragte – und er darauf]. Die dialogische Bezugnahme auf Bulat Okudžava wird durch diese Abänderungen naturgemäß aufgegeben, sie ist in der betreffenden Passage von Mertas Buch auch nicht ersichtlich.

Die in diesen metapoetischen Positionierungen Nohavicas und Mertas mehrfach artikulierte Bezugnahme auf Bulat Okudžava findet sich dann auch entsprechend in den Liedtexten der beiden tschechischen Künstler manifestiert, die ebenfalls in verschiedener Weise intertextuell auf Okudžava selbst wie auch auf dessen Lieder verweisen. Ein besonders eindrückliches Beispiel in dieser Hinsicht bietet Vladimír Mertas Lied *Na dluh Bulatu Okudžavovi* (*Bulat Okudžava geschuldet*), das laut den Angaben in Mertas gesammelten Texten im Jahr 1975 entstanden und mit einer kurzen Nachbemerkung Mertas versehen ist, in der Merta (offenbar vor dem zeitlichen wie kausalen Hintergrund des Prager Frühlings und der Okkupation der Tschechoslowakei durch Truppen des Warschauer Paktes) davon spricht, gegenseitige Schuldner und Geißeln des Hasses bleiben zu müssen („Zůstaneme vzájemnými dlužníky, rukojmími nenávisti“), die wenigstens durch eine von Hillbilly zur Zigeunerromanze wechselnde Melodie miteinander verbunden sein sollten.⁴⁸ Diese Ambivalenz durchzieht dann auch den Text des Liedes, in dem Okudžava ganz überwiegend über positive, aber auch über einige wenige negative Merkmale präsentiert wird, die ganz offensichtlich im zeitgeschichtlichen Kontext des Prager Frühlings stehen. So ist in Strophe II des Liedes von einem Zimmer für uneingeladene Gäste die Rede, in das sich der Gesprächspartner zurückgezogen hat, der zusätzlich noch eine Mütze am Kopf und einen Stern am Mantel trägt und von daher an einen Soldaten der Roten Armee erinnert. Demgegenüber steht ein immer neu verbalisiertes Naheverhältnis zum angesprochenen Du und eine dialogische Konzeption, die kreisförmig zwischen „ich“, „du“ und „wir“ hin- und herwechselt und in der letzten Strophe des Liedes eben im Zeichen von Nähe und Abstand in ein Nebeneinanderstehen hier und dort („já tady a ty tam“) ausmündet, in dem das Besingen von Zeit und Freiheit unmittelbar am Schluss des Liedes sowohl als gemeinsame als auch als individuell zu verwirklichende Aufgabe konzipiert wird: „Budeme zpívat o době / o svobodě / oba dva dohromady – a každý sám“ [Wir werden über unsere Zeit singen / über die Freiheit / beide zusammen – und jeder für sich alleine]. Beide Positionen – das Aufgehen in einer Gemeinsamkeit wie auch das Beharren auf Eigenständigkeit – finden sich in Rekurs auf Okudžava hier also gleichberechtigt nebeneinander gestellt, Nähe und Abstandnahme werden simultan artikuliert.

Von besonderem Interesse gerade im Zeichen interkultureller Bezugnahme ist in Mertas Text auch die vierte Strophe, da sie (analog zur letzten) anders als die übrigen acht nicht vier, sondern fünf Zeilen umfasst und von daher bereits rein graphisch besonders markiert ist. Zusätzlich dazu zitiert sie Merta in *Zpívaná poezie* (*Gesungene Poesie*) im Abschnitt zur Frage *Lesen oder Zuhören?* in vollem Umfang; dabei finden sich die fünf Zeilen von Strophe IV in eine Folge von Reflexionen zur Muttersprache eingebettet, in denen Merta vorerst von allen, die sich mit dem Tschechischen beschäftigen, Achtung vor der Muttersprache einfordert (die freilich nicht durch ein krampfhaftes Festhalten an Althergebrachtem bedingt sein dürfe), ehe er die Poesie als ritterlichen Schild der Muttersprache bezeichnet („Je rytířským štítem mateřštiny“).⁴⁹ Graphisch davon abgesetzt und kursiv gehalten montiert Merta nun zwischen diesen beiden Aussagen Strophe IV seines Liedes hinein, die ganz im Zeichen einer analytischen Montagetechnik nun freilich gerade nicht um das essenzialistische Wesen der tschechischen Muttersprache kreist, sondern zusätzlich zum über den Titel des Liedes eingespielten Bulat Okudžava mit Aleksandr Puškin und dessen *Evgenij Onegin* eine weitere zentrale Stimme der russischen Literatur mitsamt des dazugehörigen literarischen Helden aufruft. Das (tschechische) Eigene wird so in einen mehrdimensionalen Dialog mit der russischen Literatur transformiert, der über die Namen Puškin und Okudžava das 19. wie auch das 20. Jahrhundert umfasst:

Ptal jsem se tě – co dělá Oněgin?
a ty na to – co by dělal? Žije...
a já slyšel že si pustil plyn
a Puškin z rozmaru a čiré nostalgie
emigroval do Klubu Přátel Poezie⁵⁰

Ich fragte dich – was macht Onegin?
und du darauf – was soll er schon machen? Er lebt ...
und ich hörte dass er das Gas aufgedreht hat
und Puškin aus einer Laune
heraus und aus reiner Nostalgie
in den Klub der Freunde der Poesie emigriert ist

Über diese Strophe eröffnet Merta einen intertextuellen Dialog mit gleich zwei russischen Autoren, die ihrerseits wiederum in einem dialogischen, ebenfalls textuell generierten Wechselverhältnis zueinander stehen. Daneben perpetuiert Mertas Lied aber auch den besonders dicht gefügten, von Puškins Versroman in Gang gesetzten spezifischen *Onegin*-Text in der

51 Zahrádka, Miroslav (Hg.): Malý slovník rusko-českých literárních vztahů (osobnosti ruské literatury v českém kontextu) [Kleines Lexikon der russisch-tschechischen Literaturbeziehungen (Persönlichkeiten der russischen Literatur im tschechischen Kontext)]. Praha: Lidové nakladatelství 1986, p. 98ff.

52 Kiškin, Lev Sergejevič: Češko-ruské literární i kulturno-istoričeskí kontakty. Razyskanija, issledovanija, soobščeniija [Tschechisch-russische literarische und kulturgeschichtliche Kontakte. Untersuchungen, Forschungen, Mitteilungen]. Moskva: Nauka 1983, pp. 125-184; Kšicová, Danuše: Ruská literatura 19. a začátku 20. století v českých překladech. Kapitoly z dějin literárních vztahů [Russische Literatur des 19. und vom Beginn des 20. Jahrhunderts in tschechischen Übersetzungen. Kapitel aus der Geschichte der literarischen Beziehungen]. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1988, pp. 20-48.

53 Zum Begräbnis Puškins als Mythologem der russischen Kulturgeschichte cf. Kissel, Wolfgang Stephan: Der Kult des toten Dichters und die russische Moderne. Puškin – Blok – Majakovskij. Köln, Wien, Weimar: Böhlau 2004, pp. 23-95.

54 Puškin, Aleksandr Sergejevič: Polnoe sobranie sočinenij v 10-i tomach [Ges. Werke in zehn Bänden], t. 5. 3. izd. Moskva: Nauka 1964, p. 227f.

55 Puschkin, Alexander: Jewgeni Onegin. Roman in Versen. Übers. u. mit einem Nachwort v. Rolf-Dietrich Keil. München, Zürich: Piper 1987, p. 215.

56 Cf. dazu Hamacher, Werner: Unlesbarkeit. In: de Man, Paul: Allegorien des Lesens. Übers. v. Werner Hamacher u. Peter Krumme. Mit einer Einl. v. Werner Hamacher. 4. Aufl. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1994, pp. 7-26, hier p. 22ff.

tschechischen Literatur und fügt diesem ein weiteres Element hinzu. Dieser *Onegin*-Text nimmt mit der ersten, von Václav Čeněk Bendl 1860 veröffentlichten tschechischen Übersetzung des *Evgenij Onegin* seinen Anfang und findet mit weiteren Übertragungen in Buchform etwa in den Jahren 1892, 1935, 1937, 1966 und 1969 seine Fortsetzung, so dass der Eintrag zu Aleksandr Puškin im *Kleinen Lexikon der russisch-tschechischen Literaturbeziehungen* 1986 für die Zeitspanne zwischen 1860 und 1977 auf gezählte zwanzig in Buchform veröffentlichte tschechische Übersetzungen des *Evgenij Onegin* kommt.⁵¹ Auch die beiden einschlägigen Monographien von Lev Kiškin und Danuše Kšicová aus den Jahren 1983 und 1988 belegen diese intensive und kontinuierliche Rezeption Puškins in der tschechischen Literatur.⁵² Infolge der zahlreichen Übersetzungen von Puškins Versroman entfaltete sich in Form von Variationen oder anderen Formen intertextueller Bezugnahme im Lauf des 19. und des 20. Jahrhunderts in der tschechischen Literatur ein immer wieder neu aufgenommener *Onegin*-Text.

Diese Kette an tschechischen Verweisen in Richtung des russischen Prätextes wird also von Vladimír Merta in seinem Lied um ein weiteres Element perpetuiert, gleichzeitig eröffnet der tschechische Autor über die in seinem Text aufgestellten Behauptungen, Evgenij Onegin würde noch leben und sein Schöpfer Puškin wäre emigriert, eine unterschwellige Polemik mit Lebens- und Kunsttext des russischen Klassikers, gehört doch Puškins früher Tod als Folge des Duells gegen George d'Anthès am 8. Februar 1837 und das Begräbnis des verstorbenen Dichters⁵³ zum zentralen Bestand an Mythologemen der russischen Kulturgeschichte. Aber auch in *Evgenij Onegin* selbst findet sich unmittelbar am Schluss des Romans in Kapitel 8, Strophe LI, in den letzten sechs Zeilen eine der Ästhetik der Romantik unterliegende Apotheose des frühen ‚poetischen‘ Todes, der den pragmatischen Verwertungszwängen der banalen ‚prosaischen‘ Existenz enthoben ist und deshalb als das eigentliche Leben in einem höheren, künstlerischen Sinn verstanden werden kann. Das lyrische Subjekt des Versromans artikuliert in diesen letzten Zeilen des Textes folgende Positionen:

Блажен, кто праздник жизни рано
Оставил, не допив до дня
Бокала полного вина,
Кто не дочел ее романа
И вдруг умел расстаться с ним,
Как я с Онегиным моим.⁵⁴

Glückselig, wer, solange noch dauert
Das Fest des Lebens, es verläßt,
Den Kelch nicht austrinkt bis zum Rest,
Aufs Ende des Romans nicht lauert,
Und Abschied nehmen kann im Nu,
Wie ich es von Onegin tu.⁵⁵

Die Text-Text-Relation zwischen Strophe IV von Vladimír Mertas Lied *Na dluh Bulatu Okudžavovi* (*Bulat Okudžava geschuldet*) und dem oben zitierten Schluss von Puškins Versroman, also zwischen aufrufendem Hypertext und aufgerufenem Hypotext (in der Terminologie Gérard Genettes), belegt augenfällig die semantischen Aporien, in die intertextuelle Relationen eben in der simultan aktualisierten Überlagerung verschiedener divergierender Bedeutungsebenen ausmünden können, die sich keinem übergeordneten Sinnanzügen mehr fügen: Mertas über Bulat Okudžava vermittelter lebender Onegin („Oněgin žije“) könnte potenziell zwar für die mythologisierte überzeitliche Existenz kanonisierter literarischer Figuren stehen, die ihr ästhetisches Potenzial auch über evolutionäre Veränderungen innerhalb der Literatur hinaus bewahren, wird aber durch die in Puškins Versroman hypostasierte romantische Ästhetik des frühen Todes („Blažen, kto prazdnik žizni rano / Ostavil [...]“) konterkariert. So ist Onegin in der ersten Lesart auch über den Tod hinaus lebendig, in der zweiten aber gerade durch das (Weiter-)Leben in Form einer pragmatischen Existenz zum Tode (als Ableben kreativen Potenzials) verurteilt, wobei in der Begegnung der Texte von Merta und Puškin eben diese zwei konträren Bedeutungsangebote miteinander kollidieren und in dieser katachretischen Position als Beleg für die von Paul de Man postulierte prinzipielle ‚Unlesbarkeit‘ („unreadability“) jedes literarischen Textes stehen könnten.⁵⁶

Zusätzlich zu den intertextuellen Relationen in Richtung von Puškins *Evgenij Onegin* eröffnen sich über die zitierte vierte Strophe aus Vladimír Mertas Lied aber auch weitere Querverbindungen hin zu jenen Liedern und Gedichten Bulat Okudžavas, die sich mit Puškin auseinandersetzen. So finden sich etwa in den Gedichten *Aleksandr Sergeič* und *Ščastlivčik Puškin* (*Puškin der Glückspilz*) aus den Jahren 1966 und 1967 mehrere der bereits zuvor erwähnten Motive. Im ersten der beiden Gedichte werden weniger der russische Dichter selbst als die Medien der Erinnerung thematisiert, die das kulturelle Gedächtnis speisen (und in dieser Hinsicht die erste der beiden Lesarten von Mertas Zeilen „Oněgin

57 Okudžava, Bulat: Aleksandr Sergeič. In: http://www.bokudjava.ru/A_12.html.

58 Okudžava, Bulat: Ščastlivčik Puškin [Puškin der Glückspilz]. In: http://www.bokudjava.ru/A_13.html.

59 Zum Ineinanderschneiden der zeitlichen Ebenen in Okudžavas Lied cf. Papernyj, Zinovij: Za stolom semi morej (Bulat Okudžava) [Am Tisch der sieben Meere (Bulat Okudžava)]. In: Voprosy literatury 6 (1983), pp. 31-52, hier p. 40.

60 Okudžava, Bulat: Byloe nel'zja vorotit' [Vergangenes kann man nicht zurückholen]. In: http://www.bokudjava.ru/B_23.html. Unter http://www.bokudjava.ru/texts_7.html finden sich auf derselben Homepage auch die entsprechenden Akkorde zu dem Lied, http://www.youtube.com/watch?v=BGG_tBcbNZs wiederum zeigt auf „Youtube“ Okudžava, wie er eben dieses Lied singt.

61 Jaromír Nohavica. Oficiální stránky českého písničkáře [Jaromír Nohavica. Die offizielle Website des tschechischen Liedermachers]. In: <http://www.nohavica.cz/>.

62 Das entsprechende Lied nimmt für Nohavica ganz offensichtlich eine Zwischenposition zwischen Offiziellem und Nichtoffiziellem ein: Auf der einen Seite ist es unter dem Titel *Setkání s A.S. Puškinem* [Eine Begegnung mit A.S. Puškin] an der oben angeführten Stelle neben den anderen Übers. der Lieder Okudžavas zu finden, daneben aber auch im offiziellen Bereich der Website unter dem 1990 veröff. Album *V tom roce pitomém* [In diesem dämlichen Jahr], auf dem es als achte Nummer aufscheint, freilich unter dem modifizierten Titel *Setkání s Puškinem* [Eine Begegnung mit Puškin]. Öffnet man den entsprechenden Link http://www.nohavica.cz/cz/tvorba/texty/setkani_s_puskinem.htm, so findet sich auch hier Nohavicas Übers., freilich lediglich mit dem Hinweis versehen, dass die Musik des Liedes von Bulat Okudžava stammt. Okudžavas Autorschaft auch des Liedtextes selbst geht hier aber nicht klar hervor.

žije“ (Onegin lebt) aktualisieren), hier konkret das bronzenene Puškin-Denkmal auf dem Puškin-Platz im Zentrum Moskaus.⁵⁷ Das zweite Gedicht thematisiert den biographischen Lebenstext des Dichters und kommt dabei auch auf dessen frühen Tod und das Duell gegen d'Anthès am Schwarzen Flüsschen in Petersburg zu sprechen.⁵⁸ In Liedform setzte sich Okudžava schon 1964 mit Puškin auseinander, und zwar in *Byloe nel'zja vorotit'* (*Vergangenes kann man nicht zurückholen*); hier äußert das lyrische Subjekt gleich in der ersten Strophe seine Sehnsucht nach einer Rückkehr in die historische Vergangenheit, um gemeinsam mit Puškin in einem Restaurant Abend essen zu können, und nach einem Moskau, in dem es noch Kutscher gibt. Diese Nostalgie findet schließlich in der letzten Strophe des Liedes ihre Erfüllung, als im Stadtbild Moskaus tatsächlich unerwarteter Weise ein Kutscher auftaucht und Puškin promeniert,⁵⁹ wobei dieser im Text lediglich über Vor- und (umgangssprachlich eingeschliffenen) Vatersnamen als „Aleksandr Sergeič“ präsent ist⁶⁰ – eine Andeutung freilich, die für Okudžavas Publikum ohne jegliches Problem zu entschlüsseln war und Puškins herausragender literarischer Position nur noch umso stärkere Konturen verleiht.

Über eben dieses Lied kann schließlich gerade im Umweg über Bulat Okudžava auch wieder der Bogen von Vladimír Merta zu Jaromír Nohavica zurück geschlagen werden, dessen künstlerische Auseinandersetzung mit seinem älteren russischen Kollegen analog zu Merta simultan auch auf Puškin rekurriert und damit ein ähnliches Dreigespräch zwischen zeitgenössischer tschechischer Kultur, Okudžava und Puškin eröffnet, wie es in Mertas *Na dluh Bulatu Okudžavovi* (*Bulat Okudžava geschuldet*) gegeben ist. Während es sich im Falle Mertas aber eher um eine poetische Referenz in Richtung Okudžava handelt, nähert sich Nohavica mit den Mitteln der literarischen Übersetzung an Okudžava an, die ganz unverkennbar Züge einer literarischen Anverwandlung des Primärtextes annimmt – Okudžavas den übermächtigen literarischen Vorgänger Puškin evozierendes Lied *Byloe nel'zja vorotit'* (*Vergangenes kann man nicht zurückholen*) eröffnet eine Verbindung zwischen Okudžava und Nohavica, die zunächst einmal zur Rubrik *Další tvorba* (*Weiteres Schaffen*) und dem damit verbundenem Link *Archiv pod lupou* (*Archiv unter der Lupe*) auf Nohavicas offizieller Website führt.⁶¹ Hier sollen laut dem einleitenden Statement schrittweise alle bis dato noch nicht offiziell edierten Lieder Nohavicas in chronologischer Abfolge dokumentiert werden. Für das Jahr 1981 finden sich an dieser Stelle unter dem Übertitel *O Bulatu Okudžavovi* (*Über Bulat Okudžava*) nun insgesamt sechzehn ins Tschechische übertragene Titel von Liedern des russischen Autors, die von Nohavica übersetzt wurden. Dabei fällt zunächst einmal der Umstand auf, dass Okudžavas Lied *Byloe nel'zja vorotit'* (*Vergangenes kann man nicht zurückholen*), in dem Puškin, wie erwähnt, lediglich als „Aleksandr Sergeič“ präsent ist, von Nohavica zu *Setkání z A.S. Puškinem* (*Eine Begegnung mit A.S. Puškin*) modifiziert wurde.⁶² Diese Verdeutlichung ist ganz offensichtlich der Adaptierung des Textes an den Erfahrungshorizont von Nohavicas tschechischem Publikum geschuldet, tilgt freilich die im russischen Text gegebene hervorgehobene Position des russischen Nationaldichters eben gerade durch das Nicht-Aussprechen des Namens Puškin. Klickt man nun den entsprechenden Link an, so öffnet sich eine kleinere, auch mit Photographien und eingescannten Manuskripten ergänzte Dokumentation von Nohavicas Auseinandersetzung mit den Texten Okudžavas, der man entnehmen kann, dass sich der tschechische Liedermacher schon seit dem Jahr 1978 mit seinem russischen Kollegen beschäftigt und 1987 gemeinsam mit der russischen Sängerin Žanna Bičevskaja bei einem Konzert ein Lied Okudžavas gesungen hat. Daran angefügt finden sich sowohl Nohavicas Übersetzungen in schriftlicher Form als auch entsprechende Tondokumente wie etwa Mitschnitte von Konzerten Nohavicas, bei denen dieser verschiedene Lieder Okudžavas in sein eigenes Programm aufnahm.

Eine genauere Analyse sämtlicher Übertragungen Nohavicas würde den Rahmen dieses Beitrags eindeutig sprengen, daher sollen an dieser Stelle lediglich jene Aspekte von Nohavicas Auseinandersetzung mit Bulat Okudžava weiter verfolgt werden, die analog zu Vladimír Merta gleichzeitig auch Puškin berücksichtigen. Hier wären zunächst jene zwei Lieder Okudžavas zu nennen, die sich dem russischen Klassiker über den Aspekt kultureller Tradierung sowie der Überzeitlichkeit der literarischen Persönlichkeit annähern und die von Nohavica ins Tschechische übertragen wurden. Im Falle von *Byloe nel'zja vorotit'* (*Vergangenes kann man nicht zurückholen*) springt das eigens vorgenommene Herausstreichen Puškins eben für ein nichtrussisches Publikum besonders ins Auge – Okudžavas

63 Nohavica, Jaromír: Setkání s A.S. Puškinem [Eine Begegnung mit A.S. Puškin]. In: <http://www.nohavica.cz/cz/tvorba/archiv/okudzava/okudzava.htm>.

64 Hildburg Heider kommt in ihrer Untersuchung zu Okudžavas Texten in einem Absatz auch auf dessen Verweis in Richtung Puškin zu sprechen; sie erwähnt hier die bereits zit. zwei Gedichte *Aleksandr Sergeič* und *Puškin der Glückpfliz* und hält in Bezug auf die oben erwähnte Szene aus *Vergangenes kann man nicht zurückholen* fest: „Die Künstler stehen in Okudžavas Gedichten also nicht auf einem Podest. Es lockt ihn, mit ihnen Zwiesprache zu halten und sich z.B. ein Abendessen mit Puškin vorzustellen.“ Heider, Hildburg: Der Hoffnung kleines Orchester. Bulat Okudžava – Lieder und Lyrik. Frankfurt/M., Bern: Peter Lang 1983, p. 51.

65 Nohavica, Jaromír: Před sochou Puškina [Vor der Statue Puškins]. In: <http://www.nohavica.cz/cz/tvorba/archiv/okudzava/okudzava.htm>.

66 Okudžava, Bulat: Priezžaja sem'ja fotografiruetsja u pamjatnika Puškinu [Eine auswärtige Familie lässt sich vor dem Puškindenkmal fotografieren]. In: http://www.bokudjava.ru/N_31.html.

67 Die Bedeutung des Begriffs „Virtuálka“ legt Nohavica auf seiner Website in den Erläuterungen zum Album *Virtuálky* [Virtuale] aus dem Jahr 2009 dar, cf. http://www.nohavica.cz/cz/diskografie/alba/disk_virtualky.htm.

68 Nohavica, Jaromír: Moskevská virtuálka [Moskauer Virtuale]. In: http://www.nohavica.cz/cz/tvorba/texty/moskevaska_virtualka.htm. Ganz offensichtlich scheint der Zug der Virtualität bei Nohavica auch die Tendenz zur literarischen Mehrsprachigkeit zu verstärken, denn auf dem Album *Virtuálky 2* [Virtuale 2] aus dem Jahr 2010 finden sich mit dem durchgehend in Tschech. und Poln. gehaltenen Dialog in *Českopolská* [Tschechisch-polnisches Lied] und dem dt. Refrain „Das ganze tschechische Volk ist eine Simulantenbande“ in *Letěly bacily* [Die Bazillen flogen] gleich zwei entsprechende Belege. Nohavica, Jaromír: Českopolská [Tschechisch-polnisches Lied]. In: <http://www.nohavica.cz/cz/tvorba/texty/ceskopolska.htm>; Ders.: Letěly bacily [Die Bazillen flogen]. In: http://www.nohavica.cz/cz/tvorba/texty/letely_bacily.htm. Zu beiden Liedtexten wird

erste Erwähnung des Dichters in Strophe I seines Liedes wird von Nohavica dabei in gleich zweifacher Weise modifiziert, statt „Aleksandr Sergeič“ ist bei Nohavica komplementär dazu eben von „Puškin“ die Rede;⁶³ der analogen translatorischen Strategie, den übersetzten Ausgangstext via Modifikation an ein anderssprachiges Zielpublikum anzunähern, ist auch die darauf folgende Abänderung des bekannten Moskauer Restaurants „Jar“, in dem Okudžavas lyrisches Subjekt gemeinsam mit Puškin zu Abend essen möchte,⁶⁴ in die Kneipe „Zu den sieben Gänsen“ geschuldet. Ganz ähnlich geht Nohavica dann auch in Strophe V des Lieds vor, hier wird die gleichzeitig respektvolle wie auch familiäre russische Anrede „Aleksandr Sergeič“ wesentlich formaler mit „Herr Puškin“ („pan Puškin“) wiedergegeben. Im Falle von Nohavicas Übersetzung mit dem Titel *Před sochou Puškina* (*Vor der Statue Puškins*) dagegen⁶⁵ kann man nicht von einer übersetzerischen Verdeutlichung sprechen, da Okudžavas russischer Titel *Priezžaja sem'ja fotografiruetsja u pamjatnika Puškinu* (*Eine auswärtige Familie lässt sich vor dem Puškindenkmal fotografieren*) aus dem Jahr 1970⁶⁶ ja bereits den entsprechenden Verweis auf das (wohl in Moskau zu vermutende) Denkmal für den russischen Dichter beinhaltet.

Vergleicht man nun die Liedtexte Okudžavas mit jenen Nohavicas, so springt der Umstand ins Auge, dass Nohavica über seine Übersetzungen der Lieder Okudžavas einerseits an dessen lyrischem Universum partizipiert, dieses in einer späteren Phase seiner künstlerischen Entwicklung aber auch um- und weiterschreibt und von daher in intertextueller Weise transformiert. Zwischen Nohavicas Übersetzung von *Byloe nel'zja vorotit'* (*Vergangenes kann man nicht zurückholen*) aus dem Jahre 1981 und dem Lied *Moskevská virtuálka* (*Moskauer Virtuale*)⁶⁷ aus Nohavicas 2010 veröffentlichtem Album *Virtuálky 2* (*Virtuale 2*) liegen knapp zwanzig Jahre, in denen die poetische Auseinandersetzung mit Bulat Okudžava aber ganz offensichtlich ein Thema für Nohavica geblieben ist. In diesem Lied schildert Nohavica ein globalisiertes wie kapitalisiertes Moskau, in das inzwischen die westliche Konsum- und Populärkultur ihren siegreichen Einzug gehalten und das mit Okudžavas nostalgischer Vision, die noch eine persönliche Begegnung mit Puškin ermöglichte, nichts mehr zu tun hat. Dennoch wird vor dem Hintergrund des von Nohavica 1981 ebenfalls übertragenen Lieds *Priezžaja sem'ja fotografiruetsja u pamjatnika Puškinu* (*Eine auswärtige Familie lässt sich vor dem Puškindenkmal fotografieren*) das Dreigespräch zwischen dem tschechischen und dem russischen Liedermacher unter Einschluss des russischen Klassikers insofern weitergesponnen, als Okudžava im Lied *Moskevská virtuálka* (*Moskauer Virtuale*)⁶⁸ im Zeichen eines dynamisch gehaltenen Kanonisierungsprozesses nun implizit die Position von Puškin, und zwar konkret die hervorgehobene, das kulturelle Gedächtnis tradierende Position auf dem Denkmal einnimmt. Hier ist nun nicht mehr vom Puškindenkmal die Rede, das den Hintergrund für Familienphotos abgibt, sondern von einer Statue Herrn Bulats („socha pana Bulata“),⁶⁹ wobei die Parallelität in der Anrede „Herr Bulat“ hier und „Herr Puškin“ in Nohavicas bereits erwähnter Übersetzung von Okudžavas *Byloe nel'zja vorotit'* (*Vergangenes kann man nicht zurückholen*) ins Auge springt. Okudžava rückt aus diesem Blickwinkel heraus also in die auf überzeitliche Tradierung hin angelegte Position Puškins ein, die von Nohavica freilich nicht statisch, sondern vielmehr dynamisch gedeutet wird, zeigen doch zu Füßen des Denkmals für Herrn Bulat Hip-Hopper ihre Künste im Breakdance („U sochy pana Bulata / Brejkujú hiphopeři“).

Das Denkmal für Bulat Okudžava am Arbat wird so in ähnlicher Weise in einen auf Bewegung, Innovation und Dynamik hin ausgelegten Prozess kultureller Tradierung eingebaut, wie es mit dem Moskauer Puškindenkmal 1924 etwa in Vladimir Majakovskijs Jubiläumsversen (*Jubilejnoe*) geschieht, die anlässlich von Puškins 125. Geburtstag entstanden sind. Hier erwacht der russische Klassiker über Nacht zum Leben und wird in der Morgendämmerung vom lyrischen Subjekt wieder auf seinen Sockel zurückgestellt.⁷⁰ Neben dieser indirekten Verbindung hin zu Majakovskij lassen sich in Nohavicas Text nach der direkten Evokation Okudžavas in Strophe III dann noch weitere intertextuell markierte Verweise auf die Liedtexte des russischen Autors aufspüren, der so nicht nur über sein Denkmal, sondern auch über seine eigenen Texte in den Text Nohavicas eingespielt wird. Der Trolleybus, der in Strophe IV aufgebockt inmitten der Fußgängerzone steht und von dessen verzweifelten Passagieren lediglich mehr die Töne eines Lieds übrig geblieben sind („Trolejbus stojí na špalcích / Uprostřed pěší zóny / A po všech jeho zoufalcích / Zbyly jen písně tóny“) verweist in dieser Kombination von Motiven ganz eindeutig auf eines der bekanntesten Lieder Bulat Okudžavas, nämlich auf den Letzten Trolleybus („Poslednij trolejbus“) aus dem Jahr 1957,

auf Nohavicas Website keine Übers. in eine andere Sprache angegeben.

69 Tatsächlich wurde im Mai 2002 zu Ehren Okudžavas am Moskauer Arbat, wo der Autor lebte, ein Denkmal für ihn errichtet; eine Photographie davon findet sich im dt. Wikipedia-Eintrag zu Okudžava, cf. <http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Arbat-BulatOkudzava-Monument.jpg&filetimestamp=20070304073345>.

70 „Nu, davajte, podsažu / na p'edestal.“ In den Schlusszeilen des Gedichts wird der Aspekt der Dynamik dann nochmals programmatisch artikuliert: „Nenavižu / vsjačeskuju mertvečinul / Obožaju / vsjačeskuju žizn!“ Majakovskij, Vladimir: Izbrannye sočinenija v 2-ch tomach [Ausgewählte Werke in zwei Bänden], t. 1. Moskva: Chudožestvennaja literatura 1981, p. 186f. Cf. in der Übersetzung Hugo Hupperts: „Drum hopp – / ich heb Sie wieder / auf den Sockelsitz.“ [...] „Ich hasse / alles Leichenhafte, Tote! / Und ich vergöttere / all, / was Leben heißt!“ Majakovski, Wladimir: Werke in 10 Bden. Bd 1.1. Hg. v. Leonhard Kossuth. Deutsche Nachdichtung v. Hugo Huppert. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1980, p. 122.

71 Okudžava, Bulat: Poslednij trolleybus [Der letzte Trolleybus]. In: http://www.bokudjava.ru/K_46.html. Die Akkorde zum Lied finden sich unter http://www.bokudjava.ru/texts_50.html.

72 Okudžava, Bulat: Tri sestry [Drei Schwestern]. In: http://www.bokudjava.ru/O_12.html. Die Akkorde zum Lied finden sich unter http://www.bokudjava.ru/texts_78.html.

73 Cf. dazu grundlegend Toporov, Vladimir Nikolaevič: Peterburgskij tekst [Der Petersburger Text]. Moskva: Nauka 2009.

74 Nohavica, Jaromír: Petěrburg [Petersburg]. In: <http://www.nohavica.cz/cz/tvorba/texty/peterburg.htm> (mit Übers. des Liedtextes ins Poln., Itäl. und Ung.). Zum Gegensatz zwischen dem tschech., auf Fröhlichkeit beruhenden, und dem russ., eben auf der Melancholie basierenden Autostereotyp, die sich besonders in tschech. und russ. belletristischen Texten des 19. Jahrhunderts artikuliert finden, cf. Langer, Gudrun: Russkaja chandra – Česká veselost. Melancholie und nationale Identitätsmuster in der russischen und tschechischen Literatur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Germanoslavica

der durch Moskau schwimmt („Poslednij trolleybus plyvet po Moskve“)⁷¹, die in der Nacht gestrandeten Passagiere aufnimmt und zu einer solidarischen, wenn auch nur flüchtigen Gemeinschaft zusammenführt; besonders das Motiv der Verzweiflung fungiert hier als deutliches intertextuelles Bindeglied, findet es sich doch sowohl bei Nohavica als auch bei Okudžava, dort bereits in der zweiten Zeile des Lieds: „Kogda mne nevmoč' peresilit' bedu / Kogda postupaet otčajan'e“ („Wenn ich keine Kraft mehr habe, mit dem Unglück fertig zu werden, / Wenn die Verzweiflung heraufkommt“).

Zusätzlich dazu spielt auch Nohavicas fünfte Strophe in der Kombination von Liebe, Glaube und Hoffnung („Láska víra i naděje“) aus Zeile 3 auf ein weiteres besonders populäres Lied des russischen Autors an, nämlich auf die (ihrerseits wiederum intertextuell auf Anton Čechovs gleichnamiges Drama verweisenden) *Drei Schwestern (Tri sestry)* aus dem Jahr 1959.⁷² Diese werden in der ersten Strophe des Lieds gemeinsam aufgerufen – „Vot stojat u posteli moej kreditory: / Molčalivye Vera, Nadežda, Ljubov“ („Da stehen an meinem Bett die Gläubiger: / Die schweigsamen Glaube, Hoffnung, Liebe“) –, ehe sich das lyrische Subjekt in den drei darauf folgenden Strophen einzeln an jede der drei wendet. Auf diese Weise konstruiert Nohavica seinen gesamten Liedtext hindurch ein dichtes Netz an intertextuellen Verweisen in Richtung seines russischen Kollegen, die unmittelbar am Schluss des Lieds über das dort erwähnte Graffiti *Jerry was here* mit einer zentraler Artikulationsform zeitgenössischer Jugendkultur gegengeschnitten wird. Die damit evozierte literarische Mehrsprachigkeit umfasst hier freilich nicht mehr wie in Nohavicas *Teschener Lied* Tschechisch, Polnisch und Deutsch, sondern im Zeichen der Globalisierung Tschechisch und Englisch und verweist damit nicht länger auf eine rückwärts gewandte mitteleuropäische Utopie in der Grenzregion Mährens und Schlesiens, sondern auf grundlegend andere kulturelle Dimensionen.

Hatten zahlreiche der vorangegangenen Liedtexte sowohl von Nohavica als auch von Okudžava Moskau zum Schauplatz (*Der letzte Trolleybus, Vergangenes kann man nicht zurückholen* oder *Moskauer Virtuale*), so thematisierte Jaromír Nohavica in seinem Schaffen mit Petersburg auch die zweite, zu Moskau in ständiger Konkurrenz stehende russische Metropole. Im Lied *Petěrburg (Petersburg)* aus dem 1996 veröffentlichten Album *Divné století (Das sonderbare Jahrhundert)* entfaltet Nohavica in vier Strophen eine in die Vergangenheit rückprojizierte, konkreten zeitlichen Parametern weit entrückte Romanze von (im Freitod aus unerfüllter Liebe endenden) amourösen Verwicklungen, die in dieser Form und über die darin involvierten Protagonisten – einen Fürsten namens Igor' und einer Geliebten namens Nadežda Ivanovna – an die klassischen Texte der russischen Literatur des 19. Jahrhunderts erinnert. Über seinen Liedtext und die darin gebündelten poetischen Motive partizipiert Nohavica gewissermaßen von einer externen tschechischen Position aus an dem spezifischen kulturellen „Petersburger Text“, der sich durch ein besonders hohes Ausmaß an intertextuellen Allusionen auszeichnet und an dessen Genese Aleksandr Puškin etwa mit Texten wie dem Poem *Mednyj vsadnik (Der Eherne Reiter)* wesentlichen Anteil hat.⁷³

Diese Petersburg-Imago wird von Nohavica in den Strophen I und IV seines Textes zusätzlich noch durch die mit diesem Fremdbild ebenfalls korrespondierende Zuschreibung einer grenzenlosen, dabei aber unerklärlichen Schwermut (russisch „toska“ oder „chandra“) ergänzt, die von Nohavica mit dem tschechischen Begriff „žal“ wiedergegeben wird: „Mému žalu na světě není rovno“ („Meiner Schwermut kommt nichts auf der Welt gleich“)⁷⁴ heißt es in der ersten Zeile von Strophe IV eben in diesem Sinne. Als weiteres wichtiges Motiv firmiert in den Zeilen 3 und 4 der zweiten Strophe ein Rabe, der sich auf den Dächern von Petersburg niederlässt – „havran usedá na stěchy Petěrburga / čert aby to spral“ („ein Rabe lässt sich auf den Dächern von Petersburg nieder / möge ihn doch der Teufel holen“). Auch dieses Motiv erweist sich ganz im Zeichen des „Petersburger Textes“ als in signifikanter Weise intertextuell aufgeladen, wobei sich in diesem Motiv unterschiedliche kulturelle Strata übereinanderlegen: Einmal das populäre russische Volklied *Černyj voron (Der schwarze Rabe)*⁷⁵, das über die an den Vogel gerichtete Frage des lyrischen Subjektes „Čto ž ty kogti raspuskaeš' / Nad moeju golovoj?“ („Warum fährst du deine Klauen aus / Über meinem Kopf?“) an die Ablehnung des Raben durch das lyrische Subjekt in Nohavicas Lied erinnert, daneben aber wiederum ein Subtext Puškins, nämlich dessen Gedicht *Voron k voronu letit (Rabe fliegt zu Rabe)* aus dem Jahr 1828, in dem das Motiv des Raben ebenfalls mit dem Tod in Beziehung gebracht wird.⁷⁶ Und schließlich kann in der Verbindung von Rabe und Teufel ein Konnex zurück zu Nohavicas *Never more* und damit gleichzeitig zum

VII (2000), pp. 147-175, pp. 237-249; Dies.: Der Melancholie-Begriff des russischen Sentimentalismus und der Frühromantik. Zur Genese des melancholischen russischen Autostereotyps. In: Thiergen, Peter (Hg.): Russische Begriffsgeschichte der Neuzeit. Beitr. zu einem Forschungsdesiderat. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2006, pp. 233-268.

75 Cf. den entsprechenden Eintrag im russ. Wikipedia (mit Abdruck des Liedtextes). Černý voron (pesnja) [Der schwarze Rabe (Lied)]. In: [http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A7%D1%91%D1%80%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D0%B2%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%BD_\(%D0%B](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A7%D1%91%D1%80%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D0%B2%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%BD_(%D0%B)

76 Puškin, Aleksandr Sergeevič. Polnoe sobranie sočinenij v 10-i tomach [Ges. Werke in zehn Bden.], t. 3. 3. izd. Moskva: Nauka 1963, p. 78. Cf. die deutsche Übersetzung des Gedichts in: Puschkin, Alexander: Die Gedichte. Russisch und deutsch. Übers. v. Michael Engelhard. Hg. v. Rolf-Dietrich Keil. Frankfurt/M., Leipzig: Insel 1999, p. 641.

77 In analoger, wenn auch in karnevalisierter Form den politischen Gegensatz der Supermächte USA und UdSSR thematisierender Weise findet sich diese interkulturelle Konstellation auch in Nohavicas bereits erwähntem Lied *Pijte vodu* [Trinkt Wasser] realisiert: Hier wird in Strophe 6 zuerst der Wodka der Marke „Gorbatschow“ erwähnt, in Strophe 10 dann quasi als transatlantisches Pendant dazu eine Dame aus Amerika, deren übermäßiger Rumgenuss fatale Folgen zeitigt – „poblila jim Bílý dům“ [sie kotzte damit das weiße Haus voll]. Nohavica, Jaromír: *Pijte vodu* [Trinkt Wasser]. In: http://www.nohavica.cz/cz/tvorba/texty/pijte_vodu.htm

78 Prunitsch, Christian: Zur Semiotik kleiner (slavischer) Kulturen. In: Zsr. für Slavische Philologie 63 (2004), pp. 181-211; Ders.: Zur Konzeptualisierung der tschechischen als einer kleinen Literatur an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert. In: Höhne, Steffen/Ohme, Andreas (Hg.): Prozesse kultureller Integration und Desintegration. Deutsche, Tschechen, Böhmen im 19. Jahrhundert. München: Oldenbourg 2005, pp. 51-71. Cf. dazu nochmals Harold Blooms *The Western Canon, wo in Appendix D: The Chaotic Age* (p. 558), wo die vier tschechischen Autoren Václav Havel, Milan Kundera, Jaroslav Seifert und Miroslav Holub mit je

Raben Edgar Allan Poes geschlagen werden, von deren wechselseitiger Verbindung in den vorangegangenen Passagen dieses Beitrags bereits die Rede war.

Gerade im Zeichen des Petersburger Textes vereinigen sich im Motiv des Raben bei Nohavica also Momente der tschechischen, der russischen und der amerikanischen Kultur⁷⁷ und belegen einmal mehr die Relevanz eines interkulturellen Ansatzes für die Analyse der Texte tschechischer Liedermacher – dies vielleicht umso mehr, als die sowohl bei Merta als auch bei Nohavica gehäuft zu beobachtende Strategie, die eigenen Texte über eine Vielzahl interkultureller und -textueller Verweise in ganz unterschiedliche Richtungen hin in einen größeren kulturellen Kontext hineinzustellen, auch als Versuch verstanden werden kann, den Status der eigenen Kultur als ‚kleiner‘ Kultur ein Stück weit zu suspendieren. In diesem Kontext kann auf rezentere Arbeiten des Dresdner Slawisten Christian Prunitsch verwiesen werden, der 2004 in einem höchst beachtenswerten, kultursemiotisch argumentierenden Beitrag die Konzeptualisierung kleiner slawischer Kulturen insgesamt umrissen und die hier erstellten Parameter ein Jahr darauf dann auf die tschechische Literatur zu Anfang des 19. Jahrhunderts appliziert hat.⁷⁸ Über die Begrifflichkeit einer ‚kleinen‘ Literatur ergibt sich ein Konnex zu Gilles Deleuzes und Félix Guattaris schmaler Studie *Kafka. Für eine kleine Literatur* aus dem Jahr 1975, die sich auf Kafka als auf den wohl wichtigsten Autor des Pragerdeutschen Judentums konzentriert. Hier wird die Koppelung des Individuellen ans unmittelbar Politische als eines der drei charakteristischen Merkmale einer ‚kleinen‘ Literatur (neben der Deterritorialisierung der Sprache und der kollektiven Aussageverkettung) angeführt.⁷⁹ Der Ort, von dem aus Deleuze und Guattari sprechen und von dem aus die Beiden ihre Analyse der ‚kleinen‘ Pragerdeutschen Literatur vornehmen, ist freilich eben nicht derjenige einer ‚kleinen‘ Literatur selbst, sondern kann sich stets des Rückhalts einer extrem hoch kanonisierten westeuropäischen Literatur, in diesem konkreten Fall der französischen, sicher ein. Von dieser privilegierten diskursiven Position aus lässt sich die erwähnte direkte Koppelung des Individuellen an das Politische dann auch durchaus mit einer gewissen Emphase ausformulieren, aus dem Blickwinkel der ‚kleinen‘ Literatur selbst aber mag dies aber möglicherweise anders gesehen werden: Hier erscheint die Engführung zwischen künstlerischer Aussage und dem Moment des Politischen vielleicht weit eher als Beengung, als außerästhetisch bedingte Limitierung spezifisch literarischer Ausdrucksmöglichkeiten, die sich eben gerade in via Intertextualität generierten Text-Text-Bezügen artikulieren lassen. Über genau diese Text-Text-Bezüge, die (wie bereits erwähnt) Renate Lachmann zufolge⁸⁰ gerade die außertextuellen lebensweltlichen Bezüge zu Gunsten der Eigenwertigkeit und Selbstreferenz der poetischen Aussage abblenden, sollte in diesem Beitrag auch Bericht erstattet werden – ohne dadurch freilich die Möglichkeiten, sich über das Medium des Lieds gerade in einem totalitären Kontext politisch Gehör verschaffen zu können, in Frage zu stellen.⁸¹

einem sowie Karel Čapek mit zwei Werken verzeichnet sind. Die tschech. Literatur früherer Epochen wurde von Bloom hingegen nicht berücksichtigt.

79 Deleuze, Gilles/Guattari, Félix:
Kafka. Für eine kleine Literatur.
Übers. v. Burkhard Kroeber. Frank-
furt/M.: Suhrkamp 52002, p. 27.

80 Lachmann 1990, p. 85.

81 Cf. dazu zahlreiche Beiträge in
dem bereits erwähnten Sammelband:
Newerkla/Poljakov/Schmitt 2011.

Stefan Simonek, geb. 1964 in Wien; Studium der Slawistik und der Vergleichenden Literaturwissenschaft an der Universität Wien; Sponion 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.

