

Tatjana Hofmann

OKSANA ZABUŽKOS KULTURNATIONALISMUS

Oksana Zabužkos Romane *Pol'ovi doslidžennja z ukrains'koho seksu (Feldstudien über ukrainischen Sex, 1998, dt. 2006)* und *Muzej pokynutyh sekretiv (Museum der vergessenen Geheimnisse, 2009, dt. 2010)* – das Debüt und das Opus magnum – haben im deutschsprachigen Raum vergleichsweise viel Beachtung gefunden (Baureithel 2006, Musall 2007, Rakusa 2010; Hirsbrunner 2010, Ukena 2010, Schmid 2013). Gelobt werden u.a. die Virtuosität des ersten und die Raffinesse der Erzählstruktur des letzten umfangreichen Romans (Schmid 2013, 26). *Museum der vergessenen Geheimnisse* wurde kürzlich mit dem polnischen Angelus-Literaturpreis ausgezeichnet.

Beide Texte sollten auch einer kritischen Lektüre unterzogen werden, denn die Autorin vermittelt in ihren Werken Dimensionen der ukrainischen Kultur auf Grundlage eines exkludierenden Kulturbegriffs, der auf einer ethnisch verstandenen ukrainischen Geschichte und monosprachlichen Zugehörigkeit insistiert. Der kompensatorische Gestus erzeugt ein Ungleichgewicht: Einerseits rufen die Texte eine Nähe zur postmodern-postkolonialen Ästhetik und feministischen Rhetorik auf, was die Sekundärliteratur affirmativ aufgreift (vgl. z. B. Grabowicz 1995, 676 und Chernetsky 2002), und andererseits propagieren sie revan-chistisch-nationalistisches Gedankengut.

Der Beitrag untersucht in den ausgewählten Romanen die strukturbildenden Strategien von Zabužkos *Kulturnationalismus*, wie ich diese Form der Nationsbildung mittels der narrativen Instrumentalisierung von Kultur bezeichnen möchte. Der Fokus liegt auf Selbstentwürfen der Protagonistinnen und der Rolle der (ukrainischen) Sprache.

1. Distinktiver Kulturnationalismus

Die Vorstellung von der Kultur eines Volkes als einer durch verschiedene Mechanismen geleisteten Zivilisierungsmaßnahme zwecks Nationswerdung durchzieht die meisten Nationskonzepte. Auch die klassischen konstruktivistischen Nationstheoretiker argumentieren damit: Ernest Gellner kritisiert in *Nations and Nationalism* die Annahme, dass die Nation a priori, natur- oder gottgegeben sei (Gellner 1983, 48). Aber die Nation scheint selbst bei den Konstruktivisten ‚kul-

turgegeben' zu sein: Laut Gellner ist das Erfinden der Nation eine starke Modifikation der alten Kultur bzw. ihre Neu-Erfindung (ebd., 56). Auch bei Benedict Anderson ist der Begriff *Nation* mit den Paradigmen der historischen Moderne und der Hochkultur verknüpft, vor allem in Bezug auf Buchdruck und Literatur (Anderson 1996, 53).

Nationsbildende Narrationen versuchen Elemente, die zur Kategorie der modernen Nationen gehören, weit zurückzuverfolgen, u.a. anhand von Traditionen, von denen auf eine Volkskultur geschlossen wird, um eine möglichst weit reichende Vergangenheit in einer lückenlosen Erzählung nachzuweisen (Hobsbawm; Ranger 1992 [1983]). Was sie damit verstärken, ist die – traditionelle – Idee der Kulturnation als einer territorial verwurzelten Gemeinschaft, die ihre Ansprüche durch kulturelle Erzeugnisse versichert und in eine narrative Ordnung bringt.¹

Sowohl konstruktivistische als auch primordialistische Konzepte diskutieren, ob Nationalismus ‚von unten‘ kommt und somit ein Massenphänomen ist, oder ob er ein ‚von oben‘ oktroyiertes Eliteprojekt ist, ob er gegeben oder gemacht ist, ob er ein Resultat oder ein Faktor der Moderne und des Fortschritts ist und wann er aufgekommen ist. Den Antworten ist die Annahme gemeinsam, dass er auf einer unverwechselbaren Hoch- und Populärkultur sowie Sprache aufbaut, welche einen politischen Rahmen und ein Territorium beanspruchen. Dies gilt auch für die Untersuchung der ukrainischen Identitätsdiskussion nach Ola Hnatiuk: Ihrer Position nach handle es sich um ein Projekt der Modernisierung und Europäisierung (Hnatiuk 2003, 12), bezogen auf eine Kultur, welche die Gemeinschaft integriert (ebd., 31).

Stuart Hall hat vom *kulturellen Rassismus* gesprochen und damit den Topos der Bestimmung einer Kultur qua Ausgrenzung anderer bezeichnet (Hall 1994, ders./du Gay 1996). Der Kulturbegriff findet hierbei unterschiedlichen Einsatz: Bei Stuart Hall dient er der Verlagerung von Nation weg auf soziokulturelle Abgrenzungsmechanismen, Hall ist gegenüber der nationalen Instrumentalisierung von Kultur kritisch eingestellt. Walker Connor und sein Nachfolger Anthony D. Smith verwenden ihn hingegen im Zusammenhang ihrer Konzepte des *Ethnonationalismus*, um die Kategorie der Ethnizität als eine politisierte Form der Volkskultur zu beschreiben (Smith 2002, ders. 1986, ders. 2001, 101). Ein – immer relativer – Mangel an Kultur motiviert, so Smith, Nationalismen (ders. 2001, 141). *Kultur* betrachtet Smith als authentisch politischen Ausdruck von *Nation*,² und Ethnizität psychologisch und biologisch, aber offenbar auch kul-

¹ Zu ihrer Apologetik gehören rhetorische Topoi der Bewusstmachung, des Aufklärens, Erweckens, Stabilisierens, Aufrechterhaltens, Verstärkens, Entdeckens, des emotionalen Bindens usw.

² Smith kommt zu dem Schluss „that nationalism should be viewed not just as a political ideology, but as a politicized form of culture – one that is public and popular, and ‘authentic’.“ (Ders. 2001, 142).

turell: Sie entstehe aus dem Glauben einer Gemeinschaft an einen Mythos gemeinsamer Vorfahren, aus emotionaler Verbundenheit und genetischer Verwandtschaft.³

Mit seiner radikalen Zuspitzung weist Hall auf ein universelles Phänomen hin und eines, das in Ost(mittel)europa nach 1991 Konjunktur hat. Obwohl jede Nationserzählung, vor allem der kürzlich unabhängig gewordener Staaten, die Singularität der jeweiligen Nation betont, weisen die Legitimationsgeschichten verschiedener Nationen eine ähnliche Struktur auf: Sie suggerieren eine teleologische Genealogie, so dass Ursprung, Unterdrückung und Unabhängigkeit in kausalen Zusammenhang geraten (Suny 2001, 866). Die Absonderung von zu eng verwandten Nationsschicksalen scheint ein unverzichtbarer Teil dieses Masterplots zu sein, was besonders bei multikulturellen, über ihre territorialen Grenzen hinweg durchdrungenen Gesellschaften wie der ukrainischen problematisch ist.

Ausgehend von diesen Prämissen schwächt der Arbeitsbegriff *distinktiver Kulturnationalismus* jenen von Stuart Hall ab, distanziert sich von einer biologisch-ethnischen Fundierung des Nationsbegriffs und weist darauf hin, dass Nationalismus zu einem wesentlichen Teil von – auch ästhetisch mitgetragenen – Kulturalisierungsprozessen gespeist wird.⁴

Die ausgewählten Romane der bekannten ukrainischen Autorin tragen zur Herausbildung eines exkludierenden Kulturnationalismus mit Hilfe von mindestens zwei narrativen Strategien bei: a) der Selbstdefinition der Protagonistinnen über die als ästhetisch, weiblich und ‚auf-richtig‘ codierte ukrainische Sprache, die der (auto)biografischen Erfahrung entspringt, und b) der Viktimisierung und Heroisierung der Hauptfiguren durch ihre, wiederum erst narrativ mögliche, Identifikation mit den großen Themen ukrainischer Geschichte. Das *Museum vergessener Geheimnisse* überträgt den Diskurs der Frauenemanzipation mit Hilfe eines (im Sinne des biologischen Sex verstandenen) weiblichen ‚Heldentums‘ während der ukrainischen Unabhängigkeitsbemühungen im und nach dem Zweiten Weltkrieg auf den postsowjetischen ukrainischen Nationaldiskurs.

2. Weibliche / nationale Erfahrung

Zu den Merkmalen der Protagonistinnen und Erzählerinnen beider Romane gehört ein prononcierter Wahrheitsanspruch der Sprecherinnen. Die Hauptfiguren präsentieren sich als Zeitzeuginnen, die das Erzählte selbst erlebt bzw. investigativ erhoben haben und für dessen Authentizität sie bürgen: In den *Feldstudien*

³ Smith zitiert Connor mit „the sense of shared blood“. (vgl. Smith 2002, 56). Daniele Conversi (2002, 2; 9) weist darauf hin, dass im Sinne der Primordialisten vor allem der Glaube und nicht die historische Realität wirksam sei.

⁴ Grundlegend für diese Überlegungen ist der Aufsatz von Wolfgang Kaschuba (2001).

handelt es sich um eine Dichterin und Literaturwissenschaftlerin, die während eines Stipendienaufenthalts in den USA zu Beginn der 1990er Jahre über die gerade unabhängig gewordene Ukraine vor dem Kontrast zur westlichen Welt sinniert. Im Zentrum von *Museum vergessener Geheimnisse* steht die Journalistin und Dokumentarfilmerin Daryna in Kyïv zu Beginn der 2000er Jahre. Sie recherchiert zu einer UPA-Kämpferin,⁵ deren Anblick sie auf einem Foto fasziniert, und fühlt sich mit deren Leben zunehmend verbunden, zumal sie mit dem Nachfahren Helzjas eine Beziehung führt. Die intradiegetische Narration rekonstruiert historische Lebenswelten im Zweiten Weltkrieg, Partisanenkampf und Holodomor. Die Biografien der Partisanin Helzja, inkl. der Konstellation in ihrer Untergrundgruppe, von Daryna und ihren Eltern, ihrer Freundin Wlada und ihrem Freund Adrian schließen einen organisch-kausalen Bogen zur Erzählgegenwart – und Zukunft, denn der Roman endet mit der Zeugung eines Kindes von Daryna und Adrian.

Während das *Museum der vergessenen Geheimnisse* die investigativen Vorbereitungen für den geplanten Dokumentarfilm als ein Verfahren einbaut, gibt es in den *Feldstudien über ukrainischen Sex* ungeachtet des Titels keinen Ansatz einer Feldforschung im Sinne der zielgerichteten teilnehmenden Beobachtung eines fremden Gesellschaftsausschnitts. Man könnte einwenden, die beichtartige Introspektion stellt eine intuitive Erkundung der Ukrainizität dar. Die junge Dozentin, ein Alter Ego der promovierten Schriftstellerin, die aus einer ukrainischen Dissidentenfamilie kommt, distanziert sich von der soeben zerfallenen Ukraine, tauscht sie aber gegen überwiegend negative Erfahrungen im US-amerikanischen Exil ein, so dass die Ukraine, vor allem die ukrainische Sprache, zum stabilisierenden Fluchtpunkt sowohl der Protagonistin als auch des Erzählens wird. Allerdings kennzeichnet dieses Vorgehen keine Suchbewegung, denn die Ich-Erzählerin besitzt von Beginn an das, was es zu demonstrieren und zu verfestigen bleibt: eine unerschütterliche ukrainische Identität, die es im Mittelnen zu sichern gilt.

Die Titel beider Romane signalisieren eine Orientierung dieses Schreibens an dem Projekt, LeserInnen am Beispiel von grellen, aber auch als repräsentativ dargestellten Einzelbiografien über die ukrainische Kultur aufzuklären. Offenbar reagiert die Autorin mit ihrem Anliegen sowohl auf einen wunden Punkt der ukrainischen Gesellschaft als auch auf die Neugierde gegenüber der Ukraine von außen.

⁵ Die 1942 gebildete Guerilla-Armee UPA (Ukrainische Aufstandsarmee, *Ukraïns'ka Povstans'ka Armija*) unterstand der Organisation Ukrainischer Nationalisten (*Orhanizacija Ukraïns'kych Nacionalistiv*), welche zuvor mit der Wehrmacht kollaboriert haben. Sie spielt im ukrainischen Nationalismuskurs eine wichtige, positiv belegte Rolle im Streben nach der Unabhängigkeit. Die UPA kämpfte im Zweiten Weltkrieg auf heute westukrainischem Territorium gegen die Rote Armee und später auch gegen die Wehrmacht. Sie hat dabei Massaker an der polnischen Bevölkerung verübt.

In der Ferne beweist die Protagonistin der *Feldstudien* anhand ihrer biographischen Reflexion, dass sie sich im Schreiben eine Stimme als ukrainische Intellektuelle und als Frau verschafft – und diese Stimme der Ukraine verleiht, um sich gegenüber einem westlichen Publikum zu positionieren. So stilisiert sie sich zur Schriftstellerin mit politischem Auftrag: Sie ist nicht nur Beobachterin im ‚Labor‘ einer kurzzeitigen Bildungsmigration, sondern vehemente Anwältin und Botschafterin ihres Landes, womit sie die autoritative Deutungshoheit ihres aufgebracht-aufklärenden Schreibdukts legitimiert.

Die ‚unlogische‘ Struktur des schlängelnden Narrativs bestätigt Stereotype eines ‚weiblichen‘ Denkstils: Der Bewusstseinsstrom ergießt sich sprunghaft, assoziativ, in bruchstückhaften Erinnerungsfetzen, überbordenden Hypotaxen und Parenthesen und verliert sich zum Teil in der Eigendynamik der gegen das Vergessen und gegen die Traumatisierung gerichteten (Selbst-)Anklagen.⁶ Die Leserin schaut den psychologischen Höhen und Tiefen zu; mehr noch, der Monolog lässt kaum eine andere Wahl zu, als Partei für die märtyrerhafte Sprecherin zu ergreifen. Die Umgebung wird als Ursache ihres Leids plastisch, allen voran der machohafte Künstler Mykola, mit welchem sie sich emotional verstrickt, weil er ein gutes Ukrainisch spricht. Die andere Abstoßungsfolie bildet die sowjetisch-russische Vergangenheit der Ukraine.

Die Liebes- und Gewaltbeziehung zum ersten Ukrainisch sprechenden Partner der Ich-Erzählerin bildet den Grundrahmen des sprachlich vielschichtigen Textes. Dass der Mann aggressiv ist, nimmt die Erzählerin hin: Er sei Opfer der kolonialen Gewalt, die er nun reproduziere, in einem Gedicht an ihn bezeichnet sie ihn als ihr „Vaterland und Zuhause“ (Sabuschko 2006, 57). Verliebt in die Nationalidee, die sie auf diese symbolische Beziehung überträgt, versucht sich die Protagonistin in Mycolas Erlösung und sieht in ihrer eigenen Erniedrigung eine Zwangswiederholung des nationalen Traumas der Fremdbestimmung. Die Allegorisierung des Ichs zur ukrainischen Nationalgeschichte erscheint nun aber alles andere als emanzipiert, liefert sich ja die Ich-Erzählerin immer wieder der männlichen Gewalt ihres ukrainischen Nicht-Partners aus und demütigt sich schreibend, indem sie sich zum intensiven Nacherleben animiert, ohne einen heilsamen Abstand zu gewinnen.

Die Ich-Erzählerin begreift sich wegen all jener Merkmale, die ihre Selbstauffassung ausmachen, in den USA als marginalisiert: Wegen ihrer Weiblichkeit, ihrer Ukrainischsprachigkeit und ihres Dichterinnendaseins. Die Genderproblematik mischt sich mit dem postkolonialen Diskurs einer nachholenden Nationalisierung, dem Topos einer Künstlerin und mit Liebes- und Heimatpa-

⁶ Ich schließe mich hier Uilleam Blacker an: „Indeed, while her style of writing could be interpreted as an attempt at writing the feminine, a closer look at her description of her own work, cited above, reveals highly stereotypical associations of women with unpredictable emotion and a literary style that comes instinctively from within.“ (Blacker 2010, 492).

thos.⁷ Im Gestus eines Vortrags lässt die Erzählerin an der für sie einschneidenden Erfahrung teilhaben, und belehrt gleich über deren nationalsymbolische Bedeutung:

[...] das Thema meines heutigen Auftritts, Ladies und Gentlemen, lautet, wie im Programm angeführt, ‚Feldstudien über ukrainischen Sex‘, und bevor wir unmittelbar dazu übergehen, möchte ich Ihnen allen danken, den Anwesenden und den Abwesenden, für das durch nichts gerechtfertigte Interesse an meinem Land und meiner bescheidenen Person, denn es ist gerade dieses Interesse, mit dem wir bis jetzt nicht unbedingt verwöhnt wurden: in einfachen Worten heißt das – wir sind langsam daran zugrunde gegangen, dass wir verdammt noch mal von niemandem wahrgenommen wurden [...] und nun, Ladies und Gentlemen, ersuche ich Sie, den besprochenen Fall von Verliebtheit nicht vorschnell als pathologisch einzustufen, denn in meinem Vortrag ist das Wichtigste noch nicht zur Sprache gekommen: der Kern der Sache, Ladies und Gentlemen, liegt darin, dass es in diesem Versuchskaninchen-Leben der erste *ukrainische Mann* war. Tatsächlich der erste. (Sabuschko 2006, 36f., Herv. i. O.)

[...] тема мого сьогоднішнього виступу, леді й джентльмени, – як і зазначено в програмі, ‚Польові дослідження з українського сексу‘, і, перш ніж перейти до неї, хочу подякувати всім вам, присутнім і відсутнім, за нічим не виправдану увагу до моєї країни й моєї скромної особи, – от чим як чим, а увагою ми досі розбещені не були: по-простому сказавши – здихали, на фіг ніким не завважені [...], – так ось, леді й джентльмени, прошу не поспішати кваліфікувати розглянутий випадок закоханості як патологічний, бо доповідач іще не сказав головного – головне ж, леді й джентльмени, полягає в тому, що в житті піддослідної то був перший український мужчина. На правду – перший. (Zabužko 1998, 29)

Die mangelnde Aufmerksamkeit lässt sich im Bedienen der kapitalistischen Strategie (‚sex sells‘), aber auch mit Hilfe des Mitleids gegenüber der weiblichen Opferfigur sowohl von ausländischen als auch von ukrainischen LeserInnen auf sich ziehen.

Unabhängig von dem Aufenthaltsort – in der Abgeschiedenheit der amerikanischen Universitätsstadt, auf Reisen und zuletzt in einem ukrainischen Dorf – wird die Protagonistin auf Körper und Sprache zurückgeworfen. Sie ‚erforscht‘ insofern, wie sie die Kontraste zwischen Mann und Frau und ihr extremes Fremdsein sprachlich überwinden kann. Entgegen aller (post-)modernen Sprachzweifel meint sie, die eigene kulturelle Marginalität tatsächlich mit Hilfe von Sprache zu überwinden, und zwar in einer Parodie auf eine Vorlesung. Auf die-

⁷ Das Liebesdrama stehe symbolisch für das tiefe koloniale Trauma eines ganzen Volkes (vgl. Hundorova 2005, 125). Das „Kreolische“ des Textes äußere sich in der Vermischung der „hohen“ Ideologie und „niedriger“ obszöner Lexik, von Dämonie und Infantilität (ebd., 126).

se Weise kritisiert sie westliche Annahmen über die ukrainische Kultur, ihre Vorlesungen antizipieren gängige Klischees.⁸ Wenn sie dabei selbst Vorurteile verstärkt, so wie jenes von der ‚verunreinigenden‘ russischen Sprache, rücken die LeserInnen in die Rolle von StudentInnen, die über ein auf Kulturdistinktion basierendes, als kollektiv aufgefasstes Sprachkonzept unterrichtet werden:

Juhuu, exactly oder *wot imänno*, wenn’s recht ist. Hier zeigt sich übrigens, in welchen Dingen ein fremdes Land sich noch ganz miserabel verhalten kann: bequeme, fremdsprachige Wörter und Redewendungen sammeln sich an, kriechen in dich hinein wie flaumige Federn in die Nase, verkleben die Poren im Gehirn, kriechen dir frech unter die Haut, sogar wenn du alleine bist, und du bemerkst nicht, wie du half-half zu sprechen beginnst, das heißt, es wiederholt sich dasselbe wie zu Hause (zu Hause? Komm zu dir, Alte – wo ist dein Zuhause?), also gut, wie in Kiew, in der Ukraine mit der russischen Sprache: sie dringt von außen her ein – Einsprengsel, die trocken und fest wie Zement werden, und folglich muss entweder von Zeit zu Zeit eine Säuberung im Denken durchgeführt werden, eine Synchronübersetzung, die gequält und unnatürlich klingt, oder man passt sich an, wie wir alle es tun, durch die Intonation setzen wir die fremden Wörter unter Anführungszeichen, indem wir sie mit einem ironisch-scherzhaften Unterton aussprechen, wie bei Zitaten (ein gutes Beispiel für meine Studenten, das ich morgen im Unterricht anführen kann: ‚*Du kommst dir wohl vor wie ein >Champion<, oder was?*‘). (Sabuschko 2006, 34f.)

Еге ж, exactly – чи, коли хто воліє, ‚вот іменно‘. От чим ще, до речі, паршива чужа країна – набиваються, натрушуються, як пух у ніздрі, напихватні чужинецькі слівця й звороти, заліплюють пори в мозкові, нахабно тиснуться попідруч, навіть коли ти наодинці з собою, – і незчуваєшся, як починаєш балакати ‚хэф-напів‘, тобто повторюється те саме, що вдома (вдома? схаменися, кобіто, – де він, твій дім?), ну гаразд, у Києві, в Україні – з російською: всякає ззовні крапаами, зсихається-цементується, і мусиш – або повсякчас провадити в умі розчисний синхронний переклад, що звучить вимучено й ненатурально, – або ж приноворитися, як усі ми, самим голосом брати чужомовні слова в лапки, класти на них такий собі блазнювато-іронічний притиск як на забуцім-цитати (наприклад – гарний приклад для студентів, можна навести завтра на лекції: ‚Ти себе що – победітельницею‘ почуваш?’). (Zabužko 1998, 28, Herv. i. O.)

Insgesamt changiert die Erzählerin zwischen Belehrungswut und der Müdigkeit, Kultur erklären zu müssen. Doch sie bekennt sich zu ihr im Sinne der Trias aus Kultur, Nation und Sprache und zur Möglichkeit, eine richtige, überzeugende Kulturerklärung abgeben zu können. Die ukrainische Sprache ist wieder die

⁸ Wie Svitlana Kobets schreibt, nutzt Zabužko „her American audience as the criterion for reevaluating the issues under discussion.“ (Kobets 1997, 183).

letzte identitätsstiftende Instanz – vom ersten Konflikt der Ich-Erzählerin mit ihrem amerikanischen Publikum an, das nachfragt, ob es sich nicht eher um Russisch handle (Zabužko 1998, 16). Die Abstoßung ist unentbehrlich, das Ukrainische wird erst vor der Kontrastfolie des Russischen zur schützenden Existenzversicherung als Ukrainerin und Dichterin mystifiziert, z. B. bei der Erinnerung an eine Konfrontation mit sich selbst als einer Fremden in einem asiatischen Land (ebd.).

In der Allegorie der (dichtenden) Frau ist die Ukraine der historisch missbrauchte Körper, die Assoziation zum (auch sprachlich definierten) Volks-Körper liegt nicht fern. Die Frau als Sinnbild für die Nation bzw. als Objekt der Eroberung ist eine tradierte Trope bei der Darstellung von Gemeinschaften.⁹ In den *Feldstudien*, und auch im *Museum vergessener Geheimnisse*, dient diese Schablone dafür, am Beispiel der Protagonistinnen nach der Vereinigung kulturell und sprachlich ‚geeigneter‘ Ukrainer zu streben. Das Plädoyer der Autorin fasst Svitlana Kobets lakonisch zusammen:

the Ukrainian intelligentsia should have sexual orgies and multiply to repopulate the ‘not-yet-dead’ land. The sexual frame of the book presents a manifold metaphor for Ukraine. The different facets of this metaphor (e.g., the divorce of the narrator's sexual expectations from reality, the impotence of Ukrainian men and their women's motherly, sisterly and daughterly love for them, the boundless sexuality of the narrator) add up to create a powerful image of a country longing for the redemptive self-realization of motherhood. (Kobets 1997, 184)

Als explizite Vertreterin der ukrainischen Intelligenz realisiert Oksana Zabužko die „Orgien“ in ihren essayistischen Texten, die eine Art Mutterschaft der ukrainischen Kulturwissenschaft für sich beanspruchen können. Die prominente Sprachpuristin argumentiert mit ‚Kultur‘, die sich primär aus der ukrainischen Geschichte und Sprache speist, wenn sie erklärt, es gehe ihr um einen nationalen kulturellen Raum mit einer tieferen Dimension als sie die USA besitze (vgl. Zabužko ³2006, 251). Ihre kulturanalytischen Essays sind von ihrem Selbstverständnis her postkolonial; sie demonstrieren damit Anbindungen an die (west-)europäische Ideengeschichte und rekontextualisieren die Ukraine international.

Immer wieder spricht Zabužko dabei von verschiedenen Apologien (Zabužko ³2006a). Literarische Sprache steht hier – ähnlich wie im Akmeismus – für einen Dialog zwischen früheren und späteren Kulturen, welcher auf die Bündelung und Bewahrung ihrer Hochleistungen abzielt. Poesie dient auch der persönlichen Identifikation als Schriftstellerin und Kulturologin mit ‚ihrer‘ Nation, wobei sie letztere über Sprache und Literatur als eine „linguistische Nation“ definiert

⁹ Die Kritik an der Rolle der Frau (der Nation) schließt an die ukrainische Feminismustradition an, die auf Ol'ha Kobyljans'ka, Natalija Kobryns'ka und Lesja Ukraïnka zurückgeht.

(Zabužko ³2006c, 25). Sie kritisiert die Selbstentfremdung des Ukrainischen (Zabužko ³2006b, 118) und verabsolutiert in der Sprache das geraubte historische Gedächtnis des Volkes:

Wenn man dem Volk sein historisches Gedächtnis wegnimmt, wenn man die Einheit seines historischen Milieus zerstört hat, wenn man den Volkskörper selbst bedroht, da seine Kinder langsam unter den Mauern der Atomkraftwerke und Waffenfabriken eingehen, dann bewahrt die Sprache die letzte Hoffnung aufs Überleben. Sie erinnert sich an alles.
(Übersetzung von mir, T. H.)

Коли в народі відібрано історичну пам'ять, коли порушено цілість його історичного середовища, коли під загрозою сама плоть цього народу, бо його діти повільно конають під мурами АЕС і військових заводів, тоді останню надію на виживання зберігає в собі – мова. Вона пам'ятає все. (Zabužko ³2006b, 125)

Zabužko schreibt in ihren fiktionalen und kulturologischen Texten gegen die Marginalität der Ukraine als Nation und des Ukrainischen als Sprache an, die Randstellung der Sprache wird somit für das *Nation Writing* umgekehrt; die Sprache überwindet in ihrer machtvollen Wirksamkeit historische Brüche der nationalen Erzählung. Zwar wendet sich Zabužkos Protagonistin in den *Feldstudien* gegen die patriarchale Ordnung und gegen die sowjetische Schriftstellerorganisationen, doch sehnt sie sich nach einer ideologischen Funktion der Literatur, die, provokant gesprochen, von der sowjetischen gar nicht so weit entfernt ist. In dem *Museum der vergessenen Geheimnisse* hat die Protagonistin Daryna eine eigene Sendung im Fernsehen – und einen Sendungsauftrag mit ethisch-moralischem Impetus. Indem sie (auf Ukrainisch verfasste) Literatur zu dem Werkzeug nationaler Selbstvergewisserung erklärt, übernimmt sie den Auftrag von Nationalautoren, Kulturgut für eine kollektive Identifikationsbasis zu bündeln bzw. zu schaffen.

Dabei ist die ukrainische Schriftsprache, wie auch die moderne russische Schriftsprache, aus dem Mündlichen hervorgegangen und in der romantischen ethnografischen und literarischen Hinwendung zum ‚eigentlich Eigenen‘ (im Gegensatz zum Polnischen, Deutschen oder höfischen Französischen) popularisiert worden. In der Verwendung des heutigen Ukrainischen verbinden sich Traditionen des Volkstümlich-Populären, der nationalen Sehnsucht und der lokalen Prägung. Daher bedient die Literatursprache, wie man zuspitzen kann, die Unterscheidung in Hoch- und Populärkultur nicht, sondern schließt beides ein, auch wenn u.a. Oksana Zabužko ihr Werk möglicherweise ausschließlich der erwünschten ukrainischen Hochkultur zurechnen würde.

3. Viktimisierung und ‚Emanzipation‘

Neben Transformationen einer als weiblich stilisierten Erfahrung zur Erfahrung einer dezidiert ukrainischen Kultur wirkt in beiden Romanen die Entfaltung des Opfernarrativs strukturbildend: Die Krise der Frau ist hier eine Krise der Kulturentfaltung, die es im Erzählverlauf auf- und wegzuschreiben gilt. Sie erscheint wie ein retardierendes Mittel, um die Entwicklung zur stabilen Selbstauffassung als Frau und gesellschaftlich ‚vorbildliche‘ – auch die Gesellschaft mitbildende – Ukrainerin zu zeigen. Diese Art von Identitätsbildungsroman führt in den *Feldstudien* von dem problematischen Zustand einer unerfüllten Beziehung und des Fremdseins weg zur Selbstvergewisserung in dem sprachlichen Mitteilungsgeschehen, in den *Geheimnissen* von der als mangelhaft empfundenen Vergangenheitsbewältigung zu deren Korrektur.

Doch inwiefern handelt es sich um emanzipatorische Entwicklungen? Die Ich-Erzählerin der *Feldstudien* nimmt sich heraus, über ungebrochene Repräsentationskraft zu verfügen, sie ist im Hinblick auf die von ihr metonymisch vertretene und für das Publikum voranalysierte Nation allwissend.¹⁰ Sie weiß um die ‚wahre‘ Geschichte der Ukraine Bescheid, und zwar ohne zu diskutieren, inwiefern sie damit eine selektive und kompensatorische Lektüre komplexer Ereignisse und Zusammenhänge vornimmt. Sie ist sich der Gleichsetzung des Weiblichen mit dem Ukrainischen, der imperialen Besetzungen der Ukraine mit der Gewaltbeziehung zu dem (angeblich) kolonial traumatisierten Ukrainer bewusst.

Die Ich- und Nationserkundung der Erzählerin in den *Feldstudien* kann man kaum als feministisch bezeichnen. Die Unterwerfung des sich selbst im konventionellen Sinne als weiblich stilisierten Subjekts unter ein männlich konnotiertes Ideal der politischen Unabhängigkeit erscheint in Form dieses Schreibstils inhaltlich und formal anachronistisch. Die Weiblichkeit trägt hier zur Scham und zum Wunsch nach Auflösung bei, nicht zur Autonomie:

Nein, das soll mir mal einer erklären: warum zum Teufel wird man als Frau geboren (und noch dazu in der Ukraine!) mit dieser verdammten *Abhängigkeit*, die dir in den Körper gelegt ist wie eine tickende Bombe, mit dieser Unselbständigkeit, diesem Bedürfnis, sich mit dem feuchten, klatschenden, in die Erde gedrückten Lehm zu vermischen (bei der Liebe lag sie immer unten, auf dem Rücken ausgestreckt: nur so konnte sie sich vollkommen vergessen, den Rhythmus der eigenen Begrenzungen in Einklang bringen mit dem feurigen Pulsschlag der Welt [...]). (Sabuschko 2006, 18, Herv. i. O.)

Ні, хай би хто-небудь усе ж пояснив: якого чорта було родитися на світ жінкою (та ще й в Україні!) – із цією блядською залежністю, за-

¹⁰ Ihr autobiografisches Schreiben sei per se ein nationales (vgl. Tebeševs'ka-Kačak 2004, 40).

кладеною в тіло, як бомба сповільненої дії, з несамостійністю цієї, з потребою перетоплюватись на вогку, хляпаву глину, втовчену в поверхню землі (знизу, завжди любила – знизу, розпластану на спині: тільки так і позбувалась себе остаточно, зливаючись ритмом власних клітин з промінною пульсацією світових просторів [...]).
(Zabužko 1998, 18)

Im Bedienen der Metapher des Körpers für die Nation fehlt eine Ebene, die zwischen ihrer Biografie als Untersuchungsobjekt (Repräsentantin der postsozialistischen ukrainischen Gesellschaft) und der erzählend-auswertenden Instanz trennen würde.¹¹ Ihr Subjekt-Konzept konsolidiert sich im Schreiben als ein vorgängiges, das sich seiner nationalen Kultur rückversichert – und ist nicht etwa postmodern gebrochen.

Museum der vergessenen Geheimnisse baut ebenfalls eine Viktimisierungserzählung ein, um ihr Überstehen hervorzukehren und sie von den individuellen Biografien in das kollektive Gedächtnis zu überführen (vgl. Assmann 1988). Der Roman verwebt miteinander die wichtigsten Stationen der ukrainischen Geschichte, und zwar als eine rein ukrainische Leidensgeschichte: den Holodomor, wie die Hungersnot der Jahre 1932/33 im ukrainischen Nationaldiskurs in anaphorischer und symbolischer Nähe zum Holocaust bezeichnet wird, die Okkupation der Ukraine durch die Wehrmacht, die Aktionen der Ukrainischen Aufstandsarmee (UPA) und der Nationalisten im polnisch dominierten Westen der Ukraine, die Sowjetisierung, die Orange Revolution, wie die Proteste gegen Wahlfälschungen im Winter 2004 genannt werden, und die noch immer aktuelle Instrumentalisierung der Medien für korrumpierte Wahlkampagnen.

Die Publikation des Romans hat dazu geführt, dass Familiengeschichten stärker thematisiert und rehabilitiert werden. Doch diese ästhetische Realisierung des nationalen Narrativs blendet unpassende Opfernarrative (vor allem jene der polnischen und jüdischen, aber auch der russischstämmigen bzw. -sprachigen Bevölkerung auf heute ukrainischem Territorium) sowie die Auseinandersetzung mit der Mitverantwortung der Ukraine im Zweiten Weltkrieg, während der

¹¹ Im Gegensatz dazu führt der ‚Frauenroman‘ *Zelena Marharyta* (Pyrkalo 2001) die mediale Exploration der Weiblichkeit vor und dekonstruiert stereotype Zuschreibungen. Pyrkalos Erzählerin gewinnt während der Narration Distanz zu sich selbst, indem sie – wie Natalka Snjadanko in ihrer *Sammlung der Leidenschaften* (Snjadanko 2006) – ihre Erfahrungen in humorvolle Ratgeber-Anweisungen überführt. Auf diese Weise wird das Schreiben zum Erkundungsprozess eines weiblichen Identitätswurfs, der sich von dem anfänglichen Wunsch, im westlichen Ausland zu studieren, zum Bekenntnis zur kosmopolitischen ukrainischen Hauptstadt entwickelt. Es wird keine a priori fest stehende Zielidentität im Sinne einer ‚nationalen Frau‘ manifestiert. Vgl. auch Rewakowicz 2004-2005, 204. Ein Beispiel für alternative Weiblichkeitsnarrative sind die Texte von Irena Karpa (*1981), die sich als junge Rebellin inszeniert.

Sowjetzeit und in der Schreibgegenwart aus.¹² Die im Nachwort aufgezählten Quellen sind vom „Selbstviktimsierungsdiskurs getragen, in dem die Sowjetmacht als das absolut Böse präsentiert wird“ (Schmid 2013, 27). Anti-sowjetische Stereotype historischer Provenienz werden in eine Genealogie mit anti-russischen – sprachlichen und medientechnologischen Charakters – gesetzt (Sabuschko 2010, 165; 249-250).

4. Die neue Frau: Bewahrerin und Schöpferin

Weitergehend könnte man von der Etablierung einer ‚neuen Frau‘ innerhalb von Zabužkos narrativem Kulturnationalismus sprechen: Diese wird von ihren weiblichen Protagonistinnen verkörpert, aber auch von der Autorin, so scheint es zeitweise. Die ‚neue Ukrainerin‘ zeichnet sich durch ein nicht-ambivalentes Selbstverständnis als Kulturträgerin und -verbreiterin aus, Sensibilität für die Wunden des historischen Nationalkörpers, mit dem sie sich überidentifiziert, und Stolz gegenüber der jungen staatlichen Unabhängigkeit einer alles andere als jung begriffenen Nation. Die Protagonistinnen Helzja, Daryna und Wlada tragen Merkmale nationaler Heldinnen, indem sie für verschiedene Facetten der ‚Arbeit an der nationalen Kultur‘ stehen: kriegerisch, kommunikativ und künstlerisch.

Die kriegerische Komponente vermittelt die Gedankenrede eines Verwundeten UPA-Kämpfers im Kapitel *Finsterwald. Mai 1947*, in welcher er eine Vater-Tochter-Genealogie tragischer Freiheitskämpfer zeichnet und währenddessen seine herablassende Meinung über Frauen ändert:

Was ihren Alten anging, für ihn hat sich Helzja jedenfalls revanchiert – Helzja hatte ihren Vater immer vergöttert...

Weiber!... Und doch musste er zugeben, dass alle, mit denen er gearbeitet hatte, ihre Sache verstanden hatten und bis zum Ende treu und ergeben waren. Im Vergleich zu den Männern riskierten sie weniger, das ja, aber sie ließen sich auch nicht ohne Not grillen, aus purem Heroismus. Rein intuitiv vertraute er ihnen mehr als den Männern, als verbinde sich ihr Opfer für die Sache mit der Selbstaufopferung für den Mann, den sie liebten und auf den sie stolz sein wollten, eine todsichere Verbindung, unauflösbar. (Sabuschko 2010, 172)

Гельця завжди обожнювала батька... Жінки!.. А проте мусив визнати, що в ділі всі вони, ті, з якими доводилося працювати, залишалися до кінця вірні й тверді. Менші ризикантки порівняно з хлопцями – то правда: не пхалися на рожен без потреби, з самого голого азарту. Але

¹² Z. B. die Kollaboration mit der Wehrmacht, Massaker an der polnischen Bevölkerung seitens der UPA, Involviertheit ukrainischstämmiger Politiker im sowjetischen Machtapparat, eigennützige Öl- und Gasgeschäfte der ukrainischen MachthaberInnen mit Russland.

суто інтуїтивно він довіряв їм більше, ніж чоловікам, – так, ніби їхня самопосвята для справи тільки скріплювалася самопосвятою для чоловіка, якого любили і яким пишалися, – і скріплювалася вже намертво, мов найвищої якості цементом. (Zabužko 2009, 201f.)

Zabužkos Frauen sind nicht nur die besten Heldinnen, sie verfügen auch über beste Fähigkeiten, die ukrainische Kultur künstlerisch zu vermitteln. Als Daryna begreift, dass Wladas Mann sie jahrelang betrogen hat, interpretiert sie den Bilderzyklus ihrer verunglückten Freundin als die für sich sprechende, individuell und kollektiv geltende Offenbarung ukrainischer Kultur:

Eine dunkle Vorahnung war in ihnen, in ihren ‚Geheimnissen‘. Eine dunkle Vorahnung, umhegt und gepflegt von weiblicher Hand, mit gemalten Blumen und Verzierungen, eine Schlangengrube, verziert mit ornamentaler ukrainischer Folklore, ihr privates schwarzes Loch. Mischtechnik, die geheimnisvoll glitzernde Bricolage eines Mädchens, das am Rande eines Abgrunds steht und mit kindlichem Schrecken hinabstarrt, bis ihr schwarz vor Augen wird... (Sabuschko 2010, 544)

Блиьке знання мороку – от що в них було. В її ‚Секретах‘. Обжитого, втепленого на жіночий лад – одомашненого квіточками, аплікаціями, як вовча печера петриківським розписом: р і д н о г о мороку. Змішана техніка, таємничо-мерехкі бриколажі дівчинки, що стояла на краю прірви і дивилася вниз із дитячим захватом, – аж поки їй не запаморочилось у голові... (Zabužko 2009, 603)

Auch, was die Kommunikation der ‚Wahrheit‘ angeht, findet sich in Daryna die perfekte Journalistin, die sich mit einer UPA-Partisanin vergleicht (Sabuschko 2010, 229), für informative Aufklärung und gegen von Russland gekaufte Programme kämpft (ebd., 250) und auf diese Weise als ein engagiertes Erzählmedium fungiert. Den eigenen Erfolg bei der Recherche über Helzja rechnet sie der weiblichen Intuitionsleistung zu, wodurch sogar die fehlende KGB-Akte kompensiert werden könne (ebd., 652).

Was diese vorbildlichen Vermittlerinnen der ukrainischen Nationalkultur zudem kennzeichnet, ist der Einsatz ihres dezidiert weiblichen Körpers. Neben der poetischen Kreativität stehen sie für das (Weiter-)Geben von Leben, welches mit der Fortexistenz der ukrainischen Kultur aufgeladen ist. *Museum der vergessenen Geheimnisse* endet mit der Zeugung eines Kindes zwischen der Hauptfigur Daryna und ihrem Freund Adrian. Helzja, die Frau, deren Geheimnisse im Erzählverlauf gelüftet worden sind, und mit ihnen die vergleichsweise wenig bekannten Leidstationen der ukrainischen Geschichte, ist von einem Kameraden schwanger gewesen, der die Gruppe verraten hat. Ihr Kind konnte sie nicht austragen, da die UPA-Kämpferin in einem – auch als persönliche Rache am Verräter angelegten – Selbstmordanschlag umgekommen ist.

Die Reinkarnation des ungeborenen Kindes in der Jetztzeit lässt sich als Wiedergutmachung der verhinderten ukrainischen Staatswerdung im Zweiten Weltkrieg und als nationale Renaissance am Ende des 20. Jahrhunderts lesen. Durch das Kippen zum ethnischen Kulturnationalismus hin knüpft der letzte Roman optimistisch an den ersten an: War in den *Feldstudien* noch von der Degeneration der viktimisierten Ukrainer die Rede, wovor nur die Fortpflanzung retten könne (Herl't 2009, 293), so rückt hier die vollzogene Reproduktion der ukrainischen Kultur und einer neuen Generation ins Zentrum.

Insofern implementiert *Museum vergessener Geheimnisse* ein sozialistisch anmutendes Problembewältigungs- und Siegerinnennarrativ, welches sich derart lesen lässt, dass es vor allem die Frauen sind, die für eine bessere ukrainische Zukunft gelitten haben, und sie nun maßgeblich produzieren, verbessern, zur Welt und zu Papier bringen. In dem Grundsignal des Romans – die neue Ukrainerin gebiert die Nation neu – hallt eine Glorifizierung des Todes für die ukrainische Idee nach. In dem Kapitel, das als *Saal VI* betitelt ist und den „letzte(n) Traum Adrians“ wiedergibt, mischt sich Helden- und Gerechtigkeitssemphase in einer klischeehaften Männlichkeitsmetaphorik: Der Rachefeldzug gegen die Polen sei von einer Gnadengeste begleitet worden:

[...] auf der Vollversammlung wurde uns von der Obersten Leitung ein N e u b e g i n n für die weiteren Kämpfe befohlen [...]. Und wir wagten den Neuanfang, wurden geschmiedet in der Blutesse, gehärtet zu Stahl, die Spreu sonderte sich vom Weizen im Wirbel der wechselnden Fronten – zufällige Rächer, zwangsweise Mobilisierte, alle, die erschöpft waren und sich hinter den Pflug zurück sehnten als hinter ein Geschütz und für die das Leben mehr wog als die Freiheit – und so blieben nur wir, die Lieb-linge und die Liebhaber des Todes, rein wie der Glockenklang, edles Metall. Und als die Sowjets begannen, uns öffentlich auf Marktplätzen aufzuhängen (was sie schnell wieder sein ließen, da sie merkten, mit wem sie es zu tun hatten!), gab uns jedes verlorene Leben nur noch mehr Energie, mit erhobenem Haupt bestiegen wir das Schafott und mit unserem letzten Atemzug riefen wir der versammelten Menge zu: ‚E s l e b e d i e U k r a i n e !‘ (Sabuschko 2010, 435f., Herv. i. O., Sperrung von mir, T.H.)

Провід устами Третього Збору велів нам п е р е р о д и т и с я для дальшої боротьби. (...) І ми переродились, переплавились у горнилі боїв, вигартувавшись у дулевину, відсіявши з-поміж себе на вітрах перехресних фронтів нетривку породу, наміту війною, – випадкових месників, примусово змобілізованих, усіх, хто стомився й був охитніший до оранки, ніж до зброї, й для кого життя важило більше, ніж воля, – з нас zostались самі добровольці смерти, коханці смерти – чистий, як дзвін, шляхетний метал. І коли совети по приході взялись були вішати нас на майданах привселюдно (але швидко й перестали те робити, побачивши, з ким мають до діла), то кожна така страта

додавала нам сили, – наші хлопці ступали на ешафот із гордо піднесеними головами, гукаючи до натовпу в останню свою хвилину: ‚Слава Україні!‘ (Zabužko 2009, 488f., Herv. i. O.)

Die als moralisch „rein“ legitimierte Glorifizierung des Heldentods für das Leben der Ukraine greift auch die Klammer auf, die die beiden Adrian-Protagonisten mit ihrer metaphysischen Verbundenheit im Erzählverlauf verbindet. Der Satz, den Adrian, der Freiheitskämpfer, auf eine Streichholzschnitzerei notiert hat – „Frauen hören nicht auf zu gebären“ (Sabuschko 2010, 459, Herv. i. O.) / „Жінки не покинуть роду.“ (Zabužko 2009, 513, Herv. i. O.) – kehrt wieder, als Adrian, Darynas Freund und Antiquitätenhändler, aufwacht und diesen Satz aufschreibt, den ihm jemand im Schlaf zugeflüstert habe: „D i e F r a u e n h ö r e n n i c h t a u f z u g e b ä r e n“ (Sabuschko 2010, 727, Herv. i. O.). Das Fortpflanzungsheil der Nationalkultur findet sich zudem in der Parallelisierung von Schwangerschaftsbeginn und Einberufung in den Krieg: „Zwei rote (sie begannen bereits nachzudunkeln) Querbalken auf dem Teststreifen – ihr Einberufungsbefehl“ (Sabuschko 2010, 727) / „Дві червоні (вже почали темніти!) поперечні риски на тест-смужці – її мобілізаційна повістка“ (Zabužko 2009, 797).

5. Musealisierung nationaler Kultur

Die Metapher des Museums, die dem volumenösen Nationalepos den Titel verleiht, setzt mit der Lust am Präsentieren der kulturellen und historischen Spezifik der Ukraine das Anliegen von Zabužkos *Feldstudien* fort. Allerdings sind in dem Debüt die Erfahrungsebenen näher an der Erzählzeit angesiedelt, wohingegen die Erzählerin in dem *Museum*-Roman sich als Chronistin des gesamten ukrainischen 20. Jahrhunderts begreift.

Die historisch-empirische Vorgehensweise im *Museum der vergessenen Geheimnisse* legt typisierte Biografien aus drei Generationen frei und lässt insofern an einem Feldforschungsprozess teilhaben, der die Plausibilität des erzählten Geschichtsnarrativs als kulturellen Artefakt gründet. Beides wirkt an der Überzeugung der Leserin mit, dass sie zwischen den Buchdeckeln eine *musealisierte* Geschichte nacherlebt, um in die ‚Geheimnisse‘ der ukrainischen Geschichte eingeweiht zu werden.

Die Metapher des Musealen referiert auf die Aufgaben des Museums, Wissen zu sammeln, zu bewahren, zu präsentieren und zu vermitteln. Museen spiegeln Formationen von Wissen und Macht wider, sie sind Orte

„der Repräsentation und Performanz, der sozialen und kulturellen Distinktion, der Inklusion und Exklusion. Es sind Schauplätze der Wissenschaftsgeschichte und Wissenspopularisierung, der Inszenierung von Iden-

tität und Alterität, der Erinnerungskultur und Geschichtspolitik“ (Baur 2010, 7).

Museen sind zeichenhafte und mediale Räume der Wissensproduktion. Es ist kein Zufall, dass sie vor allem im 19. Jahrhundert verstärkt gegründet wurden; sind sie letztlich ein Mittel kolonialer, nationaler, lokaler Macht. Sie geben vor, den (drohenden) Verlust von Lebenswelten aufzuhalten und dienen im ursprünglichen Sinne häufig der schützenden Profilierung einer Nationalkultur.

Insofern ähnelt die Distinktionspraktik beider Romane, die die Ukraine zu einer Region erheben, die es seitens der westlichen Welt noch zu erkunden gilt, derjenigen von Museen. Die Beschreibungsfigur des Museums liegt nahe, da es sich um Inszenierungsweisen des Raums und des Wissens um ihn handelt, um Zugriffe auf seine archivierten Semantiken und um deren (selbstzweckhafte bis didaktische) Präsentation: Das *Museum der vergessenen Geheimnisse* stellt die Ukraine quasi in eine ‚Sprach-Vitrine‘. Ein solches *museales Erzählen*¹³ setzt die Funktionen eines Museums sprachlich um, ohne den ethnografisierenden Akt als solchen in Frage zu stellen.

Mit Ulrike Goldschweer (2004) ist das Museum eng mit dem kollektiven Gedächtnis verknüpft und verweist auf kulturelle Machtverhältnisse, die das nationale Erbe, dessen Kanonisierung und Werte bestimmen. Dem Sammeln von Artefakten ähneln Verfahren wie z. B. die Akkumulation von symbolischen Referenzen auf Kulturgüter in Aufzählungen, Aneinanderreihungen, Montagen. In *Museum der vergessenen Geheimnisse* spielen genau diese Verfahren eine zentrale Rolle: Der Roman archiviert das nationale Kultur- und Geschichtswissen in acht Kapiteln, die qua Überschrift mit Museumssälen gleichgesetzt sind, in diversen Textformaten, darunter direkter Rede, Interviews, Briefen, Memoiren, Tonbandaufzeichnungen – in narrativierten Artefakten. Die Lektüre ersetzt den Ausstellungsbesuch in einem Nationalmuseum.

Zabužkos programmatische Rede vom Museum kondensiert die Sprache der weiblichen Erfahrung und eines entsprechenden Aufklärungsauftrags (Daryna übernimmt die Aufgabe der zweiten Protagonistin, Helzja, gegen die Unterdrückung der ukrainischen Idee zu kämpfen), und absorbiert die althergebrachten Attribute des weiblichen Körpers als eines, der in sich – in diesem Fall das machtgeladene Wissen um die traumatische ukrainische Geschichte – aufnimmt, speichert und für die Zukunft in Gestalt neuen Lebens transformiert. Dafür stehen Darynas Schwangerschaft, der gelingende Dokumentarfilm und das von der realen Autorin erzeugte Buchprodukt.

Der Bezug des Titels zum Museum hallt in mehreren metapoetischen Passagen nach: Die Mutter der Protagonistin arbeitet im Museum, der Freund hat einen Antiquitätenhandel. „Geheimnisse“ bezeichnet ein Kinderspiel, bei wel-

¹³ Gottfried Korff spricht von „musealen Narrativen“ (2007, 51).

chem das Wissen um etwas verborgen ‚Ausgestelltes‘ über die In- und Exklusivität von Freundschaften kleiner Mädchen entscheidet, die glitzernde Folien unter Glas in der Erde vergraben und diesen Ort nur ihren engsten Freundinnen mitteilen. Die Ich-Erzählerin treibt das Spiel als Modell ihres Erzählens fort. Beim Sammeln historischer Spuren vergleicht sie sich mit einer Elster: „Ja, wie eine Elster, ich sammle und trage sie ins Nest. Ich habe schon eine richtige Sammlung – meine eigenen ungeordneten Notizen auf verschiedenen Blöcken [...]“ (Sabuschko 2010, 42).¹⁴ In dieser Logik nehmen LeserInnen an einer nunmehr offiziellen kulturellen Zugehörigkeit teil, die der Roman wie einen zuvor verborgenen Schatz ausbreitet. Dem Gestus nach entledigt er sich dabei seiner Fiktionalität, sie stellt sich im Sinne eines mimetischen Realismus hinter die (narrativ hergestellte) Authentizität des Erzählten, wozu auch die spontane, scheinbar ungefilterte Gedankenrede, dokumentarische Textelemente und Elemente des *skaz* beitragen.

Das Interview mit ihrer Freundin, einer international erfolgreichen Künstlerin, legt die Meta-Ebene des Narrativs frei: Ihr Malstil sei von dem „Geheimnisse“-Spiel beeinflusst, welches möglicherweise das Vergraben von Ikonen, um sie vor den Sowjets zu schützen, imitiere – westliche Kunstkritiker würden „mit ihrer Außenperspektive auch etwas [sehen], was wir mit unserer Innensicht nicht sehen, zum Beispiel diese merkwürdige Parallele zwischen dem Kinder- ‚Geheimnis‘ und der Manufakturikone“. (Sabuschko 2010, 65).¹⁵ Das Spiel steht vor allem für den Musealisierungsstil dieses Textes, der die Exkurse in die Nationalgeschichte unterbreitet und auswertet:

Und findest du nicht, dass dieses Verstecken eines Schatzes in der Erde sich gleichsam als Archetyp, wie ein roter Faden, durch die gesamte ukrainische Geschichte zieht? Denk nur an die Folklore, so viele Hinweise auf vergrabene Schätze von Kosaken, Opryschken-Räubern, Aufständischen, und was noch alles! ... Und wie viel dämonische Magie rankt sich darum, wie die Schätze an die Oberfläche steigen, wie sie feurig brennen, wie sie von Dämonen bewacht werden, wie man sich damit versehen muss, was man in einen brennenden Hort werfen muss, damit er Gold sprudelt – ich weiß nicht, ob man in Europa noch Ähnliches findet, vielleicht auf dem Balkan... Sind unsere kindlichen ‚Geheimnisse‘ am Ende wirklich ein fernes Echo ukrainischer Mythen über einen verwunschenen Schatz? (Sabuschko 2010, 66)

¹⁴ Zabužko 2009, 52: „Я веду на ці марні порізнені блискітки, як сорока на розсіпані коралі. Тобто достеменно так само: підбираю й несу до себе в гніздо. У мене їх уже ціла колекція – мої власні (непорядковані) нотатки по різних блоках [...]“.

¹⁵ Zabužko 2009, 78: „Але, може, зі сторони їм виявилось видніше те, чого ми не бачимо зсередини, – власне оця загадкова спорідненість дитячого ‚секрета‘ з мануфактурною іконою?“

А тобі не здається, що таке ховання скарбу в землю – це взагалі немов наскрізний архетип української історії? Знову ж, поглянь на фольклор – скільки переказів про закопані скарби, козацькі, опришківські, повстанські, які-тільки-не!.. Скільки довкола того накручено демонології – як скарби підступають до поверхні, як горять вогнем, як їх стереже нечистий, як треба вміти з ними поводитися, що вкинути в горючий скарб, аби він розсипався грішми, - не знаю, чи ще де в Європі такого надигаєш, хіба може, на Балканах... Може, наші дитячі ‚секрети‘ – насправді відгомін іще тамтих міфів: про заговорений скарб? (Zabužko 2009, 79)

Die Recherchen in *Museum der vergessenen Geheimnisse* verstehen sich als kompensatorisches Korrektiv und stützen das kulturalistische Narrativ, ohne die Einseitigkeit einer historischen Wahrheit, ihre Vermittelbarkeit und das eigene Vorgehen zu problematisieren.

Insgesamt kehrt der letzte Roman der ukrainischen Autorin noch deutlicher den Wahrheitsanspruch hervor, der bereits in den *Feldstudien* maßgeblich gewesen ist. Die Autorin behauptet im Nachwort (Zabužko 2009, 822-826), Kriegs- und Nachkriegsereignisse von Lügen, Halbwahrheiten und Unausgesprochenem befreit zu haben. Es seien nur die Figuren erfunden, jedoch sei das, was ihnen widerfährt, verschiedenen Menschen in ihrer Zeit tatsächlich widerfahren und das könne man „in gewissem Sinn als Realität bezeichnen“ (Sabuschko 2010, 753) / „Власне, це й зветься реальністю“ (Zabužko 2009, 822). Die *Geheimnisse* drehen sich in all ihren Dimensionen als Geschichts-, Frauen und Familienroman um Aufdeckung von Lügen und Aufklärung über Verdrängtes. Sie sind so angelegt, dass sie die Verbindungen zwischen drei Generationen und die zugrunde liegenden persönlichen Widersprüche entfalten.

Beinahe plakativ äußert sich dieser Grundgedanke in dem detektivischen Moment des Romans, dem Unfalltod von Darynas besten Freundin, den wahrscheinlich Wladas Mann zu verantworten hat. Dabei verschwindet die von Wlada gemalte Bilderserie mit dem Titel *Geheimnisse*. Diesen Bilderzyklus transformiert Daryna intermedial in der Narration – sie agiert als Wladas Doppelgängerin, als die neue ukrainische Frau, die das künstlerische Vermächtnis einem Kulturauftrag gleich fortführt, so dass der Kunst-, Lebens- und Erzählzyklus fortexistieren.

Die Sympathienlenkung der LeserInnen schreckt nicht vor buchstäblicher Frontenverteilung zurück: Die Erzählerin vergleicht sich bei ihrem Kampf um die richtige Geschichtsschreibung mit jener Partisanin der ukrainischen Aufstandarmee, über welche sie arbeitet. Zum Schluss identifiziert sie sich und ihr Schreiben mit ihr:

Die absolute Konzentration und chirurgisch exakten Handgriffe, mit welchen der Restaurator durch eine Standlupe den jahrhundertealten Kleber

von einem Stückchen einer Holzplatte ablöst, weckte in ihr eine naiv-fromme Ehrfurcht, ein Gefühl seltsamerweise ähnlich dem, das auch Helzjas Geschichte in ihr geweckt hatte. Doch das konnte sie Adrian kaum vermitteln, konnte nicht erklären, welche Beziehung diese Bilder zu einem Film über Partisanenkampf hatten. Höchstens als Metapher ihrer eigenen Archivarbeit, ihrer Methode (falls man das Methode nennen konnte). Und so, unentwegt und beharrlich wie eine Ameise, ohne nachzulassen, Zentimeter um Zentimeter die Schichten abtragen...

Das ist wie bei den Partisanen, dachte Adrian währenddessen, sie hat das richtig herausgefühlt. So zu arbeiten wie diese Restauratoren hier, so aufopfernd für ein miserables Gehalt zu arbeiten und so ganz in seiner Tätigkeit aufzugehen, das ist wahres Partisanentum [...] (Sabuschko 2010, 748).

Та абсолютна зосередженість і апетчна точність рухів, із якою реставратор крізь наставлену лупу вимочував багатівковий леп із клаптика дерев'яної дошки, збудила в ній просто-таки святобливу пошану – почуття, на диво подібне до того, яким заряджала її Гелина історія. Але цього вона теж не вмiла витлумачити Адріанові – не вмiла пояснити, який стосунок такі кадри можуть мати до фільму про партизанську війну. Хіба, може, як метафора її власної архівної праці – її методу (якщо це метод!)? Ось так, настійно, по-мурашиному вперто, не відступаючись, сантиметр по сантиметру знімати нашарування...

Це теж партизанка, думав тимчасом Адріан, вона правильно відчула. Так працювати, як працюють ці хлопці-реставратори, – з повною самопосвятою, за мізерну плату, з самої відданості тому, що робиш, – це й є партизанка в чистому вигляді, сама суть партизанки [...]. (Zabužko 2009, 818f.)

Am Ende der Lektüre schaut sie ihrem Partner, dem Restaurateur, bei seiner Arbeit zu, und die Leserin kann sich als Zeugin eines narrativen Restaurationsprozesses wähen – der Erschaffung eines nationalhistorischen Romans. Auch hierin ähnelt der erfolgreichste Roman Zabužkos ihrem Erstlingswerk.

6. Versuch einer kritischen Beurteilung

Oksana Zabužko engagiert sich mit ihrem essayistischen und fiktionalen Prosawerk für die Stärkung des ukrainischen Nationaldiskurses. Die bei ihr weiblich allegorisierte Nation kann nur durch eine ukrainische Frauenstimme repräsentiert werden, um sie in den europäischen Kontext einzuschreiben und von der sowjetischen Vergangenheit zu distanzieren. Die nationale Emanzipation entfaltet sich narrativ entlang der persönlichen Emanzipation von Zabužkos Märtyrinnen-, Forscherinnen- und Geliebtenfiguren und nicht zuletzt aus deren Sicht.

Zabužkos ‚feministischer‘ Kulturnationalismus steht konträr zu den wissenschaftlichen Arbeiten von Irina Žerebkina vom Charkiver Zentrum für Gender

Studies (Žerebkina 2002), die die Logik der Frauenbewegung und des politischen Unbewussten in den 1990er Jahren untersucht (ebd., 9) und in der Sekundärliteratur mit feministischen Wissenschaftlerinnen und Autorinnen in der Hauptstadt kontrastiert wird.¹⁶ Žerebkina stellt die Ausgrenzung der Frau in das gleiche Benachteiligungsparadigma wie das anderer Minderheiten, zu denen sie Russischsprachige, Juden und Homosexuelle zählt. Sie vermutet, dass der Ausschluss des Anderen ein strukturelles Element nationaler Imagination sei. Das nationale Fantasma (*voobražaemoe*) als ein sprachlich und kulturell rein ukrainisches entspreche nicht den realen sozial-ökonomischen Bedingungen (Žerebkina 2002, 21). Diskriminierung auf Grund mangelnder Ukrainischkenntnisse bezeichnet Irina Žerebkina als linguistischen Nationalismus (ebd., 28).

Ihrer Position nach seien der ukrainische Nationalismus und der Feminismus zwei gegenläufige Diskurse, da das nationale Paradigma die patriarchale Ordnung bekräftige. Mit Tat'jana Žurženko hingegen handelt es sich bei Zabužko um einen „Nationalfeminismus“, bei welchem Feminismus erst durch Nationalismus möglich sei: „Die affirmative Position des ‚Nationalfeminismus‘ gegenüber dem Nationalismus widerspricht den Traditionen des Feminismus im Westen, welcher die nationale Frage bis zum *postcolonial turn* der 1980er Jahre ignoriert hatte.“ (Zhurzhenko 2011, 130).

Während *Feldstudien über ukrainischen Sex* stilistisch und thematisch mit der Bestandsaufnahme einer defizitären Identitätsfolie an den postmodernen Diskurs Anschluss suchen, lässt sich das *Museum vergessener Geheimnisse* mit dem Geschichtsdeutungsangebot stärker in die postkoloniale Nationsbildung einordnen. In beiden Texten dominiert jedoch darüber hinaus die Orientierung auf ein nationalprofilierendes Paradigma, das seine narrative Energie vor allem im 19. Jahrhundert angesammelt hat.¹⁷

Insgesamt elaboriert Zabužko eine homogene Vorstellung von Nation, Geschichte, Philosophie, Sprache, Kultur und Sex – letzterer banalisiert das Verhältnis von kolonialer und postkolonialer Nation als ein quasi national belegter ‚Akt‘. So erscheint es nicht als Zufall, dass der Ex-Freund im Erstlingswerk als gewalttätig und der Verlobte im Museums-Roman ein vorbildlicher Partner, Nachkomme einer UPA-Kämpferin und Antiquitätenliebhaber ist.

Vitaly Chernetskys Einschätzung, dass Zabužkos Werk das Potential des Feminismus und des Postkolonialismus, zwei Stränge des Postmodernismus, vereine (Chernetsky 2007, 253), ist ganz im Sinne der Autorin. Angesichts von

¹⁶ Zu Kyïver Feministinnen zählen neben Oksana Zabužko die Literaturwissenschaftlerinnen Solomija Pavlyčko, Tamara Hundorova, Vira Ahejeva, Nila Zborovs'ka. Die bekannteste Studie der letzteren, *Feministyčny rozhdumy* (1999), baut auf Zabužkos Bestseller auf. Weiterführend zu ihren Arbeiten und dem Unterschied zwischen dem Ansatz der Gender Studies in Charkiv, deren Position als nicht-postkolonial gilt, und der ‚nationalen‘ Gender Studies in Kyïv vgl. Rewakowicz 2004-2005, 196-200; 206.

¹⁷ Jens Herlth (2009, 292) hebt die Nähe der *Feldstudien* zur Nationalromantik hervor.

Zabuzkos Engagement für eine kulturhistorisch selektive und emotional aufgeladene Nationalromantik fällt es schwer, Chernetsky zuzustimmen. Die Totalität der in beiden Romanen vorweggenommenen, Widerspruch nicht zulassenden Vorinterpretation verringert sich nicht durch den Einsatz einer (auto)biografisch gefärbten, persönlichen Fokalisierung. Vielmehr bürgt die Erzählerin bzw. Autorin auf diese Weise umso mehr für die Authentizität der erzählten Lebenswelten und mehr noch, auch für ihre korrekte Lesart. Zu erwarten wäre, dass postkoloniale Texte anti-ideologisch eingestellt sind,¹⁸ den imperialen Diskurs ebenso wie den nationalen ausbremsen und den Glauben an die sprachliche Repräsentationsfähigkeit erschüttern. Das ist jedoch hier nicht der Fall.

Der *postmodern* eingestufte Bereich der postsowjetisch-ukrainischen Literatur taucht als die prospektivere, an den ukrainischen Modernismus anknüpfende und „europäische“ Variante der postkolonialen Literatur auf – im Gegensatz zur Heimatliteratur, die sich verstärkt realistischen Schreibweisen und christlicher Symbolik widmet (Ješkilev 1998, 91f.). Dass der postkoloniale Kulturnationalismus ausgerechnet mit der Postmoderne sympathisiert, welche Teleologie, Kontinuität, Essentialisierungen und Geschichtsgläubigkeit ablehnt, lässt auf einen grundlegenden Widerspruch schließen. Hier stellt sich die Frage, ob die Referenz auf postkoloniale Theorien dazu dienen kann, sich an einen europäischen intellektuellen Diskurs anzuschließen, ohne allerdings das Exkludierende von dessen anti-hegemonialer Position zu übernehmen, und ob die *Postcolonial Studies* im Gewand dieser osteuropäischen ‚Postmoderne‘ daher nicht einen Legitimierungsdiskurs der Nationsbildung darstellen.

Derart didaktische ‚Nationsethnografien‘ weisen auf ein bereits angeklungenes Problem hin: Wenn literarische Texte und wissenschaftliche Untersuchungen postkolonialer Narrative (wie jene von Hnatiuk) sich selbst als Teil des postkolonialen Diskurses begreifen, steht man als Rezipientin vor einer Herausforderung: Wie kann man einen solchen Nationaldiskurs überhaupt analysieren, ohne ihn automatisch zu perpetuieren?

Eine Möglichkeit wäre die Rezeption jener selbstkritischen Wende, die die empirischen Kulturwissenschaften durchexerziert haben. Auch die nicht-empirischen Kulturwissenschaften, zu welchen sich die Literaturwissenschaften zunehmend zählen, können in diesem Fall eine stärkere Rolle bei der Beobachtung neonationalistischer Prozesse annehmen: Sich beim lesenden Beobachten involvieren lassen, um ein empathisches Verständnis für das identitätsbildende Anliegen und seine ästhetische Umsetzung aufzubauen, doch auch eine analytische Distanzierung gegenüber der Narration von ‚Kultur‘ ausprägen, um mit der Rezeption nicht nur suggerierte Lektüren zu reproduzieren.

¹⁸ Die postkoloniale Literatur sprengt den ideologischen Raum totalitärer Kulturen. Vgl. Gundorova 2004, 187.

Im ukrainischen Fall gleichen sich die Kultur- und Staatsnation rhetorisch häufig an.¹⁹ Es geht nicht nur um die Untermauerung des unabhängigen Staates als Resultat einer eigenständigen Kultur, sondern nun, nach dem Erreichen des Ziels, um die Vergegenwärtigung dieser Kultur als einer natürlichen, organischen, authentischen usw. im Sinne einer permanenten Rückversicherung. Während die Nation mittlerweile konsensfähig als eine Narration bezeichnet werden kann, besteht die Kultur-Kategorie als Bedingung für eine Nation und fällt kaum ins Visier kritischer Analysen.

Der distinktive Kulturnationalismus speist sich als ein legitimierender Subdiskurs des Nationaldiskurses aus so verschiedenen Bereichen wie Alltag, Wissenschaft und Kunst, stützt sich auf Gedächtnissymbole, wissenschaftliche (auch postkoloniale) Abhandlungen, literarische Texte, Filme, Fotografien und Bilder. Eine deutliche Trennung in eine ontologische oder empirische Objektebene und einen Metadiskurs ist nicht immer möglich, da die Gegenstandsebene sich zum Teil bereits bewusst positioniert und selbst für ihre kulturelle Aussagefähigkeit einsteht. Dieser Subdiskurs hat ein hohes performatives und ein relativ geschwächtes kritisches Potential, denn er referiert auf Zeichen und Medien von ‚nationaler Kultur‘, um sie zu bestätigen oder unter dem Vorzeichen eines ‚wie es schon immer gewesen ist‘ realisiert zu sehen. Daher erscheint es nötig, dass die kulturwissenschaftlich ausgerichteten Literaturwissenschaften die rhetorische Instrumentalisierung kultureller Narrative in der Literatur differenziert begleiten.

L i t e r a t u r

- Anderson B. 1996. *Die Erfindung der Nation*, Frankfurt a. M.
 Assmann J. 1988. „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“, Hölscher, T. (Hg.). *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt a. M., 9-19.
 Baur J. 2010. „Museumsanalyse: Zur Einführung“, ders. (Hg.). *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, Bielefeld, 7-14.
 Baureithel U. 20.04.2006. „Minilieben, Liebesmäuschen. Der Bestseller. Feldstudien über ukrainischen Sex, handelt auch von Politik“, *WOZ*

¹⁹ Zur Definition von Kultur- vs. Staatsnation sei hier die prägnante Zusammenfassung von Sigrid Weigel zitiert: „Die Kulturnation ist ein Produkt der Moderne, geboren aus einem Unbehagen am Staat, ausformuliert zu einem Zeitpunkt, als die Nation offenkundig so sehr zum Staat geworden war, dass es geraten schien, an den Ursprung der Nation – von lat. natio, Geburt, Herkunft – zu erinnern und die Entstehung der Nationalstaaten aus der selten konfliktlosen Bildung kultureller und sprachlicher Einheiten zu betonen. Dagegen argumentiert das Programm der Staats- und noch mehr das der Willensnation indirekt oder explizit gegen die Gefahren des Nationalismus, die den Nationalstaat wegen seiner Begründung als einer durch Erbe gestifteten, als natürlich betrachteten Einheit begleiten. Die Staatsnation ist also umgekehrt durch ein Unbehagen am Ethnischen begleitet“ (Weigel 2010, 82).

- 16/2006, <http://www.woz.ch/0616/oksana.sabuschko/miniliebenliebesmaeuschen> (letzter Zugriff: 14.10.2013).
- Blacker U. 2010. „Nation, Body, Home: Gender and National Identity in the Work of Oksana Zabuzhko“, *Modern Language Review* 105.2, 487-501.
- Chernetsky V. 2007. *Mapping Postcommunist Cultures. Russia and Ukraine in the Context of Globalization*, Montreal u.a..
- Chernetsky V. 2002. „The Trope of Displacement and Identity Construction in Post-Colonial Ukrainian Fiction“, *Journal of Ukrainian Studies* 27, 215-232.
- Conversi D. 2002. „Conceptualizing Nationalism. An introduction to Walker Connor's Work“, ders. (Hg.). *Ethnonationalism in the Contemporary World. Walker Connor and the Study of Nationalism*, London / New York, 1-23.
- Gellner E. 1983. *Nations and Nationalism*, Oxford.
- Goldschweer U. 2004. *Trügerische Zuflucht. Das Museum als Motiv der russischen Literatur: Lüge. Tod. Gewalt*. Bochum, <http://www-brs.ub.ruhr-unibochum.de/netathtml/HSS/Diss/GoldschweerUlrike/> (letzter Zugriff: 4.10.2013).
- Grabowicz G. G. 1995. „Ukrainian Studies: Framing the Contexts“, *Slavic Review* 54.3, 674-690.
- Gundorova T. 2004. „Karnaval posle Černobylja (topografija ukraïnskogo postmodernizma)“, Starikova N. (Hg.): *Postmodernizm v slavjanskich literaturach*, Moskva, 160-190.
- Hall S. 1994. „Die Frage der kulturellen Identität“, Mehlem U. u.a. (Hg.). *Rassismus und kulturelle Identität*, Hamburg, 201-204.
- Hall S. / du Gay P. 1996. (Hg.). *Questions of Cultural Identity*, London.
- Herl't J. 2009. „Pol'ovi doslidžennja nacionalistyčnogo dyskursu: vypadok Oksany Zabužko“, *Ukraïna moderna* 14.3, 291-296.
- Hirsbrunner F. 21.11.2010. „52 beste Bücher, ‚Museum der vergessenen Geheimnisse‘ von Oksana Sabuschko“, <http://www.srf.ch/sendungen/52-beste-buecher/museum-der-vergessenen-geheimnisse-von-oksana-sabuschko> (letzter Zugriff: 14.10.2013).
- Hnatiuk O. 2003. *Požegnanie z imperium. Ukraïnskie dyskusje o tožsamości*, Lublin.
- Hobsbawm E., Ranger T. 1992 [1983]. *The Invention of Tradition*, Cambridge.
- Hundorova T. 2005. *Pisljačornobyl's'ka biblioteka: ukraïns'kyj literaturnyj postmodern*, Kyïv.
- Ješkilev V. 1998. „PM-dyskurs u sučasnij ukraïns'kij literaturi“. In: Ders. / Andruchovyč Ju. (Hg.). *Mala Ukraïns'ka Encyklopedija Aktual'noj Literatury. Pleroma* 3, 91-92.
- Kaschuba W. 2001. „Geschichtspolitik und Identitätspolitik. Nationale und ethnische Diskurse im Kulturvergleich“. Binder, B. (Hg.). *Inszenierungen des*

- Nationalen. Geschichte, Kultur und die Politik der Identitäten am Ende des 20. Jahrhunderts*, Köln u.a., 19-42.
- Kobets S. 1997. „Review“, *The Slavic and East European Journal* 41.1, 183-185.
- Korff G. 2007. *Museumsdinge: deponieren – exponieren*, Hg. von M. Eberspächer u.a., Köln u.a.
- Musall B. 5.1.2007. „Feldstudien über ukrainischen Sex’: Liebe unter Gefangenen“, *Spiegel online*, <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/feldstudien-ueber-ukrainischen-sex-liebe-unter-gefangenen-a-457948.html> (letzter Zugriff: 14.10.2013).
- Rakusa I. 4.11.2004. „Scharf beobachtete Ukraine. Oksana Sabuschkos fulminantes Romanepos ‚Museum der vergessenen Geheimnisse‘“, *Neue Zürcher Zeitung*, <http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/literatur/scharf-beobachtete--ukraine-1.8265566#> (letzter Zugriff: 14.10.2013).
- Rewakowicz M. 2004-2005. „Women’s Literary Discourse and National Identity in Post-Soviet Ukraine“, *Harvard Ukrainian Studies* 27.1, 195-216.
- Sabuschko O. 2006. *Feldstudien über ukrainischen Sex*, d. Ukr. v. DAJA, Graz / Wien.
- Sabuschko O. 2010. *Museum der vergessenen Geheimnisse*, aus d. Ukr. v. A. Kratochvil, Graz / Wien.
- Schmid U. 2013. „Buchbesprechung: Museum der vergessenen Geheimnisse (Droschl, 2011): von Oksana Sabuschko“, *Germano-Slavica* 1, 26-27.
- Smith A. D. 2002. „Dating the Nation“. In: Conversi D. (Hg.). *Ethnonationalism in the Contemporary World. Walker Connor and the Study of Nationalism*, London / New York, 53-71.
- Smith A. D. 2001. *Nationalism. Theory, Ideology, History*, Cambridge u.a.
- Smith A. D. 1986. *The Ethnic Origins of Nations*, New York.
- Snjadanko N. 2006. *Kolekcija prystrastej, abo pryhody molodoï ukraïny*, Charkiv.
- Suny R. G. 2001. „Constructing Primordialism: Old Histories for New Nations“, *The Journal of Modern History* 73.4, 862-896.
- Pyrkalo S. 2001. *Zelena Marharyta*, Kyïv.
- Tebeševs’ka-Kačak T. 2004. „Avtobiografizm jak prynzyp naracii na charakterotvorennja u prozi Oksany Zabužko“, *Slovo i čas* 2, 39-47.
- Ukena S. 01.01.2010. „Polit-Prosa: Eine Bilderserie verschwindet, und Geheimnisse tauchen auf – Oksana Sabuschko ist ein Bestseller-Wunder“, <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/die-besten-romane-des-herbstes-hier-wachsen-ihnen-hoerner-beim-lesen-a-721656-22.html> (letzter Zugriff: 14.10.2013).
- Weigel S. 2010. „Die Phantome der Kulturnation“. In: Bartmann, Ch. u.a. (Hrsg.). *Wiedervorlage: Nationalkultur*, Göttingen / München, 79-88.

- Zabužko O. 2006. *Chroniky vid Fortinbrasa: Vybrana eseistika*, Kyïv.
- Zabužko O. „Apolohija poezii XX stolittja“, ebd., 34-50.
- Zabužko O. „Mova i vlada“, ebd., 101-125.
- Zabužko O. „Vchodyt' Fortinbras“, ebd., 23-28.
- Zabužko O. 2009. *Muzej pokynutykh sekretiv*, Kyïv.
- Zabužko O. 1998. *Pol'ovi doslidžennja z ukraïns'koho seksu*, Kyïv.
- Zborovs'ka N. 1999. *Feministyčny rozdumy. Na karnavali mertvykh pozilunkiv* (Manuskript), <http://1576.ua/books/4774> (letzter Zugriff: 14.10.2013).
- Žerebkina I. 2002. *Ženskoe političeskoe bessoznatel'noe*, Sankt-Peterburg.
- Zhurzhenko T. 2011. „Gefährliche Liebschaften: Nationalismus und Feminismus in der Ukraine“. In: Kappeler A. (Hg.). *Die Ukraine. Prozesse der Nationsbildung*, Köln u.a., 127-143.