



Universität Potsdam



Nina Frieß | Inna Ganschow | Irina Gradinari  
Marion Rutz (Hrsg.)

## Texturen – Identitäten – Theorien

Ergebnisse des Arbeitstreffens des Jungen Forums  
Slavistische Literaturwissenschaft in Trier 2010

Universitätsverlag Potsdam



Nina Frieß | Inna Ganschow | Irina Gradinari | Marion Rutz (Hrsg.)  
Texturen – Identitäten – Theorien



Nina Frieß | Inna Ganschow | Irina Gradinari | Marion Rutz (Hrsg.)

## **Texturen – Identitäten – Theorien**

Ergebnisse des Arbeitstreffens des Jungen Forums  
Slavistische Literaturwissenschaft in Trier 2010

Universitätsverlag Potsdam

### **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.de/> abrufbar.

### **Universitätsverlag Potsdam 2011**

<http://info.ub.uni-potsdam.de/verlag.htm>

Am Neuen Palais 10, 14469 Potsdam  
Tel.: +49 (0)331 977 2533 / Fax: 2292  
E-Mail: [verlag@uni-potsdam.de](mailto:verlag@uni-potsdam.de)

Das Manuskript ist urheberrechtlich geschützt. Für den Inhalt der einzelnen Beiträge sind die jeweiligen Autoren verantwortlich.  
Satz und Umschlagmotiv: André Kadanik

Online veröffentlicht auf dem Publikationsserver  
der Universität Potsdam:  
URL <http://pub.ub.uni-potsdam.de/volltexte/2011/5281/>  
URN [urn:nbn:de:kobv:517-opus-52819](http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:kobv:517-opus-52819)  
<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:kobv:517-opus-52819>

Zugleich gedruckt erschienen im Universitätsverlag Potsdam:  
ISBN 978-3-86956-072-4



 **Universität Trier**

**SLAVISTIK**  
P O T S D A M  
P O Z T U P I M I  
П О Т С Д А М





*In Erinnerung an die Bonner Slavistik.  
Sie wird uns fehlen.*



## Inhalt

|                  |    |
|------------------|----|
| Grußwort .....   | 13 |
| Vorwort .....    | 17 |
| Danksagung ..... | 29 |

### TEXTUREN

#### *Inna Ganschow*

|  |    |
|--|----|
| Postmodernes Textuniversum. Pelevins Werk als sich<br>fortschreibender Roman ..... | 35 |
|--|----|

#### *Linda Hartmannová*

|   |    |
|---|----|
| Mysterium und/oder Buffonade: Die theatralen Elemente<br>in Vladimir Nabokovs <i>Приглашение на казнь</i> ..... | 53 |
|---|----|

#### *Michael Zgodzay*

|   |    |
|---|----|
| Begehren des Wirklichen und allegorischer Blick in<br>der Prosa von Witold Gombrowicz ..... | 69 |
|---|----|

#### *Gunnar Lenz*

|   |    |
|---|----|
| „Io, che al divino dall’umano, All’eterno dal tempo era<br>venuto“ – Bulgakov, Dante und die Zeit ..... | 83 |
|---|----|

#### *Konstantin Kaminskij*

|  |     |
|--|-----|
| Elektrifizierung als Institution und Phantasma. Andrej<br>Platonovs Prosaverfahren zwischen technischer<br>Apparatur und sowjetischem Verwaltungsapparat ..... | 101 |
|--|-----|

#### *Sarah Rodewald*

|  |     |
|--|-----|
| Sprachliche Ohnmacht und Bewusstseinsspaltung.<br>Romantische Themen in Leonid Andreevs Roman<br><i>Дневник Сатаны</i> ..... | 119 |
|--|-----|

#### *Rebecca Krug*

|   |     |
|---|-----|
| Evgenij Zamjatin's Romanfragment <i>Бич Божий</i> als<br>russische Variante von Oswald Spenglers <i>Untergang<br/>des Abendlandes</i> ..... | 135 |
|---|-----|

|   |     |
|---|-----|
| <i>Svetlana Kirschbaum</i>  |     |
| Ein Gedicht Ludwigs I. in der Übersetzung von F. I. Tjutčev. Zur Geschichte des bayerisch-russischen Philhellenismus..... | 151 |
| <i>Birgitte Beck Pristed</i>  |     |
| Čechov im Hierarchiewandel der russischen Buchumschläge.....  | 167 |

## IDENTITÄTEN

|  |     |
|--|-----|
| <i>Peter Salden</i>  |     |
| Polnisch-russische Literaturbeziehungen zur Zeit des Realismus – eine Einführung.....  | 187 |
| <i>Klavdia Smola</i>   |     |
| Russisch-jüdische Prosa der Gegenwart: Identität, Fremdheit, jüdische Poetik .....   | 203 |
| <i>Monika Bednarczuk</i>   |     |
| Der Pole in Salomes Fallstricken: Antisemitismus, Antibolschewismus und Geschlecht.....  | 221 |
| <i>Gabriela Vojvoda-Engstler</i>   |     |
| Bosnien als ‚Barzakh‘– der Dritte Raum als Metapher für Identitätskonstruktion in Dževad Karahasans Roman <i>Noćno vijeće</i> .....                                | 239 |
| <i>Tatjana Hofmann</i>   |     |
| Literarische Topografien Kyïvs: Oleg Postnovs <i>Cmpax</i> .....   | 255 |
| <i>Marie Brunová</i>   |     |
| Konstruktionen und Darstellungen von Identitäten in Jiří Weils Roman <i>Moskva – hranice</i> .....   | 273 |
| <i>Justyna Gołqbek</i>   |     |
| Sibirien in Afrika? Sibirienimagination und nationaler Diskurs in der Afrika-Erzählung <i>Ladunek palmowego oleju</i> von Helena Boguska Pajzderska (Hajota) ..... | 289 |
| <i>Nina Frieß</i>  |     |
| Hatte Ivan Denisovič einen ‚Hungerengel‘? Über Differenzen authentischer und fiktiver Erinnerungen an das stalinistische Arbeitsbesserungslager.....               | 303 |
| <i>Eva Kowollik</i>  |     |
| Realitätsgewinn und -verlust in der Auseinandersetzung mit Vergangenheit in David Albaharis Roman <i>Gec i Majer</i> .....   | 321 |

*Irina Gradinari*

- „Der Krieg hat kein weibliches Gesicht.“ Die Frau im sowjetischen Kriegsfilm: *А зори здесь тихие* von Stanislav Rostockij ..... 337

## THEORIEN

*Yvonne Pörzgen*

- Entschlossen zur Unentschlossenheit. Meša Selimovićs Roman *Derviš i smrt* und der Diskurs um die Willensfreiheit ..... 361

*Ivana Perica*

- Mut zum „Offenlegen und Zuhörenegeben“. Ivan Slamnigs *Bolja polovica hrabrosti* ..... 377

*Georg Gierzinger*

- Literaturwissenschaft und Psychoanalyse. Ein Streifzug durch das Theoriegefüge Jacques Lacans mit Beispielen aus der russischen Literatur ..... 397

*Alla Holzmann*

- Die Funktion der Komik in der philosophischen Argumentation. Die *Theoretische Philosophie* Vladimir Solov'evs als „умственная таможня истины“ ..... 407

*Anna S. Fischer*

- Horomedon* und *Laokoon*. Raum und Zeit in plastischer Kunst und Poesie bei Maksimilian A. Vološin und Gotthold Ephraim Lessing ..... 425

*Natalia Feld*

- Von der Migrationsliteratur zu translationswissenschaftlichen Entwürfen ..... 443

*Marion Rutz*

- Der „Bürgerkrieg um Worte“ geht weiter. Die Rezeption und Konzeption der russischen literarischen Postmoderne in russischsprachigen Lehrbüchern zur jüngeren Literaturgeschichte und Überblicksdarstellungen ..... 461

*Stefan Schneider*

- Das mongolische Paradigma in Russlands Geschichte. Eine Spurenlese ..... 479



## Grußwort

Mut zur Initiative machte vor rund 15 Jahren die Gründung des JFSL in Hamburg möglich. An seiner ersten Tagung im Jahr 1996 habe ich damals selbst aktiv teilgenommen. Dieses war noch eine Zeit, in welcher die Hochschullandschaft nur im Einzelfall nichtpromovierten Nachwuchswissenschaftlern die Chance bot, eigenständig Erfahrungen in der Forschungspraxis zu sammeln und Ergebnisse auszutauschen. Das Forum sollte jenseits institutionalisierter Hierarchien und ihrer Normen wie (Vor-) Urteile einen Freiraum zur Entwicklung und Erprobung von Ideen schaffen. Es legte den Grundstein für die Bildung eines Netzwerks des slavistischen Nachwuchses, welches die Möglichkeit zur schnellen Informationsvermittlung über Promotions- und Habilitationsthemen nun auch in der slavistischen Literaturwissenschaft und konkrete Zusammenarbeit für die Jugend im Fach brachte (die Sprachwissenschaft besaß bereits eine eigene Plattform). Auch die Nachwuchswissenschaftler, welche selten oder gar nicht zu den Treffen fuhren, konnten von der Kontaktbörse des Forums profitieren. Einige der neueren Professoren des Faches kennen sich aus den Forumszeiten und können produktiv an die damals angelegten Arbeitszusammenhänge anknüpfen: Die Schulstrukturen, welche das Feld der Slavistik traditionell bestimmen, lassen sich in Kontexten freier, nur personverantworteter Zusammenarbeit leichter überbrücken. Das Klima in der jüngeren Slavistik ist auch und gerade dank der Forumsaktivitäten besser geworden.

Die Trierer Slavistik hat sich gefreut, dass ihre Nachwuchskräfte, zusammen mit weiteren, 2010 die Jubiläumszusammenkunft des Forums ausgerichtet haben. Die Förderung früher eigenständiger wissenschaftlicher Arbeit bildet, wie die jüngsten Tagungen des Faches zeigen, eines unserer erklärten Ziele. Doch gehört zur Förderung von Eigenständigkeit nicht nur, dass der hierfür nötige Freiraum seitens der Institutionen gewährt wird. Es ist genauso wichtig, ein Bewusstsein für Qualitätskriterien der wissenschaftlichen Arbeit zu vermitteln, zu deren wichtigsten die Entwicklung neuer Fragestellungen zählt. Denn erst die Frage ermöglicht die Innovation. Mit einem Graduiertenzentrum, Workshops und ausführlicher Einzelbetreuung im Fach versucht die Trierer Universität

dem Nachwuchs auch diese Grundlage für die selbständige Arbeit zur Verfügung zu stellen.

Für die zukünftige Arbeit des Forums wünsche ich seinen Mitgliedern, dass sie im Austausch über ihre Arbeiten die Produktivität gemeinsamen Denkens entdecken und dessen Erprobung vermehrt Raum gewähren, in mündlicher wie schriftlicher Form. Das Ausüben und Annehmen auch von Kritik ist aus der Förderung der wissenschaftlichen Arbeit nicht auszuschließen. Die Basis für gelungene Zusammenarbeit ist dabei die Toleranz der Person des Anderen. Denn sie ermöglicht die klare Trennung zwischen kognitivem Austausch und dem sozialen Miteinander. Andernfalls kann es zu zerstörerischen Krisen kommen, gerade, wenn die Struktur des Forums nicht hierarchisch und institutionell organisiert wird, sondern radikal der Freiheit verpflichtet ist. Möge die Freiheit der Wissenschaft im JFSL weiterhin gedeihen.

*Prof. Dr. Henrieke Stahl,  
Slavistische Literaturwissenschaft, Universität Trier*







## Vorwort

Das *Junge Forum Slavistische Literaturwissenschaft* (JFSL) hat sich vom 26. bis zum 28. März 2010 an der Universität Trier zu seinem zehnten Arbeitstreffen (oder Kolloquium oder Tagung – die Terminologie schwankt, vgl. Anm.1) – versammelt. Dieses Jubiläum dokumentiert, dass eine solche lockere Organisation, die weder über eine feste Heimatuniversität, ein Führungsgremium, eine Satzung, geschweige kontinuierlich fließende Finanzmittel verfügt und erheblichen personellen Fluktuationen ausgesetzt ist, tatsächlich existieren und funktionieren kann. Das JFSL überlebt trotz aller Instabilitäten als eine nach dem Stafetten-Prinzip wandernde und sich wandelnde Plattform, die von dem essentiellen Bedürfnis des slavistischen Nachwuchses getragen wird, wissenschaftliche Praxis zu erwerben. Hier hält man seine ersten Vorträge vor einem akademischen Publikum außerhalb der Heimatuniversität, schreibt die ersten Aufsätze – und: hier kann und darf man zum ersten Mal selbstständig zu einer Tagung einladen und herausgeben. Einen solchen Handlungsfreiraum schon für Promovierende gibt es im universitären Betrieb selten.

Das JFSL ist für die jungen slavistischen Literaturwissenschaftler ein Ort des Erfahrungsaustausches, des autonomen praxisnahen Lernens, des *networkings* und als solcher aus der Slavistiklandschaft nicht mehr wegzudenken. Was die Arbeitstreffen von den üblichen Tagungen unterscheidet, ist die Grundidee des hierarchiefreien Raums und des gleichberechtigten Miteinanders aller Akteure. Allein Professoren haben keine Stimme und werden nicht geladen – sie dürfen als Vertreter akademischer Machtstrukturen traditionsgemäß allenfalls ein Grußwort sprechen und müssen im Anschluss den Tagungsraum verlassen.

Aus der Perspektive der Veranstalter ist zu sagen, dass auch bei der Organisation des Treffens und dem Betreuen der Tagungsbeiträge grundsätzlich Demokratie herrscht, anders als im universitären Alltag, in dem man sich in vorgegebenen hierarchischen Kontexten bewegt. Das Wirken in einem freien Raum, in dem man eigene Strukturen oft erst aufbauen muss, führt mitunter zu Momenten des kreativen Chaos – ermöglicht jedoch eine unvergleichliche Gruppendynamik sowie ungeahnte Aktionsmöglichkeiten. So ist z. B. zum Trierer Orga-Team mit Nina Frieß eine

engagierte Korrektorin und Herausgeberin aus Potsdam dazugestoßen, die es letztendlich ermöglicht hat, den vorliegenden Band als Hybridpublikation beim Potsdamer Universitätsverlag zu veröffentlichen, womit gleichzeitig das Renommee einer gedruckten Buchpublikation und eine barrierefreie Verbreitung der Inhalte im Netz (auch in den Ländern der erforschten Slavia!) erreicht wird.

Was die Grundideen des JFSL betrifft, ist weiterhin die Funktion als gemeinschaftsstiftende Ideenbörse zu nennen. Man sitzt nicht länger einsam zu Hause oder in der Bibliothek (wie die Herausgeber der Texte des Wiener Treffens die Situation der Promovierenden v. a. in den kleinen Slavistiken beschreiben), bestenfalls im Büro, und hat neben dem vielbeschäftigten wissenschaftlichen Betreuer keine weiteren Austausch- und Interaktionspartner. In den familiären JFSL-Kreis wird zudem jeder aufgenommen, ohne dass eine Erlaubnis, ein Gutachten oder eine Empfehlung notwendig wären, allenfalls einen Universitätsabschluss sollte man vorweisen können. Grenzgänger aus Nachbardisziplinen sind willkommen. Man freut sich über Teilnehmer aus dem jeweiligen Ausland – nicht nur aus den deutschsprachigen Kern-, sondern auch aus den slavischen Nachbarländern –, die dem Treffen ein internationales Flair verleihen. Natürlich ist auch die Gelegenheit willkommen, alle eineinhalb Jahre nicht immer nur in die Zentren der Slavistik in Deutschland eingeladen zu werden (Hamburg 1996, Berlin/Potsdam 1998, Freiburg 2001, Münster 2002, Leipzig 2004, Tübingen 2007, Trier 2010 und in Kürze Passau 2011), sondern auch in die Schweiz (Fribourg 2005) und nach Österreich (Salzburg 1999, Wien 2008).

Nicht nur in Bezug auf die räumliche Ausdehnung der Slavistik verändert das JFSL den Blick auf die eigene Disziplin tiefgehend. Auf einer Tagung mit vierzig gemeldeten Teilnehmern erscheint das Fach weder klein, geschweige denn orchideenhaft. Nachhaltig ist das Erleben der Slavistik als Slavistik, die sich als Fach im deutschsprachigen universitären Raum *per definitionem* mehreren slavischen Zielkulturen zuwendet und eben nicht nur eine auf Sprache-Literatur-Kultur geschrumpfte Nationalphilologie ist – siehe hierzu den Diskussionsbeitrag von Norbert Franz *Slawen(dis)kurs. Die deutsche Slavistik und ihr Gegenstand in Osteuropa* 10 (2009). Eine in der Zeit knapper Haushalte und Schließungen auf breiter Front drohende Reduzierung auf eine russistische Minimalslavistik erscheint dabei als eine sehr unbefriedigende Perspektive. Ob ein Erhalt der Slavistik in Zeiten des BA praktisch noch möglich sein wird, muss allerdings die Zukunft zeigen. Diese ist sowieso ungewiss, denn die EU-Ost-Erweiterung ist paradoxerweise nicht nur von einschneidenden

Personalkürzungen, sondern auch Fach-Schließungen begleitet, zuletzt der Bonner Slavistik. Als ob eine Beschäftigung mit diesen Nachbarkulturen nun obsolet wäre.

Soviel aus der Perspektive der Teilnehmer und Veranstalter. Welchen Nutzen bringt ein JFSL-Treffen jedoch über den Kreis der Beteiligten hinaus und warum sollte ein Leser einen Tagungsband lesen oder gar kaufen, in dem ein Potpourri von Texten zu verschiedensten Themen – dazu noch von Nachwuchsautoren verfasst – versammelt ist? Die JFSL-Publikationen – ob nun als Sammelbände, Zeitschriftensondernummern oder als Bildschirmtexte erschienen<sup>1</sup> – sind nicht nur ein *who-is-who* der jungen Talente, sondern ein Seismograf, der zuverlässig verzeichnet, welche Trends und heißen Themen die aktuelle Forschungslandschaft prägen. So z. B. die Wanderung hin zur Gegenwartsliteratur und weg von den großen Klassikern, die schon den Wiener Kollegen aufgefallen war.

---

1 **1. Treffen:** Romantik – Moderne – Postmoderne. Beiträge zum ersten Kolloquium des Jungen Forums Slavistische Literaturwissenschaft, Hamburg 1996. Hg. von Christine Gözl, Anja Otto, Reinhold Vogt. Frankfurt/M. et al.: Peter Lang 1998. (Slavische Literaturen : Texte und Abhandlungen; 15)

**2. Treffen:** Osteuropäische Lektüren. Beiträge zur 2. Tagung des Jungen Forums Slavistische Literaturwissenschaft, Berlin 1998. Hg. von Mirjam Goller, Nikolai Klimentjuk, Stephan Küpper, Elena Müller, Ute Raßloff, Cornelia Soldat. Frankfurt/M. et al.: Peter Lang 2000. (Berliner slawistische Arbeiten; 10)

**3. Treffen:** Anzeiger für slavische Philologie 28/29. Sondernummer zur 3. Tagung des Jungen Forums Slavistische Literaturwissenschaft in Salzburg, September 1999. Hg. von Peter Deutschmann, Eva Hausbacher, Wolfgang Weitlaner. Graz: Akad. Druck- u. Verl.-Anst. 2001.

**4. Treffen:** Intermedialität – Identitäten – Literaturgeschichte. Beiträge zum vierten Kolloquium des Jungen Forums Slavistische Literaturwissenschaft, Freiburg/Br. 2001. Hg. von Alfred Gall, Daniel Henseler, Carolin Heyder, Alexander Wöll. Frankfurt/M. et al.: Peter Lang 2003. (Slavische Literaturen, Texte und Abhandlungen; 29)

**5. Treffen:** bildschirmtexte zur 5. tagung des jungen forums slavistische literaturwissenschaft in muenster, september 2002. Hg. von Ulrike Goldschweer, Gudrun Heidemann, Ilia Koukoui, Mirja Lecke, Henrike Schmidt. 01.06.2011 <<http://www.jfsl.de/publikationen/2004/bildschirmtexte.htm>>.

**6. Treffen:** bildschirmtexte\_2 zur 6. tagung des jungen forums slavistische literaturwissenschaft in leipzig, maerz 2004. Hg. von Doris Boden, Constanze Derham, Tomasz Derlatka, Bernd Karwen unter Mitarbeit von Ilja Kukuj. 01.06.2011 <[http://www.jfsl.de/publikationen/2005/bildschirmtexte\\_2.htm](http://www.jfsl.de/publikationen/2005/bildschirmtexte_2.htm)>.

**7. Treffen:** bildschirmtexte\_3 zur 7. tagung des jungen forums slavistische literaturwissenschaft in fribourg/schweiz, september 2005. Hg. von Daniel Henseler, Annette Luisier, Anita Schluochter unter Mitarbeit von Ilja Kukuj. 01.06.2011 <[http://www.jfsl.de/publikationen/2007/Bildschirmtexte\\_3.htm](http://www.jfsl.de/publikationen/2007/Bildschirmtexte_3.htm)>.

**8. Treffen:** Osteuropäische Lektüren II. Texte zum 8. Treffen des Jungen Forums Slavistische Literaturwissenschaft, Tübingen 2007. Hg. von Miranda Jakiša, Thomas Skowronek. Frankfurt/M. et al.: Peter Lang 2009. (Berliner Slawistische Arbeiten; 35)

**9. Treffen:** Bildschirmtexte IV. Beiträge zum 9. Arbeitstreffen des JFSL. Hg. von Bernhard Hartmann und Michaela Kuklová. 01.06.2011 <<http://www.kakanien.ac.at/beitr/jfsl08>>.

Speziell beim 10. Arbeitstreffen war ein verhältnismäßig großer Zustrom von Beiträgen zur südlichen Slavia zu bemerken. Ob er Veränderungen der Forschungslandschaft geschuldet ist oder nur eine zufällige Mutation des Netzwerks abbildet, wird sich vielleicht in Passau zeigen. Im Tagungsband, zu dem zwei Drittel der Vortragenden (27 von 40) Texte eingereicht haben, herrscht in Zahlen folgendes Verhältnis: Siebzehn Beiträge behandeln ostslavische Literaturen, jeweils vier entfallen auf die West- (Polnisch, Tschechisch) und Südslavistik (jugoslawisch-postjugoslawische Literaturen). Dazu kommen zwei genuin slavistische Beiträge, die mehr als eine der Literaturen behandeln. Die Dominanz der Russistik ist also nach wie vor ungebrochen. Einige Slavinen sind gar nicht vertreten – ein Zufall, oder promoviert tatsächlich niemand zur bulgarischen, slowakischen, slowenischen etc. Literatur?

Die Idee, der bewusst über den Verzicht auf beschränkende Tagungsthemen generierten Heterogenität Form zu verleihen, damit weitere Evolutionslinien sichtbar werden können, war für uns Herausgeberinnen entscheidend. Deshalb haben wir uns entschlossen, die Beiträge nicht wie in vielen der bisherigen Tagungsbände alphabetisch anzuordnen, sondern die Aufsätze in drei große Themenblöcke zu untergliedern, innerhalb derer thematisch oder methodisch verwandte Texte weitere Cluster bilden. Es wurde kein Beitrag ausgeschlossen, weil er nicht in das postulierte Themenspektrum gepasst hätte. Dem vom JFSL-Plenum erteilten Auftrag entsprechend, wurde auch sonst kein Text abgelehnt, sondern es wurde – den Gedanken einer gemeinschaftlichen Lernplattform im Sinn – konstruktiv daran gearbeitet, die entsprechenden Standards zu erreichen.

Was sind nun also die Themen, die die jungen slavistischen Literaturwissenschaftler für die wichtigsten halten?

## Texturen

Unter dem metaphorischen Schlagwort *Texturen* wurden im ersten Teil des vorliegenden Bandes Untersuchungen subsummiert, die sich primär auf den Text als solchen konzentrieren. Sie nähern sich den klassischen Aufgaben der Hermeneutik an, indem sie sich auf die Untersuchung spezifisch literarischer Effekte konzentrieren. Dabei gehen die Autoren in ihren Analyse allerdings nicht nur den textimmanenten Prozessen nach, sondern befassen sich auch mit dem Verhältnis von sozialen Realien und deren ästhetischen Umsetzung. Ähnlich wie ein Gewebe – und nichts anderes meint ja Textur in seinem Wortsinne – das in der Fadendichte und -verkreuzung Arbeitserfahrung und Technologien mehrerer Generationen sedimentiert, sie dabei aber gleichzeitig in neue Muster zusammenführt

und neu kombiniert, werden auch literarische Texte als dichtes Netz kultureller Erfahrungen und ästhetischer Strategien verstanden, die in tradierten Motiven und Topoi, Allegorisierungs- und Symbolisierungsprozessen und intertextuellen Referenzen abzulesen sind. Die nachfolgenden Studien fokussieren Werke der russischen und polnischen Moderne und Postmoderne, in denen sie sich signifikant selbstreflexiv mit den literarischen Produktionsprozessen durch die Fortsetzung von Tradition oder mit deren kritischen Polemik auseinandersetzen.

Eröffnet wird der Teil *Textures* von **Inna Ganschow**, die den vielfältig miteinander verwobenen dialogischen Beziehungen von Texten im Roman *T* (2009) von Viktor Pelevin auf verschiedenen Ebenen nachgeht. In diesem schichtartigen Textuniversum erkennt die Autorin Bezüge zu den Werken des Silbernen Zeitalters und speziell zu Bloks *Балаганчик (Die Schaubude)*, mit denen die Traditionen zwecks der Selbstreflexion literarischen Schaffens umschrieben werden. Ähnlich folgt **Linda Hartmannová** den Spuren der sowjetischen Theateravantgarde in Vladimir Nabokovs *Приглашение на казнь (Einladung zu einer Enthauptung)*. Sie liest Nabokovs Roman als Theater-im-Text und deckt somit eine komplexe intertextuelle Referenzstruktur auf, die es ermöglicht, die revolutionäre Ästhetik zu reflektieren, ja kritisch zu hinterfragen.

Die literarische Moderne steht auch im Mittelpunkt der weiteren Aufsätze. **Michael Zgodzay** beschäftigt sich mit den rhetorischen Strategien im Umgang mit dem als traumatisch dargestellten Zerfall von sprachlichen Zeichen in der Moderne. Die Erkenntnis der Rhetorizität der Literatur im Werk von Gombrowicz wird als Fortführung von Irzykowskis Projekt der Suche nach dem Wirklichen mit einem aporetischen Ausgang beschrieben. **Gunnar Lenz** interessieren Zeitlogiken und -modelle in Bulgakovs Roman *Мастер и Маргарита (Der Meister und Margarita)*, der typologische Ähnlichkeiten und Verknüpfungen mit Dantes *Divina Commedia* aufweist. Eine derartige Analyse ermöglicht nicht nur ein besseres Verständnis des Romans, sie weist auch auf die internationale Referentialität der Literaturproduktion hin. **Konstantin Kaminskij** betrachtet die frühe Schaffensperiode Andrej Platonovs im Hinblick auf die Genese der autobiografischen Erzählerfiguren, mit denen auch die soziale Wirklichkeit ästhetisch umfasst wird. Dabei verknüpft Platonov, so Kaminskij, seine Biografie zum einen mit dem sowjetischen Verwaltungsapparat, zum anderen mit neu entstehenden und geplanten Technologien wie beispielweise dem Elektrifizierungsverfahren. **Sarah Rodewald** untersucht in ihrem Aufsatz die Ohnmacht der Sprache und die Ich-Spaltung als Konflikt zwischen Bewusstsein und Unbewusstem

anhand Leonid Andreevs Roman *Дневник Сатаны* (*Das Tagebuch des Teufels*) und geht dabei auch auf das narrative Verfahren des unreliable narrators ein. Spannend erscheinen dabei insbesondere die Möglichkeiten des literarischen Bildinventars, das Nicht-Sagbare und Vorsprachliche darzustellen. Mit der Rezeption kulturphilosophischer Ideen in der Literatur beschäftigt sich **Rebecca Krug**. Sie liest Evgenij Zamjatins Romanfragment *Бич Божий* (*Die Geißel Gottes*) als Reaktion auf Oswald Spenglers *Untergang des Abendlandes* und untersucht die intertextuelle Adaptation von dessen Zivilisationstheorie in Zamjatins Imagination vom Verfall der römischen Gesellschaft. Darüber hinaus weist sie auf die Funktion bestimmter Symbole und Motive hin, die dazu dienen, das theoretische Werk zu literarisieren.

Dem folgt der Beitrag von **Svetlana Kirschbaum**, die ihren Aufsatz der Lyrik und quasi gegen den Trend dem 19. Jahrhunderts gewidmet hat. Sie untersucht eine Ode des bayerischen Königs Ludwigs I. an Nikolaus I., in der er die Befreiung Griechenlands durch die russische Armee besingt bzw. die Übersetzung der Ode von F. I. Tjutčev, die dieser, so die These, auf verschiedenen Ebenen ‚russifiziert‘. Die Autorin verfolgt einen historisch-kontextualisierenden und komparativistischen Ansatz in strukturalistischer Tradition. Der erste Teil des Bandes wird von **Birgitte Beck Pristed** abgeschlossen, die einen ungewöhnlichen Untersuchungsstandpunkt ausgewählt hat, denn Buchumschläge werden nur selten mit in die Literaturanalyse einbezogen, können aber doch wesentlicher Bestandteil eines Textes und seiner Gesamtwahrnehmung sein. Ausgehend von einer vergleichenden Analyse des Verhältnisses zwischen Wort und Bild in einem sowjetischen und einem postsowjetischen Čechov-Umschlag argumentiert sie, dass die Veränderung der Rolle des Buchumschlags zwei Aufbruchsphasen in der russischen Buchkultur sowie in der Auffassung und im Status der literarischen Klassiker repräsentiert.

## Identitäten

Identitätsreflexion erscheint aktuell als ein übergreifendes Paradigma in der Literatur und der Literaturwissenschaft. Der Zusammenbruch der Ost-West-Opposition, die Öffnung der Grenzen, die Entstehung neuer Staaten, die Gründung der Europäischen Union und die Globalisierung, um nur einige wichtige politische Prozesse zu nennen, werfen aufs Neue die Fragen nach der jeweiligen nationalen Selbstdefinition auf. Diese komplexen Umbruchprozesse, die besonders die Länder des so genannten sozialistischen Lagers betrafen, forcierten das poststrukturalistische Paradigma, das zum Überdenken wissenschaftlicher Kategorien und Verhältnisse



der Literatur zur Macht zwang. So wurden die ästhetischen Ausdrucksmittel unter Perspektive der Genese notorischer Klassen-, Gender- und Ethnizität-Differenzen kritisch analysiert, weil sich die Literatur nicht nur als subversives, sondern durchaus als affirmatives Medium begreifen lässt, das sich Ausschlussmechanismen bedient, sie fortschreibt und somit an den herrschenden Machtdiskursen partizipiert. Die Beiträge des unter dem Begriff *Identitäten* gruppierten Teils des vorliegenden Bandes ordnen sich diesem analytischen Paradigma unter und lassen sich weiterhin in drei thematische Felder differenzieren, aus denen sich wichtige Forschungsrichtungen der jüngeren Slavistik ergeben: Die Identität wird in einer konstitutiven Wechselwirkung des Subjektes mit dem Anderen, in Bezug auf Topografie und auf Kommemorationspolitik hin analysiert, wobei diese Trennung nur bedingt als streng anzusehen ist. Nicht nur in den literarischen Werken überschneiden sich in der Regel verschiedene Kategorien, auch die Autoren machen unterschiedliche analytische Ansätze für die Lektüre ausgewählter Werke fruchtbar.

Das erste Themenfeld umfasst diejenigen Studien, die die autobiografische interkulturelle Erfahrung der Autoren oder werkimmanente Annäherungen an das Andere auf ihre ästhetischen Effekte hin überprüfen. So untersucht **Peter Salden** in seinem literaturhistorischen Beitrag zu den polnisch-russischen Literaturbeziehungen zur Zeit des Realismus den Wechselbezug zwischen den polnischen und russischen Schriftstellern mit seinen Effekten auf der Ebene der Kunstproduktion und -rezeption. **Klavia Smola** wendet sich den ästhetischen Auseinandersetzungen der in der Sowjetunion unter Assimilationsdruck stehenden, diskriminierten jüdischen Literatur zu. Sie geht der Frage nach, welche Wege jüdische Literatur in der russischen Sprache nach dem Zerfall der Sowjetunion beschreitet und zeigt anhand zweier Romane von Judson und Cigel'man die Funktion jüdischer Poetik für die Herausbildung neuer jüdischer Identitäten. Das jüdische Thema setzt **Monika Bednarczuk** in Form der Kritik an den antisemitischen und misogynen Ausdrucksmitteln für die Herausbildung polnischer nationaler Identitäten in der Literatur der 1920er Jahre fort. Diese wurden in der Forschung bislang kaum berücksichtigt. In ihrem Beitrag analysiert sie die diskursiven Strategien dieser Texte, die kulturelle Ängste vor der Frauenemanzipation, dem Kommunismus sowie dem Judentum in der mythologisch-mythischen Figur der *Femme Fatale* verdichten.

Mit ihrem Aufsatz *Bosnien als ‚Barzakh‘* leitet **Gabriela Vojvoda-Engstler** das Themenfeld Identität und Raum ein, das die Autoren in Zusammenhang mit den Postcolonial oder Gender Studies analytisch

aufschlussreich machen. Vojvoda-Engstler untersucht in ihrem Beitrag die Relevanz des Raumdiskurses in der Literatur für die Konstruktion einer bosnischen kulturellen Identität vor dem Hintergrund des Bosnienkrieges. Zur Analyse von Dževad Karahasans Erzählstrategie in seinem Roman *Noćno vijeće (Der nächtliche Rat)* werden sowohl kulturwissenschaftliche als auch religiöse Raumkonzepte, die Bosnien als Ort multikultureller Vielstimmigkeit postulieren, herangezogen. Die ethnisch codierte Topografie beschäftigt auch die ukrainischen Gegenwartsautorinnen im Zusammenhang mit der nationalen Selbstbestimmung, die nach **Tatjana Hofmann** mit den für Nationaldiskurse tradierten Geschlechter-Allegorien und Intertexten verbunden werden. In ihrem Beitrag analysiert sie die bereits in der Romantik etablierten Strategien der Antropomorphisierung und der geschlechtsspezifischen Semantisierungen der Stadt, die für die Herausbildung einer neuen, zwischen Westen und Osten situierten ukrainischen Identität, für die Reflexion der sowjetischen Vergangenheit, aber auch für die Auseinandersetzung mit existentiellen Fragen eingesetzt werden. **Marie Brunová** fokussiert in ihrem Aufsatz hingegen gesellschaftliche Ein- und Ausschlussprozesse und befasst sich somit mit den Grenzen des Raums. An Jiří Weils Roman *Moskva – hranice (Moskau – Die Grenze)* untersucht sie mithilfe Aleida Assmanns Inklusions- bzw. Exklusionsidentitäten die Mechanismen der jüdisch-tschechischen Identitätsbildung unter dem Assimilationszwang der kollektivistischen sowjetischen Gesellschaft. **Justyna Gołąbek** beschäftigt sich in ihrem Beitrag mit Raumprojektionen. Sie untersucht die Erzählung *Ladunek palmowego oleju (Ladung von Palmöl)* der zu ihrer Zeit populären, heute jedoch weitgehend vergessenen polnischen Autorin Helena Boguska Pajzderska (Hajota), die für die Postcolonial-Debatten in der polnischen Literatur jedoch von großer Relevanz ist. Gołąbek analysiert, welche Funktion die Elemente des polnischen romantischen Topoi der Verbannung nach Sibirien haben, die sich in der Geschichte der kubanischen Exilanten auf der afrikanischen Insel Fernando Poo erkennen lassen.

**Nina Frieß** eröffnet mit ihrem Beitrag das letzte Identitätsparadigma – die Selbstdefinition einer Nation durch ihre Vergangenheitsdeutung. Die Autorin befasst sich mit der literarischen Darstellbarkeit von Erinnerungen an das sowjetische Arbeitsbesserungslager unter Stalin und möglichen Unterschieden zwischen authentischer und nicht-authentischer Erinnerungsliteratur. Dafür untersucht sie anhand des konkreten Erinnerungsmoments des Hungers, wie das Lager durch Autoren verschiedener Nationalitäten mit und ohne konkrete Lagererfahrung in ihren Texten ‚erinnert‘ wird, wo Differenzen und Gemeinsamkeiten liegen und welche

Rolle eine solche Erinnerungsliteratur in einer Gesellschaft spielen kann. **Eva Kowollik** befasst sich in ihrem Beitrag mit dem Konstruktcharakter von Geschichte und Historiografie, um den Schwierigkeiten der Identitätsfindung in einer vergangenheitsdominierten Gegenwart nachzugehen. Sie untersucht ästhetische Strategien der Herausbildung solcher paradoxen Identitäten, Kohärenzen und Differenzen individueller und kollektiver Erinnerungen und hinterfragt die Funktion der Narration für ein kulturelles und kommunikatives Gedächtnis. **Irina Gradinari** analysiert die filmischen Repräsentationen des Zweiten Weltkrieges in der UdSSR, wobei sie ihren Untersuchungsfokus auf die Darstellungen der Soldatinnen legt. Sie weist in ihrem Aufsatz auf die geschlechtsspezifischen Diskursivierungsmechanismen der sowjetischen Gedenkpolitik hin, die die Frau aus dem kollektiven Gedächtnis ausschließt und somit die Erinnerungen an den Zweiten Krieg allein mit der heroischen, siegreichen Männlichkeitsfigur etabliert.

## Theorien

Mehr als andere Geisteswissenschaften, die Geschichte oder Soziologie etwa, geschweige denn die *natural sciences*, ist die Literaturwissenschaft einem konstanten Rechtfertigungsdruck ausgesetzt. Was leistet sie über die reine Textparaphrase hinaus und liefert sie nicht nur Interpretationen, die die individuelle Sicht absolut setzen und nicht mehr als ein ‚Nachfühlen‘ anstreben? Tatsächlich kostet es nicht wenig Mühe, den naiven Umgang mit Literatur abzulegen, wie ihn die Schulpraxis pflegt. Die Aneignung von Methoden, die einen analytischen, wissenschaftlichen Zugriff auf Texte fördern, nimmt mit gutem Grund im Rahmen der Philologenausbildung eine zentrale Stellung ein. Zu allen Qualifikationsschriften gehört als obligatorischer Baustein die Diskussion der Analyseverfahren und die Darlegung der theoretischen Grundlagen der Arbeit. Und auch im Rahmen von Promotion und Habilitation sucht man nach immer neuen Möglichkeiten, sich Texten zu nähern und das eigene Reflexionsniveau zu steigern. Insofern verwundert es nicht, dass in vielen Beiträgen zu vorliegendem Sammelband Theorie-Entdeckungen, Theorie-Texte und Theorie-Debatten im Zentrum stehen.

Theoretische Impulse werden oft in anderen wissenschaftlichen Disziplinen gesucht, deren Fragen, Methoden, Ergebnisse man für den eigenen Forschungsgegenstand fruchtbar machen möchte. **Yvonne Pörzgen** begibt sich in die Neurowissenschaften und die Philosophie, wo man wieder aktiv darüber diskutiert, inwieweit der Mensch über Willens- und Handlungsfreiheit verfügt. Besonders ergiebig bei

der Frage nach dem (un)freien Willen sind Texte der literarischen Moderne wie *Derviš i smrt* (*Der Derwisch und der Tod*) des jugoslawischen Autors Meša Selimović. Ausgehend von der Annahme des politischen Charakters der Grenze, welche die Privatsphäre von der Öffentlichkeit trennt (so u. a. Hannah Arendt, Jacques Rancière), untersucht **Ivana Perica** inwieweit das politische Dispositiv des Romans in Ivan Slamnigs *Bolja polovica hrabrosti* (*Bessere Hälfte des Muts*), mit politischen Umständen in Kroatien der beginnenden 1970er Jahre zusammenhängt. **Georg Gierzinger** wiederum wendet sich der Psychoanalyse zu und macht die Lacan'sche Signifikationstheorie sowie Konzepte zu Identitätsbildung und Begehren für die Analyse russischer Klassiker des 19. Jahrhunderts (Fedor Dostoevskij, Nikolaj Gogol') fruchtbar.

Den umgekehrten Weg geht **Alla Holzmänn** – sie überträgt nicht Theorien aus anderen Disziplinen in die Literaturwissenschaft, sondern arbeitet als Philologin am philosophischen Text. Gezeigt wird, wie der russische Religionsphilosoph und Mystiker Vladimir Solov'ev in seiner unvollendeten Schrift *Теоретическая философия* (*Theoretische Philosophie*) Komik als Argumentationstechnik einsetzt. Sie dient ihm zur Markierung von ‚Denkfehlern‘ und zum Aufbrechen der durch Descartes, Kant, Hegel gesetzten Erkenntnisgrenzen. Ebenfalls im Grenzland zwischen Literatur und Philosophie beschäftigt sich **Anna S. Fischer** mit Ästhetiktheorie. Sie analysiert die Modelle von M. A. Voločin und G. E. Lessing zur Klassifizierung der Künste und deren Verhältnis zu Raum und Zeit. Erstaunlich ist, dass die den ersten Blick so gegensätzlichen Epochen des russischen Symbolismus und der deutschen Aufklärung jeweils von einer ikonischen Kunstauffassung ausgehen.

Am Ende des Sammelbandes sind drei Texte versammelt, die nach einer theoretischen Vergewisserung in Bezug auf den eigenen Forschungsgegenstands und einer Gesamtschau streben. **Natalia Feld** skizziert die theoretischen Grundlagen für das Konzept der ‚kulturellen Übersetzung‘, das im Zuge der sozialen Erweiterung des Übersetzungsbegriffs aktuell immer mehr Aufmerksamkeit erfährt. Der Zwischenraum der Migration wird als ein Ort der Erarbeitung von subjektiven ‚translatorischen‘ Strategien betrachtet, die sich auch in der Praxis von Sprachvermittlern einsetzen lassen. Für die Erfassung der russischen Postmoderne interessiert sich **Marion Rutz** und sucht in russischen Lehrbüchern nach der *communis opinio* – vergeblich. Wie sie zeigt, ist die Bedeutung der Postmoderne und sogar ihre Existenz nach wie vor umstritten, was sicherlich auch an Unzulänglichkeiten der Grundlagenliteratur liegt. **Stefan Schneider** untersucht in seinem

den Band abschließenden Beitrag die seit über zweihundert Jahren umstrittene Frage, inwiefern Russland eine mongolische Prägung aufweist. Sein breit angelegter Forschungsüberblick systematisiert Aussagen, die Russland in Verbindung mit dem bringen, was allgemein als Tatarenjoch bezeichnet wird.

Der vorliegende Sammelband, der gleichzeitig ein Jubiläumsband ist, präsentiert nicht nur die Ergebnisse des 10. Arbeitstreffens des JFSL in Trier 2010, er zeigt auch die ungebrochene Vielfalt der Forschungsschwerpunkte der jungen slavistischen Literaturwissenschaft, ihre Offenheit für Neues und die Bereitschaft, sich weiterhin intensiv mit ihren slavischen Zielkulturen auseinanderzusetzen. Die nachfolgenden Aufsätze geben einen Überblick über die brennenden Themen, die die deutschsprachige Slavistik aller Voraussicht nach auch in den nächsten Jahren bestimmen werden. Denn wer, wenn nicht der ‚Nachwuchs‘ eines Faches, prägt dessen Zukunft? In diesem Sinne hoffen wir auf viele weitere Bände bzw. Bildschirmtexte von künftigen Kolloquien, Tagungen und Arbeitstreffen des JFSL. Wir freuen uns sehr, unseren Leserinnen und Lesern eine aufschlussreiche und interessante Lektüre wünschen zu können.



## Danksagung

Die Liste derer, denen die Herausgeberinnen des JFSL-Bandes Dank schulden, ist lang. Beginnen möchten wir bei der JFSL-Familie, die die Einladung zum Arbeitstreffen nach Trier angenommen hat. Ohne das Engagement, die Disziplin und Professionalität aller hätte das Treffen nicht so reibungslos ablaufen können. Ein aufrichtiges Dankeschön verdient auch der engere Kreis der Autoren, die stets geduldig formale Vorgaben umgesetzt, Verbesserungsvorschläge ernstgenommen und offen diskutiert haben, so dass ein homogener Sammelband entstehen konnte. Nicht zu vergessen sind unsere Trierer Kolleginnen Alla Holzmann und Eva-Maria Mischke, die sich an der Organisation der Tagung und der Korrektur der Beiträge für den Sammelband beteiligt haben.

Natürlich ist es nicht möglich, als Nachwuchs ein solches Unternehmen ohne die tatkräftige Unterstützung durch das Fach zu realisieren, das sich in unserem Fall von seiner freundlichsten Seite gezeigt hat. So konnte ganz selbstverständlich auf die universitäre Infrastruktur der Trierer Slavistik (Räume, Technik, Sekretärin, Hiwi – danke Marina und Beatrice!) zurückgegriffen werden und aus dem knappen Haushalt wurden Mittel zum Tagungsbudget und zur Realisierung der Publikation beigesteuert.<sup>1</sup> Prof. Dr. Henrieke Stahl hat sich liebenswürdigerweise bereiterklärt das Arbeitstreffen zu eröffnen. Dies war uns in Hinsicht auf den Jubiläumsanlass ein besonderes Anliegen, da sie selbst im JFSL-Kontext „gelernt“ hat, 1996 bei dem ersten „Kolloquium“ anwesend war und ihren Nachwuchs über die Jahre hinweg dazu motiviert hat, beim JFSL Erfahrung zu sammeln. Dass darüber hinaus ein Vorwort einer Professorin in diesen Band aufgenommen wurde, mag der Leser als in der Sache begründete Ausnahme sehen.

---

<sup>1</sup> Dass das nicht selbstverständlich ist, daran erinnert das Vorwort zu den Bildschirmtexten der 5. JFSL-Tagung, die den damals erfolgten Schritt ins Netz auch folgendermaßen erklärt: „Damit bedienen wir uns eines unabhängigen Mediums, welches nicht auf die Zuwendungen des etablierten Universitätsbetriebs angewiesen ist [...]. Das Medium trägt zudem einem spezifischen Bedürfnis des wissenschaftlichen Nachwuchses Rechnung, nämlich der Notwendigkeit, kostengünstig und unabhängig publizieren zu können.“

Herzlich gedankt sei an dieser Stelle auch den Professuren für Ostslavische Literaturen und Kulturen und für Slavische Literatur- und Kulturwissenschaft/Schwerpunkt Polonistik des Instituts für Slavistik der Universität Potsdam, namentlich Prof. Dr. Norbert Franz und Prof. Dr. Magdalena Marszałek, die die Publikation des Sammelbandes finanziell unterstützt und dafür gesorgt haben, dass der Band im Potsdamer Universitätsverlag erscheinen konnte.

*Last but not least* danken wir unserem unendlich geduldigen und immer um kreative Lösungskonzepte ringenden Grafiker André C. Kadanik, der die vorliegenden Beiträge unentgeltlich in eine adäquate Form gebracht und druckfertig gemacht hat und dabei stets bereit war, jeden noch so kleinen Änderungswunsch zu realisieren.

*Nina Frieß, Inna Ganschow, Irina Gradinari, Marion Rutz  
Trier und Potsdam im August 2011*







*TEXTUREN*



## Postmodernes Textuniversum Pelevins Werk als sich fortschreibender Roman

„Мне снилось, что я писал роман ...“  
„Я видел сон, где я был героем книги“<sup>1</sup>

Der Streit um die Genialität oder Banalität der Werke Viktor Pelevins (geb. 1962), eines der meistgelesenen Autoren des gegenwärtigen Russlands, hat sich wieder intensiviert: 2011, weniger als zwei Jahre nach seinem Roman *T* (2009), erschien das Buch *Ананасная вода для прекрасной дамы* (2011; *Ananaswasser für die schöne Dame*, im Weiteren *Ананасная вода*), das die Kritiker genauso wie die meisten vorhergehenden Werke erwartungsgemäß skeptisch stimmte und die Leser in zwei Lager spaltete – auch das erwartungsgemäß. Die Gegner behaupten, Pelevins Ideen seien nicht neu und er habe sie bereits in seinen früheren Texten verwendet (Быков 2009). Die Befürworter bewundern Pelevins schöpferische Kraft, Weltkonzepte literarisch immer wieder aufs Neue umzusetzen (Костырко 2010; Губайловский 2010).

Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive erscheint vor allem die Analyse seines Konzepts, auf der Darstellungsebene eine Kontinuität von Werk zu Werk aufrechtzuerhalten, interessant. Das Konzept der konsequenten Realisierung einer Gesamtidee zeigt sich vor allem in der textübergreifenden Einheit seiner Werke: Auf den ersten Blick separierte Textwelten verwachsen miteinander zu einem rhizomartigen Textuniversum (Deleuze/Guattari 1977). In dem vorliegenden Aufsatz wird dieses Phänomen als Folge gezielter Autoreferentialität interpretiert, die Pelevin mit stetig zunehmender Frequenz einsetzt. Pelevins Schaffen kann, so meine These, als *ein* Text betrachtet werden, der von Buch zu Buch fortgeschrieben wird und ein offenes System intra- und extratextueller

---

1 Zitiert nach Пелевин 2009, 349 und 351. Hier und weiter Ü.d.A.: „Ich träumte, dass ich einen Roman schrieb.“ „Ich habe im Traum gesehen, dass ich Held eines Buches war.“

Strukturen ausbildet. Zur Begründung dieser These sollen drei Romane betrachtet werden, die zeitlich zwar teils mehrere Jahre auseinander liegen, aber durch den Einsatz von hypertextuellen, d. h. über den Text hinausgehenden, Elementen besonders eng miteinander verwoben sind: der Roman *T* (2009), *Чанаев и Пустота* (1996; *Čanaev und Pustota*<sup>2</sup>) sowie das neuste Buch *Ананасная вода*. Die Verbindung ist hier besonders stark ausgeprägt, sie erfasst sogar die Handlung, die vom einen Roman zum nächsten übergreift.<sup>3</sup>

### Was, wo und wann im Roman *T*

Das Buch erschien im Vorjahr des 100-jährigen Todestages von Lev Tolstoj (Tolstoj starb am 7. November 1910 auf der Reise nach Kozel'sk, wo sich eines der größten russisch-orthodoxen Heiligtümer, das Kloster Optina Pustyn', befindet). Der Roman wurde mit dem nationalen Literaturpreis *Большая книга* (*Großes Buch*) ausgezeichnet, er belegte den dritten Platz in der Jury-Auswahl<sup>4</sup> und den ersten in der Internet-Abstimmung. Der Text wird von einigen Rezensenten als ein mit dem Bestseller *Чанаев и Пустота* vergleichbares Werk betrachtet, nicht zuletzt wegen der thematischen Verknüpfung beider Romane.

Im Roman *T* führt Pelevin, ähnlich wie in *Чанаев и Пустота* einen fiktiven Herausgeber (Пелевин 2000, 9), einen fiktiven Autor namens Ariel ein, der durch ein geheimes Ritual mit seinem Protagonisten in Kontakt treten und ihm die Umstände der Textentstehung beschreiben kann. Obwohl Ariels Protagonist nur als граф Т. (Graf T.) in Erscheinung tritt, wird schon auf den ersten Seiten des Textes deutlich, dass es sich um Graf Lev Tolstoj handelt, der sich allerdings an nichts erinnern kann, außer an das, was im Roman beschrieben wird. Es existiert also nur das, was mit Worten auf dem Papier festgehalten wurde. Tolstoj's Leben schreibt sich zusammen mit dem Buch, und das Einzige, was er mit Sicherheit weiß, ist, dass er nach Optina Pustyn' muss, dabei ist ihm völlig unklar,

---

2 Die deutsche Übersetzung trägt den abweichenden Titel *Buddhas kleiner Finger* (Berlin 1999).

3 Auch Vladimir Sorokin machte sein früheres Werk zum eigentlichen Thema neuer Texte: *Сахарный Кремль* (Сорокин 2009; *Der Zuckerkremel*) wiederholt das Strukturmuster von *Норма* (Сорокин 1994; *Norma*), dieses enthält wiederum das Kapitel *Очередь* (*Die Reihe*), das auf das gleichnamige Werk aus dem Jahre 1983 anspielt, und scheint die Fortsetzung von *День опричника* (Сорокин 2006; *Der Tag des Opritschniks*) zu sein.

4 Den ersten Platz belegte Pavel Basinskij, einer der größten Kritiker Pelevins, mit seinem Buch über die letzte Fahrt Tolstoj's nach Optina Pustyn' (Басинский 2010). In seinem Roman *Generation II* (1999) rächte sich Pelevin an Basinskij mit einer giftigen Parodie auf Basinskij's abwertende Kritiken (Пелевин 2002, 221-222).

was das ist, wo das sein soll und wozu er dorthin will. Der große Schriftsteller wird also selbst zu einem Protagonisten, der dem Willen seines Autors (später stellt sich heraus – mehrerer Autoren) ausgeliefert ist, was sich letzten Endes wiederum als ein Traum von Lev Tolstoj entpuppt.

Dadurch, dass Pelevin auf historisch bekannte Namen und Plätze zurückgreift, erschafft er ohne große Mühe ein Textrealitätsfeld, in dem je nach Wissensgrad des Lesers bereits eine Menge an ‚vorgebauten‘ Kulissen vorhanden ist. Man weiß, dass Optina Pustyn’ eine sehr große Rolle im Leben von Lev Tolstoj und Fedor Dostoevskij spielte,<sup>5</sup> dass sie diese Stätte als Geistesreinigungs- und Inspirationsplatz schätzten, aber auch dass sie die Mönche und Priester als Vorlagen für ihre Protagonisten verwendeten. Somit bietet Pelevins Geschichte einen fruchtbaren Boden für den Einstieg: Graf T. fährt nach Optina Pustyn’, er wird verfolgt, man versucht, ihn umzubringen – es lässt sich vermuten, dass es Tolstojs letzte Fahrt dahin werden wird und Pelevin die Umstände des Todes des Schriftstellers (hier fast als Wortspiel mit „Tod des Autors“ im bartheschen Sinne) neu auflegt, so wie er das schon mit dem Tod von Čapaev in seinem Roman *Чапаяв у Пустыня* gemacht hat. Jedoch häufen sich bei der Schilderung der Umstände bald immer mehr Unstimmigkeiten, die kein klares Bild entstehen lassen, das chronotopisch gesehen einen Sinn ergeben würde.

Die Zeit der Handlung zu bestimmen ist schwierig, aber möglich und notwendig, wie später deutlich werden wird. In Frage kommt 1910, das Datum der letzten Fahrt Tolstojs nach Optina Pustyn’, als der exkommunizierte Graf es zwar bis zum Kloster schaffte, sich aber doch nicht traute, das Gelände zu betreten. Weil Graf T. als ein junger Mann mit schwarzem Bart beschrieben wird (Пелевин 2009, 6), bietet sich als zweites die Vermutung an, die Handlung in den 1860-70ern einzuordnen, da Tolstoj 1828 geboren wurde und in diesen Jahren sein Bart noch nicht ergraut war (was ein von M.B. Tulinov 1862 angefertigtes Foto nachweist). Aber das Ende der Handlung offenbart uns, das Ganze sei nur ein Traum von Lev Nikolaevič Tolstoj gewesen, den dieser wohl in seinen späten Lebensjahren gehabt haben dürfte. Im Roman gibt es irritierende Hinweise auf Zeit und Ort, wie sie Pelevin in so gut wie jedem seiner Texte gezielt einsetzt, um den Leser aufmerksam zu halten und ihn während der Lektüre mit Rätseln zu beschäftigen. So wird im Roman auch der Tod

---

5 Auch Dostoevskij ist im Roman *T* präsent: Als Charakter eines Kampf-Computerspiels muss er den wandelnden Toten die Seelen herausaugen sowie Wurst und Wodka von den Leichen sammeln, die das Leben des Spielers sichern.

von Vladimir Solov'ev explizit genannt, also muss es eigentlich 1900 gewesen sein. Aber weitere Belege sprechen eher für die Zeit fast ein Jahrzehnt später: So begegnet Tolstoj Čapaev, „усатый молодой человек неброского, но стильно-нигилистического вида“<sup>6</sup> (293). Wenn wir berücksichtigen, dass der Prototyp Vasilij Čapaev 1887 geboren wurde, müsste die Handlung etwa zwischen 1905 und 1914 spielen (sonst sollte der ausgebrochene erste Weltkrieg irgendwo erwähnt sein). Wir treffen in Čapaevs Umgebung auch ein kleines Mädchen namens Anna, das später in den 1918 spielenden Episoden des Romans *Čanaev u Пустота* als junge Frau, Анка-пулеметчица (Maschinengewehrschützin Anna), wieder vorkommt. Die meisten Indizien, wenn auch nicht alle, sprechen also dafür, dass der Roman *T* 1910 spielt.

Die Zeitbestimmung hat hier eine wichtige intertextuelle Funktion, die u. a. mit der Anspielung auf die Autoren des Silbernen Zeitalters zu tun hat. Der Bezug auf Blok, Majakovskij und Mejerchol'd wird später behandelt werden, zunächst soll näher auf die Verbindung mit dem Roman *Čanaev u Пустота* eingegangen werden, um herauszufinden, welcher Art die intertextuellen Referenzen sind und welche Verwandlung ein und dieselben Protagonisten im neuen Roman erleben.

### Autoreferenz zu *Čanaev u Пустота*

Spätestens bei *Generation II* fällt es dem aufmerksamen Leser auf, dass Pelevin in seinen Werken bewusst mit identischen oder sehr ähnlich klingenden Figurennamen operiert, was einen Wiedererkennungseffekt hervorruft und die Protagonisten mit einem zusätzlichen Kontext aus den früheren Romanen versieht. So treffen wir z. B. auf Vovčik Nicšeanec und Urgan Tulku VII in *Čanaev u Пустота* und in *Generation III* oder auf Lebedkin bzw. Lebjadkin und Maljuta in *Generation II* und *Диалектика Переходного Периода из Нуоткуда в Нукуда (Dialektik der Übergangsperiode aus Nirgendwo nach Nirgendwohin)*.<sup>8</sup> Dieses Verfahren

---

6 „einem schnauzbärtigen jungen Mann mit nachlässigem, aber stilvoll-nihilistischem Aussehen.“

7 Aus *Čanaev u Пустота* kennen wir Urgan Dzambon Tulku VII, den Vorsitzenden der Buddhistischen Front der Vollständigen und Endgültigen Befreiung, VEB (b). Im Original lautet sein Titel: Председатель Буддийского Фронта Полного и Окончательного Освобождения, ПОО (б), wobei das hinzugefügt (б) die Ergänzung „большевиков“ ironisiert, die dem Namen der Kommunistischen Partei Russlands (der Bolschewiken) von 1917 bis 1952 nachgestellt wurde. Dieser Urgan Tulku hält in *Generation II* einen Vortrag über Werbung und kommt auch im Roman *T* vor, allerdings mit anderer Nummerierung (Урган Джамбон Тулку VI), was wohl heißt, dass es sich um dieselbe, aber reinkarnierte Person handelt.

8 Die Funktion dieses Verfahren ist näher in meinem Aufsatz *Literarischer Buddhismus: Viktor Pelevins Romane als meditatives Mantra* (Ganschow 2008) behandelt.



nimmt Pelevin bei *T* wieder auf und macht es auch für den nicht aufmerksamen Leser als eben solches deutlich, indem er gerade Čapaev aus seinem Markenzeichenwerk einführt, das ihm die größte Popularität brachte. Die „Verlinkung“<sup>9</sup> beider Texte wird an mehreren Stellen vollzogen. Betrachten wir diese Stellen insbesondere im Hinblick auf die Charakterzeichnung, die in einem Roman anfängt und im anderen fortgesetzt wird.

Im Roman *T* begegnet Graf T. Čapaev bei einer heimlichen Versammlung der Nachfolger und Schüler des Religionsphilosophen und Mystikers Vladimir Solov’ev, der bei Pelevin – im Unterschied zum historischen Solov’ev – gerade verhaftet wurde. Symbolische Bedeutung hat hierbei, dass Graf T. bei diesem ersten Treffen mit Čapaev die Treppe hinaufgeht, während dieser schon oben angekommen ist. Čapaev befindet sich also bereits weiter oben auf der Leiter zur Weisheit, welche Solov’ev symbolisiert, während Graf T. erst noch das Niveau von Solov’evs Nachfolgern erreichen muss.<sup>10</sup> Die Weisheiten, die sich ihm bei dieser Sitzung offenbaren, sind paradox, z. B. „Ты не строка в Книге Жизни, а её читатель“<sup>11</sup> (296) und zugleich „Читатель, благодаря которому мы возникаем на свет, совершенно невидим и неощутим“<sup>12</sup> (306). Dieser Wechsel der Rollen bzw. die Gleichsetzung des Texthelden und des Lesers bzw. des Lesers und des Schöpfers sowie die Adressierung an den Lesenden greift fiktiv vom intratextuellen in den extratextuellen Raum des konkreten Lesers<sup>13</sup> über.

Durch diese Ansprache wird die rezeptive Fähigkeit des Lesers aktiviert, wodurch die Informationen über den jungen Čapaev besonders markiert werden, über dessen spätere Lebensjahre er im Roman *Чанаев и Пычмома* bereits 1996 gelesen hat. Um jeden Zweifel zu beseitigen, dass es vielleicht nur ein Namensvetter ist, fügt Pelevin in die Charakterzeich-

9 Diesen Begriff verwende ich in Bezug auf Pelevins intertextuelle Schreibweise. Siehe dazu meinen Aufsatz zu audiovisuellen Referenzen im Roman *Чанаев и Пычмома* (Ganschow 2005).

10 In vielen Werken Pelevins sind die Beziehungen zwischen den Protagonisten nach dem Prinzip Lehrer-und-Schüler gezeichnet, was öfters dazu führt, dass die Handlung einen Initiationsweg darstellt, auf dem der Führende den Geführten begleitet. Der Roman *T* setzt diese Tradition fort, indem Graf T. einen Lehrer in Vladimir Solov’ev findet. Vgl. Stahl 2006 bezogen auf *Чанаев и Пычмома*.

11 „Du bist keine Zeile im Buch des Lebens, sondern dessen Leser.“

12 „Der Leser, dem wir unser Erscheinen auf der Welt verdanken, ist völlig unsichtbar und nicht zu spüren.“

13 Der Terminus „konkreter Leser“ ist bei Wolf Schmid entliehen, der u. a. den abstrakten Leser, unterstellten Adressaten und idealen Rezipienten unterscheidet: „Der konkrete Leser existiert ebenfalls außerhalb und unabhängig vom Werk. Genau genommen ist das nicht ein Leser, sondern die unendliche Menge aller Menschen, die an irgendeinem Ort zu irgendeiner Zeit Rezipienten des jeweiligen Werks gewesen sind oder noch werden.“ (Schmid 2008, 64)

nung von Čapaev in *T* alle notwendigen Details ein, um den Erkennungseffekt zu verstärken: Er hat einen hochgedrehten Schnurrbart, befindet sich in der Militärausbildung zum Kavalleristen, kennt sich mit dem Buddhismus aus, beschäftigt sich mit metaphysischen Fragen des Daseins und äußert eine Vermutung, dass bald eine revolutionäre Situation ausbrechen wird, in der seine militärischen Fähigkeiten gefragt sein werden (316-317). Somit sind alle Merkmale von Čapaev aus dem Vorgängerroman vorhanden.

Hier täuscht Pelevin vor, einen Schlüssel zu Čapaevs philosophischer bzw. philosophierender Hypostase in *Čanaev u Пустота* zu geben, in dem die Handlung einige Jahre später spielt. Dort erschien der rote Kommandeur, der dem Leser aus dem Film der Brüder Vasil'ev *Čanaev* (1932) und aus unzähligen Witzen als ein ungebildeter, aber tapferer und bauernschlauer Mann bekannt war,<sup>14</sup> als ein kultivierter Petersburger, der allerdings die Sprache des Volkes beherrschte.<sup>15</sup> Das ebenfalls aus Film und Witzen bekannte Bauernmädchen Anka stellte Pelevin als eine Aristokratin dar, wozu nun scheinbar *T* eine Begründung vorlegen soll, denn sie sei in St. Petersburg unter Intellektuellen aufgewachsen. Im Roman *Čanaev u Пустота* wurde praktisch die doppelte, ‚wahre‘ Natur der Filmhelden präsentiert. In *T* werden diese Portraits nun mit mehr Details versehen: Čapaev entpuppt sich als Schüler des großen russischen Philosophen Solov'ev, Anna als dessen uneheliche Tochter. Handelt es sich aber wirklich um die Darstellung des früheren Lebensabschnittes genau dieser Personen?

---

14 Pelevin verwendet die Witze als Vorlagen für Dialoge und einzelne Szenen in *Čanaev u Пустота*. In *Ананасная вода* kehrt er zu dieser Form zurück und lässt seinen Protagonisten Semen Levitan in der Erzählung *Операция „Burning Bush“* (*Operation „Burning Bush“*) nicht nur mit einem jiddischen Akzent sprechen, mit dem man in Russland die Odessa-Witze erzählt, sondern lässt den Helden feststellen, dass er in so einem Witz aufgewachsen ist: „Я, можно сказать, и вырос внутри бородатого и не слишком смешного анекдота [...]“ (Пелевин 2010, 9) – „Ich bin sozusagen in einer bärtigen und nicht besonders witzigen Anekdote aufgewachsen [...]“. Vgl. das Konzept der Welt als Witz in *Čanaev u Пустота*: „Весь этот мир – это анекдот, который Господь Бог рассказал самому себе. Да и сам Господь Бог – то же самое“ (Пелевин 2009, 369). „Die ganze Welt ist ein Witz, der der Gott sich selbst erzählt hat. Eigentlich der Gott selbst ist dasselbe“.

15 Čapaevs „Sprache des Volkes“, die so gut bei den Arbeitern und Soldaten ankam, sei für ihn selbst nicht wirklich verständlich gewesen (Пелевин 2000, 101). Etwas Ähnliches erlebt Graf T., als er mit Čapaev spricht. Auf einmal sagt er etwas, was er selbst nicht verstanden hat, jedoch auf Čapaev wohl einen starken Eindruck macht: „Видимо, иногда сквозь нас проходит короткий и точный ответ тому, кому он действительно нужен, а мы даже не понимаем до конца только что сказанного“ (Пелевин 2009, 319) – „Offensichtlich geht durch uns manchmal eine kurze und treffende Antwort an den durch, der sie wirklich braucht, und wir verstehen das gerade Gesagte selbst nicht ganz.“ Der Gedanke wiederholt sich bei Pelevin in *Отель хороших волощений* (*Hotel der guten Verkörperungen*), einer Erzählung aus *Ананасная вода* (Пелевин 2010, 327).

Die Relation der literarischen Welten im Textuniversum Pelevins Pelevins Autoreferenzen weisen eine funktionale Besonderheit auf, die sich mit dem aus dem Filmbereich entliehenen Begriff des *Prequels* benennen lässt, mit dem eine Filmfolge beschrieben wird, die die Ereignisse vor der ersten Folge oder die Vergangenheit der Protagonisten schildert. Chronologisch gesehen kann *T* als Prequel zu *Čanaev u Pycmoma* betrachtet werden, weil es die Jugend von Čapaev und die Kindheit von Anna schildert. Jedoch lässt die nähere Betrachtung feststellen, dass es sich nicht nur um eine Vor-Folge handelt, sondern genauer um ein *Insert*, einen Einschub in den Roman, was von Medienwissenschaftlern als *Midquel* bezeichnet wird. Diesen Begriff verwendet man, wenn eine zeitlich später erschienene Folge die Ereignisse darstellt, die parallel oder während des ersten Teils stattfinden. Das lässt sich mit einem weiteren Indiz belegen. Ein Zitat aus *Čanaev u Pycmoma*, das die innere Welt des Protagonisten Petr Pustota als nachdenklich und poetisch darstellen soll, schildert eine seiner Visionen:

Мне, кстати, давно уже приходило в голову, что русским душам суждено пересекать Стикс, когда тот замерзает, и монету получает не паромщик, а некто в сером, дающий напрокат пару коньков (разумеется, та же духовная сущность).

О, в каких подробностях увидел я вдруг эту сцену! Граф Толстой в черном трико, широко взмахивая руками, катил по льду к далекому горизонту; его движения были медленны и торжественны, но двигался он быстро, так что трехглавый пес, мчавшийся за ним с беззвучным лаем, никак не мог его догнать. Унылый красно-желтый луч неземного заката довершал картину.<sup>16</sup> (Пелевин 2000, 11-12)

Im Roman *T* finden wir diese Stelle wieder, als Graf T. versucht, selbst zum Autor seines Lebens zu werden und dafür vor seinem inneren Auge

16 „Mir ist übrigens schon vor längerer Zeit der Gedanke gekommen, dass die russischen Seelen den Styx überqueren müssen, wenn dieser zufriert, und die Münze bekommt nicht der Fährmann, sondern jemand in Grau, der ein Paar Schlittschuhe verleiht (es versteht sich, dass dieser ein ebensolches geistiges Wesen ist).

Oh, in welchen Einzelheiten erblickte ich plötzlich diese Szene! Graf Tolstoj, in einer schwarzen, enganliegenden Sporthose, glitt, weit mit den Armen ausholend, über das Eis auf den entfernten Horizont zu; seine Bewegungen waren langsam und feierlich, aber er bewegte sich schnell, so dass der dreiköpfige Hund, der ihm mit lautlosem Gebell hinterher jagte, ihn einfach nicht einholen konnte. Ein trostloser rötlich-gelber Strahl eines nicht-irdischen Sonnenaufgangs vollendete das Bild.“

eine Hand im Handschuh visualisiert, die mit Feder und Tinte auf dem Papier folgende Situation darstellt:

Обмакнув перо в чернильницу, он дописал: [...]

*Река, скованная льдом, несомненно, была Стиксом, отделявшим мир живых от того, для чего в человеческом языке нет слов. Трёхглавый Кербер, страж загробных врат, был где-то рядом — это делалось ясно по тоскливому ужасу, волнами проходившему сквозь душу. Но граф Т. пока что не видел стража. Он шёл по берегу, направляясь к заснеженным руинам, видневшимся на краю ледяного поля. Берег, по которому он шёл, был берегом смерти ...*

Грозные цвета заката ворвались в сознание с такой силой, что рука в перчатке исчезла. Было непонятно, откуда возник целый мир, реальный и ослепительно-яркий: Т. никогда в жизни не видел ничего подобного.<sup>17</sup> (Пелевин 2009, 164; Hervorhebung hier und im Folgenden im Original).

Der Versuch, die Rollen zu tauschen und vom Protagonisten zum Autor zu werden, gelingt Graf T., denn später finden wir die Situation wieder, in der dieser eine, wie er glaubt, von ihm selbst prophezeite Situation durchlebt:

Вдруг окошко с резким стуком раскрылось. Из него высунулась рука в грязном сером рукаве. Т. замешкался, и тогда рука нетерпеливо щёлкнула пальцами. Вспомнив, что от него требуется, Т. положил в неё монету. Рука исчезла в окне и тут же вынырнула снова. Теперь она держала за кожаные ремни пару

---

17 „Er tauchte die Feder in das Tintenfass und fügte hinzu: [...]

*Der vom Eis gefesselte Fluss, war zweifellos der Styx, der die Welt der Lebenden davon trennte, wofür es in der menschlichen Sprache keine Worte gibt. Der dreiköpfige Cerberus, der Wächter der Tore der Unterwelt, war irgendwo in der Nähe – das zeigte sich an Trostlosigkeit und Schrecken, die in Wellen durch die Seele zogen. Aber Graf T. sah den Wächter vorerst noch nicht. Er ging am Ufer entlang, auf die verschneiten Ruinen zu, die am Rande des Eisfelds zu sehen waren. Das Ufer, an dem er entlangging, war das Ufer des Todes ...*

Die bedrohlichen Farben des Sonnenaufgangs brachen mit solcher Kraft in das Bewusstsein ein, dass die Hand im Handschuh verschwand. Es war unbegreiflich, woher diese ganze Welt gekommen war, so real und blendend-hell: T. hatte niemals in seinem Leben etwas Vergleichbares gesehen.“

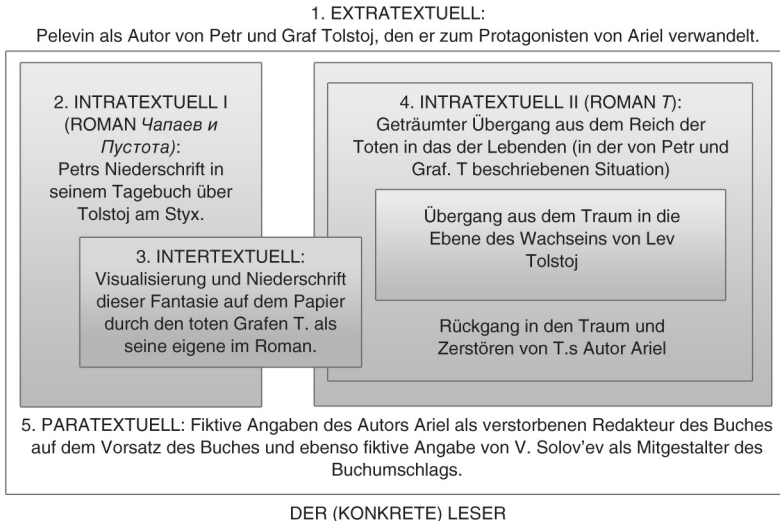
грубых железных коньков. [...] Неизвестный в сером отпустил трёхголовую собаку, и та проворно побежала к границе льда. Т. понял — он не может разогнаться, потому что рывки его тела слишком резки, а двигаться следует плавно, стараясь, чтобы взмахи рук и толчки ног выходили округлыми и неторопливыми, похожими на естественный ход маятника. Надо было не дёргаться, а как бы раскачиваться навстречу набегающему льду. Как только он начал двигаться по-новому, собака стала отставать.<sup>18</sup> (Пелевин 2009, 167-168)

Es scheint also, dass Petr in seiner Fantasie einer neuen Welt den Ursprung gab. Oder war er der Beobachter einer Welt, die durch die Textualisierung von Ariel und Graf T. entstanden ist? Petr hat diese Vision in den späten 1910ern, Tolstoj erlebt das Geschehen im Traum etwa im Jahre 1910.<sup>19</sup> Also ist Petrs Eintrag in seinem Tagebuch identisch mit Tolstoj's Traum vom Kreieren des eigenen Lebens durch das Schreiben? Das auf den ersten Blick kompliziert erscheinende Verhältnis, das wie eine *Matreška* (Наринская 2010) die Textwelten ineinandersteckt, lässt sich in fünf Teile zerlegen: 1. die extratextuelle Ebene des Autors Pелевин; 2. die intratextuelle Ebene des Romans *Чанаяв и Пустома*; 3. die intertextuelle Ebene, die beide Romane verbindet; 4. die intratextuelle Ebene des Romans *T*; 5. die paratextuelle Ebene (Umschlaggestaltung und Verlagsangaben).

18 „Plötzlich tat sich das Fensterchen mit einem ungestümen Klopfen auf. Aus ihm wurde eine Hand in einem schmutzigen grauen Ärmel herausgestreckt. T. zögerte, und da schnippte die Hand mit den Fingern. T. erinnerte sich wieder daran, was zu tun war, und legte eine Münze hinein. Die Hand verschwand im Fenster und kam sofort wieder zum Vorschein. Jetzt hielt sie an Lederriemen ein Paar grobe Eisenschlittschuhe. [...] Der Unbekannte in Grau ließ den dreiköpfigen Hund los, und dieser lief behende zum Rand der Eisfläche.“

T. verstand – er wurde nicht schneller, weil seine Körperbewegungen zu ruckartig waren und man sich gleichmäßig bewegen, sich darum bemühen musste, dass das Ausholen mit den Armen und das Abstoßen mit den Beinen rund und gemächlich vonstattengeht, wie bei dem natürlichen Ausholen eines Pendels. Man durfte nicht ruckartig reißen, sondern musste sich sozusagen dem heraneilenden Eis entgegenschwingen. Und sobald er anfang, sich auf die neue Art und Weise zu bewegen, fiel der Hund zurück.“

19 Begegnungen in den geträumten Welten bzw. das Erlebnis eines gemeinsamen Traums wird in Gegenwartsliteratur und -film immer wieder thematisiert, z. B. in Ničipuruks Roman *Сны сирен* (2009, *Träume der Sirene*). Im Filmbereich ist eine der letzten Arbeiten, in der die Protagonisten sich in den von ihnen geträumten Welten treffen und agieren, *Inception* (USA 2010, R: Christopher Nolan).



Die geliebte pelevinsche Verschachtelung von Realitäten, Träumen und Halluzinationen im intratextuellen Raum erweitert sich also durch den Bezug zu einem weiteren Roman, was die Dimension der Extratextualität neu definiert: Ein Roman ist nicht nur mit einem anderen verbunden, sondern sie bilden ein gemeinsames textuelles Universum, in dem mehrere Romane, Texte oder Protagonisten durch die Autoreferenz Pelevins ihre eigenen rhizomartigen Welten mit flüssigen Grenzen bilden und untereinander in Kontakt treten. Dies geschieht vor allem durch die Verwendung derselben Charaktere in späteren Werken, das Fortschreiben der bereits erzählten Geschichten. Auf diese Weise erzielt Pelevin also, dass die Texte keine abgeschlossenen Ganzheiten bilden, sondern jederzeit beliebig erweiterbar sind, d. h. postmodernistisch offen und rhizomartig gestaltet werden.

Nachdem wir untersucht haben, *was* die Werke Pelevins auf der Personen- und Handlungsebene verbindet, kommen wir zur letzten Frage dieser Kurzuntersuchung: *Wie* macht er das?

### *Обнажение приема*<sup>20</sup> durch Metatextualität

Der Roman *T* ist in auktorialer Erzählperspektive verfasst, jedoch erfährt der Leser durch die Konversationen zwischen dem fiktiven Autor Ariel und dessen Figur Graf T. viel über die Besonderheiten der Literaturproduktion:

<sup>20</sup> Der Terminus *обнажение приема* (Offenlegung des Verfahrens) stammt von Roman Jakobson (Jakobson 1979, 299-354).

От писателя требуется преобразовать жизненные впечатления в текст, приносящий максимальную прибыль. Понимаете? Литературное творчество превратилось в искусство составления буквенных комбинаций, продающихся наилучшим образом.<sup>21</sup> (Пелевин 2009, 89)

Die Passage weckt den Eindruck, als würde Pelevin hier seine eigene Erfahrung mit Verlagen schildern und stellt damit ein in der Literatur geläufiges Verfahren dar: Gemeint sind v. a. A. Bloks Stück *Балаганчик* (*Die Schaubude*) von 1905 (Блок 1981, 7-20) und dessen Inszenierung durch Mejerchol'd von 1906. Pelevin verfolgt aber mit einem ähnlichen Mittel ein gegensätzliches Ziel: Blok wies auf die artifizielle Natur der Literaturcharaktere hin und wandte sich mit dem Stück gegen die Vermischung der Kunst bzw. der Literatur mit dem Leben. Pelevin seinerseits weist zwar auch auf die Scheinnatur der Literaturcharaktere hin, dehnt die Illusiorität aber auch auf die der geschichtlichen Personen und sogar des Lesers selbst aus, denn alles seien nur Gedanken, sprich Bewusstseinsprodukte, die aus Wörtern entstehen. Pelevin zielt damit seinerseits auf die Aufhebung der Grenze zwischen der Literatur und der Realität. Diese Autor-Protagonist-Leser-Beziehung bedarf einer genaueren Betrachtung, die unternommen wird, sobald die Prototypen der Charaktere geklärt sind, die die Interpretation des Romans und das Verständnis des Schriftstellerkonzepts erleichtern.

In der Bloßlegung des schriftstellerischen Vorgehens, das außer der schöpferischen Beziehung des Autors zu der erschaffenen Welt auch die Beziehung zu den Verlegern, Geldgebern und Co-Autoren impliziert, deckt Pelevin den Prozess des Schreibens und der Publikation auf, wie Mejerchol'd seinerzeit den Prozess der Theatralisierung von A. Bloks *Балаганчик* veranschaulichte, indem er auf der Bühne eine andere Mini-Bühne bauen ließ, mitsamt der technischen Ausrüstung für die Kulissen- und Vorhangbewegung (Ростоцкий 1968).

Wenn aber Mejerchol'd die Intention von Blok inszenierte, die in der Entlarvung der Kunst als reine Kunst sowie in der absichtlichen Vorführung der Künstlichkeit der literarischen Charaktere bestand, geht Pelevin noch einen Schritt weiter. Nachdem er gezeigt hat, wie ein Text entsteht

---

21 „Vom Schriftsteller wird gefordert, Lebenseindrücke in einen Text zu verwandeln, der maximalen Gewinn bringt. Verstehen Sie? Das literarische Schaffen hat sich in eine Kunst der Erstellung von Buchstabenkombinationen verwandelt, die sich auf die bestmögliche Art verkaufen.“

und welche Mechanismen den Büchermarkt regeln, die den Autor dies oder jenes zu schreiben zwingen, führt er noch eine Dimension ein: die des Lesers, der der eigentliche Schöpfer des Protagonisten sei. Ohne seine Wahrnehmung, ohne seine Verarbeitung des Textes im Bewusstsein, entstehe keine Figur:

Ну и где здесь читатель? Везде, конечно. Всё это на самом деле видит он. И даже эту мою мысль думает он — отчётливее, быть может, чем я сам. С другой стороны, господин в жёлтом галстуке определённо прав — ведь читатель просто смотрит на страницу, да. В этом и заключена функция, делающая его читателем. Чем ещё, спрашивается, ему заниматься? Ну вот, и я тоже просто смотрю ... Так, а кто тогда этот «я», который смотрит? Зачем тогда вообще нужен какой-то «я», если смотреть может только читатель? Тут загадка. Надо ещё много думать. Или, наоборот, не думать совсем ...<sup>22</sup> (299)

Das Verfahren der Bewusstmachung der Lektüre hat Pelevin bereits im Roman *Чанаяв и Пустота* verwendet, aber wenn dort nur ein kurzes ‚Erwachen‘ und Distanzieren zum Text stattfand, wird hier etwas anderes unternommen: Die schopenhauersche Formel „Welt als Vorstellung“ oder die buddhistische „Welt als Traum“ wird nun von der derridaschen „Welt als Text“ abgelöst und dem Leser wird diese Auffassung mit allen literarischen Mitteln nahegelegt.

*[...] ты, ты, только что сам сидевший у костра, ты-то ведь существуешь на самом деле, и разве это не самое первое, что вообще есть и когда-нибудь было?*

Мне кажется, Петька, в тебе слишком много места занимает литератор, – сказал он наконец. – Это обращение к читателю, которого на самом деле нет, – довольно дешёвый ход. Ведь если даже допустить, что кто-нибудь кроме меня прочтёт эту невнятную историю, то я тебя уверяю, что подумает он вовсе

---

22 „Und wo ist hier der Leser? Natürlich überall. In Wirklichkeit ist er es, der alles sieht. Und auch diesen meinen Gedanken denkt er vielleicht deutlicher als ich selbst. Andererseits hat der Herr mit der gelben Krawatte entschieden recht, denn der Leser schaut einfach auf die Seite, ja. Darin besteht auch seine Funktion, die ihn zum Leser macht. Womit sonst, fragt man sich, soll er sich beschäftigen? Nun, auch ich schaue einfach ... Ja, und wer ist dann dieses ‚Ich‘, das schaut? Warum braucht man denn dann ein ‚Ich‘, wenn nur der Leser schauen kann? Hier haben wir ein Rätsel. Man muss da noch viel denken. Oder, im Gegenteil, überhaupt nicht denken ...“



не о самоочевидном факте своего существования. Он, скорее, представит тебя, пишущего эти строки.<sup>23</sup> (Пелевин 2000, 334)

Pelevin thematisiert in *T* erneut das, was er vor anderthalb Jahrzehnten angefangen hat, und verknüpft den Roman *T* dicht mit *Чанаев и Пустота*. Die Idee, dass die Protagonisten nirgendwo außerhalb des Bewusstseins des Lesers existieren, steigert sich. Dem Leser wird ein gottgleicher Status verliehen (man achte auf die Großschreibung):

Смотрите — Читатель, благодаря которому мы возникаем на свет, совершенно невидим и неосяуим. Он как бы отделён от мира — но при этом мир возникает только благодаря ему! В сущности, есть только он, Читатель. Но он же полностью отсутствует в той реальности, которую создаёт! Хотя даже этот вот парадокс сознаём на самом деле не мы, а он ...<sup>24</sup> (Пелевин 2009, 306)

Die Welt, in der der Schriftsteller einen Text produziert und der Leser ihn konsumiert, versucht Pelevin so undefiniert wie möglich zu halten. Der Urheber der Wiederbelebung des verstorbenen Schriftstellers ist der Leser, denn „человек — это книга, которую Бог читает только раз. А вот герой романа появляется столько раз, сколько раз этот роман читают разные люди ...“<sup>25</sup> (65). So erreicht Pelevin sein Ziel der Gleichsetzung des über historische Personen Gelesenen mit dem über fiktive Personen Gelesenen und die Gleichstellung der Literatur mit dem Leben sowie des Textes mit der Welt.

---

23 „[...] du, du, der gerade selbst am Lagerfeuer gesessen hast, du da existierst doch in Wirklichkeit, und ist das denn nicht das allererste, das überhaupt ist und irgendwann einmal war?“

„Mir scheint, Pet’ka, dass in dir der Literat zu viel Platz einnimmt“, sagte er schließlich. „Dieses Hinwenden zum Leser, den es in Wirklichkeit gar nicht gibt, ist ein ziemlich billiger Trick. Denn auch wenn wir zugestehen, dass irgendjemand außer mir diese unverständliche Geschichte lesen wird, dann versichere ich dir, dass er über die selbstverständliche Tatsache seiner Existenz überhaupt nicht nachdenkt. Er stellt sich eher dich vor, wie du diese Zeilen schreibst.“

24 „Schaut – der LESER, dem wir verdanken, dass wir auf die Welt kommen, ist völlig unsichtbar und nicht zu spüren. Als ob er von der Welt abgetrennt wäre – dabei entsteht die Welt nur durch ihn! Eigentlich gibt es nur ihn, den LESER. Aber er fehlt ja ganz in der Realität, die er schafft! Allerdings, sogar dieses Paradoxon erfassen in Wirklichkeit nicht wir, sondern er ...“

25 „[...] der Mensch ist ein Buch, das Gott nur einmal liest. Und der Held eines Romans, der erscheint so oft, wie den Roman verschiedene Menschen lesen ...“

Die Konstellation Protagonist – fiktiver Autor<sup>26</sup> – Leser rotiert mehrmals im Laufe der Handlung. Das Dreieck der Partizipanten oder die Trinität „автор, ты и читатель“ (Autor, du und Leser), die angeblich im solov’evschen Sinne zu verstehen sei<sup>27</sup> (365), dreht sich im Roman mehrmals und die Rollen des Schaffenden, des Erschaffenen und des Lesers bzw. des Beobachters gehen mehrmals von einer Figur zur anderen über. Die Personenkonstellation erstreckt sich insofern über den intra- und extratextuellen Raum und involviert den Leser stark ins Geschehen, indem er direkt angesprochen und ihm seine Lektüre quasi vorhergesagt wird.<sup>28</sup>

Die metatextuelle Transparenz der Textentstehung im Roman *T* hat ihre Fortsetzung im nächsten Werk *Ананасная вода*, in der Erzählung *Созерцатель тени (Betrachter des Schattens)*.<sup>29</sup> In der Darstellung der Internetrecherche des Protagonisten, der auf *YouTube* ein Video über den kontroversen Saj Baba findet (Пелевин 2010, 257), scheint Pelevin seine schriftstellerische Vorgehensweise zu zeigen, wenn er sich in seinen Werken auf geschichtliche oder zeitgeschichtliche Personen bezieht. Eine kurze Überprüfung des Links auf *YouTube* verifiziert nicht nur die Existenz des beschriebenen ‚Heiligen‘ außerhalb des Textes, sondern offenbart uns die Verbindung zum Roman *T*: Ein Video von 2008 zeigt Sai Baba mit der gesungenen *Молитва оптинских старцев (Gebet der Optiner Starzen)* im Hintergrund, welches das in der russischen Orthodoxie bekannte Gebet von

---

26 Bzw. mehrere Autoren: Ariel, Griša Ovnjuk, Miten’ka Bešadskij, Goša Pivorylov, „ein Metaphysiker“ und „ein Realist“. In diesen Charakteren lassen sich Grigorij Čchartašvili (Pseudonym: Boris Akunin), Dmitrij Ol’sanskij (Zeitung *Русский Журнал* unter dem Chefredakteur Gleb Pavlovskij, der im Roman *Generation II* von Pelevin in der Figur von Farsejkin stark karikiert wurde), Pavel Pivovarov (Pseudonym: Pavel Pepperštejn) und Pelevin selbst (93-94) erkennen. Eine weitere Figur, die im Roman *T* einen erkennbaren Prototypen hat, ist Archimandrit Pantelejmon, „который [...] за паблик рилейшнз отвечает“ (Пелевин 2009, 102) – „der [...] die Pablik rileyshns verantwortet“. Für die Öffentlichkeitsarbeit bei der Russischen Orthodoxen Kirche ist Protoierej Vsevolod Čaplin zuständig, eine sehr bekannte und kontroverse Persönlichkeit, die mit ihren Aussagen über die Orthodoxie und Gesellschaft immer wieder für Aufmerksamkeit sorgt.

27 Hier wird offensichtlich auf die Trinitätsspekulationen von Vladimir Solov’ev hingewiesen (Weltseele Sophia, die in Theosophie, Theurgie und Theokratie ihre Vollendung findet), die Pelevins Werke auch strukturell beeinflusst haben (vgl. hierzu Stahl 2003).

28 Das Verfahren des Schreibens über das Schreiben, das in der Literaturwissenschaft mit dem aus der Informatik übernommenen Begriff der Metatextualität bezeichnet wird, hat Pelevin bereits in *Чанав и Пустота* angewendet. Dort lässt er in der Beschreibung einer erotischen Szene, die nur aus Dialog besteht, Petr sagen, dass, wenn er eine erotische Szene schreiben müsste, er sich nur auf den Dialog beschränken würde, damit der Leser sich den Rest selbst fertig denken könne (Пелевин 2000, 355-356).

29 Angefangen bei dem Titel des Sammelbandes, in dem „Ананасная вода“ ein Zitat aus Vladimir Majakovskij (*Вам!*, 1915) und „Прекрасная дама“ ein Zitat aus Aleksandr Blok (*Стихи о прекрасной даме*, 1901/1902) ist.

Optina Pustyn' ist. Eine weitere Verbindung liegt in *Операция „Burning Bush“* vor, einer povest' aus *Ананасная вода*, in der einer der Protagonisten Oberst Šmyga ist, der im Leben von Ariel im Roman *T* eine kontrollierende Rolle spielt: „Главный у силовых теперь стал генерал Шмыга. Жуткий человек, его реально все боятся. Монстр.“<sup>30</sup> (Пелевин 2009, 139) Den „legendären General Šmyga“ („легендарный генерал Шмыга“, Пелевин 2008, 217) kennt man bereits aus dem Buch *Прощальные Песни Последних Пигмеев Пиндостана* (2008; *Abschiedslieder Politischer Pygmäen Pindostans*). In *Ананасная вода*, also dem dritten Buch, in dem er bei Pelevin erscheint, werden dem Leser weitere Hintergrundinformationen geliefert, die sogar Šmygas Kindheit behandeln: „Это был толстый мрачный парень с очень внимательными глазами и вечно потным ежиком. [...] Он вел досье на каждого мальчика из нашей палаты.“<sup>31</sup> (Пелевин 2010, 11-12)

Die Reihe der Protagonisten, die aus anderen Texten Pelevins stammen, ließe sich weiter fortsetzen, was die These eines gezielten Einsatzes der Autoreferentialität bestätigt, wobei der Autor auf metatextuelle Verfahren zurückgreift.

#### Fazit: Fortschreiben der Romane als schriftstellerisches Konzept

Resümierend kann man in Bezug auf das von Pelevin konsequent verfolgte Konzept sagen, dass die Erschaffung eines offenen Systems intra-, inter- und extratextueller Strukturen dazu führt, dass alle Werke sich wie *ein* Text lesen lassen. Pelevin legt weiterhin die Entstehungsmechanismen seiner Werke offen, um zu zeigen, wie sich die Fantasiewelt in gedruckte Literatur verwandelt. Er lässt seine Protagonisten aus einem Werk in das andere wandeln und erschafft aus seinen Texten ein kompliziertes und in sich schlüssiges Universum, in dem fiktive und geschichtliche Personen ein neues Leben gewinnen und die Grenzen der Romane keine Rolle mehr spielen.

Pelevin möchte, dass seine Helden leben, und zwar nicht nur solange man über sie liest, sondern auch außerhalb ihrer Herkunftstexte oder der geschichtlichen bzw. politischen Kontexte. Sie sollen mit dem Leser älter werden, eine Vergangenheit haben, neue Menschen kennenlernen, sie sollen so real wirken, dass der Leser anfängt, seine eigene Realität als Teil des Romans zu sehen.

30 „Die Hauptfigur bei den Diensten [unter dem Terminus силовые структуры versteht man im heutigen Russischen Innenministerium, Staatssicherheit und Armee, I.G.] wurde nun General Šmyga. Ein übler Mensch, vor ihm haben wirklich alle Angst. Ein Monster.“

31 „Das war ein dicker, finsterer Junge mit sehr aufmerksam schauenden Augen und einem ewig verschwitztem Igelhaarschnitt. [...] Er führte ein Dossier über jeden Jungen aus unserem Schlafsaal.“

Pelevin bleibt sich selbst treu, indem er das Fortschreiben seines aus vielen Werken bestehenden Textes in einer non-linearen, rhizomartigen Abfolge vollzieht, deren Natur hypertextuell ist. Alte Bekannte, ob aus Film, Literatur oder Computerspielen und Internet, kommen bei den Lesern immer gut an. Der Roman *T*, der auch als eine Parodie auf Boris Akunins Krimiserie mit den Abenteuern Ėrast Fandorins und seiner Nachahmung des Schreibstils des 19. Jhs. gelesen werden kann, ist nach demselben Rezept des Abenteuerromans geschrieben. Vielleicht gewann der Roman nicht zuletzt deswegen schnell so große Popularität. Geschichten, Witze, Anekdoten und Gerüchte über die bereits geliebten Helden verkaufen sich gut. Daraus hat Pelevin kein Geheimnis gemacht, im Gegenteil – er hat darüber einen ganzen Roman geschrieben.

### Literaturverzeichnis

Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Rhizom*. Berlin 1977.

Ganschow, Inna: Literarischer Buddhismus. Viktor Pelevins Romane als meditatives Mantra. In: „bildschirmtexte\_4“, zur 9. Tagung des Jungen Forums slavistische Literaturwissenschaft in Wien/Österreich, September 2008. 02.06.2011 <<http://www.kakanien.ac.at/beitr/jfsl08/IGanschow1/>>

Ganschow, Inna: Medienrealität und Identitätsproblematik in der russischen Literatur der Postmoderne“. In: „bildschirmtexte\_3“, zur 7. Tagung des Jungen Forums slavistische Literaturwissenschaft in Fribourg/Schweiz, September 2005. 02.06.2011 <<http://www.jfsl.de/publikationen/2007/Ganschow.htm>>

Jakobson, Roman: *Selected Writings. On Verse, Its Masters and Explorers*. Paris, New York 1979.

Pelevin, Viktor: *Buddhas kleiner Finger*. München 2009.

Schmid, Wolf: *Elemente der Narratologie*. Berlin 2008.

Stahl, Henrieke: „Erinnert ihr euch an das Bild des schönen Leibes?“. Aspekte der Sophiologie Vladimir Solov'evs. In: Vladimir Solov'ev und Friedrich Nietzsche: Eine deutsch-russische kulturelle Jahrhundertbilanz. Hg. von Urs Heftrich und Gerhard Ressel. Frankfurt/M. et al. 2003. S. 341-370.

Stahl, Henrieke: Ein Schuß in die „Spiegelkugel dieser falschen Welt“: Postmoderne und Initiation in Viktor Pelevins Roman ‚Čapaev i Pustota‘. In: *StudiaPhilologicaSlavica: Festschrift für Gerhard Birkfellner zum 65. Geburtstag*. In 2 Teilbänden. Hg. von Bernhard Symanzik. Münster 2006. Teilband 2. S. 683-702.

Басинский, П. Лев Толстой. Бегство из рая. Москва 2010.

Блок, А. Избранное. Москва 1995.

- Блок, А. Собрание сочинений в шести томах. Т. 3. Театр 1906-1919. Ленинград 1981.
- Быков, Д. Витина Пустынь // GZT.ru. 22.10.2009 <<http://www.gzt.ru/topnews/culture/267957.html>>.
- Губайловский, В. Гегель, Эверетт и граф Т. // Новый мир № 3 (2010). С. 195-198.
- Костырко, В. Два льва // Новый мир № 3 (2010). С. 191-194.
- Маяковский, В. Полное собрание сочинений. Т. 1. Москва 1955.
- Наринская, А. Возвращение главного героя. «Ананасная вода для прекрасной дамы» Виктора Пелевина // Коммерсантъ 09.12.2010.
- Ничипурук, Е. Сны сирен. Москва, Санкт-Петербург 2009.
- Пелевин, В. Омон Ра. Москва 1992.
- Пелевин, В. Чапаев и Пустота. Москва 2000.
- Пелевин, В. Generation П. Москва 2002.
- Пелевин, В. Диалектика Переходного Периода из Ниоткуда в Никуда. Москва 2003.
- Пелевин, В. Прощальные Песни Последних Пигмеев Пиндостана. Москва 2008.
- Пелевин, В. Т. Москва 2009.
- Пелевин, В. Ананасная вода для прекрасной дамы. Москва 2010.
- Ростоцкий, Б. В.Э. Мейерхольд и его литературное наследие // В.Э. Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы 1891-1917. Москва 1968. С. 3-57.
- Соловьев, В. Полное собрание сочинений и писем в двадцати томах. Т. 2, 1875-1877. Москва 2000.
- Сорокин В. Очередь. Москва 1983.
- Сорокин В. Норма. Москва 1994.
- Сорокин В. День опричника. Москва 2006.
- Сорокин В. Сахарный Кремль. Москва 2009.

#### Zur Autorin

*Inna Ganschow* studierte Journalismus, Medienwissenschaft und Slavistik in Deutschland und Russland. Sie arbeitete mehrere Jahre als freie Mitarbeiterin beim ZDF in der Redaktion „Zeitgeschichte“ von Prof. Dr. Guido Knopp. Parallel dazu schrieb sie an ihrer Doktorarbeit zum Thema „Gefangenschaft und Befreiung in Viktor Pelevins Roman *Чапаев и Пустота*.“ Momentan ist sie an der Universität Trier als Lehrbeauftragte für Russische Medienkunde und Medialinguistik tätig.



## **Mysterium und/oder Buffonade: Die theatralen Elemente in Vladimir Nabokovs *Приглашение на казнь***

Die für Nabokovs Werke so charakteristische Bipolarität<sup>1</sup> nimmt in *Приглашение на казнь* (1934; *Einladung zur Enthauptung*) eine besondere Gestalt an, deren Spezifik in der gegenseitigen Durchdringung von zwei Prinzipien in einem Romanraum liegt.<sup>2</sup> Das Zentrum des ersten bildet Cincinnat selbst; zu ihm gehört ein von ihm instinktiv gefühlter Bereich, der sich außerhalb des physischen Raumes befindet: „Там – неподражаемой разумностью светится человеческий взгляд; там на воле гуляют умученные тут чудачки; там время складывается по желанию [...]“<sup>3</sup> (Набоков 2002, 101) Außerhalb dieses Bereiches herrscht der Grundsatz der Welt, in der Cincinnat lebt und die ihn umgibt. Der Gegensatz beider Sphären zeigt sich in zahlreichen Romanepisoden und Motiven, nicht nur in den divergierenden ästhetischen und ethischen Wertungen zwischen Cincinnat und den Bewohnern seiner Umwelt, sondern auch in konkreten materiellen Unterschieden. Das beste Beispiel ist allerdings der Antagonismus zwischen Cincinnat als einzigem „undurchsichtigen“ Bewohner der Stadt und allen anderen „durchsichtigen“ Personen und die daraus resultierende Todesstrafe, die Nabokovs Protagonist erwartet.<sup>4</sup>

---

1 Grundlegend sind hierzu die Arbeiten Левин 1998 und Александров 1999, insbes. 7-32.

2 Zur Ambivalenz dieser beiden Welten in *Приглашение на казнь* vgl. Левин 1998, insbes. 357-359, und Toker 1989.

3 „*There, там, là-bas* leuchtet unnachahmbares Verständnis aus dem Blick der Menschen; dort beheligt man die Sonderlinge nicht, die hier gemartert werden; dort nimmt die Zeit die Gestalt an, die einem beliebt [...]“ (Nabokov 1990, 103)

Im Folgenden werden Text und Übersetzung nach diesen Ausgaben unter einfacher Nennung der Seitenzahlen zitiert, wobei die erste Zahl jeweils für das Original steht.

4 Zur Aufteilung der Romanwelt in „там“ (dort) и „тут“ (hier) vgl. Johnson 1985, 157-169.

Die bekanntermaßen große Anzahl an – häufig komplementären – Deutungsansätzen zu *Приглашение на казнь*<sup>5</sup> lässt sich vor dem Hintergrund dieser Bipolarität auch als dichotomisches Verhältnis von jeweils Realem und Irrealem, Masse und Individuum sowie ‚echter‘ und ‚unechter‘ Kunst etc. lesen. Kritisch anzumerken ist hierbei vor allem, dass diese Interpretationen zu oft gewissermaßen vor die eigentliche Analyse des Romans gesetzt werden. Im Gegensatz hierzu soll im Folgenden versucht werden, die theatrale Poetik und Struktur des Werks enger am Text herauszuarbeiten.

Auf diese Elemente des Romans wurde in den Nabokoviana bereits mehrfach hingewiesen.<sup>6</sup> Dabei wurde allerdings der Zusammenhang zwischen ihnen und der bereits genannten Bipolarität nicht näher analysiert, ebenso wenig wurde das Zusammenwirken der beiden Prinzipien in einem Romanraum untersucht.

### Die theatralen Elemente

Die theatralen Elemente in *Приглашение на казнь* lassen sich auf verschiedenen Ebenen des Romans ausmachen. Neben solchen Konnotationen in der Darstellung des Romanraumes (in Cincinnats Zelle lebt eine künstliche Spinne, am Himmel hängt ein künstlicher Mond, das Fenster im Korridor ist aufgemalt, das Schafott in der letzten Szene bricht zusammen) und der Romanfiguren (bis auf Cincinnat tragen sie Masken, falsche Bärte, Perücken etc.) sollen hier vor allem die handlungsbildenden Elemente in den Vordergrund gestellt werden.

Diese lassen sich im Wesentlichen in zwei Gruppen aufteilen. Zum einen gibt es Szenen, die nur unter der Annahme, dass das ganze Roman-geschehen im künstlichen Raum der Theaterbühne abläuft, logisch nachvollziehbar werden. Die zweite Gruppe bilden vor allem solche Momente, die sich einem bestimmten Genre der szenischen Kunst (Pantomime, Melodrama usw.) zuordnen lassen (hierzu später). Die Bedeutung der ersten Gruppe, also solcher Handlungen, die durch die Bühne gewissermaßen legitimiert und logisch zulässig werden, lässt sich besonders gut an einer Romanepisode illustrieren, auf deren Theatralität bereits Dabney Stuart hingewiesen hat (Stuart 1978, 55-86). In ihr wird in Cincinnats Anwesenheit aus dem Direktor der Gefängniswärter Rodion, ohne dass dies in irgendeiner Weise motiviert oder beschrieben würde (also auch nicht durch einen Traum oder die Imagination des Protagonisten). Die-

---

5 Einen guten Überblick hierzu verschafft der Sammelband Connolly 1997; vgl. auch Toker 1989.

6 Siehe hierzu u. a. Stuart 1978; Левин 1998, 357-358; Александров 1999, 112-114; Букс 1998, 130-137; Connolly 1997, 9-15.



ser Vorgang, der sich in ähnlicher Form mehrfach im Roman wiederholt, lässt sich aber durchaus als eine Art Kostümwechsel bzw. Rollentausch auf der Bühne verstehen. Dies wird besonders auf der sprachlich-lexikalischen Ebene deutlich, wo ein und dieselbe Figur plötzlich in einen anderen Sprachduktus verfällt und gewissermaßen eine andere Rolle übernimmt (im konkreten Beispiel also der Übergang von der Rolle des Direktors zur Rolle des Gefängniswärters) – ein Umstand, der von den anderen Romanfiguren übrigens auch bemerkt wird. Da die Erzählerperspektive ausgeblendet und die Szene im dramatischen Modus geschildert wird, entsteht eine Situation, die nur in einer szenischen Kunst möglich ist. Der Schauspieler wechselt seine Maske vor den Augen der Zuschauer (und denen Cincinnats). Der Text benötigt also einen Leser, der nicht nur Leser sein darf, sondern auch zugleich ein Zuschauer sein muss, der die Handlung der *mise en scène* rekonstruiert.

Cincinnats gesamte Umgebung wird im exakten Wortsinn als Theater dargestellt, was es dem Leser ermöglicht (und ihn dazu nötigt), die physische Welt des Romans als eine Aufführung, die vor den Augen des Protagonisten abläuft, zu begreifen. Wichtig ist hierbei, dass es sich um eine Aufführung und keine Inszenierung handelt. Während letztere eine vom Regisseur angestrebte und geplante idealtypische Realisierung meint, soll mit dem Begriff Aufführung die konkrete und einmalige Umsetzung bezeichnet werden, die durch äußere Umstände (z. B. Fehler der Schauspieler, technische Probleme, Lärm im Saal) oder Improvisationen beeinflusst werden kann.<sup>7</sup>

Im Roman wird dies zunächst im Motiv des Fehlers virulent, hier als Diskrepanz zwischen Intention und Realisierung verstanden. Die explizite Benennung eines Lapsus in der theatralen Umsetzung ist im Roman häufig zu beobachten, beispielsweise beim Auftritt des Direktors:

Ну что ж, – сказал Цинциннат – пожалуйста, пожалуйста... [...] Но я попрошу вас позвать... – Сию минуту, – выпалил Родион с такой готовностью, словно и только жаждал этого, – метнулся было вон, – но директор<sup>8</sup>, слишком нетерпеливо ждавший за дверью, явился чуть-чуть слишком рано, так что они столкнулись.<sup>9</sup> (84)

<sup>7</sup> Vgl. dazu auch Fischer-Lichte 2010, 232-234.

<sup>8</sup> Den Raum betritt auch nicht derjenige, den Cincinnat holen lassen wollte (d.h. der Direktor an Stelle des Bibliothekars).

<sup>9</sup> „Nun gut“, sagte Cincinnatus, „wie ihr wollt, wie ihr wollt ... [...] Aber wenn ich darum bitten darf, rufen Sie ...“, „Sofort“, brachte Rodion mit solcher Bereitwilligkeit hervor, als hätte

Ebenso oft scheitern die Tricks des M-s'e P'er (M'sieur Pierre); unter anderem misslingt ein akrobatischer Auftritt, weil er seine Zahnprothese verliert (115 ff/126 ff). Auch weitere Figuren benehmen sich bisweilen anders, als sie offenbar angewiesen wurden. So sieht sich beispielsweise der Direktor gezwungen, hinter dem Bibliothekar den Raum zu verlassen, wohl um diesen mit körperlicher Gewalt zu strafen bzw. zu disziplinieren, weil er durch sein Aus-der-Rolle-Fallen die Szene einer fröhlichen und begeisterten Begrüßung M-s'e P'ers gestört hatte (96 ff/94 ff).<sup>10</sup> Auch der Bau der Hinrichtungsstätte, gewissermaßen der Kulisse für den letzten Akt, verzögert sich (166/215).

Besonders wichtig ist in diesem Zusammenhang Cincinnat selbst, der sich mit wachsender Verachtung weigert, an den vom Gefängnispersonal vorbereiteten Showauftritten teilzunehmen. Als M-s'e P'er beispielsweise seine Kunststücke vorführt, schweigt Cincinnat, so dass der Direktor an seiner Stelle auf alle Fragen antworten muss (92 ff/89 ff).

Das zweite mit der Darstellung der Umgebung als Aufführung in Verbindung stehende Motiv ist das des Drehbuchs. Dieser Begriff soll hier nicht nur als Filmszenario verstanden werden, sondern – in Analogie zu den Vorstellungen der Theateravantgarde der 20er Jahre – allgemein als ein schriftlicher Text, der die grundsätzlichen Handlungslinien vorgibt, dabei aber Raum für die Improvisation in der konkreten Aufführung lässt. Auf die Existenz gerade solcher Handlungsanweisungen, die offenbar die Auftritte des Gefängnispersonals regulieren sollen, wird im Text ständig verwiesen: „Сообразно с законом“ („wie das Gesetz es vorschrieb“; 47/11), „закон требовал“ („das Gesetz schrieb vor“; 54/22), „как того требовал обычай“ („wie der Brauch es verlangte“; 109/117), „как велит прекрасный обычай“ („wie es unsere ruhmreiche Sitte verlangt“; 156/199), „обычай требовал“ („die Tradition wollte“; 158/203), „всегда так делается“ („so wird es immer, immer gemacht“; 161/208).

Zugleich wird das Motiv des Drehbuchs mit dem des Fehlers verbunden; das Gefängnispersonal besitzt Notizbücher, liest seine Texte vom Blatt ab: „Пережить тебя, – повторил м-сье Пьер, довольно откровенно заглянув в мелко исписанный свиточек, который держал

---

er genau darauf sehnlich erwartet; er wollte sich eilig davon machen, aber den Bruchteil einer Sekunde zu früh erschien der Direktor, der zu ungeduldig an der Tür gewartet hatte, so daß sie zusammenprallten.“ (75)

10 Tatsächlich gerät dem Direktor die Szene durch das erzwungene Verlassen des Raumes völlig außer Kontrolle, was sich dann in seiner Gereiztheit widerspiegelt.

в кулаке“<sup>11</sup> (140); „Директор поспешно надел очки, разглядел какую-то бумажку и, рванув голосом, обратился к Цинциннату: [...]“<sup>12</sup> (155). Im Laufe der Romanhandlung steigt die Zahl der Brüche und Unstimmigkeiten, wie in einer Aufführung, wo mit der Zeit unerwartete Faktoren die Handlung ins Stocken bringen und ihr einen neuen Sinn verleihen können. In der Mitte dieser nach den Regeln des Theaters funktionierenden Welt steht Cincinnat als Zuschauer. Für eine solche Deutung spricht nicht nur die Tatsache, dass er der einzige ist, der sich der Teilnahme an den ständigen Inszenierungen zu entziehen versucht. Besonders deutlich wird die Existenz Cincinnats als Zuschauer in den Szenen, in denen die komischen Einlagen des Gefängnispersonals vor seinen Augen in seiner Gefängniszelle inszeniert werden und er sich ihnen deshalb nicht entziehen kann.

Das theatrale Prinzip, das in der Darstellung von Cincinnats Umgebung überwiegt, betont deren Unnatürlichkeit, Künstlichkeit, Illusorität und Erlogenheit. Dass Cincinnat die einzige reale Figur in einer irrealen Welt ist, hat bereits Chodasevič bemerkt (Ходасевич 1997, 247).

Die für Chodasevič zentrale Frage, wie sich das Reale mit dem Irrealen verbinden lässt, wird an dieser Stelle nicht berücksichtigt. D. h., es soll hier nicht untersucht werden, ob alles, was im Roman passiert, nur ein Traum oder Alptraum von Cincinnat ist, und welche der beiden Welten real und welche imaginiert ist. Prinzipiell ist an dieser Stelle nur die Tatsache von Interesse, dass zwei gegensätzliche Welten in einem Raum zusammentreffen.

Dieses grundlegende Kompositionsprinzip in Verbindung mit den theatralen Elementen des Romans verweist auf die russische nachrevolutionäre Theateravantgarde im Allgemeinen und auf Vladimir Majakovskijs *Мистерия-буфф* (1918, 1921; *Mysterium Buffo*) im Besonderen. Für beide gilt das Primat der Aufführung gegenüber dem geschriebenen Text, die Betonung der Improvisation und die Einbindung buffonesker Elemente.<sup>13</sup>

11 „,Noch einmal erleben könnte“, wiederholte M’sieur Pierre und warf ziemlich unverhohlen einen Blick in eine rollenförmige, ganz mit feiner Schrift bedeckte Kladde.“ (170)

12 „Der Direktor setzte hastig die Brille auf, konsultierte ein Blatt Papier und wandte sich mit Megaphonstimme an Cincinnatus: [...]“ (198).

13 Zu diesen Elementen des sogenannten Theateroktobers vgl. auch Золотницкий 1976, 222. Zum Verhältnis von *Приглашение на казнь* zu den – teilweise auch durch Symbolisten und Theaterreformer reaktivierten – Formen des Volkstheaters (wie Balagan, Commedia dell’arte) vgl. auch Сендерович/Шварц 1997 und 1998. Im Zentrum der vorliegenden Arbeit steht hingegen die Polemik Nabokovs mit Positionen der Theateravantgarde selbst.

Wichtiger als eine detaillierte Analyse von Majakovskijs *Мистерия-буфф* ist daher die Frage seiner schematischen Einteilung in zwei Welten, in – wie es bereits der Titel sagt – eine Welt des Mysteriums und eine Welt der Posse/Buffonade. Gerade hier wird auch die typologische Ähnlichkeit zur Bipolarität von *Приглашение на казнь* deutlich. Dabei wird der Gegensatz von proletarischem Mysterium und bourgeoiser Buffonade (Маяковский 1956, 357), der sich bei Majakovskij mit der satirischen Aufteilung in sieben Paare „Чистых“ („Reine“) und sieben Paare „Нечистых“ („Unreine“) findet, umgedeutet in den Gegensatz von „прозрачный“ („durchsichtig“) und „непрозрачный“ („undurchsichtig“). Der letztere, denn es handelt sich dabei ausschließlich um Cincinnat, wird hier zum Träger der Mysteriumselemente, während sich dem Gefängnispersonal die Buffonade zuordnen lässt.

Nabokovs Umdeutung bleibt dabei zugleich als Antwort auf die kulturelle Situation im Russland der frühen 20er Jahre lesbar und als Versuch, das Mysterium in seiner ursprünglichen mittelalterlich-christlichen Form gegenüber den Versuchen Majakovskijs, es zu einer politischen Satire umzugestalten, zu reetablieren.<sup>14</sup>

### Das Mysterium – Cincinnats Weg ins jenseitige „Там“ (Dort)

Im Zentrum des Mysteriums steht Cincinnat. Dieser durchläuft in der Romanhandlung einen Erkenntnisprozess, einen Weg zu quasi-religiöser Erleuchtung. Dabei verändert sich vor allem die Einstellung zu seiner Umgebung. So erscheint er als ein von der äußeren Welt unabhängiger Mensch, vor allem dank eines instinktiven Glaubens an eine andere Welt, an einen metaphysischen Seinsbereich, der sich wohl am besten mit dem für Nabokov so wichtigen Begriff der „потусторонность“ („Jenseitigkeit“) fassen lässt. Während Cincinnat zu Beginn des Romans kaum Misstrauen und Feindseligkeit gegenüber den anderen Figuren hegt, so ändert sich diese Einstellung unter dem Einfluss der ständigen Anfechtungen, denen er sich von Seiten des Gefängnispersonal ausgesetzt sieht und die fast immer Züge eines besonders groben Humors besitzen. Auf den

---

<sup>14</sup> Dies geschieht nicht nur durch die grundlegende Strukturierung des Textes als Mysterium, sondern auch durch den Umgang mit christlichen Motiven. Während bei Majakovskij komische und tragische Elemente miteinander vermischt werden (vgl. hierzu auch den Begriff der dialektischen Synthese bei Якобсон 1975, 15), lässt sich bei Nabokov ein deutlicher Unterschied festmachen. Je nachdem, ob die Motive mit Cincinnat selbst in Verbindung gebracht werden oder mit den anderen Romanfiguren, erhalten sie eine deutlich erhaben-pathetische oder aber parodistische Färbung. Also wird auch hier die deutliche Zweiteilung in Mysterium und Buffonade zu einem Kernelement der intertextuellen Beziehung zu Majakovskij, in der gerade der Umgang des Letzteren mit christlichen Motiven parodiert wird.

extrovertierten Charakter dieser komischen Einlagen reagiert Cincinnat mit Schweigen. Überhaupt treten äußere Ereignisse in dem Roman stark in den Hintergrund, stattdessen ist Veränderung nur in Cincinnats innerer Welt, seinen Vorstellungen und Urteilen zu beobachten, in seiner wachsenden Fähigkeit, sich den niederträchtigen Späßen auf einer geistigen Ebene zu entziehen. Eine wichtige Rolle spielen in diesem Prozess auch die enttäuschten Erwartungen des Protagonisten. Wird zunächst nur der angekündigte Besuch seiner Frau am Besuchstag selbst widerrufen: „Ну что ж – сказал Цинциннат, – пожалуйста, пожалуйста ... Я все равно бессилён. – (Другой Цинциннат, поменьше, плакал, свернувшись калачиком.)“<sup>15</sup> (84), so wird diese Szene kurz darauf noch gesteigert, wenn an Stelle Marfin'kas M'se P'er zu Besuch kommt. Diesmal kommen dem Protagonisten – und nicht nur dem „anderen“ Cincinnat – bereits die Tränen (98/96). Die schwerste Desillusionierung erfährt Cincinnat aber, wenn er zweimal um die vermeintlich mögliche Befreiung betrogen wird (143 ff/177 ff).

Diese Reihe von Enttäuschungen führt letztlich zu Cincinnats grundlegender Einsicht über die Beschaffenheit der ihn umgebenden Welt: „Все сошлось, – писал он, – то есть все обмануло, – все это театральное жалкое [...]. Все обмануло, сойдясь, все. Вот тупик тутошней жизни – а не в ее тесных пределах надо было искать спасения.“<sup>16</sup> (174)

Im gleichen Maße, wie Cincinnat das Vertrauen in seine Umgebung verliert, wächst das Vertrauen in die Welt des jenseitigen „там“.<sup>17</sup> Diese Transformation spiegelt sich sogar in der Verwendung des Wortes. Ist es zu Beginn der Romanhandlung noch hauptsächlich mit Marfin'ka und den Tamara-Gärten verbunden, die beide für seine positivsten Erinnerungen stehen, so schreibt Cincinnat am Ende hoffnungsvoll in sein Tagebuch: „Я обнаружил дырочку в жизни – там, где она отломилась, где была спаяна некогда с чем-то другим, по настоящему живым, значительным и огромным [...].“<sup>18</sup> (174)

15 „Nun gut“, sagte Cincinnatus, „wie ihr wollt, wie ihr wollt ... Ich bin sowieso machtlos.“ (Der andere, etwas kleinere Cincinnatus weinte, zu einem Ball zusammengerollt.)“ (75)

16 „Eins hat sich zum anderen gefügt“, schrieb er, „das heißt, alles hat mich getäuscht – all dieser theatralische, armselige Kram [...]. Alles hat mich getäuscht, als sich eins zum anderen fügte, alles. Dies ist das blinde Ende dieses Lebens, und ich hätte Rettung nicht innerhalb seiner Grenzen suchen sollen.“ (231)

17 Vgl. z. B. Lachmann 1987, 412-416; Johnson 1985, 37-42; 157-169.

18 „Ich habe den kleinen Riß im Leben entdeckt, wo es abbrach, wo es einst an etwas anderes gelötet war, etwas wahrhaft Lebendiges, Bedeutsames, Unermeßliches [...].“ (231)

Genau in dem Moment, in dem er notiert: „Но теперь, когда я закален, когда меня почти не пугает [...] ... смерть“<sup>19</sup> (175), holt man ihn zur Hinrichtung ab, bei der ein Cincinnat stirbt, der andere aber lebendig die Hinrichtungsstätte verlässt (186 f/251 ff). Und so eröffnet sich für den Protagonisten der Weg eines Mystikers, dem das Geheimnis eines jenseitigen Bereiches offenbar wird und die Erkenntnis, wie sich dieses „там“, der andere Raum mit anderen Gesetzen, erreichen lässt. Dieses Mysterium ist zugleich ein Mysterium der Sprache, denn die Suche Cincinnats ist auch eine Suche nach dem Wort, nach der Fähigkeit, sich auszudrücken<sup>20</sup>: „Я еще много имею в виду, но неумение писать, спешка, волнение, слабость ... Я кое-что знаю. Я кое-что знаю. Но оно так трудно вырази́мо!“<sup>21</sup> (99)

Auf diesem Weg zum „высказаться – всей мировой немоте на назло“<sup>22</sup> (99) wird er schließlich zum Schriftsteller, dessen geschriebenes Wort eine außerliterarische Wirkung entfaltet, wenn er beispielsweise das Wort *смерть* (Tod) niederschreibt und gleich darauf durchstreicht: Ein Cincinnat stirbt, der andere aber lebt und macht sich auf „в ту сторону, где судя по голосам, стояли существа, подобные ему“<sup>23</sup> (187). In diesem Sinne ist die Erleuchtung Cincinnats auch sein eigenes Mysterium.

Das Spiel mit Formen des antiken oder mittelalterlichen Mysteriums ist im Theater zu Beginn des 20. Jahrhunderts immer wieder zu beobachten. So schreibt beispielsweise Remizov Stücke wie *Бесовское действо* (1919; *Dämonenspiel*) oder *О Иуде, принце Искаримотском* (1908; *Über Judas, den Prinzen Ischariot*),<sup>24</sup> die an die Tradition mittelalterlicher Spektakel anschließen sollen. Vjačeslav I. Ivanov beschäftigt sich in zahlreichen Texten mit antiken Mysterien<sup>25</sup> und allgemein lässt sich auch die symbolistische Konzeption des „театр как храм“ („Theater als Tempel“) anführen.<sup>26</sup> Das Thema war dabei nicht nur für die Literatur bzw. Theatertheorie besonders prominent, sondern gerade auch für die Theaterpraxis. Das in St. Petersburg auf die Initiative von Nikolaj Evreinov errichtete *Старинный театр* (*Alte Theater*) bemühte sich

---

19 „Doch jetzt, da ich abgehärtet bin, da ich fast keine Angst mehr habe vor dem [...] ... Tod“ (232).

20 Vgl. Johnson 1985.

21 „Ich meine noch vieles andere, aber Mangel an schriftstellerischem Talent, Eile, Aufregung, Schwäche ... Ich weiß etwas. Ich weiß etwas. Doch es auszudrücken, fällt so schwer!“ (99)

22 „[sich] auszudrücken – trotz der Stummheit der Welt“ (99).

23 „in jene Richtung, wo, nach den Stimmen zu urteilen, ihm verwandte Wesen standen“ (253).

24 Beide sind enthalten in Remizov 1971.

25 Vgl. Murašov 1999.

26 Zu dieser Konzeption des Theaters und ihrer Beziehung zum Balagan vgl. Stachorskij 1995.

um die Neubelebung des mittelalterlichen Schauspiels und inszenierte Stücke von Adam de la Halle, Rutebeuf (dessen Mirakelspiel *Le Miracle de Théophile* von Aleksandr Blok übersetzt wurde) und anderen, die teilweise auch umgearbeitet bzw. rekonstruiert wurden.<sup>27</sup> Auch Mejerchol'd setzte sich in seinem wohl bekanntesten Aufsatz *Балаган (Balagan)* neben Blok mit den Mysterien auseinander, die er allerdings kritisiert und denen er ein Theater reiner Theatralität der „каботинаж“ (Schauspielerei, Komödiantentum) gegenüberstellt (Мейерхольд 1968, 207 ff). Im Werk Majakovskijs finden sich ebenfalls zahlreiche Anspielungen auf ältere Theatertraditionen.<sup>28</sup>

An diesen Hintergrund muss erinnert werden, wenn vom Zusammenhang mystischer und theatraler Elemente des Romans gesprochen wird.<sup>29</sup> Denn es ist diese Verbindung, die für die russische Kultur und Theaterpraxis am Anfang des 20. Jahrhunderts (und auch für Teile der späteren Theateravantgarde) von Bedeutung ist. Gleichzeitig betont ein so verstandener mystischer Weg des Autors zum gefundenen Wort die metafiktionale Ausrichtung des Romans.

**Die Buffonade – Das Diesseits der sowjetischen Theateravantgarde**  
Der Welt von Cincinnats Mysterium wird die Welt der Buffonade entgegengesetzt. Cincinnats Hauptantagonist ist dabei sein Henker, M-s'e P'er, dessen Aktionen sich einer ganzen Reihe verschiedener Typen szenischer Kunst und insbesondere dem Varieté zuordnen lassen: Er führt Spielereien und Zauberkunststücke vor, erzählt Witze, präsentiert seinen Körper sowie seine körperlichen Fähigkeiten, und er ergeht sich in akrobatischen Tricks (115/127).

Ebenso lassen sich Ėmmočkas akrobatische und tänzerische Einlagen (138/167) oder die Gesangsdarbietung des Gefängniswärters Rodion anführen (59/31). Und nicht zuletzt muss hier der Walzer genannt werden, den Cinninnatus mit Rodion gleich nach dem Todesurteil tanzt (48-49/13-14) und der in Anbetracht dieses Umstands eher an einen Totentanz, einen *Danse Macabre* erinnert. Alle diese Tätigkeiten besitzen einen dezidiert performativen Charakter und wären auf der Bühne des klassischen dramatischen Theaters vollkommen deplatziert. Sie zielen

---

27 Zum *Старинный театр* vgl. Старк 1922.

28 Auf die archaischen Wurzeln und die religiöse Natur von Majakovskijs Weltanschauung sowie auf die zahlreichen Bezüge zur mittelalterlichen Volkskultur verweist u. a. Вайскопф 1996.

29 Auf die Beziehungen zwischen *Приглашение на казнь* und Mysterienspielen haben Бицилли 1936, 192 ff und Давыдов 2004, 119 hingewiesen, entwickeln das Thema jedoch kaum weiter.

darauf, sich selbst und den eigenen Körper zur Schau zu stellen sowie die eigene Gewandtheit und den eigenen Scharfsinn zu demonstrieren.

Von Bedeutung sind ebenso die Hintergrundszenen des Romans, bei denen die Darstellung einer Handlung entweder als Pantomime oder als – für die sowjetische Revolutionskultur typisches – Massenspektakel<sup>30</sup> der Illustration des Geschehens dient. Eine Pantomime begegnet dem Leser im Moment nach M-s'e P'ers Ankunft (78/63 f). Als Massenspektakel wiederum lässt sich die Episode am Ende des Romans lesen, in der Cincinnat zu seiner Hinrichtung gebracht wird (181 ff/243 ff).

In dieser Enzyklopädie verschiedener Formen der Theaterkunst findet sich mit dem Melodrama nur ein wirklich *dramatisches* Genre, d. h. eine theatrale Aufführung eines literarischen, schriftlich fixierten Werkes. Die Szene mit Marfin'kas Besuch sollte nicht so sehr als ein beliebiges inszeniertes Drama gelesen werden (Букс 1998, 125 ff), sondern verweist ganz expliziert auf die Gattung des Melodramas. Die Szene wird eingeleitet durch eine Art Bühnenumbau, da nicht nur Marfin'kas zahlreiche Verwandten mit ihr zu Besuch kommen, sondern auch ein großer Teil der Zelleneinrichtung ausgetauscht wird (Набоков 2002, 105). Verweist die Stimmungserzeugung mittels Attrappen und Requisiten bereits auf die dramatische Inszenierung, so entwickelt sich die folgende Szene ganz im Geist des Melodramas. Die für das Melodrama typische pathetisch und emotional zugespitzte Darstellung wird parodistisch unterlaufen durch die Rollenzuschreibungen (Marfin'ka als verfolgte Unschuld, ihr Ehemann als ruchloser Betrüger, ihr junger Bewunderer als geneigter Vermittler<sup>31</sup>) sowie die Interpretation des Geschehens als melodramatischen Konflikt zwischen Laster und Unschuld.

– Горе, горе! – провозгласил тесть и стукнул тростью. [...] – Папенька, оставьте, ведь тысячу раз пересказано, – тихо проговорила Марфинька и зябко повела плечом. Ее молодой человек подал ей бахромчатую шаль, но она, нежно усмехнувшись одним уголком тонких губ, отвела его чуткую руку. [...] – Горе! – с силой повторил тесть и начал подробно и смачно проклинать Цинциннату. [...] – как ты смел, ты, счастливый семьянин, –

---

30 Vgl. z. B. Evreinovs Massenspektakel *Взятие Зимнего дворца* (1920; *Die Erstürmung des Winterpalais*); zum Genre vgl. auch Rolf 2006.

31 Eine immer noch gültige klassische Definition des Melodramas bes. im russischen Theater gibt Варнеке 1913, 453 ff. Zu neueren Forschungen vgl. auch den Sammelband Hays/Nikolopoulos 1999. Den Zusammenhang zwischen Melodrama und Avantgarde, allerdings am Beispiel des Films, gibt Schahadat 2010.



прекрасная обстановка, чудные детишки, любящая жена, [...] Цинциннат прошел дальше [...] Марфинька повернулась к нему. Молодой человек очень корректно встал.<sup>32</sup> (105 ff)

In diesem Kontext steht dann auch der Gesang von einem von Marfin'kas Brüdern, der nicht zuletzt auf den Gattungsursprung des Melodramas als Kombination von Musik und Drama verweist.

Der Bezug auf das Melodrama ist alles andere als zufällig und steht ganz im kulturellen Kontext der 20er Jahre. Im nachrevolutionären Russland war es eine der wichtigsten propagierten und geförderten Gattungen des Theaters und des Films (Золотницкий 1976, 138). So wurde beispielsweise 1919 von Lunačarskij und Gor'kij ein Wettbewerb um das beste Melodrama ausgeschrieben. Lunačarskij begründet seine Bedeutung mit der Fähigkeit, die Zuneigung der Masse zu gewinnen, und stellt es dem psychologischen Drama gegenüber. Für Lunačarskij ist das Melodrama als Theater von Effekten, Kontrasten und dem Nebeneinander von Schönheit und Karikatur der Inbegriff des Volkstheater und des Theaters schlechthin (Луначарский 1924, 95). In ihm verbinden sich nach Lunačarskij Pathos und Buffonade (ebd.).

Wenn also Nabokov Momente des Melodramas mit solchen des Mysteriums und der Buffonade verbindet, dann ist dies gerade der Konnex zu den avantgardistischen Theaterexperimenten vor allem der 20er Jahre. Im Übrigen kommt auch die melodramatische Bühne selbst im Roman nicht ohne Elemente der Buffonade aus. Hierzu gehört sowohl der groteske Gang von Marfin'kas lahmem Sohn Diomedon als auch das Verhalten von Marfin'kas Tochter Polina.

Тесть на вершине красноречивого гнева вдруг задохнулся и так двинул креслом, что тихонькая Полина, стоявшая рядом и глядевшая ему в рот, повалилась назад, за кресло, где и осталась лежать, надеясь, что никто не заметил.<sup>33</sup> (107)

---

32 „Weh, weh!“, verkündete der Schwiegervater und stampfte mit seinem Stock auf den Boden. [...] „Nicht doch, Papa, das haben wir doch schon tausendmal gehört“, sagte Marthe ruhig und zuckte eine kühle Achsel. Ihr junger Mann bot ihr einen gefransten Schal, doch sie bildete mit einem Winkel ihrer schmalen Lippen den Ansatz eines zärtlichen Lächelns und winkte seine sensible Hand beiseite. [...] „Weh!“, wiederholte der Schwiegervater mit Nachdruck und begann Cincinnatus detailliert und mit Behagen zu verfluchten. [...] wie du es wagen kannst, du, ein glücklicher Familienvater – schöne Möbel, prachtvolle Kinder, eine liebende Frau, [...] Cincinnatus ging weiter [...] Marthe wandte sich zu ihm hin. Der junge Mann erhob sich sehr korrekt [...].“ (110 ff)

33 „Auf dem Gipfel seiner Beredsamkeit ging dem Schwiegervater plötzlich die Luft aus, und

Wenn weiter oben davon die Rede war, dass die theatralen Elemente im Roman der Ästhetik des klassischen dramatischen Theaters zuwiderlaufen, dann wird an dieser Stelle deutlich, dass sie typisch und geradezu genrebildend sowohl für die mittelalterlichen Mysterienspiele<sup>34</sup> als auch die Theateravantgarde sind.

Cincinnati's Umwelt ist von den Idealen des Theateroktobers erfüllt. Performanz, Akrobatik, Zirkusauftritte, Gesangseinlagen und Melodramatik werden kombiniert mit einem (aus Sicht Cincinnati's) geradezu grotesken und irrationalen Pathos. Wenn Fischer-Lichte die Forderungen so prominenter Vertreter der Theateravantgarde wie Mejerchol'd, Ėjzenštejn, Radlov und Foregger nach einem Einschluss akrobatischer Kunststücke in die Theateraufführung mit dem Begriff der Ästhetik des Performativen in Zusammenhang bringt (Fischer-Lichte 1999, 20), dann gilt für Nabokovs Roman, dass diese Ästhetik im gleichen Maße Konstruktionsprinzip wie auch Gegenstand der Polemik ist.

Dabei muss betont werden, dass es sich eben nicht um eine allgemeine Kritik an der Theatralität schlechthin handelt, wie auch immer diese im Einzelfall zu definieren wäre. Vielmehr ist es die Umgebung Cincinnati's, die durch eine spezifische Form sowohl des Theaters als auch der Kunst im Allgemeinen gekennzeichnet ist – durch eben jene Ästhetik des Performativen, der sich der Protagonist ausgesetzt sieht.

War zu Beginn von der grundlegenden Bipolarität in Nabokovs Werk die Rede, dann ist hier noch einmal darauf hinzuweisen, dass es in *Приглашение на казнь* keine Grenze zwischen den beiden Bereichen gibt. Die Elemente der Buffonade finden sich im gleichen fiktionalen Raum wie das Mysterium Cincinnati's, das ihn über seine Umgebung heraushebt und ihn seine schöpferische Ausdrucksfähigkeit finden lässt. Es entsteht so ein Mysterium des schöpferischen Literaten und eine Buffonade sowjetischer Kunst. Auch damit greift Nabokov noch einmal die

---

er gab seinem Stuhl einen solchen Ruck, daß die stille kleine Pauline, die neben ihm gestanden und seinen Mund beobachtet hatte, rückwärts hinfiel und hinter den Stuhl zu liegen kam, wo sie in der Hoffnung, niemanden würde es bemerken, still liegen blieb.“ (113)

34 Der Vergleich insbesondere mit den mittelalterlichen Mysterienspielen kann hier aus Platzgründen nur angerissen werden. Ein im Zusammenhang hiermit stehender Punkt soll aber dennoch kurz erwähnt werden. Im Roman taucht an mehreren Stellen das Motiv des Telegrafisten bzw. der Telegrafisten auf. Diese erscheinen quasi als undeutlich im Hintergrund bleibendes Arbeitskollektiv, das zumindest an der Organisation von Cincinnati's Hinrichtung beteiligt ist. Ohne im Roman weiter motiviert zu werden, verweist nun der Telegraf auf die ROSTA, also die russische Telegrafengesellschaft, an deren Propagandaaktivitäten Majakovskij so starken Anteil hatte. Dieser Umstand spielt auf die Tatsache an, dass es bei mittelalterlichen Mysterienspielen oftmals einzelne Zünfte waren, die Aufführungen finanzierten und an ihnen teilnahmen.

Konzeption von Majakovskijs *Мистерия-буфф* auf, um sich mit allen Mitteln seiner Kunst gegen sie zu wenden.

### Schlussbemerkung

Die analysierten theatralischen Elemente besitzen im Romanganzen drei Funktionen. Zum einen ermöglicht das Theater als komplexes System die Darstellung einer Cincinnat entgegengesetzten Welt. Zum anderen wird durch die Elemente der Buffonade auf spezifische Theaterformen verwiesen, und zwar auf die Experimente und Vorstellungen der Theateravantgarde sowie des Theateroktobers. Dabei gelingt es, auf Grund seiner Eigenschaft als synthetischer Kunst gerade mittels des Theaters auch andere Kunstformen, wie z. B. die Literatur, den Film, die Fotografie oder die bildende Kunst darzustellen. Drittens erhält der Text eine besondere metafiktionale Dimension, da das in ihm zur Sprache gebrachte Theater – unabhängig von seinem künstlerischen Wert bzw. seiner Selbstnegation – eine Kunstform bleibt. Insbesondere diese Selbstreferenzialität ermöglicht es, auf der Bühne des Romans zwei verschiedene Kunstauffassungen auftreten zu lassen. Hierbei muss auch noch einmal die Tatsache erwähnt werden, dass durch die Inszenierung des Geschehens der Konflikt zwischen Cincinnat und seiner Umgebung noch weiter verstärkt wird. Im Theater läuft die Zeit des Rezipienten mit der der Handlung parallel, das Bühnengeschehen vollzieht sich in der physischen Anwesenheit der Zuschauer und dies ist es auch, was im Roman realisiert wird. Obwohl Cincinnat seinem Wesen nach zu einem anderen Seinsbereich gehört, befindet er sich zusammen mit seiner Umgebung in einer ihm fremden Welt. Er ist nicht nur ihr Rezipient, sondern sieht sich ständig den Übergriffen dieser theatralen Welt auf seine schöpferische und letztlich auch menschliche Autonomie ausgesetzt. Die Vernichtung der Grenze zwischen diesen beiden Bereichen (dem Realen und dem Fiktionalen, der Persönlichkeit und der Masse, der dramatischen Kunst und dem Varieté) sowie Cincinnats Kampf hiergegen bilden das Zentrum des Romans *Приглашение на казнь*.

### Literaturverzeichnis

- Connolly, Julian (Hrsg.). Nabokov's Invitation to a Beheading. A critical companion. Evanston (Illinois) 1997.
- Fischer-Lichte, Erika: „Ah, die alten Fragen ...“ und wie Theatertheorie heute mit ihnen umgeht. In: Symposium Theatertheorie. Hg. von Wolfgang Nickel. Berlin 1999. S. 11-30.

- Fischer-Lichte, Erika: Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches. Tübingen 2010.
- Hays, Michael/Nikolopoulou, Anastasia (Hrsg.): Melodrama. The Cultural Emergence of a Genre. New York 1999.
- Johnson, Donald B.: Worlds in Regression. Some Novels of Vladimir Nabokov. Ann Arbor 1985.
- Lachmann, Renate: Mythos oder Parodie. Nabokovs Buchstabenspiele. In: Mythos in der slawischen Moderne. Hg. von Wolf Schmid. Wien 1987 (Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 20). S. 399-421.
- Malte, Rolf: Das sowjetische Massenfest. Hamburg 2006.
- Murašov, Jurij: Im Zeichen des Dionysos. Zur Mythopoetik in der russischen Moderne am Beispiel von Vjačeslav Ivanov. München 1999.
- Nabokov, Vladimir: Einladung zur Enthauptung. Gesammelte Werke. Bd. 4. Hg. von Dieter E. Zimmer. Hamburg 1990.
- Stachorskij, Sergej: „Balagan“ oder „Chram“. Theaterästhetische Suche in Russland zu Anfang des 20. Jahrhunderts. In: Balagan. Slavisches Drama, Theater und Kino. 1 (1995). S. 27-53.
- Stuart, Dabney: All the Mind's a Stage: The Novel as a Play. In: Nabokov. The Dimensions of Parody. Baton Rouge 1978. S. 55-86.
- Toker, Leona: Invitation to a Beheading: „Nameless Existence, Intangible Substance“. In: Nabokov. The Mystery of Literary Structures. Ithaca 1989. S. 123-141.
- Tompa, Andrea: Space and Stage Design in Nabokov's Works. In: Studia Russica 21 (2004). S. 235-241.
- Александров, В.Е. Набоков и потусторонность. Метафизика, этика, эстетика. Санкт-Петербург 1999.
- Бицилли, П.М. Возрождение аллегории // Современные записки № 61 (1936). С. 192-204.
- Букс, Н. Эшафот в хрустальном дворце // Букс, Н. Эшафот в хрустальном дворце. О русских романах В. Набокова. Москва 1998. С. 115-137.
- Вайскопф, М. Маяковский во весь логос. Религия Маяковского. Москва-Иерусалим 1996. С. 115-137.
- Давыдов, С. «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. Санкт-Петербург 2004.
- Долинин, А.А. Истинная жизнь писателя Сирина. Работы о Набокове. Санкт-Петербург 2004.
- Золотницкий, Д.И. Зори театрального Октября. Ленинград 1976.
- Иванов В.И. Дионис и прадионисийство. Баку 1923.

- Левин, Ю.И. Биспациальность как инвариант поэтического мира В. Набокова // Левин, Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. Москва 1998. С. 323-391.
- Луначарский, А.В. Театр и Революция. Москва 1924.
- Маяковский, В.В. Полное собрание сочинений в 13 т. Т. 2. Москва 1956.
- Мейерхольд, В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. Т. 1. Москва 1968.
- Набоков, В.В. Собрание сочинений русского периода в 5 т. Т. 4. Санкт-Петербург 2002.
- Ремизов, А.М. Русальские действа. Мюнхен 1971.
- Сендерович, С.Я./Шварц, Е.А. Вербная штучка. Набоков и популярная культура // Новое литературное обозрение №24; 26 (1997). С. 93-110; 201-222.
- Сендерович, С.Я./Шварц, Е.А. Старичек из Евреев (Комментарий к Приглашению на казнь Владимира Набокова) // Russian Literature 43 (1998). С. 297-327.
- Старк Э. Старинный театр. Петроград 1922.
- Ходасевич, В.Ф. О Сирине // В.В. Набоков: Pro et Contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Антология в 2 т. Т. 1. Сост.: Б.В. Аверин, А.А. Долинин, М.Э. Маликова. Санкт Петербург 1997. С. 244-250.
- Шахадат, Ш. Русская киномелодрама между Серебряным веком и авангардом // Российская империя чувств. Подходы к культурной истории эмоций. Сост.: Я. Плампер, Ш. Шахадат, М. Эли. Москва 2010. С. 227-255.
- Якобсон, Р.О. О поколении, растратившем своих поэтов // Якобсон, Р.О. // Святополк-Мирский, Д.П. Смерть Владимира Маяковского. The Hague 1975. С. 8-34

#### Zur Autorin

*Linda Hartmannová*: Von 1997 bis 2004 Studium der Russischen Philologie an der Karlsuniversität Prag, dort seit 2005 Doktorandin. Von 2009 bis 2010 mit einem DAAD-Stipendium an der Universität Konstanz.



## **Begehren des Wirklichen und allegorischer Blick in der Prosa von Witold Gombrowicz**

Aber sie waren wie von einem anderen Planeten. Und wir auch. Unser Aufenthalt hier war ein Aufenthalt „woanders“ – und dieses Haus war einfach nur nicht jenes Haus ... jenes, das dort war.  
(W. Gombrowicz, *Kosmos*)

Die Situationen in der Welt sind Chiffren. Unbegreiflich bleibt die Konstellation der Menschen und überhaupt der Erscheinungen. Dies hier ... war bestürzend vielsagend – aber es war nicht voll zu verstehen, zu entziffern.  
(W. Gombrowicz, *Pornographie*)

Das Werk von Witold Gombrowicz hat immer wieder Anlass zur allegorischen Lektüre gegeben. Das liegt zum einen an dem entschieden antimimetischen Gestus der Texte. Die verblüffende Unwahrscheinlichkeit des Erzählten erzeugt eine Ambiguität, die als Signal zur Allegorese, d.h. zur Suche nach einem ‚zweiten Text‘, wirkt. Zum anderen greift Gombrowicz häufig auf leicht wiedererkennbare tradierte allegorische Muster zurück, z. B. Reise, Kampf zwischen gegensätzlichen Kräften oder Prinzipien, Streitgespräch, Theater und Traum. Auch der intertextuelle Bezug auf kanonische Allegorien wie etwa Dantes *Göttliche Komödie* lädt zur Allegorese ein. Und so wird der am meisten rezipierte Roman Gombrowiczs, *Ferdydurke*, gern als eine Kontrafaktur zu Dantes Dichtung gelesen (vgl. Berressem 1993). Im Gegensatz zum Prozess der Erkenntnis göttlicher Architektonik und Ordnung der Welt, zum Aufstieg und zur Läuterung des danteschen Erzählers hin zum geistigen Sein, nimmt der Erzähler in *Ferdydurke* eine Reise auf, die unter den Vorzeichen der Moderne den umgekehrten Weg des Abstiegs führt, nämlich vom Diskurs zum Körper, von der Ordnung zum Chaos, von der Form zum Begehren.

Der Roman bezieht seine Spannung vor allem auch aus den vorhandenen Antagonismen, dem Kampf zwischen dem Alten und dem Jungen, dem Reifen und dem Unreifen, der Unschuld und der Verdorbenheit, der ‚Impotenz‘ einer geschlossenen Struktur und der Vitalität einer unbestimmten Entwicklung, zwischen der Form und der Formlosigkeit. Alle handelnden Personen im Roman lassen sich diesem Schema zuordnen, auch wenn sie metonymisch jeweils Attribute der widerstreitenden Kräfte repräsentieren, also nicht als allegorische Personifizierungen zu verstehen sind.

Allegorisierungen sind aber dort zu erkennen, wo der bloße Gegensatz zu einem echten Kampf wird, wo die Gegensätze aufeinander ‚losgehen‘ und einander ‚kompromittieren‘, wie z. B. der stumme Greis vor dem Fenster mit einem grünen Zweig im Mund. Hier wird Altes und Junges emblematisch verkörpert. Als Personifizierungen kann man auch die Gestalten des Philidors und Anti-Philidors in der eingeschobenen parabolischen Erzählung *Filibert dzieckiem podszyty* (*Philidor mit Kind durchsetzt*) verstehen, die das Prinzip der Analyse und der Synthese verkörpern und in einem unentschiedenen (weil nicht abschließbaren) Duell um den Vorrang kämpfen. Da die Versöhnung der Gegensätze nicht möglich scheint, enden die einzelnen Kapitel des Romans in grotesker Gewalt, im Kampf der Leiber. Diese Szenen knüpfen bewusst an die Bilder der Hölle aus Dantes *Inferno* an, was eine moderne allegorische Lesart herausfordert.

Die traumartige Erzählweise in *Ferdydurke* ist eng mit dem Grundmotiv der Regression verknüpft, wie Berressem in seiner Analyse des Romans gezeigt hat (Berressem 1998, 42-43). Diese Beobachtung führt qua Allegorese zu einer psychoanalytischen Deutung des Romans. Gleichzeitig unterstreicht die Sprache der Psychoanalyse, in die die allegorische Tradition eingegangen ist (vgl. Sayers 1963), die Tragweite des figurativen Erzählens in Gombrowicz's Werk:

The dynamics of psychic regression can account for a number of stylistic, structural and iconographic characteristics that are seminal in Gombrowicz's work. Most important, regression implies a shift from the mental to the sensual register. As Freud states "We call it 'regression' when in a dream an idea is turned back into the sensory image from which it was originally derived". (Berressem 1998, 43)

Eine ähnliche Beobachtung macht Kühl in seiner Stilanalyse des Werkes (Kühl 1995, 2005). Er geht von der Annahme aus, dass die tragenden



Stilelemente der Texte Gombrowiczs auf der Verdrängung und Maskierung der Homosexualität gründen und hinterfragt die in der Forschung (bis Mitte der 1990er Jahre) vorherrschende Allegorese dieser Texte, die in den physischen, sinnlichen und konkreten Kategorien abstrakte oder universelle Konzepte repräsentiert sieht. Hier wäre – von einer biografistischen These ausgehend – der Vorschlag einer umgekehrten Allegorese gemacht, die gerade in den Abstrakta eine Maske des Sinnlichen und Sexuellen erkennt und daher mit dem psychoanalytischen Ansatz zusammentrifft (Kühl 1995; 2005, 53).

Eine allegorische Lesart des Motivs der Reise hat zuletzt Markowski versucht (Markowski 2004, 76-77). Die Aufzeichnung einer Dampferfahrt auf dem Río Paraná im *Tagebuch* scheint nur allzu deutlich über bloße Schilderung einer Fahrt hinauszugehen, auf der eigentlich nichts passiert. Bezeichnend auch hier, dass der Bedeutungssprung vom Buchstäblichen (*sensus literalis*) zum Allegorischen zu psychoanalytischen Kategorien führt. Markowski liest den Text daher nicht nur als eine Allegorie des Lebens, das einem ungewissen und fürchterlichen Ziel entgegenfließt, sondern als einen Ort der Epiphanie des Unheimlichen, das alles Sichtbare und Beschreibbare in eine Bedeutungsstarre fallen lässt, in der Sinn und Bedeutung überhaupt suspendiert wird.

Alle angeführten Beispiele der Allegorese bewegen sich innerhalb der Unterscheidung zwischen verschiedenen Diskursen, die sich im Text ausmachen lassen, und berühren daher kaum das Verhältnis der Texte zu ihrer eigenen Literarizität und zur Sprache überhaupt.

In der vorliegenden Skizze möchte ich den Versuch unternehmen, über die Analyse der einzelnen Stilfiguren hinauszugehen und allegorische Verfahren in Gombrowiczs Prosawerk allgemeiner zu verstehen, und zwar im Sinne einer Rhetorizität des Textes, die den in der Moderne traumatisch erfahrenen Zerfall des sprachlichen Zeichens mitreflektiert. Es geht also nicht so sehr um das Aufspüren und Dechiffrieren einzelner allegorischer Figuren, die in der traditionellen Terminologie ornamentalen Charakter haben (vgl. Hamacher 1984, 15), nicht so sehr um die Unterscheidung zwischen dem Gesagten und dem Gemeinten, sondern um eine aufmerksame Lektüre rhetorischer Gesten des Textes, die die Referentialität der Sprache und den zeitlichen Aspekt ihrer Grundstruktur problematisieren.

### Kontext der Moderne

Für meine Untersuchung sind vor allem zwei Texte der ästhetischen Moderne als Hintergrund von Bedeutung: Karol Irzykowskis *Patuba* (1903)

und Walter Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928). Der erste Text ist ein literarisches Experiment und markiert den Beginn des metafictionalen Romans in Polen. Dem zweiten verdankt die Theorie der ästhetischen Moderne wichtige Impulse, wobei im Zentrum die Rehabilitierung des Allegoriebegriffs steht, der – auch als ein in der Theorie-diskussion problematisierter Begriff – bis in die Postmoderne nachwirkt. Bevor ich auf meine Fragestellung zurückkomme, möchte ich kurz diese zwei kanonischen Texte in Erinnerung rufen.

Irzykowskis Meta-Roman *Paluba* stellt eindrucksvoll die Ausgangssituation des Erzählens zu Anfang des 20. Jahrhunderts dar. Diese ist – verkürzt gesagt – durch die Krise des Darstellens gekennzeichnet. Erzählt wird das Leben des adoptierten Sohnes eines Gutsbesitzers und Erben eines großen Vermögens, dessen erste Frau Selbstmord begeht. Seine zweite Ehe wird zum Schauplatz der Reflexion und der Wiederkehr aller verdrängten und nie zur Sprache gekommenen Ereignisse/Bedeutungen der ersten Ehe und vertieft den Prozess der Monadisierung der Protagonisten. Die eigentlich banale biografische Studie, die gleichzeitig eine Erzählung vom Scheitern des Begehrens ist, gerät zu einem metafictionalen Bericht über die Unerzählbarkeit der dichten und breiigen Masse des biografischen Materials (des Lebens), oder mit anderen Worten, zu einem Essay über die Undarstellbarkeit des Wirklichen. Die Fiktion ist den ausufernden Kommentaren, literaturkritischen und narratologischen Anmerkungen, einem ganzen Erläuterungsapparat, Fußnoten und mehreren Ergänzungen des Textes völlig untergeordnet.

Irzykowski empfindet nicht so sehr die Mittel der Sprache als unzureichend, sondern verweist auf den verfälschenden Gebrauch der Sprache in der Narrativisierung des Lebens und in der literarischen Narration. Hier sind vor allem psychische Verdrängungsmechanismen am Werk und die endlose Reihe von äußeren Beweggründen, die ihre Bedeutung allein aus ihrer situativ bedingten Konstellation erhalten. Dabei kommt vor allem ein epistemologisches Grundproblem zutage, das aus dem Verhältnis zwischen objektivem Sein und Bewusstsein sowie Bewusstsein und Diskurs resultiert. Diesem Problem galt das Roman-Projekt von Irzykowski, dessen *Paluba* „sich an der Grenze der Literarizität und Fiktionalität [bewegt], nicht um die Literatur zu zerstören, sondern um jede Diskursform, die fiktionale, metafictionale und wissenschaftliche, zum Teil einer neuen Grossen Erzählung zu machen.“ (Ritz 2001, 610)

In seinem *Trauerspiel*-Buch versucht Benjamin in Abhebung gegen den romantischen Symbolbegriff die verschmähte Allegorie wieder ins rechte Licht zu setzen und bezieht sie gleichzeitig implizit auf die Situa-

tion der Moderne, die er – vor allem in seinem Aufsatz *Über den Begriff der Geschichte* – als ein der Totalität beraubtes Trümmerfeld bezeichnet. Im organischen Symbol der Romantiker sei der Widerstreit zwischen dem Endlichen und dem Unendlichen, zwischen dem Teil und dem Ganzen in einer Totalität aufgelöst. Die momentane Totalität, die sich im Symbol darbietet, kann und will die allegorische Darstellung nicht leisten. Benjamin zitiert Friedrich Creuzer, der in der Allegorie vielmehr „Fortschritt in einer Reihe von Momenten“ (Benjamin 1974, 144) sieht. Diese Zeit- und Geschichtsdimension im allegorischen Darstellen macht Benjamin zum Kern seines Allegoriebegriffs, der mich im Zusammenhang mit Gombrowicz interessiert:

Während im Symbol mit der Verklärung des Unterganges das transfigurierte Antlitz der Natur im Lichte der Erlösung flüchtig sich offenbart, liegt in der Allegorie die *facies hippocratica* der Geschichte als erstarrte Urlandschaft dem Betrachter vor Augen. Die Geschichte in allem was sie Unzeitiges, Leidvolles, Verfehltes von Beginn an hat, prägt sich in einem Antlitz – nein in einem Totenkopfe aus. [...] Das ist der Kern der allegorischen Betrachtung, der barocken, weltlichen Exposition der Geschichte als Leidensgeschichte der Welt; bedeutend ist sie nur in den Stationen ihres Verfalls. Soviel Bedeutung, soviel Todverfallenheit, weil am tiefsten der Tod die zackige Demarkationslinie zwischen Physis und Bedeutung eingräbt. Ist aber die Natur von jeher todverfallen, so ist sie auch allegorisch von jeher. (145)

Bei Benjamin wird die Allegorie über das ins Äußerste getriebene Prinzip der Arbitrarität des Zeichens hinaus vor allem zu einer Ausdrucksfigur der Trauer über den Verfall, über die Todesverfallenheit der Welt.

### Melancholie und allegorischer Blick

Allegorisch lässt sich Gombrowicz deshalb lesen, weil er gegen die Romantik (Gombrowicz's Gegenschreiben und Parodieren insbesondere kanonischer Texte der polnischen Romantik ist vielfach in der Forschung belegt worden) über eine Welt schreibt, die des Absoluten beraubt ist und als eine fragmentierte den allegorischen Blick provoziert, der aus den Bruchstücken, Fragmenten, Trümmern und den winzigen Brocken Materie eine neue, vom Chaos ständig bedrohte Welt zusammensetzt und in der Immanenz aus beliebigem Ding ein Absolutes machen muss, um einen Stützpunkt, einen festen Grund unter den Füßen zu haben.

Was Gombrowicz immer wieder in seinen Texten inszeniert, ist das von Benjamin beschriebene Urszenarium des Bedeutens. Darin ähneln sich vor allem die Romane *Pornografia* (1960) und *Kosmos* (1965), die dem gleichen Impuls folgen (die Skizze zu *Kosmos* entsteht schon während der Arbeit an *Pornografia*). Hier bewegen sich die Protagonisten innerhalb von Chronotopoi, in denen Dinge, Elemente der Landschaft plötzlich neu und bedeutungslos hervortreten, um sich dem allegorischen Blick darzubieten. Das längst Bekannte, Gesehene, das in seiner Wiederholung verblasst, erlangt plötzlich unter dem Blick des Melancholikers (der Moderne) eine rätselhafte Bedeutung. Alles wird in seinen Augen mit Benjamins Worten zur „erregenden Schrift“ (Benjamin 1974, 154). Nicht auf eine Totalität kommt es an, sondern auf die Konstellation der Fragmente, die in relationalen Beziehungen zu Zeichen werden. Bevor dies möglich ist, tritt zunächst ein Bedeutungsschwund ein. Eine solche Wirkung scheint der melancholische Blick des Erzählers in *Pornografia* zu haben, der sich auf dem Weg in ein entlegenes polnisches Dorf in Begleitung seines Alter-Ego befindet. Auf der Zugfahrt zerfällt ihm bereits die Welt:

[...] jazda szarpała nami i rzucała, a wszystko było tak stężale ... lecz przez skrawek okna dojrzałem sinawe i śpiące pola, w które wjeżdżaliśmy rozkołysanym łoskotem ... była to ta sama, tyle razy widziana, płaska szerokość objęta horyzontem, ziemia poszatkowana, kilka drzew uciekających, domek, w tył uchodzące zabudowania ... to samo co zawsze, to z góry wiadome ... Ale nie to samo! I nie to samo, dlatego właśnie, że to samo! I niewiadome, i niezrozumiałe, ba, niepojęte, nie do ogarnięcia! [...] Z dawna znana, wieczysta żalność jazdy pociągiem, wznosząca się, opadająca linia drutów lub rowu, nagle wtargnięcie w okno drzewa, słupa, budki, szparkie pomykanie wszystkiego w tył, wyslizgiwanie się ... gdy tam daleko, na horyzoncie, komin lub wzgórze ... pojawiały się i trwały długo, uparcie, jak troska naczelna, troska górująca ... póki nie zapadły się w nic powolnym obrotem.<sup>1</sup> (Gombrowicz 1986a, 9-10)

---

1 „[...] die Fahrt rüttelte uns und warf uns hin und her, und alles war wie erstarrt ... durch ein Stück Fenster aber erblickte ich bläuliche, schlafende Felder, in die wir mit schaukelndem Lärm hineinfuhren ... es war die schon so oft gesehene, flache, vom Horizont umfasste Weite, gestreifte Erde, ein paar fliehende Bäume, ein Häuschen, zurückweichende Gebäude ... dasselbe wie immer, das im voraus Bekannte ... Aber doch nicht dasselbe! Und eben darum nicht dasselbe, weil dasselbe. Und unbekannt, und unverständlich, ba, unbegreiflich, nicht zu

Hier wird deutlich, dass das ‚Lesen der Welt‘ für den Erzähler nicht in der Erfahrung einer Ordnung der Schöpfung Gottes gründet, was für die Allegorese des Mittelalters und der Renaissance typisch wäre, sondern in der Erfahrung der Hinfälligkeit, des rasant schnellen Vergehens, in dem die Dinge zu einer unklaren, unentzifferbaren und hieroglyphischen Schrift werden müssen. In einer zertrümmerten Welt, die keinen Schöpfer hat, kann nichts mehr es selbst sein, weil es *zu sehr* selbst, *zu sehr* in seiner Materialität hervorgehoben ist.

Wsiadam, za mną Fryderyk, jedziemy, piaszczysta droga pod światłem ciemnego nieba, bokami nadpływa czarność drzewa lub krzaka, wjeżdżamy w wieś Brzustową, bielą się wapnem deski i psa szczekanie... zagadkowe... przede mną plecy furmana... zagadkowe [...]. Zagadnąłem furmana aby usłyszeć własny głos [...]. Twarz niewidoczna a głos ten sam – więc nie ten sam.<sup>2</sup> (11-12)

Gdy zaś wyszliśmy po śniadaniu na dziedziniec – dom, biały, piętrowy, z facjatkami w ujęciu świerków i tuj, ścieżek i kłombów – który oszołomił jak nieskalane zjawisko z dawnego, już tak odległego, przedwojnia... i w swej dawności nienaruszonej zdawał się być prawdziwszy od terażniejszości... a jednocześnie świadomość, że to nieprawda, że on kłóci się z rzeczywistością, czyniła go czymś w rodzaju teatralnej dekoracji... więc w końcu ten dom, park, niebo i pola stały się zarazem teatrem i prawdą.<sup>3</sup> (14)

---

erfassen! [...] Die altbekannte, ewige Wehmut der Zugfahrt, die auf- und absteigende Linie der Drähte oder der Böschung, das plötzliche Eindringen eines Baumes ins Fenster, eines Pfostens, eines Bahnwärterhäuschens, das rasche Vorbeiflitzten aller Dinge nach hinten, das Entgleiten... während dort, fern am Horizont, ein Schornstein oder ein Hügel... auftauchte und lange verharrte, hartnäckig, wie eine schwere, eine alles beherrschende Sorge... bis er mit langsamer Drehung ins Nichts verschwand.“ (Gombrowicz 1984a, 12)

2 „Ich steige ein, hinter mir Friedrich, wir fahren, der sandige Weg im finsternen Licht des Himmels, von den Seiten fließt das Schwarz eines Baumes oder Strauches heran, wir fahren in das Dorf Brzustowa hinein, Bretter schimmern weiß wie Kalk, Hundegebell... rätselhaft, vor mir der Rücken des Kutschers... rätselhaft [...]. Ich redete den Kutscher an, um meine eigene Stimme zu hören [...]. Das Gesicht war nicht zu sehen, [seine] Stimme dieselbe – also nicht dieselbe.“ (14)

3 „Als wir dann nach dem Frühstück auf den Vorplatz hinaustraten – das Haus, weiß, zweigeschossig, mit Erkern, eingefasst von Fichten und Lebensbäumen, Wegen und Rondellen – das berauschend wirkte wie eine unbefleckte Erscheinung aus einstigen, schon so fernen Vorkriegszeiten... und in seiner unberührten Vergangenheit schien es wirklicher zu sein als die Gegenwart... gleichzeitig aber machte das Bewußtsein, daß dies nicht wahr ist, daß es sich mit der Wirklichkeit streitet, es zu einer Theaterdekorations... also wurden schließlich dies Haus, der Park, der Himmel und die Felder zugleich Theater und Wahrheit.“ (17)

Was sich dem Betrachter auf dem Gutshof zeigt, ist nicht nur ein Simulakrum. Es ist zugleich ein Verweis auf ein Wirkliches, auf ein Geschehen, dessen Regie die beiden Besucher werden übernehmen müssen. Das Setting ist letztlich eine Hieroglyphe, die das, worauf sie verweist, in einer beständigen Distanz hält. Der allegorische Blick lässt die erzählte Welt als Schrift erscheinen, die sich nicht vertikal entziffern lässt, sondern horizontal auf andere (Schrift-)Zeichen verweist und ein endloses Kombinationsspiel veranlasst. Die scheinbar verborgene Bedeutung, die nicht gegeben werden kann, gehört vor allem mit dem Werk von Kafka, genauso wie mit dem von Beckett, zur Struktur der modernen Allegorie, die Gombrowicz auf seine Weise verwendet. Bei ihm wird die sichtbar werdende Distanz zwischen Zeichen und Bedeutung zu einer aporetischen Theorie der Unlesbarkeit der Welt (vgl. Markowski 2004, 149).

Das bleibt nicht ohne Folgen für die Konzeptualisierung des Zeichens. Die Hieroglyphen, die der Erzähler sowohl in *Kosmos* als auch in *Pornografia* zu entziffern versucht, werden dynamisch, sie werden zu Intensitäten, die gleich bestimmten Kräftevektoren irgendwo hin gerichtet sind, die bloß zur Bedeutung *drängen* statt zu repräsentieren.

### Embleme

Wer über eine Welt spricht, die aus Hieroglyphen besteht, der betont nicht nur, dass sie als Schrift, sondern vor allem als *Schriftbild* hervortritt. Das Rätselhafte an der Schrift resultiert gerade aus der visuellen und piktorialen Komponente, die ihr als Schrift konstitutiv zukommt. Ein vom allegorischen Blick zugerichtetes Bruchstück, ein menschlicher Körper, ein jedes Ding kann isoliert und herausgehoben zum Rätselbild werden: ein gehängter Spatz; ein sich selbst bewegendes Handtuch in der ehemaligen Küche eines verwahten Schlosses; ein stummer Greis, der mit einem grünen Zweig im Mund bewegungslos auf der Straße steht und in ein Fenster schaut; die Hand eines Kellners, die wie ein Partialobjekt in der Wahrnehmung des Erzählers ein Eigenleben entwickelt; eine stumme Braut am Hofe des Königs, ein faustischer Säufer, dessen hieratisch ausgestreckter Finger durch Berührung Macht verleiht oder entmachtet; ein Aschenbecher; eine Teekanne – das Werk von Witold Gombrowicz steckt voll von eigenwillig exponierten und signifikanten Gegenständen, Körperteilen und Figuren. Ihre bedeutungsvolle Präsenz, Eigenwilligkeit und Exzentrizität schreit mit lauter Stimme („ta ekscentryczność krzyczała tutaj wielkim glosem.“<sup>4</sup> Gombrowicz 1986b, 6). Sie organisieren den

---

4 „Diese Exzentrizität schrie hier mit lauter Stimme.“ (Gombrowicz 1984b, 8)

Text, werden zu Attraktoren (vgl. Berressem 2006) oder rhythmischen Keimzellen, die die Semiose in Gang setzen, sich selber aber einem Repräsentationsschema versagen. Sie erzeugen eine Bedeutung, die in ihrer Eigenart eine fliehende ist. Die Art ihrer Präsentation im Text erinnert häufig an ein Verfahren, das der Kunst der Emblematis eigenümlich ist.

Die sogenannte *res picta*, also eine bildliche Darstellung eines aus einem vertrauten Kontext isolierten Gegenstandes (*res concreta*), der durch Isolierung und Fixierung in einem Bild beliebige Bedeutungen zugeordnet werden können, wird zu einer *res significans* – zu einer bedeutenden Sache, d. h. zu einem Zeichen (vgl. Mödersheim 1998; Henkel/Schöne 1996). Zwar handelt es sich in den Texten von Gombrowicz um keine Kombination von Text und Bild, doch ist der isolierende und fixierende Blick, der Gegenstände oder Personen auf eine imaginäre Bühne setzt und sie ‚intronisiert‘ nur allzu auffällig. Auf diese Weise beginnt der Roman *Kosmos* mit einem gehängten Spatzen:

Ta ekscentryczność krzyczała tutaj wielkim głosem i wskazywała na rękę ludzką, która wdarła się gąszcz – ale kto? Kto powiesił, po co, jaki mógł być powód? ... myślałem w gmatwaninie, w tym rozrośnięciu obfitującym w milion kombinacji, [...].<sup>5</sup> (Gombrowicz 1986b, 6)

Bereits auf der zweiten Seite des Textes vollzieht sich eine metafiktionale Wende, in der sich der Text als Text ausstellt und alles bisher Erzählte als Abbrüchlichkeit, d. h. in der Aneinanderreihung einzelner Signifikanten, wiederholt und dem Hauptbezeichnenden unterstellt wird: „[...] wszystko w ogóle przypadło naraz do tego wróbla, jak tłum na kolanach, a on zakrólował, ekscentryk ... i królował w tym zakątku.“<sup>6</sup> (6) Das exzentrische Ding, das sich außerhalb der Ordnung der Dinge befindet, dessen Referent nicht auszumachen ist, wird zum Zentrum einer Semiose, in der die Verbindung zwischen Zeichen und Referent permanent aufgelöst sein wird. Immer neue Zeichen werden im Verlauf der Erzählung gebraucht, um den Abgrund des Bedeutens zu füllen, der vom gehängten Spatz aufgerissen worden ist.

---

5 „Diese Exzentrizität schrie hier mit lauter Stimme und deutete auf eine menschliche Hand, die sich ins Dickicht gedrängt hatte – aber wer? Wer hatte gehängt, wozu, was konnte der Anlass gewesen sein? ... dachte ich in dem Gewirr, in diesem üppigen Aufwuchern von Millionen Kombinationen [...]“ (Gombrowicz 1984b, 8)

6 „[...] alles überhaupt kam plötzlich auf diesen Spatzen zugestürzt wie eine Menschenmenge auf den Knien, und er hatte den Thron bestiegen, der Exzentriker ... und thronte in seinem Winkel.“ (9)

Nichts anderes geschieht im allegorischen Verfahren, in dem ein beliebiges Ding zum Träger beliebiger Bedeutungen werden kann. Wie Paul de Man in seinen grundlegenden Studien zu rhetorischen Figuren der Allegorie und Ironie gezeigt hat (de Man 1984), besteht das Wesentliche des allegorischen Verfahrens in der Dekonstruktion mimetischer und repräsentativer Redeweisen (Hamacher 1984, 11), wobei diese Konzeption die wichtigsten Impulse dem Dekonstruktivismus verdankt. Allegorie ist demnach – und das ist entscheidend für die hier vorgeschlagene Lesart der Prosatexte Gombrowiczs – diejenige Figur, die die Distanz zwischen Zeichen und Referent bewusst, d.h. im Verfahren reflektiert, aufrechterhält und exponiert, und zwar im Gegensatz zum Symbol, für das die Struktur der Synekdoche konstitutiv ist. Diese suggeriert rhetorisch eine organische Verbindung zwischen dem Teil und einer Totalität. Für die Allegorie ist die Bedeutung ein Abgrund.

Um diesen Abgrund zu schließen, geht die Allegoriekonzeption Benjamins von einer Dialektik der Schrift aus, die die äußerste Beliebigkeit des Zeichens und die in der Allegorie ausgedrückte Trauer über den Verfall umschlagen lässt in den Ausdruck der Autorität (Gottes) und in die absolute Fixierung der Zeichen im Sakralen.

Gombrowiczs Texte sind solchen dialektischen Konzepten fern. Sie können die reflektierte Distanz zwischen Zeichen und Bedeutung nicht schließen, was nicht heißt, dass es in ihnen keine Bewegungen gibt, die den Leerlauf der Zeichen überwinden möchten. Mit Bezug auf das metafiktionale Projekt in Irzykowskis *Patuba*, lässt sich im Werk von Gombrowicz die drängende Suche nach dem Wirklichen als Begehren des Anderen auch im Sinne eines Versuchs der Überwindung der hier skizzierten epistemologischen Aporie verstehen. Dass Zeichen sich überhaupt zu Konstellationen verbinden, darin sieht Gombrowicz ein sinnlich-sexuell motiviertes Begehren am Werk. In *Pornografia* dient die Inszenierung eines Spiels zwischen den beiden Besuchern des Gutshofs und den zwei Jugendlichen Karol und Henia, die auf perverse Weise „verpaart“ werden sollen, keinem anderen Zweck, als dem Verfall der Sprache (der Erzählung) entgegenzuwirken. Insbesondere scheint die Idee der *Gleichzeitigkeit* der erotischen Attraktion zwischen zwei Körpern Gombrowicz ein Gegenmodell zu den repräsentationalen Auffassungen von Sprache und den daraus resultierenden Grundproblemen zu liefern. Die Absolutsetzung des Begehrens teilt Gombrowicz aber auch, wie Ritz gezeigt hat (Ritz 2001, 610), mit der Philosophie der *Młoda Polska*, wie sie Przybyszewski in *Totenmesse* formulierte. Bei Gombrowicz heißt es etwa so:



Swoisty absolut płci, absolut erotyczny. Ten świat rozdwojony popędu płciowego, który dzięki rozdwojeniu właśnie staje się samowystarczalny, absolutny! Jakież inny absolut jest potrzebny tam, gdzie spojrzenie pożądanego utonęło w oczach pożądanącej?<sup>7</sup> (Gombrowicz 1988, 249)

Keine Kluft kann zwischen zwei sich anschauenden Begehrenden entstehen, wie zwischen den zwei Spiegeln in Baudelaires *La mort des amants*. Auch die Liebe des Erzählers zu Lena in *Kosmos* ist auf seltsame Weise mit den epistemologischen Grundfragen des Werkes von Gombrowicz verquickt. Das nächtliche Hämmern gegen die Tür von Lenas Zimmer wird zur Allegorie des Vordringens zum Wirklichen im Sinne eines Wissens vom Anderen der Sexualität. Da die Figur des Wissens jedoch mit der Vorstellung der Visualität verknüpft ist, muss das Begehren scheitern. Die Tür ist versperrt, Lena ist mit ihrem Verlobten im Zimmer und ‚antwortet‘ nicht auf das Hämmern. Dem Erzähler bleibt nur die Möglichkeit des voyeuristischen Schauens, das ein Wissensbegehren erfüllen soll, aber von einem emblematischen Zeichen enttäuscht wird:

[...] pomyślałem, że dowiem się teraz, jaka jest, jak jest z nim na goło, [...] zaraz będę wiedział, na koniec dowiem się czegoś, w końcu coś mi się ukaze ... Czajnik. Wziął, przestawił czajnik ze stołu na półkę, i podszedł do drzwi. Światło zgasło. Wpatrywałem się, choć nic nie widziałem, [...]. Tam teraz wszystko mogło się dziać. Nie było gestu, dotknięcia, które by było niemożliwe, ciemność naprawdę była nieodgadniona, [...] nigdy niczego się nie dowiem. [...] Nigdy niczego o niej nie będę wiedział.<sup>8</sup> (Gombrowicz 1986b, 57-58)

Eine Teekanne als das kümmerliche Zeichen für das Andere (der Sexualität) macht in seiner allegorischen Struktur gleichzeitig die größtmögliche

---

7 „Das eigentümlich Absolute des Geschlechts, das erotische Absolute. Die zwiespältige Welt des Geschlechtstriebes, die gerade dank ihrer Zwiespältigkeit selbstgenügsam, absolut wird! Welches andere Absolute wäre nötig dort, wo der Blick des Begehrenden im Blick des Begehrenden versinkt?“ (Gombrowicz 1988, 641)

8 „[...] jetzt werde ich erfahren, dachte ich, wie sie ist, wie sie nackt mit ihm ist, [...] gleich werde ich's wissen, endlich werde ich etwas erfahren, am Schluss bekomme ich etwas zu sehen... Die Teekanne. Er nahm die Teekanne, stellte sie vom Tisch auf ein Regal und ging zur Tür. Das Licht ging aus. Ich starrte, obwohl ich nichts sah, [...]. Dort konnte jetzt alles mögliche geschehen. Keine Geste, keine Berührung, die unmöglich gewesen wäre, die Dunkelheit war wahrhaft unerforschlich, [...] nie werde ich irgend etwas erfahren. [...] Niemals werde ich irgend etwas von ihr wissen.“ (Gombrowicz 1984b, 70-71)

Distanz zwischen dem begehrten Objekt des Wissens und seiner Repräsentation in der Sprache sichtbar, zwischen sich selbst und dem, was es aussagt.

Das Begehren des Wirklichen bei Gombrowicz scheitert, sofern es ein Begehren des Wissens ist, welches der Visualität und der Darstellbarkeit verhaftet bleibt.

Zwar schreibt Gombrowicz Irzykowskis *Paluba* nicht weiter, wie German Ritz bemerkt (Ritz 2001, 612), obwohl beide Autoren die literarische Verarbeitung des Verdrängten, des verborgenen und unaussprechbaren Anderen (insbesondere) der Sexualität verbindet – das was Irzykowski eben *palubiczność* nennt – doch übernimmt er dessen obsessive Spurensuche in den Schichten der Erfahrung, wo, wie er sagt, die „Fakten sich selbst regieren“, das Aufspüren von Situationsmechanismen, die das Denken, Sprechen, Entscheiden und Handeln wie das Resultat zufällig zusammengebrachter Fragmente aussehen lassen. Statt eine alle Diskurse verbindende Sprache des Begehrens zu entwickeln, die eine Große Erzählung ermöglichte, stützt sich Gombrowicz auf die allegorische Andeutung dessen, was „private Phobien befördert“ (Ritz 2001, 611), und verbleibt in einer epistemologischen Aporie.

### Literaturverzeichnis

- Benjamin, Walter: Ursprung des deutschen Trauerspiels. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt/M. 1974.
- Beressem, Hanjo/Prill, Ulrich: „...die entbrannten Degenspitzen / Von mächtig'en Gegnern...“ Witold Gombrowicz' *Lectura Dantis*. In: *Arcadia* 28.1 (1993). S. 47-64.
- Beressem, Hanjo: *Lines of desire. Reading Gombrowicz's fiction with Lacan*. Evanston/Ill. 1998.
- Beressem, Hanjo: *Fluchtlinien. Deleuze liest Gombrowicz*. In: Lawaty, A./Zybura, M. (Hrsg.): *Gombrowicz in Europa. Deutsch-polnische Versuche einer kulturellen Verortung*. Wiesbaden 2006.
- Bloomfield, Morton W.: „Allegory as Interpretation.“ In: *New Literary History* 3.2 (1972). S. 301-317.
- De Man, Paul: *Allegorien des Lesens*. Unter Mitarbeit von Werner Hamacher und Peter Krumme. Frankfurt/M. 1988.
- De Man, Paul: *The Rhetoric of Temporality*. In: *Ders.: Interpretation: Theory and Practice*, Baltimore 1969. S. 173-209.
- Freud, Sigmund: *Gesammelte Werke*. Bd. 2/3. Frankfurt/M. 1999.
- Gombrowicz, Witold: *Dzieła III: Pornografia*. Kraków 1986a.
- Gombrowicz, Witold: *Dzieła V: Kosmos*. Kraków 1986b.

- Gombrowicz, Witold: *Dzieła VIII: Dziennik 1957-1961*. Kraków 1988.
- Gombrowicz, Witold: *Pornographie*. München, Wien 1984a.
- Gombrowicz, Witold: *Kosmos*. München, Wien 1984b.
- Gombrowicz, Witold: *Tagebuch*. München, Wien 1988.
- Hamacher, Werner: Vorwort. In: De Man, Paul: *Allegorien des Lesens*. Unter Mitarbeit von Werner Hamacher und Peter Krumme. Frankfurt/M. 1988. S. 7-26.
- Henkel, Arthur/Schöne, Albrecht (Hrsg.): *Emblemata*. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Stuttgart et al. 1996.
- Kühl, Olaf: *Stilistik einer Verdrängung. Zur Prosa von Witold Gombrowicz*. Diss. Freie Univ. Berlin 1995.
- Kühl, Olaf: *Gęba Erosa. Tajemnice stylu Witolda Gombrowicza*. Kraków 2005.
- Kurz, Gerhard: *Metapher, Allegorie, Symbol*. Göttingen 1982.
- Markowski, Michał Paweł: *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*. Kraków 2004.
- Mödersheim, Sabine: *Materiale und mediale Aspekte der Emblemantik*. In: Eva Horn/Manfred Weinberg (Hrsg.): *Allegorie - Konfigurationen von Text, Bild und Lektüre*. Wiesbaden 1998. S. 201-220.
- Reijen, Willem van (Hrsg.): *Allegorie und Melancholie*. Frankfurt/M. 1992.
- Ritz, German: *Kosmos oder Angst vor Paluba*. Eine metafiktionale Lektüre von Gombrowicz's letztem Roman. In: Frank, Susi K. (Hrsg.): *Gedächtnis und Phantasma*. Festschrift für Renate Lachmann. Unter Mitarbeit von Renate Lachmann. München 2001. S. 605-614.
- Sayers, Dorothy L.: *The Writing and the Reading of Allegory*. In: Dies.: *The Poetry of Search and the Poetry of Statement and Other Posthumous Essays on Literature, Religion and Language*. London 1963. S. 201-225.

### Zum Autor

*Michael Zgodzay* studierte Polonistik, Philosophie und Theologie in Frankfurt am Main und Berlin. 2007-2011 war er als Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Slawistik der Humboldt-Universität zu Berlin und ist seit 2011 am Institut für Slavistik der Universität Potsdam tätig. In seinem Dissertationsprojekt beschäftigt er sich mit der Prosa von Witold Gombrowicz. Er publiziert auch Übersetzungen aus dem Polnischen, u. a. essayistische Prosa und Lyrik (z. B. Jolanta Brach-Czaina, Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki, Bożena Keff).



## **„Io, che al divino dall’umano, All’eterno dal tempo era venuto“ – Bulgakov, Dante und die Zeit<sup>1</sup>**

Eines der wichtigsten Motive in Bulgakovs Werk stellen sicherlich Zeit und Geschichte dar. In diesem Zusammenhang wurde bereits darauf hingewiesen, dass der Gegensatz der Kategorien *время* (Zeit) und *вечность* (Ewigkeit) in den Texten Bulgakovs die beiden Pole bildet<sup>2</sup>, zwischen denen sich die Protagonisten bewegen:

Ощущая себя в паузе «безвременья» между двумя культурными эпохами, булгаковский человек (и мир в целом) колеблется также между временем и вечностью как качественно разными состояниями.<sup>3</sup> (Яблоков 2001, 114)

Zugleich sind die Hauptfiguren Bulgakovs beinahe durchweg Vertreter der russischen Intelligenzija (und teilweise auch der Aristokratie), die sich mit den neuen sowjetischen Verhältnissen konfrontiert sehen. Es geht bei Bulgakov offensichtlich, wie er selbst es in seinem berühmten Brief an Stalin formuliert, um die „упорное изображение русской интеллигенции как лучшего слоя в нашей стране.“<sup>4</sup> (Булгаков 1990, 447) Dass damit mehr gemeint ist als die Satire der sowjetischen Verhältnisse, wird im Anschluss an die zitierte Stelle deutlich, wenn die Rede

---

1 „Ich, der von der Zeit zum Ewigen/Vom Menschlichen zum Göttlichen gekommen“ Dante Par. XXXI, 37-38. Alle Zitate aus Dante folgen der Einfachheit halber in Text und Übersetzung der Ausgabe von Herman Gmelin (Dante 1988). Die übrigen Übersetzungen der Zitate wurden gegebenenfalls leicht überarbeitet bzw. stammen, soweit nicht anders angegeben, vom Verfasser.

2 Vgl. zu diesem Gegensatz, vor allem im dramatischen Werk Bulgakovs, auch den Aufsatz von Кораблев 1988.

3 Bei Bulgakov schwankt der Mensch (und die Welt im Ganzen), der sich in die Zeitlosigkeit zwischen zwei Kulturepochen versetzt sieht, zwischen der Zeit und der Ewigkeit als zwei qualitativ unterschiedlichen Zuständen.

4 „die unablässige Darstellung der russischen Intelligenz als der besten Gesellschaftsschicht in unserem Land.“

von der Gewalt des historischen Schicksals ist, das über die Intelligenz hereinbricht (ebd.).

Unter einem solchen Blickwinkel lassen sich vier Gruppen von Texten ausmachen, die sich nicht nur chronologisch, sondern gerade auch in ihrem Umgang mit der Zeit auf der Motivebene und der Ebene des Sujets voneinander abgrenzen lassen. Zur ersten Gruppe gehören Texte wie *Белая Гвардия* (*Die Weiße Garde*), *Дьяволиада* (*Teufelsspuk*) oder auch *Бег* (*Die Flucht*), in denen die Protagonisten aus der Zeit geworfen werden bzw. an der Geschwindigkeit der Gegenwart scheitern. Die zweite Gruppe lässt sich unter dem Begriff des Experiments mit der Geschwindigkeit und hier vor allem mit der Beschleunigung der Evolution zusammenfassen und ist vor allem durch die beiden Kurzromane *Роковые яйца* (*Die verhängnisvollen Eier*) und *Собачье сердце* (*Hundeherz*) vertreten. Diese Ausrichtung auf eine Manipulation der Geschwindigkeit verschiebt sich dann immer mehr zu einer technischen Reise durch die Zeit, wie sie vor allem in den Theaterstücken *Блаженство* (*Glückseligkeit*) und *Иван Васильевич* (*Iwan Wassiljewitsch*) zum Gegenstand der Handlung wird. Während in all diesen Texten die Experimente mehr oder weniger als gescheitert angesehen werden müssen, auch wenn die Folgen für die einzelnen Figuren durchaus unterschiedlich sind, lässt sich *Мастер и Маргарита* (*Der Meister und Margarita*; im Folgenden *MiM*) zumindest auch als gelungenes Zeitexperiment lesen, bei dem das Ver- und Ineinanderschieben verschiedener Zeitebenen einen Autor dazu in die Lage versetzt, die Ewigkeit in den Text einzuschreiben. Dies verweist zugleich auf einen wesentlichen Unterschied zwischen *MiM* und den früheren Werken Bulgakows, denn hier wird das Zeitexperiment zum Teil der Poetik des Romans selbst und von der eher inhaltlichen auf eine strukturelle und vor allem metafiktionale Ebene verschoben.

In allen angeführten Werken steht jedenfalls die prinzipielle Frage nach den Möglichkeiten der Zeitmanipulation im Mittelpunkt, die auf verschiedene Art beantwortet wird und mit denen die Vertreter der Intelligenz sich dem Lauf der Zeit zu widersetzen versuchen. Alle Zeitexperimente besitzen ihren gemeinsamen Zielpunkt in der Flucht aus der sowjetischen Wirklichkeit. Am deutlichsten wird dieser Zusammenhang in einer Szene aus der ersten Fassung des Theaterstücks *Блаженство*. Hier wird der Erfinder einer Zeitmaschine, Bonderor<sup>5</sup>, vom Hausmeister Bunša zur Rede gestellt:

---

<sup>5</sup> Bonderor wird dann in den späteren Fassungen zu Rejn.

БУНША. Вот вам и надо лекцию прочитать. А то Авдотья Гавриловна из четырнадцатой квартиры говорила, что вы такой аэроплан строите, что на нем можно из-под советской власти улететь.

БОНДЕРОР. Верно. Вообразите, верно! Я не могу постичь, каким способом эта дура Авдотья Гавриловна узнала! [...] она говорит совершенно правильно. И поверьте мне, что, если только мне удастся добиться этой чертовой тайны, я действительно улечу.<sup>6</sup> (Булгаков 1994, 347)

Es fällt in der Tat auf, wie wenig Bulgakov, der schließlich eine Reihe von Science-Fiction-Werken geschrieben hat, sich für die technisch-naturwissenschaftliche Seite der jeweiligen Entdeckungen interessiert. Es ergibt sich ein recht eindeutiges Bild über Sinn und Zweck der Bulgakov'schen Zeitmaschinen, eben „улететь из-под советской власти“<sup>7</sup> (ebd.). Eine solche Zielsetzung ist per se nun nichts Außergewöhnliches und passt sich prinzipiell dem tradierten Bild Bulgakovs als eines antisowjetischen Autors an. Es soll an dieser Stelle auch nicht völlig revidiert werden. Allerdings ist eine Lesart erforderlich, die darüber hinausgeht und versucht, diese Überwindung der Zeit nachzuzeichnen. Dass die Narrativierung von Zeitlogiken und -modellen bei Bulgakov immer an die Auseinandersetzung mit sich ablösenden und überlagernden Zeitmodellen der sowjetischen Kultur der 1920er und 1930er Jahre gekoppelt ist, und dass Bulgakovs Texte selbst in ihrer satirischen Dimension in dieser Hinsicht keine bloße Auseinandersetzung mit der Tagespolitik und den sowjetischen Verhältnissen sind, lässt sich hier nur andeuten. Der vorliegende Beitrag soll vor allem versuchen, an Hand von *MiM* darzustellen, wie sich die Überwindung der Zeit ins Werk selbst einschreibt, und wie für *MiM* im besonderen Maße die Feststellung Jablokovs gilt, dass nämlich die Protagonisten Bulgakovs:

[...] пределевают время с помощью озарения, гениальной догадки, придавая минувшим событиям статус вечных, «вневременных». Книга, созданная героем романа «Мастер и

6 „Bunša. Sie sollten eine Vorlesung halten. Avdotja Gavrilovna aus der Wohnung Nr. 14 hat schon gesagt, dass Sie so ein Aeroplan bauen, mit dem man der Sowjetmacht davonfliegen kann. Bonderor. Genau. Stellen Sie sich vor, genau so ist es! Ich kann nicht begreifen, wie diese Idiotin Avdotja Gavrilovna das herausgefunden hat! [...] sie sagt die Wahrheit. Und glauben Sie mir, wenn ich es schaffe, dieses verfluchte Geheimnis zu lüften, dann fliege ich wirklich davon.“

7 „der Sowjetmacht davonzufliegen“.

Маргарита», вполне может быть представлена как «научный эксперимент» с непредсказуемым, неожиданным для автора результатом и в этом смысле соотнесена, например, с открытиями профессоров Персикова и Преображенского.<sup>8</sup> (Яблоков 2001, 116)

Um zu zeigen, dass dies in *MiM* vor allem auch in Auseinandersetzung mit Dantes *Divina Commedia* (*Die göttliche Komödie*; im Folgenden *DC*) geschieht, soll dabei zunächst auf die in der Bulgakovliteratur häufig ins Zentrum gestellte Beziehung von *MiM* zu Florenskijs *Мнимости в геометрии* (*Imaginäre Größen in der Geometrie*) eingegangen werden, bevor einige typologische Ähnlichkeiten zwischen *MiM* und der *DC* aufgezeigt werden können.

### Bulgakov zwischen Dante und Florenskij

Der Einfluss von Dantes *DC* auf *MiM* ist ein Thema mit Fallstricken. Während der Leser auf Goethe schon allein durch das Epitaph aus dem *Faust* vorbereitet wird, wird Dante im Text selbst nicht erwähnt. Bereits Čudakova hat allerdings im Rahmen ihrer Arbeiten zur Entstehungsgeschichte und den Quellen Bulgakovs (Čудакова 1974; 1976) auf Dante und insbesondere auf Florenskijs kleine Schrift *Мнимости в геометрии* verwiesen, deren letztes Kapitel Dante gewidmet ist und die von Bulgakov mehrfach gelesen und mit Unterstreichungen versehen wurde. Ist seit diesem Hinweis Čudakovas zwar eindeutig belegbar, welchen – zumindest mittelbaren – Einfluss bestimmte Textstellen der *DC* auf Bulgakovs letzten Roman hatten, so wurde hierdurch oft gleichzeitig der Blick auf die *DC* als solcher verstellt. Man sah den Einfluss Dantes gewissermaßen durch die Brille Florenskijs und beschränkte ihn auf Fragen quasi-naturwissenschaftlicher Raum-Zeit-Ordnungen oder gab sich in der Frage nach dantesken Einflüssen mit dem Hinweis auf Florenskij zufrieden. Wenn zugleich immer wieder auch die Feststellung gemacht wurde, dass auch ohne Florenskij die *DC* wohl zu einer der wichtigsten Inspirationsquellen Bulgakovs gerechnet werden müsse, gibt es kaum Untersuchungen zu den direkten intertextuellen Beziehungen zwischen Dante und Bulgakov.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> „[...] die Zeit mittels Erleuchtung und genialer Vermutungen überwinden und so vergangenen Ereignissen den Status ewiger ‚zeitloser‘ Ereignisse verleihen. Das vom Helden des Romans ‚Der Meister und Margarita‘ geschaffene Buch lässt sich durchaus als ‚wissenschaftliches Experiment‘ mit einem unvorhersehbaren, für den Autor unerwarteten Ergebnis auffassen und kann in diesem Sinne zum Beispiel mit den Experimenten Persikovs und Preobraženskij in Bezug gesetzt werden.“

<sup>9</sup> Andererseits sind auch einige Fälle eines motivgeschichtlichen Parforcerittes durch Dante



Die Überlegungen Florenskijs<sup>10</sup> zur *DC*, in denen er mittels Anleihen bei der Relativitätstheorie zu beweisen sucht, dass Dante erstens in seinem Werk einen nicht-euklidischen (genauer noch einen elliptisch-gekrümmten, endlichen) Raum annehme und dass zweitens dieses solcherart konzipierte ptolemäisch-danteske System dem kopernikanischen überlegen sei (vgl. Hagemeister 1985, 17), zeigen, dass es hier v. a. um den Versuch geht, Dante zu instrumentalisieren und mit ihm das Mittelalter gegen die Neuzeit auszuspielen.

Wenn auch auf eine genauere Diskussion von Florenskijs Thesen an dieser Stelle verzichtet werden muss, so soll ein grundsätzlicher philologischer Einwand an seiner Konzeption dennoch vorgebracht werden. Florenskijs gesamte Ausführungen beruhen auf der Behauptung, dass Dante am Ende seiner Reise wieder am Ausgangspunkt angelange, was so in der *DC* nicht zu finden ist. Florenskij geht es offenkundig nicht um ein adäquates Danteverständnis. Dies ist aber gerade dann relevant, wenn die Frage untersucht werden soll, welcher Art die intertextuellen Bezüge zwischen Dante und Bulgakov sind. Ohne eine Beeinflussung Bulgakovs durch Florenskij in Abrede zu stellen, wird doch ersichtlich, dass zwischen Florenskijs und einem genuin dantesken Einfluss auf *MiM* unterschieden werden muss.

Bei den von Bulgakov unterstrichenen Passagen handelt es sich vor allem um drei Schlussfolgerungen, zu denen Florenskij gelangt. Erstens seien, so Florenskij, Geschwindigkeiten schneller als Licht möglich und führten zu neuen Bedingungen menschlicher Existenz:

[...] появление вместе с ними вполне новых, пока нами наглядно непредставимых, если угодно – трансцендентных нашему земному, кантовскому опыту, условий жизни [...].<sup>11</sup> (Florenskij 1985, 50)

Der Übergang zwischen diesen Bereichen sei nur sprunghaft möglich. Zweitens behauptet Florenskij, dass im Grenzbereich zwischen Himmel und Erde andere physikalische Gesetze gelten:

---

und Bulgakov zu erwähnen, die in ihren Ergebnissen allerdings durchaus angreifbar sind (Йованович 1989; Белза 1987).

<sup>10</sup> Zu Florenskijs Aufsatz und ihrer naturwissenschaftlichen (Ir)Relevanz vgl. auch die sehr gute Einführung von Hagemeister 1985. Zur Beziehung Dante und Florenskij vgl. ebenfalls den Aufsatz von Beatie und Powell 1981. V. a. auf die zuletzt genannte Studie stützen sich die hier folgenden Erläuterungen zu den Unterstreichungen Bulgakovs.

<sup>11</sup> „[...] parallel zu ihnen kommt es zum Auftreten neuer, uns bislang anschaulich nicht vorstellbarer, gewissermaßen unsere Kantsche Erfahrung transzendierender Lebensbedingungen [...]“

[...] длина всякого тела делается равной нулю, масса бесконечна, а время его, со стороны наблюдаемое – бесконечным. Иначе говоря, тело утрачивает свою протяженность, переходит в вечность и приобретает абсолютную устойчивость.<sup>12</sup> (52)

An dieser Stelle geht Florenskij dann noch einen dritten Schritt weiter. Er behauptet, dass die Zeit hier in umgekehrter Richtung verlaufe:

Иначе говоря, здесь действующая причинность сменяется, – как и требует Аристотеле-Дантовская онтология – причинностью конечною, телеологией [...].<sup>13</sup> (Ebd.)

Dieses Reich des imaginären Raums sei aber real und heiße bei Dante Empyreum. Florenskij gelangt dann zu der Feststellung:

Все пространство мы можем представить себе двойным, составленным из действительных и из совпадающих с ними мнимых гауссовых координатных поверхностей, но переход от поверхности действительности к поверхности мнимой возможен только чрез разлом пространства и выворачивание тела чрез самого себя.<sup>14</sup> (53)

Diesen Übergang zu erreichen, so Florenskij, sei bisher nur durch extrem hohe Geschwindigkeiten vorstellbar, es gebe aber keine Beweise dafür, dass nicht auch andere Möglichkeiten existierten. Florenskij schließt dann mit dem Ausruf: „Так разрывая время, «Божественная комедия» неожиданно оказывается не позади, а впереди нам современной науки.“<sup>15</sup> (Ebd.)

Die Frage bleibt bestehen, inwiefern solche Raumzeitvorstellungen Eingang in *MiM* gefunden haben. Dabei ist zu beobachten, dass je

---

12 „[...] die Ausdehnung eines beliebigen Körpers wird gleich Null, die Masse unendlich und seine Zeit, von außen betrachtet, unendlich. Mit anderen Worten verliert der Körper seine Ausdehnung, geht in die Ewigkeit über und erhält eine absolute Stabilität.“

13 „Mit anderen Worten wird die geltende Kausalität – wie es die aristotelisch-dantische Ontologie erfordert – durch eine finale Kausalität, eine Teleologie abgelöst [...].“

14 „Den gesamten Raum können wir uns gedoppelt vorstellen, zusammengesetzt aus realen und mit ihnen zusammenfallenden imaginären Gauß'schen Koordinatenflächen, allerdings ist der Übergang von einer realen Fläche auf eine imaginäre nur durch das Zerbrechen des Raumes und die Umstülpung des Körpers möglich.“

15 „Und so erweist sich die Göttliche Komödie, indem sie die Zeit sprengt, unerwartet als unserer zeitgenössischen Wissenschaft vorausseilend und nicht ihr hinterherlaufend.“

konkreter die vermeintlichen Ähnlichkeiten werden, desto weniger überzeugend die angeführten Parallelen wirken. So behaupten beispielsweise Beatie und Powell, dass sich in Widersprüchen zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit Einflüsse der Relativitätstheorie bemerkbar machten (1981, 254-255). In einem weiteren Schritt werden dann Beispiele aufgezählt, in denen Personen gealtert zu sein scheinen. Diese Szenen werden dann aber nicht so gedeutet, wie der Text es selbst nahelegt, dass nämlich die jeweiligen Personen eben nach einem Schock gealtert *scheinen*, sondern so, dass sich hier die Fähigkeit des Teufels zeige, Menschen altern zu lassen.

Die Autoren ordnen den Teufel Dantes Empyreum als imaginärem Raum im Sinne Florenskijs zu (257) und gelangen schließlich zu der Auffassung, dass „those who encounter him suffer time’s relativistic effects.“ (ebd.) Damit soll allem Anschein nach auf Einstein (und möglicherweise das Zwillingsparadox) angespielt werden. Nur treffen eine Reihe der Personen, die zu altern scheinen gar nicht auf Voland, manche treffen sogar überhaupt nicht direkt auf eine unnatürliche Kraft (Rjuchin, Pilatus, der Meister selbst).

Überzeugender ist deshalb die Beobachtung Hans Günthers, der die Wohnung Nr. 50, in der schließlich der Ball stattfindet, mit Florenskij in Verbindung bringt:

Florenskijs – auf Dantes Empyreum bezogene – Vorstellung, daß man sich den gesamten Raum als doppelten vorstellen kann, „zusammengesetzt aus realen und mit ihnen zusammenfallenden imaginären Gauss’schen Koordinatenflächen“, scheint am ehesten hier seine künstlerische Realisierung zu finden. (Günther 1992, 20)

Allerdings führt er die Spannung, die sich bei einer solchen Lesart aus der Parallele zwischen dem Paradies Dantes und dem Ball beim Teufel ergibt nicht aus.<sup>16</sup> So wäre hier eher von einem Einfluss Florenskijs ohne Dante zu sprechen. Günther ist es auch, der zu einem ernüchternden Resultat kommt:

Alle Versuche, die letzte Aufenthaltsstätte des Meisters in Termini der Danteschen Kosmographie zu beschreiben, müssen als äußerst spekulativ erscheinen. [...] Der Roman entwirft hier vielmehr sein eigenes Koordinatensystem. (21)

---

16 Im Übrigen bleibt dann von der Konzeption Florenskijs nicht mehr viel übrig, als dass es einen Raum gibt, in dem die Gesetze der Physik nicht gelten. Es stellt sich daher die Frage, ob man für die Erklärung einer solchen Stelle wirklich Florenskij benötigt.

Dies gilt mutatis mutandis auch für Florenskijs Kosmografie. Denn einen elliptischen Raum gibt es in *MiM* ebenso offenkundig nicht. Und eine eindeutige Zuordnung der Raum-Zeitstruktur des Romans insgesamt zu bestimmten quasi-naturwissenschaftlichen Postulaten Florenskijs scheint den Blick auf *MiM* eher zu verstellen als zu erhellen.

An Stelle solcher Deutungsversuche soll hier vorgeschlagen werden, ihn in einer doppelten Funktion einerseits als eine Art Programm und andererseits als gewissermaßen externe Bestätigung von Bulgakovs eigenen genuin künstlerisch-literarischen Vorstellungen zu verstehen. Als Programm lassen sich die angeführten Schlussfolgerungen Florenskijs mit der weiter oben beschriebenen Zielsetzung Bulgakovs in Verbindung bringen: nämlich in und mit einem Text einen imaginären (aber realen) Raum zu schaffen, der die Grenzen der Zeit aufhebt und sich als teleologisch erweist. Gleichzeitig dient der Text quasi als naturwissenschaftlich-mathematische Bestätigung dessen, dass eine solche Überwindung von Raum und Zeit gerade im literarischen Werk (nämlich bei Dante) möglich ist. Dann aber ergibt sich umso mehr die Frage nach der Beziehung zwischen *MiM* und der *DC*.

### Zeit und Ewigkeit im Erzählen

Für eine Untersuchung der Beziehung zwischen Dante und Bulgakov gilt zunächst die grundsätzliche Überlegung Michail Andrejews:

Дантовские мотивы романа имеют прямое отношение к его структуре, и все аналогии, которые, будучи взяты сами по себе, не могут не показаться надуманными и произвольными, получают логическое обоснование и точку опоры в принципиальном единообразии по крайней мере одного, но во многом определяющего элемента структуры – пространственно-временной организации произведения [...].<sup>17</sup> (Андреев 1993, 149)

---

17 „Die dantesken Motive des Romans stehen in direkter Beziehung zu seiner Struktur und alle Analogien, die für sich allein genommen nicht anders als aufgesetzt und willkürlich erscheinen können, erhalten ihre logische Erklärung und ihre Grundlage in der prinzipiellen Übereinstimmung zumindest eines aber in vieler Hinsicht entscheidenden Elements der Struktur – der räumlich-zeitlichen Organisation des Werkes [...]“

Andreev selbst führt diesen Standpunkt allerdings nur ansatzweise aus.<sup>18</sup> Er verweist dabei auf die Ähnlichkeiten in der Zeitstruktur, bei der in beiden Fällen die Ostergeschichte im Hintergrund stehe, sowie auf das Kategorienpaar Dichtung vs. Fiktion, das für beide Werke zentral sei. Im Zentrum steht vor allem der Vergleich der Beziehung zwischen Margarita und dem Meister mit der Beziehung zwischen Beatrice und Dante. Während letzteres zwar eine genauere Untersuchung wert wäre, soll hier jedoch auf die Zeitstruktur genauer eingegangen werden. Der Doppelroman<sup>19</sup> Bulgakovs verweist mit seiner Parallelität aus Ostergeschichte (also der Jerusalemer Handlung) und der Moskauer Handlung sicherlich gerade auch auf Dantes *DC*. In beiden Texten dient die Ostergeschichte gewissermaßen als Schablone und Kontrast. Sie bildet die Basis für das Selbstverständnis eines Autors im Text, der sie umschreibt (der Meister bei Bulgakov) bzw. sich selbst in sie einschreibt (der Erzähler bei Dante). Bereits die Art der jeweiligen Zeitangaben ähnelt sich. Während die Daten der Ostergeschichte bei Dante natürlich bekannt sind, zeichnen sich bei Bulgakov die Kapitel des Jerusalemer Geschehens gerade im Kontrast mit denen der Moskauer Handlung durch die exakte Datierung aus, die mit ihrer prominenten Platzierung sogar zum Leitmotiv wird, das beide Handlungen miteinander verbindet. Die Moskauer Handlung selbst wird ebenso wie diejenige der *DC* durch eine Vielzahl handlungsinterner relationaler Zeitangaben gekennzeichnet, wobei der Leser sich nur indirekt den genauen Zeitpunkt der Handlung erschließen kann. Es lässt sich also das Oszillieren der Leserwahrnehmung festhalten: zwischen exakten Zeitangaben einerseits und der ständigen Ungewissheit darüber, wann das gesamte Ereignis stattfindet. Zu dessen (vergeblicher) Auflösung muss der Leser den Umweg über den Fluchtpunkt der (fiktiven) Ostergeschichte nehmen.<sup>20</sup>

Eine der wichtigsten Parallelen zwischen *MiM* und der *DC* stellt sicherlich der *contrapasso*<sup>21</sup>, als eines ihrer zentralen Strukturmerkmale dar. Dante erklärt diesen Begriff selbst im 28. Gesang der *Hölle*, wo der als Zwietrachtstifter bestrafte Bertran de Born über seine Strafe berichtet:

18 Dennoch stellt dieser Aufsatz wohl den bis heute besten und weitblickendsten Aufsatz zu den strukturellen intertextuellen Beziehungen zwischen Dante und Bulgakov dar.

19 Der Begriff ist Riggerbachs immer noch wichtiger Studie entnommen (Riggerbach 1979).

20 Vgl. auch die zahllosen Diskussionen um eine exakte Datierung der Handlung sowohl der *DC* als auch von *MiM*.

21 Immer noch sehr lesenswert zur Funktion des *contrapasso*, besonders auf Grund ihres Einschlusses der Zeitproblematik, ist die Arbeit von Hugo Friedrich 1942.

Perch'io partii così giunte persone,  
Partito porto il mio cerebro, lasso!  
Dal suo principio ch'è in questo troncone.  
Così s'osserva in me lo contrapasso.<sup>22</sup>  
(Inf. XXVIII, 139-142)

Es ist der Kopf Bertrams, der – abgetrennt von seinem Körper – zu Dante und damit auch zum Leser spricht. In diesem Falle symbolisieren sich in der Figur Bertrams und ihrer Bestrafung im *contrapasso* die für Dante beinahe schwerste Sünde des Unruhestiftens und ihre adäquate und symbolische Vergeltung der Trennung von Kopf und Herz, der irrwitzigen Situation, wenn der Mensch sich entzweit:

E il capo tronco tenea per le chiome,  
Pèsol con mano a guisa di lanterna;  
E quel mirava noi, e dicea: „Oh me!“  
Di sè faceva a sè stesso lucerna,  
Ed eran due in uno ed uno in due:  
Com'esser può, quei sa, che sì governa.<sup>23</sup>  
(Inf. XXVIII, 121-126)

Die Parallele, die sich hier aufdrängt, ist der Satansball. Am Ende der berühmten Szene wendet sich Voland zum eingangs der Handlung abgetrennten und später verschwundenen Kopf von Berlioz und spricht ihn an – dies auch, um vor der Versammlung der Verdammten seine Macht zu demonstrieren.

– Михаил Александрович, – негромко обратился Воланд к голове, и тогда веки убитого приподнялись, и на мертвом лице Маргарита, содрогнувшись, увидела живые, полные мысли и страдания глаза. – Все сбылось, не так правда ли? – продолжал Воланд, глядя в глаза головы. – Голова отрезана женщиной, заседание не состоялось, и живу я в вашей квартире. Это – факт. А факт – самая упрямая в мире вещь. Но теперь нас интересует

---

22 „Weil ich so nah verwandte Menschen trennte, / Muß ich mein Hirn nun abgetrennt auch tragen / Von seinem Ursprung, der in diesem Rumpfe. / Also vollzieht an mir sich die Vergeltung.“Einschlusses der Zeitproblematik, ist die Arbeit von Hugo Friedrich 1942.

23 „Er trug das abgeschlagene Haupt am Schopfe / In einer Hand, wie die Laterne hängend, / Das sah uns an mit einem Rufe: ‚Weh mir!‘ / Er war sich selber seine eigne Leuchte, / Sie waren zwei in einem, einer zweie; Wie's möglich, weiß nur der, der es befohlen.“

dальнейшее, а не этот уже совершившийся факт. Вы всегда были горячим проповедником той теории, что по отрезании головы жизнь в человеке прекращается, он превращается в золу и уходит в небытие. Мне приятно сообщить вам, в присутствии моих гостей, хотя они и служат доказательством совсем другой теории, о том, что ваша теория и солидна и остроумна. Впрочем, все теории стоят одна другой. Есть среди них и такая, согласно которой каждому будет дано по его вере. Да сбудется же это! Вы уходите в небытие, а мне радостно будет из чаши, в которую вы превращаетесь, выпить за бытие!<sup>24</sup> (Булгаков 1990, 265)

Zunächst fällt der abgeschlagene aber lebendige Kopf als Parallele auf, der in beiden Fällen als Strafe und besondere Qual dient und jeweils zu einem Gebrauchsgegenstand (einer Lampe bei Dante, einem Trinkgefäß bei Bulgakov) wird.

Aber auch in der Schuld von Berlioz überschneiden sich zwei wichtige bei Dante dargestellte Sündenbereiche. Der kämpferische Atheismus des Kritikers und insbesondere seine Ignoranz gegenüber der Möglichkeit eines Lebens nach dem Tod korrespondieren mit der Darstellung der Ketzer im sechsten Kreis der Hölle. Diese liegen in Särgen und werden so dafür bestraft, dass sie nicht an ein Leben nach dem Tod glaubten. Zum anderen ist es aber eben das Zwietrachtstiften, das man bei Bulgakov wohl ohne allzu spekulativ zu werden als Haupteigenschaft der Literaturkritiker annehmen darf, und das bei Dante, wie bereits beschrieben, durch die Verstümmelung und letztlich den abgetrennten Kopf seine Vergeltung findet.

Im „горячий проповедник“ („leidenschaftlichen Verkünder“) und Atheisten Berlioz kombinieren sich diese beiden Strafen entsprechend und damit gerät das Prinzip der Vergeltung selbst, d. h. der *contrapasso*,

24 „ ‚Michail Alexandrowitsch‘, sagte Voland halblaut zu dem Kopf, da hoben sich die Lider des Toten, und Margarita erblickte zusammenzuckend lebendige Augen, grübelnd und voller Leid. ‚Alles ist eingetroffen, stimmt’s?‘ fuhr Voland fort und blickte dem Kopf in die Augen. ‚Der Kopf wurde Ihnen von einer Frau abgetrennt, die Sitzung fand nicht statt, und ich hause in Ihrer Wohnung. Das ist ein Faktum. Und ein Faktum ist das Hartnäckigste, was man sich denken kann. Sie waren stets ein leidenschaftlicher Verkünder jener Theorie, die da besagt, daß nach Trennung des Kopfes vom Rumpf das Leben im Menschen aufhört, er zu Staub wird und ins Nichtsein geht. Ich freue mich, Ihnen in Anwesenheit meiner Gäste, die freilich der lebendige Beweis für eine ganz andere Theorie sind, mitteilen zu können, daß ihre Theorie fundiert und scharfsinnig ist. Im übrigen ist die eine Theorie so viel wert wie die andere. Es gibt auch eine, nach der jedem das zuteil wird, woran er glaubt. Möge es eintreffen! Sie verschwinden ins Nichtsein, und es ist mir eine Freude, aus dem Kelch, in den Sie sich verwandeln werden, auf das Sein zu trinken!‘ “ (Bulgakov 1994, 342)

in den Mittelpunkt. Denn die besondere Ironie Volands besteht ja gerade darin, dass „каждому будет дано по его веpe“<sup>25</sup> (ebd.), dass also eine Analogiebeziehung zwischen der Intention des Individuums und seiner Behandlung durch die jenseitige Macht bestehen muss. Dies ist aber genau das Prinzip des *contrapasso*, nicht etwa die bloße gerechte Vergeltung im Sinne einer jeden erreichenden Strafe, sondern die Äquivalenz zwischen Intention der Seele und ihrem ewigen Ort im Jenseits. Dass es sich hier tatsächlich um ein den Roman durchgängig strukturierendes Prinzip handelt, wird an zahlreichen Stellen deutlich. Hierzu gehört natürlich Frida, der jeden Morgen das Tuch, mit dem sie ihr Kind im Wald erstickte, erneut auf den Nachttisch gelegt wird (259). Die modesüchtigen Damen der Varietévorstellung finden sich ohne Kleidung auf der Straße wieder (179), während die geldgierigen Männer Falschgeld erhalten (182-183), Denunzianten werden denunziert, der alles für ein langes Leben ansparende gesundheitsbewusste Buffetchef erfährt von seinem baldigen Krebstod (199 ff), der seine Beschäftigung vorschützende Beamte wird im buchstäblichen Sinne vom Teufel geholt, sodass sein Anzug für ihn weiterarbeitet (183 ff) und der ständig Laienzirkel organisierende Behördenchef kann mit dem Singen nicht mehr aufhören (186 ff). Als größte Sünde erscheint jedoch dann der Verrat: Ganz am Ende des Balls betritt Baron Majgel’ die Szene, nur um sogleich getötet zu werden (265-266). Der Baron – ganz offensichtlich von den Sicherheitsorganen beauftragt, sowohl Ausländer als auch Künstler auszuspionieren – ist die einzige Figur im gesamten Roman, die überhaupt von Voland bzw. seinem Gefolge direkt getötet und zugleich auch im gewissen Sinne die letzte Person, die überhaupt geschädigt wird. Damit wird nun noch einmal die danteske Ordnung evoziert – denn auch hier stellt der Verrat die schlimmste aller Sünden dar und ihre Bestrafung im letzten Kreis der Hölle bildet zugleich deren Abschluss. Bei Bulgakov beginnt nach dem Ball die Erlösung der Helden aus der zeitlichen Welt.

Wie auch bei Dante ist dies politische Satire ohne sich auf diese Funktion zu beschränken. So hat bereits Riggenbach die Besonderheit der Mehrzahl der in *MiM* auftretenden Figuren herausgestellt:

Während ihrer kurzen Lebensdauer im Roman stehen die Personen des zweiten Kreises im Mittelpunkt des Geschehens – nicht als selbstständig handelnde Subjekte, sondern als Objekte der Beobachtung. Denn diese Personen treten gerade in dem Augenblick vor uns, wo

---

25 „jedem das zuteil wird, woran er glaubt“ (ebd.).



sie sich unerklärlichen Ereignissen oder übermenschlichen Wesen gegenübergestellt sehen. (Riggenbach 1979, 65)

Dies ist wiederum genau die Art von Figurenbeschreibung, die für die *DC* so bestimmend ist. Auch hier treten die Figuren nur für einen Moment auf, und ihre Dramatik, ihre Lebensgeschichte (so sie geschildert wird) dienen letztlich der Illustration einer bestimmten Sünde und der sich in alle Ewigkeit wiederholenden äquivalenten Bestrafung. Die Figuren gewinnen ihre Plastizität und Originalität nur in der Verdichtung in dem einen alles entscheidenden Moment.

Es ist dieser Kontrast zwischen der ewigen Ordnung der Dinge und dem Wanderer Dante, der der *DC* ihre innere Spannung verleiht. Hier ist es allein Dante, der sich mit der Zeit verändert und vom Wanderer zum Dichter wird, der dem Leser von seiner Reise berichtet. Das Werk der *DC* bezeichnet in seiner Prozesshaftigkeit eben jenen Aufstieg Dantes aus der Zeit in die Ewigkeit<sup>26</sup>:

Io, che al divino dall'umano,  
All'eterno dal tempo era venuto,  
E di Fiorenza in popol giusto e sano,  
Di che stupor dovea esser compiuto!<sup>27</sup>  
(Par. XXXI, 37-40)

So beendet Dante seinen Weg im Anblick der Himmelsrose der Seligen mit der Erkenntnis Gottes und der Überwindung der Zeitlichkeit. Dass dies nun dezidiert *in* der Zeit geschieht, nämlich in einer Handlung deren einzig Handelnder der Wanderer Dante ist, macht diesen Kraftakt deutlich, mit dem die Ewigkeit zum Teil der Lebenszeit Dantes und der erzählten Zeit des Werkes der *DC* (und damit zum Teil des Erzählens) wird. Allen Zweifeln zum Trotz, die im Werk an der Gedächtnis- und Ausdrucksfähigkeit laut werden, scheint das Gelingen doch keinem generellen Vorbehalt ausgesetzt zu sein. Heißt es zu Beginn der Reise:

---

26 An dieser Stelle kann nicht näher auf die umfangreiche Danteliteratur eingegangen werden. Zur Zeitthematik bei Dante sei aber verwiesen auf die Arbeiten von Jauß 1989 und Stierle 2008.

27 „Wie mußte ich, der von der Zeit zum Ewigen / Vom Menschlichen zum Göttlichen gekommen / Und aus Florenz zum Rechten und Gesunden, / Von großem Staunen überwältigt werden!“

Ma per trattar del ben ch'io vi trovai,  
Dirò dell'altre cose ch'io v'ho scorte.<sup>28</sup>  
(Inf. I, 8-9)

So wird dieses Ziel am Ende wiederaufgegriffen, ist also im Wesentlichen bereits erfüllt:

O somma luce che tanto ti levi  
Dai concetti mortali, alla mia mente  
Ripresta un poco di quel che parevi,  
E fa la lingua mia tanto possente,  
Ch'una favilla sol della tua gloria  
Possa lasciare alla futura gente;  
Chè, per tornare alquanto a mia memoria  
E per sonare un poco in questi versi,  
Più si conceperà di tua vittoria.<sup>29</sup>  
(Par. XXXIII, 67-75)

Diesen besonderen Status des Textes als „poema sacro“ (vgl. Андреев 1993, 152), als dem Gedächtnis eingeschriebene Vision, findet man auch bei Bulgakov wieder. Der Pilatusroman wird zunächst als Augenzeugenbericht, dann als Traumvision und schließlich als literarischer Text evoziert. Dabei bleibt der Wahrheitsanspruch in allen Teilen gleich – sowie auch die Behauptung, es handle sich hier um den Roman des Meisters, den dieser erraten habe. Dieser textimmanente Wahrheitsanspruch wird auch dadurch unterstrichen, dass er keinerlei ironischen Attacken oder widersprüchlichen Erklärungsansätzen seitens des Erzählers ausgesetzt wird, wie dies mit den meisten Elementen der Moskauer Handlung – insbesondere im Epilog – geschieht. Die drei Personen, Voland, Bezdomnyj und der Meister, die an seiner Entstehung bzw. Wiederentstehung partizipieren, sind zudem alle im Roman als Historiker gekennzeichnet. Zeugenschaft, Vision und Literatur werden zu auf den ersten Blick gleichberechtigten Formen historischer Erinnerung, die zugleich als ewige Wahrheit zeitlichen oder subjektiven Schwankungen entzogen ist.<sup>30</sup>

---

28 „Doch um des Guten, das ich dort gefunden, / Sag ich die andern Dinge, die ich schaute.“

29 „O höchstes Licht, das über Menschensinne / So weit erhaben, leihe meinem Geiste / Ein wenig von dem, was du geschienen; / Und mache meine Zunge also mächtig, / Daß sie ein Fünklein nur von deinem Glanze / Den künftigen Geschlechtern lassen möge. / Denn wenn mir etwas ins Gedächtnis kehret / Und noch ein wenig klingt in diesen Versen, / So wird man mehr von deinem Sieg begreifen.“

30 Dies ist zu einer Zeit als in der sowjetischen Kultur das historische Genre sowohl in

Der Status liegt aber nicht mehr im Text selbst begründet, wie noch bei Dante, der in der Zeit die ewige Ordnung entlangschreitet und diese dabei im Werk einfängt. Bei Bulgakov wird er durch den zweiten Roman, die Moskauer Handlung, erzeugt. Die Zuschreibung des sakralen Status und die Erlösung bzw. Befreiung des Autors (in diesem Fall also v. a. des Meisters) erfolgt also nicht mehr durch den Text selbst, sondern sie muss ihrerseits wieder im Roman der Moskauer Handlung erzählt werden. Es sind die Bedingungen der fiktionalen Welt des Moskauer Romans, die Autor und Werk (also den Meister und den Pilatusroman) der Zeit entheben: der Autor erreicht den „вечный приют“ („ewigen Hort“), der Roman wird im Jenseits gelesen und im Jenseits beendet, er ist unzerstörbar und unveränderbar. Auf diese Weise werden – umgekehrt zu Dante – die Lebenszeit des Autors und die Handlung Teil der Ewigkeit.

Während Dante sich im Laufe der *DC* verändert, bleibt der fiktive Autor des Pilatusromans sich selbst im Wesentlichen gleich. Der einzige, der sich im Verlauf der Romanhandlung verändert, ist Bezdomnyj. Wenn sowohl der Meister als auch Bezdomnyj Züge von Dante tragen, dann geschieht das beim Meister vor allem in seiner Beziehung zu Margarita und seiner Rolle als Autor. Bei Bezdomnyj ist es jenes In-der-Zeit-Sein, das ihn von allen Figuren des Romans abhebt: Diese können sterben, aufstehen, sich verwandeln – ihre wesentlichen Charakterzüge ändern sich nicht. Nur Bezdomnyj, der ein pseudo-christliches Ritual samt Taufe und Ikone durchläuft, läutert sich, sagt sich wie Dante von der niederen Poesie los und wird zum Schüler des Meisters, wie Dante zum Schüler seines Maestros Vergil wird. Auch seine Beziehung zu Margarita, die besonders am Ende des Epilogs durchscheint, entspricht mit ihrer platonischen Verehrung einer Art Schutzheiligen eher dem Beatrice-Bild der *DC* als die Beziehung des Meisters zu Margarita.

Was bei Dante also in der Zeit geschieht, nämlich die Wandlung vom Wanderer zum Dichter, wird bei Bulgakov auch hier wieder in die Aufteilung auf verschiedene Romanebenen bzw. in diesem Fall Romanfiguren übertragen.

---

der Literatur als auch in anderen Kunstformen eine beherrschende Stellung inne hatte von besonderer Bedeutung. Gleichzeitig wird dem Schriftsteller gegenüber dem Historiker insofern der Vorrang eingeräumt als mit dem Meister gerade der Weg vom Historiker zum Schriftsteller als derjenige zur Erlösung dargestellt wird und der damit eben der umgekehrte der sowjetischen Kultur ist. Nicht die Historie (bzw. ihre politische Interpretation) beherrscht die Literatur, sondern die Literatur die Historie. Zugleich ist die Ambivalenz aus ständiger Veränderung (v. a. auch im ständigen Umschreiben bzw. ‚Vollenden‘ literarischer Texte) einerseits und absolutem Wahrheitsanspruch andererseits für den kulturellen Kontext der Zeit wichtig.

Gerade die Struktur *MiM* als Doppelroman, die eine solche Lesart ermöglicht, führt gleichzeitig zur oft beschworenen Unabschließbarkeit des Romans. Denn der sakrale Anspruch des Jerusalemromans bleibt durch seine Beschränkung auf diesen zugleich Teil der fiktionalen Welt von *MiM*, er bleibt auch textimmanent Literatur. Selbst die Verknüpfung zwischen beiden im Jenseits vermag daran nichts zu ändern. Natürlich kann man in dieser prinzipiellen Offenheit gerade auch eine der künstlerischen Stärken von *MiM* sehen, sollte aber nicht aus dem Blick verlieren, dass der Roman grundsätzlich pessimistischer ist. Nicht nur der Meister selbst hatte letztlich sein Vorhaben, den Roman zu vollenden, aufzugeben, sondern auch die zweite an Dante so stark orientierte Autorgestalt – Ivan Bezdomnyj – bleibt zurück und erinnert sich einmal im Jahr in ständiger Wiederkehr an die Ereignisse aus *MiM*.

Während bei Dante die Überwindung der Zeit eine letzte Neufindung der ewigen Ordnung Gottes vor dem Hintergrund der anbrechenden Renaissance ist, wird bei Bulgakov die Flucht aus der Zeit zu einem persönlichen Refugium vor der chaotischen Unordnung der geschichtlichen Welt der Moderne.

#### Literaturverzeichnis

- Beatie, Bruce A./Powell, Phyllis W.: Bulgakov, Dante and Relativity. In: Canadian-American Slavic Studies 15.2-3 (Summer-Fall 1981). S. 250-270.
- Bulgakov, Michail A.: Der Meister und Margarita. Gesammelte Werke. Bd. 3. Hg. von Ralf Schröder. Berlin 1994.
- Dante, Alighieri: Die Göttliche Komödie. Ital./Dt. Übers. und komm. von Hermann Gmelin. 6 Bde. München 1988.
- Florenskij, Pavel: Mnimosti v geometrii. Reprint der Ausgabe von 1922. Hg. von M. Hagemeister. München 1985.
- Friedrich, Hugo: Die Rechtsmetaphysik der Göttlichen Komödie. Francesca da Rimini. Frankfurt/M. 1942.
- Günther, Hans: Das Zerbrechen des Raums: Zum Weltmodell von Bulgakovs „Der Meister und Margarita“ (*Master i Margarita*). In: Michail Afanas'evič Bulgakov 1891-1991. Text und Kontext. Hg. von Dagmar Kassek und Peter Rollberg. Berlin et al. 1992. S. 19-29.
- Hagemeister, Michael: P.A. Florenskij und seine Schrift Mnimosti v geometrii (1922). In: Florenskij, Pavel: Mnimosti v geometrii. Reprint der Ausgabe von 1922. Hg. von M. Hagemeister. München 1985. S. 1-60.

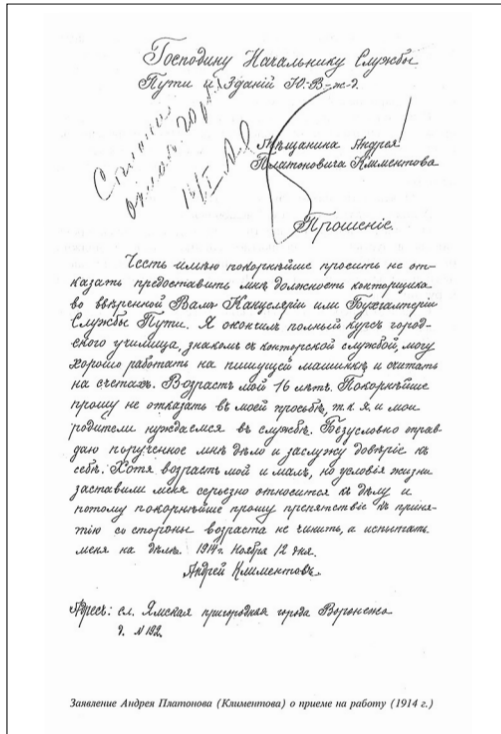
- Jauß, Hans Robert: Erleuchtete und entzogene Zeit – Eine Lectura Dantis.  
In: Das Fest. Hg. von Walter Haug und Rainer Warning. München  
1989. S. 64-91. (Poetik und Hermeneutik XIV).
- Riggenbach, Heinrich: Michail Bulgakovs Roman „Master i Margarita“.  
Stil und Gestalt. Bern 1979.
- Stierle, Karlheinz: Zeit und Werk. Prousts *À la Recherche du Temps perdu*  
und Dantes *Commedia*. München 2008.
- Андреев, М.Л. Беатриче Данте и Маргарита Булгакова // Дантовские  
чтения 1990. Под общ. ред. И.Ф. Бельзы. Москва 1993. С. 148-154.
- Белза, И.Ф. Дантовская концепция «Мастера и Маргариты» //  
Дантовские чтения 1987. Под общ. ред. И.Ф. Бельзы. Москва  
1989. С. 58-90.
- Булгаков, М.А. Собр. Соч. в 5 т. Т. 5. Москва 1990.
- Булгаков, М.А. Пьесы 1930-х годов. Санкт-Петербург 1994.
- Йованович, М. Булгаков и Данте: «Божественная комедия» как  
литературный источник «Мастера и Маргариты» // *Studia Sla-  
vica Hungarica* 35, 1-2 (1989). С. 107-115.
- Кораблев, А. Время и вечность в пьесах Булгакова // Булгаков-  
драматург и художественная культура его времени. Сост.: А.А.  
Нинов, В.В. Гудкова. Москва 1988. С. 39-56.
- Лурье, Я.С. Историческая проблематика в произведениях М.  
Булгакова: М. Булгаков и «Война и мир» Л. Толстого // Булгаков-  
драматург и художественная культура его времени. Сост.: А.А.  
Нинов, В.В. Гудкова. Москва 1988. С. 190-201.
- Чудакова, М.О. Условия существования // В мире книг (1974) 12.  
С. 79-81.
- Чудакова, М.О. Архив М.А. Булгакова // Записки ОР ГБЛ 37 (1976).  
С. 25-151.

### Zum Autor

*Gunnar Lenz*, 1996 bis 2005 Studium der Slavistik und der Italianistik  
in Berlin (FU), Moskau (RGGU) und Konstanz. 2007 bis 2010 Mitglied  
des Doktorandenkollegs „Zeitkulturen“ im Rahmen des Konstanzer EXC  
16 „Kulturelle Grundlagen von Integration“. Seit 2010 Doktorand an der  
Universität Basel, seit 2011 dort Assistent am Slavischen Seminar.



## Elektrifizierung als Institution und Phantasma Andrej Platonovs Prosaverfahren zwischen technischer Apparatur und sowjetischem Verwaltungsapparat



(Платонов 2004 I-1, 283)<sup>1</sup>

1 „Dem Herrn Leiter der Linien- und Gebäudeverwaltung der Süd-Ost-Eisenbahnliesen.  
Gesuch des Kleinbürgers Andrej Platonovič Klimentov.

## I. Vor dem Frühwerk

Eines der ersten Schriftstücke aus der Feder des Schriftstellers Andrej Platonov, das uns heute zugänglich ist, ist dieses Einstellungsgesuch aus dem Jahr 1914. Es ist Motivationsschreiben, Bittschrift und autobiografische Skizze zugleich, die uns einen Blick auf die frühe schriftliche Selbstverfasstheit des Autors Platonov erlaubt. Der 16-jährige Andrej Klimentov ersucht den Verwaltungsleiter der staatlichen Eisenbahn, ihn als Kanzleiangestellten in den Dienst zu nehmen. Das Schriftstück verrät uns drei Dinge über den Autor:

1. Seine soziale Identität (мещанин/Kleinbürger), seinen Bildungsstand und die schwierige finanzielle Lage der Familie.
2. Seine Arbeitserfahrung (Platonov arbeitete bereits seit Oktober 1914 als Kanzleischreiber in der Voronežer Zweigstelle der Moskauer Versicherungsgesellschaft *Россия* [Russland]).
3. Seine mediale Kompetenz und den sicheren Umgang des Schreibers mit Schriftforme(l)n der Kanzleisprache.

Der Schreiber ist der *agens* eines für die russische Moderne signifikanten sozialen Umschichtungsprozesses: Arbeiterkind bewirbt sich auf Grund der Beherrschung spezifischer Kulturtechniken (Lese- und Schreibfertigkeit, Buchhaltung, Schreibmaschine) im öffentlichen Dienst. Die soziale Mobilität geht mit der Aneignung der ‚Fremden Rede‘<sup>2</sup> einher – der Sprache der Institutionen. In diesem Aneignungsprozess wird das Subjekt, das ‚Ich‘ des Schreibenden, in die Sprachformeln der Institutionen übersetzt und damit als institutionelles Subjekt in einem autopoietischen Schriftakt (neu-)erschaffen.<sup>3</sup> Die soziale Konstituierung des Subjekts

---

Habe die Ehre ergebenst darum zu bitten, mir nicht die Stellung eines Kanzleiangestellten in der Ihnen anvertrauten Verwaltung zu versagen. Ich habe in vollem Umfang das Abitur absolviert, bin mit der Kanzleitätigkeit vertraut, kann gut an der Schreibmaschine arbeiten und mit dem Abakus rechnen. Ich bin 16 Jahre alt. Ich bitte Sie ergebenst, mein Gesuch anzunehmen, weil ich und meine Eltern diese Dienststellung dringend benötigen. Ohne jeden Zweifel werde ich mich der gestellten Aufgabe würdig erweisen und mir Ihr Vertrauen redlich verdienen. Ungeachtet meines jungen Alters, haben mich die Lebensumstände gezwungen, die Arbeit ernst zu nehmen und deshalb bitte ich Sie ergebenst, mir keine Hürden des Alters wegen zu errichten, sondern meine Fähigkeiten im Dienst zu erproben. 1914, 12 November. Andrej Klimentov.“ (Hier und weiter: Ü.d.A.)

2 Vgl.: „Die Wiedergabe und Erörterung fremder Reden, des fremden Wortes, ist eines der am weitesten verbreiteten und wesentlichen Themen menschlicher Rede.“ (Bachtin 1979, 225)

3 In seinem grundlegenden Werk *Gesellschaft als imaginäre Institution* beschreibt Cornelius Castoriadis die gesellschaftlichen Institutionen als Produkt des schöpferischen ‚radikalen Imaginären‘, das aus Schnittmengen der individuellen Phantasmen und



wird damit an schriftmediale Techniken der Selbstdarstellung rückgekoppelt. Die Adaption der institutionellen Schriftformen als poetisches Verfahren in der Literatur der Moderne und die Entstehung von ‚Institutionennarrativen‘ ist eingehend in der neueren Kafka-Forschung herausgearbeitet worden, aus der einzelne produktive Ansätze in die Platonov-Forschung übertragen wurden.<sup>4</sup>

Die Selbstinstitutionierung des sowjetischen Verwaltungsapparates in den 1920er Jahren und seine Perzeption im kollektiven Imaginären der sowjetischen Bevölkerung stellt eines der zentralen Themen im Werk von Andrej Platonov dar. Dies tritt besonders ausgeprägt in den Bürokratiesatiren Platonovs *Город Градов* (*Die Stadt Gradow*), *Государственный житель* (*Die Staatsbewohner*), *Усомнившийся Макар* (*Maкар im Zweifel*) zu Tage, die im Zeitraum zwischen der Abfassung der beiden Hauptwerke des Schriftstellers, *Чевенгур* (1927; *Tschewengur – Die Wanderung mit offenem Herzen*) und *Котлован* (1930; *Die Baugrube*), entstanden sind. Die literarische Reflexion der gesellschaftlichen Institutionen, ihrer Funktionsweise und der ‚Wahrscheinlichkeit‘ ihrer Kommunizierbarkeit prägt weitgehend den literarischen Stil Platonovs – auch in jenen Werken, für die die Genrebezeichnung der ‚Bürokratiesatire‘ zu kurz greift, so etwa *Чевенгур, Впрок – Бедняцкая хроника* (1930; *Zu Nutz und Frommen – Armeleutechronik*), *Счастливая Москва* (1933; *Die glückliche Moskwa*), *Джан* (1934; *Dshan*). Die Hinwendung Platonovs zum Thema des sowjetischen Verwaltungsapparates und seiner literarischen Verfremdung setzte bereits im Frühwerk des Autors ein und hängt sehr eng mit Platonovs Biografie und ihrer simultanen Verarbeitung im autobiografischen Schreiben zusammen.

Im vorliegenden Beitrag soll daher die frühe Schaffensperiode Andrej Platonovs im Hinblick auf die Genese der autobiografischen Erzählerfiguren untersucht werden. Die Voronežer Jahre des Schriftstellers sind von der Aneignung spezifischer Redesegmente und ihrer literarischen Verarbeitung geprägt – die Sprache der Zeitung, der Institutionen und der Elektrotechnik. Die Narrativierung dieser Diskurse im Frühwerk

---

kollektiven Symbolordnungen erwächst (Castoriadis 1990, 248). Demnach erfolgt die Selbstwahrnehmung des Individuums über symbolische Zeichensysteme der Gesellschaft und die Selbstwahrnehmung der Gesellschaft „... nur im Rahmen jenes Symbolischen zweiten Grades – eben der Institutionen.“ (195)

4 Den Begriff der Institutionsnarrative prägte der Germanist Rüdiger Campe am Beispiel von Texten Franz Kafkas und Robert Walsers (Campe 2004, 2005; Höcker 2007). Robert Hodel überträgt mit einem komparatistischen Ansatz die Ergebnisse der germanistischen Forschung auf Platonov (vgl. Ходель 2008, Hodel 2009).

Platonovs ist für die Entwicklung des literarischen Stils des Schriftstellers ausschlaggebend.

## II. Die Entdeckung der Stimme – biografische Zeitungssprache

Platonov betritt 1918 die Bühne des autobiografischen Erzählens mit der Kurzerzählung *Очередной* (*Nächster an der Reihe*). Der Ich-Erzähler definiert sich hier als junger, technisch versierter Aushilfsarbeiter, der in das akustische Feld des Produktionsprozesses organisch integriert ist.

Третий свисток ... Я вхожу в ворота завода. [...] Я слышу – уже начал биться ровным темпом мощный пульс покорных машин. [...] Я иногда исправлял небольшие поломки в машинах. [...] Я подошел, не зная зачем, к мотору, посмотрел на измеритель числа оборотов и прислушался. Машина работала чудесно.<sup>5</sup>  
(Платонов 2004 I-1, 137)

Tatsächlich hat Platonov 1916 (wie bereits sein Vater Platon Firsovič Klientov) in den Gießereien der Voronežer Eisenbahnbetriebe gearbeitet. Die Kurzerzählung endet mit einem Arbeitsunfall, der durch die Sparmaßnahmen der Werkleitung verschuldet ist. Formal gesehen stellt *Очередной* eine Produktionsskizze in der Tradition des Proletkul't dar.<sup>6</sup> Nach der Revolution ist der junge Andrej Platonov von der Rhetorik und Ideologie des Proletkul't völlig vereinnahmt. Dieses forderte und förderte die beschleunigte Produktion einer souveränen proletarischen Kultur – eines ethischen und ästhetischen Systems, das von den Arbeitern selbst produziert und konsumiert werden sollte.<sup>7</sup> Institutionell wurde dieses Programm mit der Gründung und Wucherung lokaler Schriftstellerorganisationen und Journalistenverbände umgesetzt. Das kulturtheoretisch-ideologische Programm des Proletkul't sieht folgendermaßen aus: Der Arbeiter soll sich seiner historischen Mission – dem Aufbau des Kommunismus – bewusst werden. Das ‚proletarische Bewusstsein‘ soll die ‚faulende bürgerliche Kultur‘ stürzen und auf diesem ‚fruchtbaren Dünger‘ die neue ‚proletarische Kultur‘ züchten (vgl. 173; Lunatschar-

---

5 „Drittes Signal ... Ich betrete das Werksgelände. [...] Ich höre – schon schlägt im ruhigen Tempo der mächtige Puls gehorsamer Maschinen. [...] Manchmal reparierte ich kleine Störungen an den Maschinen. [...] Ich näherte mich, weiß selbst nicht warum, dem Motor, schaute auf die Drehzahlanzeige und horchte genau hin. Die Maschine lief wunderbar.“

6 Zur Theorie und Genrebestimmung der Produktionsskizze siehe Guski 1995.

7 Vgl. bei Leo Trotzki: „Ihren staatsapparat sucht die arbeitervolkmasse in eine mächtige pumpe zu verwandeln, um den durst der volksmassen nach kultur zu stillen.“ (Trotzkij 1968, 166)

ski 1981, 68). An die Stelle der professionalisierten, individualistischen Sprache der bürgerlichen Kulturträgerschicht soll die spontane, kollektive Rede des Proletariats treten. Kulturtechnisch verwirklicht sich dieses Programm mittels Formulierung basaler ethischer Werte des Proletariats und der (Er-)Findung adäquater ästhetischer Ausdrucksmittel, letztendlich also durch die beschleunigte Neuordnung der Sprache<sup>8</sup> und die dadurch bedingte Neuordnung von Institutionen (Castoriadis 1990, 208).

Seit 1919 studiert Platonov zuerst an der Universität Tartu, die in seiner Heimatstadt Voronež evakuiert war, später wechselt er auf die neueröffnete Eisenbahnerhochschule in die Abteilung für Elektrotechnik. Zugleich besucht Platonov Fortbildungskurse an der Parteihochschule, organisiert die Arbeit des lokalen Journalistenverbandes und arbeitet in der Redaktion der Zeitung *Воронежская коммуна* (*Voronežer Kommune*). Die literarische Produktion Platonovs umfasst in dieser Zeit Gedichte im Geiste des Proletkul't; dann kurze autobiografische Erzählungen, Kindheitserinnerungen, Stilexperimente, die weitgehend vom Symbolismus und Formalismus geprägt sind; schließlich kulturtheoretische und populärwissenschaftliche Zeitungsartikel, teils Nacherzählungen der Meldungen aus der Zentralpresse, teils lokale Berichterstattung, teils Zusammenfassungen ideologischer Diskussionen. Als Leiter der Literaturabteilung der Zeitungsredaktion beantwortet Platonov auch Leserbriefe und bewertet eingesandte Gedichte. Er formuliert Urteile über die Form der Gedichte und die Aufrichtigkeit der sozialen Gefühle.

Надо различать, товарищ, мысль и форму в стихе: можно написать никуда не годное мертвое стихотворение, но с прекрасной мыслью, и все-таки это не будет поэзией. [...] Из присланных стихотворений много очень хороших по скрытому чувству. Но ваше прекрасное чувство слишком скрыто в них. За тусклыми неумелыми словами еле бьется мысль, хотя эта мысль и большая и чистая. [...] хотя вы, наверное, пролетарий, но прислали произведение откровенно буржуазное, вскрывающее сущность ушедшего времени. Скоро мы выйдем на великую с вами борьбу. [...] Тоже очень сильное хорошее чувство, но туманно, не картинно выражено, и стихотворение теряет от этого свою ценность.<sup>9</sup> (Платонов 2004 I-1, 461)

---

8 Grundlegend zur ‚Sowjetisierung‘ der russischen Sprache und der Entwicklung des bürokratischen newspeak (новояз) in den ersten Jahren nach der Revolution, siehe Селищев 1928.

9 „Genosse, man muss den Gedanken und die Form im Gedicht unterscheiden: man kann

Als Zeitungsredakteur ist Platonov zugleich ein Leser von Gefühlen, ein Schiedsgericht über die Qualität der kollektiven Seelenschreibverfahren.<sup>10</sup> „Тысячи, а может, и десятки тысяч русских крестьян и рабочих начали писать на бумаге свою душу, свои тайные, стыдливые чувства и думы“<sup>11</sup> (Платонов 2004 I-2, 88) – schreibt Platonov 1920 in seinem Artikel *Поэзия рабочих и крестьян (Poesie der Arbeiter und Bauern)*. Einer dieser Arbeiter und Bauern ist Platonov selbst – *agens* und *patiens* des autopoetischen soziokulturellen Umschichtungsprozesses. Über die Zeitungssprache bemächtigt sich Platonov jener spezifischen kollektiven Wir-Stimme, die stilbildend für die frühe sowjetische Sprachkultur ist. Der überschwängliche Pluralismus der kulturtheoretischen und politisch-ideologischen Modelle Ende 1920 führte zuweilen dazu, dass Platonov den Rahmen des Zulässigen strapazierte und Kritik an der Rhetorik der Partei übte, wobei sich die kollektive Wir-Stimme der Zeitungssprache in seinem Appell verselbstständigt und sich gegen die Praxis der ideologischen Indoktrination des Mediums Zeitung richtet:

В программу общеполитического воспитания пролетариата и сродных с ним масс партией должен быть включен и журнализм как наука о выражении классового сознания. [...]

Пролетарская газета должна печатать все, написанное пролетариями, ибо каждый пролетарий потенциально коммунист и стричь его мысли в духе марксизма, который так немногие по-настоящему понимают, это значит оскорблять пролетариат, упрекать его в неслыханной вещи – сочувствии капитализму и общественно проявлять свое паскудство.

Мы требуем свободы выражения сознания для пролетариата. Мы требуем реорганизации редакционной системы. Лучшая редакция газеты – мастерские.

---

ein schlechtes, totes Gedicht schreiben, doch mit einem schönen Gedanken, und es wird dennoch keine Poesie sein. [...] Von den eingesandten Gedichten sind viele gut gelungen, ihrem verborgenen Gefühl nach zu urteilen. Doch Ihr wunderbares Gefühl ist zu tief verborgen in diesen Gedichten. Hinter den matten, schlecht gewählten Worten vermag man kaum den Gedanken zu erkennen, und das, obwohl dieser Gedanke bei Ihnen groß und rein ist. [...] Obwohl Sie dem Anschein nach Proletarier sind, haben Sie doch ein offensichtlich bürgerliches Gedicht eingesandt, welches das Wesen der vergangenen Zeit offenbart. Bald werden wir zu einem großen Kampf gegen Sie antreten. [...] Wieder ein sehr starkes und gutes Gefühl, doch nebulös, ohne poetische Bilder ausgedrückt, das Gedicht verliert deswegen seinen Wert.“

10 Zur Konzeption des Begriffs, siehe Koschorke 2003, 323-392.

11 „Тausende, vielleicht sogar Zehntausende russischer Bauern und Arbeiter haben jetzt angefangen ihre Seele, ihre geheimen, schamhaften Gefühle und Gedanken zu Papier zu bringen.“

Пролетариат – всегда коммунист, и цедить его мысли в маленьких комнатах – паскудство.

Мы угрожаем, если система печати не будет изменена.<sup>12</sup> (129-130)

Diese verbale Drohgebärde kündigt die drohende oppositionelle Abspaltung einer souveränen Ich-Stimme aus dem kollektiven Wir-Gefüge der kulturpolitischen Institutionen und ihrer Sprache an. Die Forderungen Platonovs ergeben sich unweigerlich aus seiner sozialen Selbstidentifizierung mit der neuen Kulturträgerschicht. Diese Identität legitimiert sich zum einen durch Platonovs Zugehörigkeit zu sowjetischen Bildungs- und Medieninstitutionen – Universität, Fachhochschule, Parteihochschule, Zeitungsredaktion, Journalistenverband, Schriftstellerkongresse etc. –, zum anderen spielt die Herkunft Platonovs eine entscheidende Rolle. Am 7. November 1920 wurde Platonovs Vater, Platon Klimentov, als einem der ersten in Voronež der Titel *Герой Труда* (Held der Arbeit) verliehen. Als Berichterstatter in der Lokalpresse bekommt Andrej Platonov damit die Chance, einen Teil seiner individuellen Familiengeschichte zu erzählen und seine soziale Position im Medium der Zeitung zu formulieren. Bezeichnenderweise taucht hier eine souveräne Ich-Stimme auf: „Те люди о которых я буду говорить, люди старые, даже религиозные, глубоко привязанные к семье, к старым пережиткам ...“<sup>13</sup> (101). Seinen Vater beschreibt Andrej Platonov als einen von der Arbeit halberblindeten, halbtauben Hobbyerfinder, einen hochqualifizierten Arbeiter und Veteranen des Bürgerkrieges. Über die Ehrung der Helden der Arbeit, über das Ausbuchstabieren ihres Heldenstatus, verortet Platonov auch sich selbst als legitimen Nachkommen des Arbeiteradels<sup>14</sup>, wodurch sein

---

12 „In das Bildungsprogramm der politischen Allgemeinerziehung des Proletariats und der ihm verwandten Massen muss die Partei den Journalismus als eine Wissenschaft einschließen, die das Klassenbewusstsein zum Ausdruck bringt. [...] Die proletarische Zeitung muss alles veröffentlichen, was vom Proletarier geschrieben wird, denn jeder Proletarier ist ein potentieller Kommunist und seine Gedanken im Geiste des Marxismus, den so wenige wirklich verstehen, zu frisieren, heißt, das Proletariat zu beleidigen, ihm eine unerhörte Sache – Mitgefühl gegenüber dem Kapitalismus – vorzuwerfen und in aller Öffentlichkeit die eigene Abscheulichkeit zur Schau tragen. Wir fordern die Freiheit des Ausdrucks für das Bewusstsein des Proletariats. Wir fordern eine Reorganisation des redaktionellen Systems. Die besten Zeitungsredaktionen sind die Werkstätten. Der Proletarier ist grundsätzlich Kommunist, und seine Gedanken in kleinen Zimmern durchzusieben, ist eine Widerwärtigkeit. Wir drohen, falls das Pressesystem nicht geändert wird.“

13 „Die Menschen von denen ich sprechen will, sind alte Menschen, sie sind sogar religiös, in der Familie und anderen Überbleibseln des alten Lebens tief verwurzelt ...“

14 Seinen Geburtsnamen (Klimentov) änderte Platonov bereits 1918 nach dem Prinzip

Kulturträgeranspruch und seine Forderungen an die Partei der Arbeiter eine feste Grundlage erhalten: „Может быть, было время, когда мир держали и украшали Пушкины, Бетховены, Толстые, Шаляпины, Скрябины... Теперь держат мир и сами живут его лучшими цветами – Неведровы, Климентовы и Андриановы.“<sup>15</sup> (Платонов 2004 I-2, 105)

Ende 1920 war Platonov an der Organisation des Bezirkstreffens der Pressearbeiter in Voronež beteiligt. Auf diesem Treffen hielt er einen Vortrag über den Staatlichen Elektrifizierungsplan Russlands ГОЭЛРО (GOËLRO), wobei er die politökonomischen Zielsetzungen der Elektrifizierungskampagne mit dem kulturpolitischen Modell des proletarischen Klassenbewusstseins verband.

Чем сейчас жив пролетариат с так называемой духовной стороны? Трудом. Но вот в каком смысле, а не в обычном, пошлом, когда говорят это для того, чтобы указать пролетариату его сущность, как будто бы он сам ее не знает. Труд поглощает жизнь и освобождает от нее человека. Труд бывает и радостью, бывает и страданием, но чаще всего он бывает забвением. Труд похож на сон. Человечество спало до сих пор в трудовом сне и благодаря этому уцелело. Буржуазия – это первый вздох просыпающегося, освобождающегося человечества.

Коммунизм будет его последним и полным пробуждением. Электрификация мира есть шаг к нашему пробуждению от трудового сна – начало освобождения от труда, передача производства машине, начало действительно новой, никем не предвиденной формы жизни.<sup>16</sup> (142)

---

des Vaternamens (Platon), analog zur Bildung russischer Adelsnamen im 17. Jahrhundert (Kornienko 1998, 183).

15 „Vielleicht gab es eine Zeit, als der Lauf der Welt von Puškins, Beethovens, Tolstojs, Šaljapins, Skrjabins bestimmt und geziert wurde. Jetzt wird die Welt von Nevedrovs, Klimentovs und Andrianovs zusammen gehalten, und sie selbst leben als ihre schönsten Blüten.“

16 „Was erhält zurzeit das Proletariat in seiner geistigen Dimension am Leben? Die Arbeit. Aber nur in einem höheren Sinne, nicht in der gewöhnlichen, banalen Redeweise, die man verwendet, um das Proletariat auf sein Wesen zu verweisen, als ob es dieses nicht von selbst kennen würde. [...] Die Arbeit verschlingt das Leben und befreit den Menschen davon. Die Arbeit kann sowohl Freude, als auch Leiden bedeuten, doch am öftesten bedeutet sie Vergessen. [...] Die Arbeit ähnelt dem Schlaf. Die Menschheit befand sich bis jetzt in einem Arbeitsschlaf und blieb nur deshalb am Leben. Bourgeoisie – das war der erste Atemzug der aufwachenden, frei werdenden Menschheit. Kommunismus wird ihr endgültiges und vollständiges Erwachen. Die Elektrifizierung der Welt ist ein Schritt zu unserem Erwachen aus dem Arbeitsschlaf – der Beginn der Befreiung von der Arbeit, die Übertragung des Produktionsprozesses auf die Maschine und der Beginn eines wirklich neuen, ungeahnten Lebens.“

Der Vortrag Platonovs wurde begeistert aufgenommen und erschien als gesonderte Broschüre *Электрификация (Die Elektrifizierung)* 1921; der junge Autor wurde zum Allrussischen Kongress der Pressearbeiter und Literaturschaffenden delegiert. Mit der Elektrifizierung findet Platonov ein für sein Frühwerk zentrales Thema, dessen literarische Verarbeitung innovative poetische Verfahren und narrative Strategien generiert.

### III. Die Erfindung des Genre – autobiografischer Erzählapparat

In den Jahren 1921 und 1922 veröffentlichte Platonov eine Reihe von Erzählungen und publizistischen Texten, die durch das Motiv des fotoelektromagnetischen Resonanztransformators locker miteinander verknüpft sind. Zuerst taucht dieser sagenhafte Apparat in der Erzählung *Невозможное (Das Unmögliche)* 1921 auf.

Прибор этот, названный фотоэлектромагнитным резонатором-трансформатором, играет роль преобразователя света в обыкновенный рабочий электрический ток [...]. С изобретением такого прибора будет окончательно решен энергетический вопрос рабочего человечества, ибо свет не поддается исчислению в мощности как энергия. Вся бесконечность, как учит наука, есть свет, есть сфера электромагнитных содроганий. Значит, мы запряжем тогда и в наши станки бесконечность в точном смысле слова.<sup>17</sup> (Платонов 2004 I-1, 189)

Mit der Beschreibung der Funktionsweise skizziert Platonov das Urbild der heutigen Solarzellen. Die Idee der Stromerzeugung aus Sonnenlicht war seit der Entdeckung und Formulierung des fotoelektrischen Effekts durch Alexandre Becquerel 1839 äußerst populär in Science-Fiction Texten und motivierte auch die Entwicklung der Quantenmechanik und der Relativitätstheorie.<sup>18</sup> Die Besonderheit von Platonovs Umsetzung von Science-Fiction Elementen liegt erstens darin, dass er seine imaginären Apparate ihrer futuristischen Prägung entledigt und ihre Erfindung in die

---

17 „Dieser Apparat, Fotoelektromagnetischer Resonanztransformator genannt, verwandelt das Licht in gewöhnlichen elektrischen Strom. [...] Mit der Erfindung eines solchen Apparats wird die Energiefrage der werktätigen Menschheit gelöst, denn das Licht ist in Kraftverhältnissen der Energie nicht zu ermesen. Die gesamte Unendlichkeit, wie uns die Wissenschaft lehrt, ist Licht, ist eine Sphäre der elektromagnetischen Schwankungen. Das heißt, dass wir die Unendlichkeit im eigentlichen Wortsinn vor unsere Werkbänke spannen werden.“

18 Zur Platonovs Rezeption der Relativitätstheorie und dem Einfluss naturwissenschaftlicher Weltansicht auf seine Prosaverfahren, siehe Уайт 2000; Барст 2009.

Vergangenheit versetzt. Platonovs Science-Fiction Erzählungen sind als eine Archivsammlung der Zukunft konzipiert, die schriftliche Dokumente und linguistische Aufzeichnungen aus ihrer Vergangenheit – Platonovs Gegenwart zusammenträgt. Die durch naturwissenschaftliche Theorien, die kommunistische Ideologie und christliches Erlösungsdenken geprägte Beschreibung des Fotoelektromagnetischen Resonanztransformators bildet dabei stets einen harten narrativen Kern, um den herum sich Erfinderberichte, Schöpfungsmythen, Stil- und Genreexperimente gruppieren. In *Невозможное* ist der Held – der Erfinder, ein naher, intimer Freund des Erzählers:

Именно тому другу моему принадлежала первая мысль, а блестящая теоретическая разработка вопроса о постройке фотоэлектромагнитного резонатора-трансформатора, преобразующего свет в ток. Он был по работе электриком, но не только им.<sup>19</sup> (Платонов 2004 I-1, 189)

Auf diese Weise entwickelt Platonov das für sein Frühwerk typische Verfahren, den Erfinder-Helden seiner Erzählungen mit autobiografischen Verweisen auszustatten.

In der 1921 entstandenen Erzählung *Сатана мысли* (*Der Satan des Gedankens*) ist das Verhältnis von Erzähler und Held in die Sprache und narrativen Modelle des biblischen Schöpfungsberichts übersetzt, wodurch sie als eine Science-Fiction Parabel erscheint. Der Erfinder des fotoelektromagnetischen Resonanztransformators ist Ingenieur Vogulov, Gesamtleiter der Umgestaltungsarbeiten am Erdball in einer globalisierten Welt. Nach der rationalen Umgestaltung des Erdballs durch das Sprengen der Gebirge, der Erwärmung der Tundra und Bewässerung der Wüste macht sich Vogulov an die elektrische Neuschöpfung der Welt, die mit der Erfindung des fotoelektromagnetischen Resonanztransformators als das Anbrechen des Goldenen Zeitalters beschrieben wird.

Тогда Вогулов запряг в станки бесконечность, само пространство, самую универсальную энергию – свет. Для этого он избрал фотоэлектромагнитный резонатор-трансформатор: прибор, превращающий световые электромагнитные волны в

---

<sup>19</sup> „Eben diesem, meinem Freunde, gehörten zuerst die Idee und später die glänzende theoretische Ausarbeitung des fotoelektromagnetischen Resonanztransformators, der das Licht in Strom umwandelt. Er war von Beruf Elektriker und nicht nur das.“



обыкновенный рабочий ток, годный для электромоторов. [...] Энергетика и, значит, экономика мира были опрокинуты: для человечества наступил действительно золотой век – вселенная работала на человека, питала и радовала его.<sup>20</sup> (203)

In der kurz darauf entstandenen Erzählung *Приключения Баклажанова* (*Baklažanovs Abenteuer*) wird derselbe Erfindungs- und Schöpfungsbericht aus der Sicht eines Dorferzählers vorgebracht, der den Erfinder – Elpidifor Baklažanov, oder Epiška, wie der Erzähler ihn nennt – bereits als Kind gekannt hat. Dementsprechend imitiert die Erzähltechnik die familiäre Vertrautheit zwischen Held und Erzähler mit einer dialektgefärbten Dorfsprache (просторечие).

Теперь Епишка изобрел свет. Устроил такие магниты, где дневной свет волновал магнитное поле и возбуждался электрический ток. [...] С тех пор никто ни в ком не стал нуждаться: Епишка показал всем, как делать такие машинки, и все стали богатыми. [...] Неуклонно тысячами солились огурцы на зиму, и варилась каждодневно говядина в каждом горшке. Огромная сырая земля стала, как теплая хата, как грудь и молоко жены. Обнимай и соси. [...] Машина Елпидифора Баклажанова отперла вселенную: она стала женой и матерью для человека, а не лютой чертовкой. Сам Елпидифор с Апалитычем ездил на Луну выпивать.<sup>21</sup> (207)

---

20 „Da spannte Vogulov die Unendlichkeit in die Werkbänke ein, den Raum selbst, die universelle Energie – das Licht. Dazu erfand er einen fotoelektromagnetischen Resonator-Transformator: ein Gerät, das elektromagnetische Lichtwellen in gewöhnlichen, für Elektromotoren geeigneten Arbeitsstrom umwandelt. [...] Die Energetik, und das heißt die Ökonomie der Welt war umgestürzt: für die Menschheit begann das wahre Goldene Zeitalter – das Weltall arbeitete für den Menschen, ernährte und erfreute ihn.“

21 „Nun hat Epiška das Licht erfunden. Hat spezielle Magneten gebastelt, wo das Tageslicht ein Magnetfeld in Bewegung setzte und elektrischen Strom erzeugte. [...] seitdem hat kein Mensch Bedarf an anderen Menschen: Epiška zeigte allen, wie man solche Geräte baut, und alle wurden reich. [...] Unaufhaltsam wurden zu Tausenden Gurken für den Winter eingelegt und täglich schmorte Rindfleisch in allen Töpfen. Die riesige feuchte Erde wurde, wie eine warme Hütte, wie die Brust und Milch der Frau. Umarme und sauge. [...] Die Maschine Elpidifor Baklažanovs öffnete das Weltall: Es wurde wie Frau und Mutter für den Menschen und war nicht mehr eine wilde Teufelin. Elpidifor selbst fuhr manchmal mit Aplaityč auf einen Drink zum Mond.“

Einmal taucht in der Rede des Dorferzählers eine fremde rätselhafte Stimme auf:

Дорогой друг мой и единокровный брат Елпидифор! Помнишь, осенней ночью, в 3 часа, мы лежали в поле на траве. Мы прошли сорок верст. Ты шел из далекой глухой деревни от любимой, я ходил просто по земле и думал, как ее оборонить от зноя.<sup>22</sup> (Ebd.)

Sie lässt sich als die wiedergekehrte intime Stimme des autobiografischen Erzählers aus *Невозможное* identifizieren. In der 1922 erschiene- nen Erzählung *Потомки солнца* (*Die Nachfahren der Sonne*) wird diese Erzählinstanz mit den Zügen eines in der Zukunft lebenden Chronisten ausgestattet, dessen Reflexionen gleichzeitig auf die Sprache der neutestamentarischen Apokalypse verweisen. Der zukünftige Chronist erzählt die Geschichte der Welt nach ihrem Ende.

Я сторож и летописец опустевшего земного шара. [...] 1924 год. В этот год в недрах космоса что-то родилось и вздрогнуло – и земля окуталась пламенем зноя. [...] В зиму 1923-24 г. замерзло Средиземное море и совсем не выпало снега, только морозный железный ветер скрежетал по пространству от Калькутты до Архангельска и до Лиссабона.<sup>23</sup> (223)

Platonovs stilisierte Chronik kündigt von einer Klimakatastrophe, die die Erde verwüstet und die Menschen geeint hat. Damit gewinnt die Erzählung eine apokalyptische Dimension, die es erlaubt, von der Zukunft der Erde in der Retrospektive zu berichten. Die Erfindung des fotoelektromagnetischen Resonanztransformators wird, wie selbstredend, nur bei- läufig erwähnt.

И вот явился институт изобретений Елпидифора Баклажанова, в котором был сделан первый тип фотоэлектромагнитного

---

22 „Mein lieber Freund und Blutsbruder Elpidifor! Weißt du noch, einst drei Uhr nachts im Herbst, lagen wir im Grase auf einem Feld. Wir sind 40 Werst gegangen. Du kamst aus einem fernen Dorf von deiner Geliebten, und ich lief einfach auf der Erde umher und dachte darüber nach, wie man sie vor der Hitze schützen kann.“

23 „Ich bin der Wächter und Chronist des leer gewordenen Erdballs. [...] 1924. In diesem Jahr wurde etwas in den Tiefen des Weltalls geboren und erzitterte – die Erde wurde von einer Feuerbrunst umgeben. [...] Im Winter 1923-24 froh das Mittelmeer zu, und es gab überhaupt keinen Schnee, nur der frostige, eisige Wind knirschte über die Erde von Kalkutta bis Archangelsk und bis Lissabon.“

резонатора-трансформатора: аппарата, превращающего свет солнца, и звезд, и луны в электрический обыкновенный ток.<sup>24</sup> (225)

Hier wird Baklažanov erstmals als Institutionsgründer erwähnt und der Erzähler – (auto-) biografischer Chronist – definiert sich als sein Schüler und Mitarbeiter.

Сейчас вечер. Я прочитал брошюру Баклажанова о природе электричества. Он разгадал его. Несомненно, электричество есть инерция линий тяготения, тяготение же есть уравнение структур элементов. [...] Баклажанов был бессонный, бессменный на работе чужак, но любили его люди.<sup>25</sup> (227)

Die hier erwähnte Broschüre Baklažanovs erinnert zugleich an Platonovs eigene Autorschaft (die Broschüre *Электрификация* [vgl. Kornienko 1998, 185]) und an seine neue Eigenschaft als Institutionsgründer. Seit 1922 initiierte und leitete Platonov als Ingenieur die Elektrifizierungs- und Hydrofizierungsabteilung der landwirtschaftlichen Bezirksverwaltung in Voronež (vgl. Антонова 1999, 2000). Die der Autorschaft Baklažanovs zugeschriebene Broschüre ist ein zu Lebzeiten Platonovs unveröffentlichter Text aus dem Jahr 1922, der unmittelbar vor *Потомки солнца* entstand. Es ist ein quasi-offizieller Bericht des Chefingenieurs der Hydrofizierungsverwaltung E. Baklažanov an eine imaginäre Regierungsinstitution.<sup>26</sup> Der Bericht Baklažanovs ist in drei Teile gegliedert:

1. Ein Arbeitsbericht über den Bau eines Vertikaltunnels, der die Wärme aus dem Erdinneren in elektrische Energie umwandelt und das Grundwasser zur Bewässerung der zentralasiatischen Steppe verfügbar macht.

---

24 „Und dann entstand Elpidifor Baklažanovs Erfindungsinstitut, in dem das erste Modell des fotoelektromagnetischen Resonators-Transformators entwickelt wurde: ein Apparat, welches das Licht der Sonne, der Sterne und des Mondes in gewöhnlichen elektrischen Strom umwandelt.“

25 „Jetzt ist Abend. Ich habe Baklažanovs Broschüre über die Natur der Elektrizität ausgelesen. Er hat es enträtselt. Die Elektrizität ist zweifelsohne die Trägheit der Linien der Gravitation und die Gravitation ist ein Ausgleich der Strukturen der Elemente. [...] Baklažanov war ein schlafloser, in der Arbeit unersetzlicher Sonderling, aber die Menschen liebten ihn.“

26 „Bericht der Hydrofizierungsverwaltung Zentralasiens. An den Zentralrat der Arbeit – Lenin, Kržižanovskij, Gastev, Steinach, Reserford. Paris. Zentralasiatische Hydrofizierungsverwaltung. Gesamtbericht 1926.“ (Vgl. Платонов 2004 I-1, 212)

2. Ein Forschungsbericht über die Natur der Elektrizität, wobei die Elektrizität als kritische Form der Materie, als feine Pulverisierung des Atomstaubs erklärt wird.
3. Ein Experimentbericht unter der Teilüberschrift *Новый метод управления миром (Neue Methode der Weltregulierung)*, der eine kybernetisch-anthropologische Theorie beinhaltet, die von der Annahme ausgeht, dass Gedanken, d. h. Gehirnströme, elektromagnetische Wellen produzieren, die es dem Menschen erlauben, mittels des universal einsetzbaren Resonanztransformators in die Naturabläufe einzugreifen.

In diesem Bericht-Fragment fungiert der Held Baklažanov als Autor eines fiktiven Rapports, der an eine imaginäre Institution gerichtet ist: Der Arbeitsbericht fasst den Werdegang der literarischen Figur Baklažanov (Vogulov) als Ingenieur und Weltumgestalter zusammen. Der Forschungsbericht enthält eine physikalische Theorie des Wissenschaftlers Baklažanov, die seiner Erfindung zugrunde liegt. Der Experimentbericht verifiziert schließlich die wissenschaftliche Theorie und beschreibt die Funktionsweise des fotoelektrischen Resonanztransformators – eines Apparats des Erfinders Baklažanov. Insgesamt ist der *Hydrofizierungsbericht* als Fiktionalisierung von naturwissenschaftlichen Theorien, Fiktionalisierung von technischer Erfindung und generell als Fiktionalisierung von amtlichen Dokumenten zu lesen.

Die Form des amtlichen Aktenberichts ermöglicht Platonov die verschiedenen Identitäten seines Helden Baklažanov und seine in den Erzählungen *Невозможное*, *Сатана мысли*, *Приключения Баклажанова* und *Потомки солнца* durch verschiedene Erzählinstanzen vereinzelt angedeuteten biografischen Informationen in einem fiktiven Dokument zusammenzuführen, das von Baklažanov selbst stammt. Auf diese Weise erzählt die literarische Figur Baklažanov sich selbst, in einer autopoietischen Schreibweise, die jener bürokratischen schriftmedialen Technik der Selbstdarstellung ähnelt, mit der der 14-jährige Platonov um eine Anstellung bei der Eisenbahnverwaltung ersuchte. Das Bericht-Fragment veranschaulicht zum einen die institutionellen Selbstverfassungs-Techniken und die sprachlichen Verfahren ihrer Narrativierung, zum anderen die Umsetzung wissenschaftlicher Theorien und technischer Innovation in Erzähltechnik.

Darüber hinaus ist dieser Bericht eine Zusammenfassung des Werdegangs der literarischen Figur Baklažanov, zugleich aber ein Zeugnis der erworbenen Kenntnisse und beruflicher Erfahrung des Verwal-

tungsangestellten Andrej Platonov und ein Archiv der poetischen und narrativen Verfahren des Schriftstellers Andrej Platonov. Der fotoelektrische Resonanztransformator ist ein Erzählapparat, der kommunikatives Gedächtnis in kulturelles Gedächtnis transformiert und damit eine Rückverbindung (sprichwörtlich: *re-ligio*) zwischen Physik und Metaphysik ermöglicht. Hierbei werden wissenschaftliche Theorien in Narrative, Medien in Prosaverfahren, der Held in den fiktiven Autor, das kommunikative Gedächtnis des Dorferzählers in das kulturelle Gedächtnis der traditionellen Erzählgenres transformiert.<sup>27</sup>

Mit dem *Hydrofizierungsbericht* taucht neben der Beschreibung wissenschaftlicher Theorien und technischer Apparate ein neues kreatives Verfahren in der Erzähltechnik Platonovs auf: Die Narrativierung und sprachliche Imitation von institutionellen Dokumenten des Verwaltungsapparates: Briefe, Berichte, Beschlüsse, Zirkulare, Personalakten etc.

Die Institutionennarrative kommen im Reifewerk des Schriftstellers, in den Bürokratiesatiren Ende der 1920er Jahre sowie in den berühmten Werken *Чевенгур* und *Котлован* zur vollen Entfaltung, wobei die elektrischen Apparate als Vehikel narrativer Verfahren entweder unterdrückt oder von den Erzähltechniken und Schriftformen der Verwaltungskommunikation inkorporiert werden. Diese angebaute Transformation des eigenen literarischen Stils reflektierte der Autor 1927 in dem Erzählfragment *Административное естествознание (Die administrative Naturwissenschaft)*:

Точно также понятие аппарата не означает металлическую машинку, которую понимает специалист, а означает толпу людей, размещенную в большом доме за казенными столами, которые (т.е. люди) за жалование не понимают, что они делают.<sup>28</sup> (Платонов 2009, 32)

Elektrotechnik und Verwaltungstechnik, die sich in dieser Zeit als zwei zentrale Syntagmen der Erzähltechnik Platonovs herausbilden, fusionieren in der 1930 entstandenen Novelle *Впрок – Бедняцкая хорника* zum programmatischen Themen- und Motivkomplex. Die Veröffentlichung

---

27 Zur Wechselwirkung von kommunikativem und kulturellem Gedächtnis, siehe Assmann 1992.

28 „Ebenso bedeutet der Begriff des Apparats keine metallische Maschine, die von einem Spezialisten verstanden wird, sondern einen Menschenhaufen, der sich in einem großen Haus hinter staatseigenen Schreibtischen befindet, die (d.h. die Menschen) für ein Gehalt nicht verstehen, was sie eigentlich tun.“

dieser Novelle löste eine bis dahin beispiellose ideologische Hetzkampagne gegen den Autor aus und führte zum Ausschluss Andrej Platonovs aus dem sowjetischen Literaturbetrieb (vgl. Kaminskij 2010). Die literarische Verfremdung des sowjetischen Verwaltungsapparats und seiner Sprache machte die Entfremdung der Institutionen, ihre ursprüngliche kollektiv-imaginäre Substanz im individuellen Phantasma des Schriftstellers sichtbar und provozierte das Eingreifen der institutionellen Schutzmechanismen.

### Literaturverzeichnis

- Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München 1992.
- Bachtin, Michail: Das Wort im Roman. In: Ders.: Die Ästhetik des Wortes. Hg. von Rainer Grübel. Frankfurt/M. 1979. S. 154-300.
- Baršt, Konstantin: Космологический диегезис Платонова. Теория эфира, времени и пространства в произведениях писателя и современной ему естественно-научной мысли. In: Diesseits und Jenseits der Utopien. Andrej Platonov – ein Autor zwischen allen Stühlen. Hg. von Hans Günther und Aage A. Hansen-Löve. München 2009 (Wiener slawistischer Almanach; 63). S. 121-150.
- Campe, Rüdiger: Kafkas Institutionenroman. „Der Proceß“, „Das Schloß“. In: Gesetz. Ironie: Festschrift für Manfred Schneider. Hg. von Rüdiger Campe und Michael Niehaus. Heidelberg 2004. S. 197-208.
- Campe, Rüdiger: Robert Walsers Institutionenroman „Jacob von Gunten“. In: Die Macht und das Imaginäre. Eine kulturelle Verwandtschaft in der Literatur zwischen Früher Neuzeit und Moderne. Hg. von Rudolf Behrens und Jörn Steigerwald. Würzburg 2005. S. 235-250.
- Castoriadis, Cornelius: Gesellschaft als imaginäre Institution – Entwurf einer politischen Philosophie. Frankfurt/M. 1990.
- Guski, Andreas: Literatur und Arbeit. Produktionsskizze und Produktionsroman im Rußland des 1. Fünfjahresplans (1928-1932). Wiesbaden 1995.
- Höcker, Arne (Hrsg.): Kafkas Institutionen. Bielefeld 2007.
- Hodel, Robert: Обобществление общности (Вебер, Тённис, Платонов). In: Diesseits und Jenseits der Utopien. Andrej Platonov – ein Autor zwischen allen Stühlen. Hg. von Hans Günther und Aage A. Hansen-Löve. München 2009 (Wiener slawistischer Almanach; 63). S. 85-106.
- Kaminskij, Konstantin: Störungssignale im sozialistischen Normensystem. Der Fall Andrej Platonov. In: Konstruierte Norm[alität][en] – normale Abweichung[en]. Hg. von Gesine Drews-Sylla et. al. Wiesbaden 2010. S. 63-78.

- Kornienko, Natal'ja: Повествование Платонова. «Автор» и «имплицитный читатель» в свете текстологии. In: Sprache und Erzählung bei Andrej Platonov. Hg. von Robert Hodel und Jan Peter Locher. Bern et al. 1998 (Slavia Helvetica 58). S. 183-206.
- Koschorke, Albrecht: Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts. München 2003.
- Lunatscharski, Anatoli: Vom Proletkult zum sozialistischen Realismus. Berlin 1981.
- Trotzkij, Leo: Literatur und Revolution. Berlin 1968.
- Антонова, Е.А. «Губмелиоратор тов. Платонов». По материалам Наркомата земледелия. 1921-1926 гг. // «Страна философов» Андрея Платонова. Проблемы творчества 3. Ред. Наталья Корниенко. Москва 1999. С. 476-508.
- Антонова, Е.А. Платонов и история электрификации Воронежской губернии 1923-1924 гг. // «Страна философов» Андрея Платонова. Проблемы творчества 4. Ред. Наталья Корниенко. Москва 2000. С. 760-768.
- Платонов, А.П. Сочинения. Т. I: 1918–1927. Кн. 1: Рассказы, Стихотворения. Москва 2004.
- Платонов, А.П. Сочинения. Т. I: 1918–1927. Кн. 2: Статьи. Москва 2004.
- Платонов, А.П. Архив А.П. Платонова. Кн. 1 Москва 2009.
- Селищев, А. Язык революционной эпохи. Из наблюдений над русским языком последних лет (1917–1926). Москва 1928.
- Уайт, Х. Платонов и теория относительности: Заметки о современной структуре повести «Котлован» // «Страна философов» Андрея Платонова. Проблемы творчества 4. Ред. Наталья Корниенко. Москва 2000. С. 246-252.
- Ходель, Р. Платонов – Кафка – Вальзер: Опыт подготовительного исследования // Творчество Андрея Платонова 4. Ред. Елена Колесникова. Санкт-Петербург 2008. С. 48-61.

#### Zum Autor

*Konstantin Kaminskij* studierte 2002-2008 Slavistik, Deutsche Literatur sowie Kunst- und Medienwissenschaft in Konstanz und St. Petersburg. Derzeit promoviert er an der Universität Konstanz zum Thema „Die Poetik der Elektrizität bei Andrej Platonov“.





## **Sprachliche Ohnmacht und Bewusstseinspaltung**

### Romantische Themen in Leonid Andreevs Roman *ДНЕВНИК САТАНЫ*

Leonid Andreev verwendet in seinem Roman *Дневник Сатаны* (*Das Tagebuch des Teufels*) verschiedene Themen, Motive und Bilder, deren Gebrauch vor allem in der romantischen Literatur verwurzelt ist. Zwei von diesen sollen im Folgenden analysiert werden: die Ohnmacht der Sprache und die Ich-Spaltung als Konflikt zwischen Bewusstsein und Unbewusstem. Beide Motive verwendet der Protagonist und Ich-Erzähler – der nach eigenen Worten der jüngst vermenschte<sup>1</sup> und auf die Erde gekommene Satan ist – zur Selbstcharakterisierung und zur Beschreibung seiner Befindlichkeit. Da es sich bei diesem Erzähler um einen *unreliable narrator*<sup>2</sup> handelt, soll auch das narrative Verfahren untersucht werden, dessen sich Andreev im Roman bedient, um den Leser zu verunsichern und die Behauptung des Ich-Erzählers, er sei der leibhaftige Teufel, zunehmend in Frage zu stellen.

#### Die Ohnmacht der Sprache

Die Themen von der Ohnmacht der Sprache und der Ich-Spaltung erwachsen aus dem dualistischen Weltbild der Romantiker. Sie glauben in Anlehnung an Platon an eine transzendente Wirklichkeit hinter den irdischen Erscheinungen, welche ihrerseits nichts anderes sind als Manifestationen des ‚Ureinen‘, der Weltseele. Diese teilt sich in Zeichen oder Bildern dem erkennenden Geist, dem Menschen, mit. Alle irdischen Manifestationen bedienen sich dabei eines verwandten Zeichensystems (vgl.

---

1 Ich unterscheide zwischen dem rein physischen Akt der Vermenschung und dem psychologischen Akt der Vermenschlichung, der erst später im Roman erfolgt.

2 In Anlehnung an die Definition Nünning's (Nünning 1998, 26).

Kremer 2007, 61 ff). Dieses zu dechiffrieren hat der moderne Mensch allerdings verlernt. Um die Zeichen zu deuten, bedarf er des Dichters und dessen poetischer Kraft: Der Poet kann die Sprache der Natur rekonstruieren und in dichterische Bildsprache umsetzen. Allein die metaphorische Sprache kann das Unausprechliche, das Geheimnis der Natur, erahnen lassen (vgl. Schmitz-Emans 2004, 30).

Eine ähnliche Erfahrung muss Andreevs Teufel machen, der eigentlich auf die Erde kommt, um sich zu amüsieren und mit den Menschen zu spielen. Nachdem er den millionenschweren Amerikaner Wandergood seiner Seele beraubt hat, fährt er selbst in dessen Körper, um diesen für seine Reise durch die Welt zu benützen. Beengt im begrenzten menschlichen Verstand Wandergoods und gebunden in dessen Sprache fällt es dem Satan jedoch schwer, sich kundzutun. (Zu dieser Unfähigkeit sich auszudrücken wird sich später noch ein nachlassendes Erinnerungsvermögen an die Zeit vor seiner Vermenschung gesellen.) Der Erfahrungsschatz des Teufels sprengt alle menschliche Vorstellungskraft, und so verfügt die menschliche Sprache nicht über das entsprechende Vokabular, um das teuflische Wissen über die Welt, seine Gedanken und Empfindungen in Worte zu fassen.

Как жаль, человеке, что для обмена мыслями мы должны прибегать к услугам такого скверного и вороватого комиссионера, как слово, – он крадет все ценное и лучшие мысли портит своими магазинными ярлыками [...] Меня пугает необходимость *умолкать*, когда Я дохожу до *необыкновенного*, которое невыразимо.<sup>3</sup> (Андреев 1990-1996, VI, 191)

Die menschliche Sprache und Vorstellung ist zwar fähig, die begriffliche Welt zu analysieren und selektieren – doch die Erkenntnis und Beschreibung größerer Zusammenhänge entzieht sich ihr. Dennoch versucht der Satan in seinem Tagebuch (welches ihm bei der Klärung seiner Gedanken behilflich sein soll und zugleich den Menschen als Leser miteinbezieht) weiterhin, sich auszudrücken und aufzuzeigen, wie er sich fühlt, nachdem er der Fähigkeit, höhere Einblicke in das Wesen der Welt zu gewinnen

---

<sup>3</sup> „Wie schade, Menschlein, dass wir für unseren Gedankenaustausch die Dienste eines so elenden und diebischen Kommissionärs in Anspruch nehmen müssen, wie das Wort einer ist, - es klaut alles Wertvolle und verdirbt die besten Gedanken durch Geschäftsetikette [...] Mich erschreckt die Notwendigkeit zu schweigen, wenn Ich zum Ungewöhnlichen gelange, welches unaussprechbar ist.“ [Hier wie auch im Folgenden Ü.d.A. Alle Hervorhebungen in Zitaten, solange nicht gesondert gekennzeichnet, sind aus dem Original übernommen.]

und zu beschreiben, verlustig gegangen ist. Und sofort wird ihm klar, dass er sich nur mittels Bildern verständlich machen kann – auch wenn der Vergleich zu Beginn noch hinkt und dem Teufel die Distanz zwischen Gesagtem und Gemeintem bewusst ist:

[...] хотя говорить о таких вещах твоими словами – все едино, что пытаться засунуть гору в жилетный карман или наперстком вычерпать Ниагару! Вообрази, что ты, дорогой мой царь природы, пожелал стать ближе к муравьям и силою чуда или волшебства сделался муравьем, настоящим крохотным муравьем, таскающим яйца, – и тогда ты немного почувствуешь ту пропасть, что отделяет Меня бывшего от настоящего ... нет, еще хуже! Ты был звуком, а стал нотным значком на бумаге ... Нет, еще хуже, еще хуже, и никакие сравнения не расскажут тебе о той страшной пропасти, дна которой Я еще сам не вижу. Или у нее совсем нет дна?<sup>4</sup> (119)

Doch bald schon werden die Bilder poetischer, und der Satan beginnt, sich als Dichter zu fühlen. Ab dem zweiten Teil des Romans spricht er fast durchgängig in Bildern, die leitmotivisch entwickelt werden. Entfacht wird diese poetische Kraft durch die entflammte Liebe des Satans zu Maria<sup>5</sup>. Die Liebe nämlich erweitert gemäß der Auffassung der Romantiker (Novalis 1978-1987, I, 110) den Horizont des Menschen (und hier auch des Teufels), sie erhebt ihn auf Bewusstseins Ebenen, die zuvor unerreichbar waren, und als Offenbarungsmedium eröffnet sie ihm eine neue Welt. Dabei sprengt sie auch die bislang gültigen begrenzten Vorstellungen von Raum und Zeit.

Необыкновенное становится выразимым, Я широк, как пространство, Я глубок, как вечность, и в едином дыхании Моём Я вмещаю все! Но какая тоска! Но какая любовь! *Мария!* (145)

---

4 „[...] obwohl über diese Dinge in deinen Worten zu sprechen genauso unsinnig ist wie zu versuchen, einen Berg in eine Westentasche zu stecken oder den Niagara mit einem Fingerhut auszuschöpfen! Stell dir vor, meine werte Krone der Schöpfung, dass du wünschtest, den Ameisen näher zu kommen, und mittels eines Wunders oder der Zauberei eine Ameise würdest, eine echte winzige Ameise, die ein Ei schleppt, – so wirst du ein wenig den Abgrund begreifen, der Mein damaliges Ich vom heutigen trennt ... nein, noch schlimmer! Du warst ein Ton und wurdest zum Notenzeichen auf dem Papier ... Nein, noch schlimmer, noch schlimmer, und keine Vergleiche verdeutlichen dir den schrecklichen Abgrund, dessen Boden ich selbst nicht sehe. Hat er überhaupt einen Boden?“

5 Der besseren Lesbarkeit wegen wird hier auf die korrekte Transliteration, Marija, verzichtet.

Презирай слова и ласки, проклинай объятия, но не коснись Любви, товарищ: только через нее тебе дано бросить быстрый взгляд в самую Вечность!<sup>6</sup> (163)

Inspiziert durch die Liebe zu Maria entwickelt der Teufel kraftvolle Motive, die es ihm ermöglichen, sein inneres Wesen auszudrücken. Deren stärkstes und meist verwendetes ist das des Schoners auf dem Ozean.

Mit dem Motiv des Seglers auf See, welcher Stürmen zu trotzen hat und sich in einer bald friedlich, bald feindlich gesinnten Umwelt zu rechtfinden muss, greift Andreew zurück auf ein altbekanntes Bild für den Menschen, welcher gegen die Leidenschaften und Hindernisse des Lebens ankämpfen muss, um die Orientierung nicht zu verlieren. Das Motiv findet seine früheste Verwendung in der *Odyssee* des Homer und wird in stark moralisierendem Verständnis in der theologischen Literatur weiterentwickelt (Gruenter 1966, 94).

Leitmotivische Dimension nimmt das Bild des Schoners auf dem Ozean ab dem zweiten Teil des Romans an, in welchem der vermenschte Satan seine ‚poetische Ader‘ entdeckt. Die Quelle des Motivs liegt jedoch noch in Teil I, wenn auch nicht offen sichtbar:

Вначале это было слабо мерцающим огоньком, который «зовет усталого путника». Вблизи это было маленьким уединенным домиком [...]. (Андреев 1990-1996, VI, 125)

Мария, имя которой звучит только в молитвах и песнопениях, небесная красота, милость, всепрощение и вселюбовь! Звезда морей!<sup>7</sup> (134)

Maria, der ‚Meeresstern‘, fungiert gemäß einer antiken vorchristlichen Vorstellung als Schutzpatronin der Seefahrer. Diese Verehrung entwickelt sich zu dem christlichen Glauben, Maria als Mutter Gottes habe die

---

6 „Das Ungewöhnliche wird darstellbar, Ich bin weit wie der Raum, Ich bin tief wie die Ewigkeit, und in einem einzigen Atemzug enthalte Ich alles! Aber Welch eine Sehnsucht! Und Welch eine Liebe! Maria!“

„Verachte Wörter und Liebkosungen, verfluche Umarmungen, doch taste die Liebe nicht an, mein Freund: Nur durch sie ist es dir vergönnt, einen kurzen Blick in die Ewigkeit zu werfen!“

7 „Am Anfang war es nur ein flackerndes Lichtchen, das den ‚ermüdeten Wanderer ruft‘. Aus der Nähe betrachtet war es ein kleines abgeschiedenes Häuschen [...].“

„Maria, deren Name nur in Gebeten und Gesängen ertönt, Schönheit des Himmels, Gnade, alles Verzeihende und alle Liebende! Meeresstern!“

Macht und die Gnade, den zwischen den irdischen Wirren und sündigen Verführungen verirrtten Gläubigen auf einen Weg der Läuterung zurückzubringen, wenn er zu ihr bete und um Orientierung auf dem ‚Ozean des Lebens‘ bitte (Московкина 2000, 79). Maria besitzt für den vermenschten Teufel eben diese Funktion: In seinem Hin- und Hergerissensein zwischen teuflischer Existenz und menschlichem Sein findet er in der Liebe zu Maria einen Orientierungspunkt; sie glänzt fortan als leitender Stern an seinem Himmel. Sie wird es auch sein, die den Teufel dazu motiviert, schließlich ganz Mensch zu werden und die satanische Existenz hinter sich zu lassen.

Von nun an wird das Motiv des ruhigen oder unruhigen Meeres, des sanft daher gleitenden oder sturmgepeitschten Schoners Satan-Wandergood als Ausdruck seiner Gemütsverfassung dienen, die insbesondere von den harmonischen oder unglücklichen Begegnungen mit seiner geliebten Maria abhängt.

[...] Меня приняла *Мария*. Великое спокойствие снизошло на Меня, великим спокойствием дышу Я сейчас. Как шхуна с опущенными парусами, Я дремлю в полуденном зное заснувшего океана. Ни шороха, ни всплеска [...] У Меня нет слов и сравнений, чтобы Я понятно рассказал тебе об этом великом и светлом покое ... Мне все лезет в голову эта проклятая шхуна с опущенными парусами, на которой Я никогда не плавал, так как боюсь морской болезни! Не потому ли, что и в этот ночной час моего одиночества мой путь озаряет *Звезда Морей*?<sup>8</sup> (Андреев 1990-1996, VI, 159 f)

Diese harmonische Grundstimmung verkehrt sich erst im letzten Teil des Romans. Satan-Wandergood, der sein Teufelsein der Liebe zu Maria zum Opfer brachte und für sie zum Menschen wurde, sieht sich von ihr und ihrem Vater betrogen. In Innern des Protagonisten bricht ein zorniger Sturm los und kontrastiert die „große Ruhe“, welche sich sonst seiner bemächtigte. Mit der Drohung, er werde sich nach ihrem Ableben in der

---

8 „[...] Mich empfing Maria. Große Ruhe senkte sich auf mich herab, in großer Ruhe atme Ich auch jetzt. Wie ein Schoner mit heruntergelassenem Segel döse Ich in der Mittagsglut auf dem schlummernden Ozean. Kein Rauschen, kein Plätschern [...] Ich finde keine Worte und Vergleiche, um dir verständlich von dieser großen und lichten Ruhe zu erzählen ... Mir kommt bloß immer wieder dieser verfluchte Schoner mit den herabgelassenen Segeln in den Sinn, auf dem Ich doch nie fuhr, weil Ich an Seekrankheit leide! Vielleicht deshalb, weil auch in dieser nächtlichen Stunde meiner Einsamkeit der Meeresstern meinen Weg beleuchtet?“

Hölle an ihnen rächen, will er seine Beleidiger einschüchtern – und weiß doch zugleich, dass er, nun vollkommen Mensch geworden, selbst diese Möglichkeit verspielt hat.

Я бешено дернул за свой проклятый рукав, оторвал его и, размахивая им, как флагом, на всех парусах пустился в открытое море лжи. Я знал, что где-то впереди есть рифы, о которые я разобьюсь, но ураган *бессилия* и гнева нес меня, как щепку.<sup>9</sup> (243)

### Die Ich-Spaltung als Konflikt des Bewusstseins mit dem Unbewussten

Die Romantik thematisiert die naturwissenschaftlich-psychologischen Erkenntnisse ihrer Zeit und verbindet sie mit ihrer eigenen dualistischen Naturphilosophie. Das Unbewusste wird zum Bindeglied zwischen Körper und Geist und zum Sprachrohr der Weltseele erkoren (vgl. Kremer 2007, 81; Schmitz-Emans 2004, 35). Insbesondere Schubert, dessen *Die Symbolik des Traumes* (1814) als Vorläufer der Freudschen *Traumdeutung* (1900) anzusehen ist, widmet sich in seinen *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften* (1808) dem menschlichen Unbewussten, welches sich in Phänomenen wie Schlaf, Nachtwandeln, Wahnsinn zeigt. All diese Zustände wecken „innere Potenzen der Seele, die im gewöhnlichen Leben schlummerten“ (vgl. Reuchlein 1986, 233) und erlauben es dem Menschen, „die Grenzen irdischer Erkenntnis zu transzendieren“ (234), Wissen zu erlangen, welches dem Menschen für gewöhnlich verborgen bleibt. Andererseits entfremdet die Nachtseite den Menschen von sich selbst und seiner gewohnten Welt, welche für ihn in ein Reich des Tages und ein Reich der Nacht, in zwei Wirklichkeiten, zerfällt (vgl. 233 ff).

Einer vergleichbaren Ich-Spaltung unterliegt die Figur des Satan-Wandergood. Auch hier ist das Bewusstsein (in der Persönlichkeit Satans) plötzlich der Erkenntnis eines ihm gegenübergestellten Unbewussten ausgesetzt (die Seelenreste Wandergoods, welche sich noch nach dessen ‚Ermordung‘ in seinem Körper aufhalten). Es entwickelt sich ein steter Kampf um die Vorherrschaft über den Leib und das Handeln des vormaligen Milliardärs zwischen dem kühlen und sich durch eine ironische Sichtweise auszeichnenden teuflischen Verstand und Bewusstsein einer-

---

<sup>9</sup> „Wie rasend zog ich an meinem verfluchten Ärmel, riss ihn ab und fuhr, ihn wie eine Flagge schwenkend, mit vollen Segeln ins offene Meer der Lüge hinaus. Ich wusste, dass irgendwo vor mir Riffe waren, an denen ich zerschellen würde, aber ein Sturm der Kraftlosigkeit und des Zorns trieb mich kleinen Span an.“

seits und dem trägen, von Leidenschaften und Gewohnheiten regierten Unbewussten Wandergoods andererseits. Abhängig von Tageszeiten und anderen äußeren Einflüssen überwiegt bald diese, bald jene Seelenhälfte – bis das Mischwesen sich letztlich unter dem Einfluss der Liebe zu Maria dazu durchringt, ganz Mensch zu werden.

Von Anfang an kann sich Satan nicht völlig mit der Figur Wandergoods identifizieren, nimmt dessen Körper als etwas Fremdes wahr und spricht von sich zumeist im Plural. Seine Überheblichkeit gegenüber dem einfachen Menschen drückt er durch die (nicht ganz) konsequente Großschreibung der Personal- und Possessivpronomina der ersten Person Singular aus.

Insbesondere nachts bricht das Unbewusste stark hervor, und dem Teufel wird der Kampf in seiner Seele bewusst:

Если днем Я еще пока побеждаю Вандергуда, то каждую ночь он кладет Меня на обе лопатки. Это он заселяет темноту моих глаз своими глупейшими снами и перетрясает свой пыльный архив. [...] Это он каждую ночь втягивает Меня, как мокрая глина, в глубину дряннейшей человечности, в которой Я задыхаюсь. Каждое утро, проснувшись, Я чувствую, что вандергудовская настойка человечности стала на десять градусов крепче ... подумай: еще немного, и он просто выставит Меня за порог, – он, жалкий владелец пустого сарая, куда Я внес дыхание в душу!<sup>10</sup> (Андреев 1990-1996, VI, 131)

Neue Nahrung gewinnt der Konflikt, als der Protagonist die Bekanntheit Marias macht: Um Wandergood ist es geschehen, er verliebt sich sofort. Der Teufel allerdings verliert langsam den Überblick, welche Empfindungen und Erinnerungen die ‚seinen‘ sind und welche er von Wandergood geerbt hat. Doch zunächst verliebt sich nur der unbewusste menschliche Seelenpart in Maria: Des Satans Distanz ist aus seinen zynischen Kommentaren abzulesen (vgl. 135, 163).

---

10 „Wenn Ich Wandergood bislang tagsüber auch noch besiege, so legt er Mich doch jede Nacht auf beide Schultern. Er ist es, der die Dunkelheit vor meinen Augen jede Nacht mit seinen blödesten Träumen bevölkert und sein staubiges Archiv durchstöbert [...] Er ist es, der Mich, wie feuchter Lehm jede Nacht hinabzieht in die Tiefe niedrigster Menschlichkeit, in der Ich ersticke. Jeden Morgen nach dem Erwachen spüre Ich, dass Wandergoods Essenz der Menschlichkeit um zehn Grad stärker geworden ist... stell dir vor: Noch ein wenig, und er setzt Mich einfach vor die Tür, – er, der arme Besitzer eines Schuppens, dessen Seele Ich doch Atem einhauchte!“

Der zweite Teil des Romans zeigt einen deutlichen Wandel in der Psyche des Protagonisten: Der Verstand des Teufels tritt zurück zugunsten von Gefühlen und unbewussten Ahnungen, der Wandergood'sche Seelenteil gewinnt allmählich die Oberhand. Der Teufel lernt den Menschen zu verstehen, er bemitleidet ihn und auch sich selbst, leidet an zutiefst menschlichen Qualen wie Todesfurcht, Angst vor der Sinnlosigkeit des eigenen Lebens und nicht zuletzt an Wandergoods Liebeskummer, der immer mehr sein eigener wird.

So fasst er schließlich den Entschluss, sein Teufelsdasein wie eine zweite Haut abzustreifen und sein Innerstes, seinen menschlichen Kern, freizulassen:

Должно быть, все животные, когда меняют кожу или броню, испытывают такой же смутный стыд, страх и беспокойство и ищут уединения. Значит, Я меняю кожу? [...] Теперь Я меняю кожу, Мне больно, стыдно и страшно [...].<sup>11</sup> (186-187)

Dieses Sich-Häuten ist psychologisch zu deuten: Das Bewusstsein des Teufels hat Risse und bröckelt, löst sich langsam auf – das Unbewusste, der Wandergoodsche Seelenpart setzt sich durch und gewinnt die Oberhand über das Mischwesen Satan-Wandergood.

In Teil III des Romans trifft der Leser diesen als Menschen an. Wesentlichstes Merkmal der Verwandlung ist, dass der Teufel sich dem Menschen nun ebenbürtig zeigt. Die überhebliche Ironie ist verschwunden, und der Teufel schreibt sich klein als Ausdruck der Gleichheit mit dem Menschen.

Mit der vollkommenen Menschwerdung verstärken sich jedoch die Zweifel in seinem Innern: Ist er jemals der Satan gewesen oder bildet er es sich nur ein? Er hat den Realitätssinn verloren und kann zwischen den beiden Identitäten Satans und Wandergoods seine eigene nicht mehr ausmachen. Die Verunsicherung des Protagonisten wird durch das narrative Verfahren eines unglaubwürdigen Erzählers auf den Leser übertragen. Nach einem kurzen Exkurs über die Bedeutung der Nacht wird diesem Phänomen weiter nachgespürt.

---

<sup>11</sup> „Wahrscheinlich empfinden alle Lebewesen, die ihre Haut oder ihren Panzer abwerfen, solch ein unklares Gefühl der Scham, Angst und Unruhe und suchen Abgeschiedenheit. Das heißt also, Ich wechsele die Haut? [...] Jetzt häute Ich mich, es schmerzt, Ich schäme mich, Ich habe Angst [...].“



## Die Nacht

Aus dem Zweifel an der Allmacht der Ratio und aus dem Glauben heraus, es gebe eine Realität der Dinge, welche sich der rationalen Erkenntnis entziehe und im Dunklen verborgen liege, entspringt die Vorliebe der Romantiker für die Dichotomie von Licht und Dunkel und eine Aufwertung des Letzteren: der ‚Nachtseite‘ des Menschen und der Welt. Infolge der psychologischen Erkenntnisse der Zeit wird die Nacht auch mit dem Unbewussten in direkten Bezug gesetzt: Sie ist Spielraum der Träume, und diese sind nichts Geringeres als Manifestationen des menschlichen Unbewussten, Ausdruck einer Natursprache, die sich dem Menschen offenbaren will (vgl. Schmitz-Emans 2004, 63).

Eine ähnliche Rolle spielt die Nacht im *Дневник Сатаны*. Sie nimmt sowohl im Roman als auch im Leben des Protagonisten immer größeren Raum ein und steht damit symbolisch für den wachsenden Einfluss seines Unbewussten.

Zu Beginn des Romans hat der vermenschte Teufel noch große Furcht vor der Nacht und der alles verschlingenden Dunkelheit. Sie ist ihm Ausdruck der menschlichen Unfähigkeit, die letzten Geheimnisse der Welt zu schauen. Da der Mensch die Welt nur mittels seiner Sinnesorgane, allen voran dem bei Nacht stark eingeschränkten Gesichtssinn, wahrnimmt, ist er – im wahrsten Sinne des Wortes – blind für die ‚wahre‘ Realität der Welt:

[...] Я чего-то боюсь. Я – боюсь! Кажется, Меня пугает эта темнота, которую они называют ночью и которая ложится над океаном: здесь еще светло от лампочек, но за тонким бортом лежит ужасная тьма, где совсем бессильны Мои глаза. Они и так ничего не стоят, эти глупейшие зеркала, умеющие только отражать, но в темноте они теряют и эту жалкую способность. Конечно, Я привыкну и к темноте, Я уже ко многому привык, но сейчас Мне нехорошо и страшно подумать, что только поворот ключа – и Меня охватит эта слепая, вечно готовая тьма. Откуда она?<sup>12</sup> (Андреев 1990-1996, VI, 121-122)

---

12 „[...] Ich fürchte etwas. Ich fürchte Mich! Es scheint, Mich erschreckt diese Dunkelheit, welche sie Nacht nennen und die nun über dem Ozean liegt: Hier ist es noch hell von der Lampe, aber jenseits der dünnen Wand liegt eine schreckliche Dunkelheit, in der Meine Augen völlig hilflos sind. Sie sind ohnehin nichts wert, diese dummen Spiegel, die nur reflektieren können, aber im Dunkeln verlieren sie auch diese armselige Fähigkeit. Sicher, Ich werde mich an die Dunkelheit gewöhnen, ich habe mich schon an so vieles gewöhnt, aber jetzt ist es Mir unangenehm und schrecklich zu denken, dass es nur des Umlagens eines Schalters bedarf – und schon wird mich die blinde, ewig bereite Dunkelheit umfassen. Woher kommt sie?“

Zugleich ist die Nacht Vorgefühl des ihm nun bevorstehenden menschlichen Schicksals: des Todes.

Ab dem zweiten Teil des Romans ist das Verhältnis des Satans zur Nacht ein völlig anderes. Er, der sich nun auf seine neue menschliche ‚Nachtseite‘ einlässt, empfindet auch die Nacht an sich als etwas Bereicherndes. Sie vermittelt ihm die Notwendigkeit, sich auf andere Formen der Erkenntnis einzulassen als auf seinen Gesichtssinn, und fördert das Unbewusste Satans-Wandergoods weiter zu Tage, eine kreativ-poetische Kraft, welche sich in seiner oben erläuterten Bildsprache niederschlägt.

Der folgende Abschnitt soll nun aber an die Frage der Glaubwürdigkeit des Protagonisten und an das narrative Verfahren anknüpfen, dessen Andreev sich in diesem Roman bedient.

### Ein unzuverlässiger Erzähler

Nünning definiert als erster den *unzuverlässigen Erzähler* oder *unreliable narrator* nicht als rein textimmanentes Phänomen, sondern sucht nach einem Bezugspunkt außerhalb der geschlossenen Welt des Textes. Als solchen macht er das Weltwissen des Lesers sowie sein Werte- und Normensystem aus. Den *unzuverlässigen Erzähler* definiert er als „eine Interpretationsstrategie des Rezipienten [...], der auf diese Weise textuelle Widersprüche oder Inkonsistenzen zwischen Textwelt und seinem Wirklichkeitsmodell auflöst“ (Nünning 1998, 26).

Als textuelle Signale für einen *unzuverlässigen Erzähler* zählt Nünning unter anderem auf: explizite Widersprüche des Erzählers innerhalb des narrativen Diskurses, Diskrepanzen zwischen Aussagen und Handlungen des Erzählers, Divergenzen zwischen der Selbstcharakterisierung und der Fremdcharakterisierung durch andere Figuren, bewusste Versuche der Rezeptionslenkung, Thematisierung der eigenen Glaubwürdigkeit, „Hinweise auf kognitive Einschränkungen“ sowie Parteilichkeit (27-28).

Auch die Tagebucheinträge des Teufels weisen einige dieser Signale auf und lassen darauf schließen, dass dem Leser eine falsche Wirklichkeit vorgespielt wird. Hat der Leser es tatsächlich mit dem Satan zu tun, dessen Bewusstsein im Körper des Milliardärs durch das menschliche Unbewusste vereinnahmt worden ist? Oder entfällt das fantastische Element, und Wandergood bildet sich infolge psychischer Verwirrungen einfach nur ein, der Teufel (gewesen) zu sein?

Zunächst ist ein Tagebuch an sich schon subjektivste Form der Darstellung; und wirklich lassen die häufigen ironischen Leserreden auf den Versuch der beabsichtigten Leserlenkung schließen: Der Teufel bemüht sich, den Leser in eine gewisse Erwartungshaltung zu versetzen

und weicht daher bewusst von objektiver Berichterstattung ab. Hinzu kommen drei weitere Signale unzuverlässigen Erzählens: (1) die zunehmenden Erinnerungslücken Satans, (2) die Thematisierung der eigenen Unglaubwürdigkeit, das Säen von Zweifeln in die Erzählinstanz durch die Selbstcharakterisierung als Spieler und Lügner, und (3) das Verhalten der anderen Figuren, welches im Widerspruch mit den Aussagen des Teufels steht.

Innerhalb des Prozesses der zunehmenden Vermenschlichung mag es einsichtig sein, dass die Erinnerungen des Teufels an seine Existenz jenseits der Menschenwelt allmählich verblassen. Dennoch wirkt es befremdlich, dass der erhabene Satan seiner Orientierung und Identität verlustig geht. Schon früh fürchtet er, das kleine menschliche Erinnerungsvermögen würde ihn eines Tages im Stich lassen (Андреев 1990-1996, VI, 158) – und tatsächlich lässt sein Gedächtnis bald nach (164). Diese Entwicklung geht so weit, dass er daran zweifelt, jemals der Teufel gewesen zu sein:

Или я только выдумал, что я когда-то был Сатану? [...] истинного моего не могу ни найти, ни понять. Тщетно допрашиваю память – она полна и она безмолвна, как закрытая книга, и нет силы раскрыть эту зачарованную книгу, таящую все тайны моего прошлого бытия. Напрягая зрение, тщетно вглядываюсь в дальнюю и светлую глубину, откуда сошел я на эту картонную Землю, – и ничего не вижу в томительных колыханиях безбрежного тумана. Там, за туманом, моя страна, но кажется, но кажется, я совсем забыл к ней дорогу.<sup>13</sup> (219)

Wenn aber schon der Erzähler selbst seine eigene Identität anzweifelt, kann der Leser gar nicht anders, als es ihm gleichzutun. Insbesondere, wenn der Erzähler von Anfang an beabsichtigt Zweifel an der eigenen Glaubwürdigkeit sät, indem er fortlaufend vorgibt, zu lügen und zu spielen. Er behauptet zwar, der Teufel zu sein und Mensch zu spielen – doch vielleicht ist eben dies gelogen, und in ‚Wirklichkeit‘ spielt ein Mensch die Rolle des Teufels:

---

13 „Oder habe ich es mir nur eingebildet, dass ich einmal der Satan war? [...] mein wahres ich kann ich weder finden noch begreifen. Vergeblich befrage ich mein Gedächtnis – es ist voll und es ist stumm, wie ein geschlossenes Buch, und ich habe keine Kraft, dieses verzauberte Buch zu öffnen, das alle Geheimnisse meiner Vergangenheit verbirgt. Den Blick anspannend, schaue ich vergeblich in die ferne und lichte Tiefe, aus der ich in diese Pappwelt stieg, – doch ich sehe nichts im quälenden Wabern des uferlosen Nebels. Dort, hinter dem Nebel, liegt mein Land, aber mir scheint, aber mir scheint, ich habe vollends den Weg dorthin vergessen.“

Я солгу тебе где-нибудь в другом месте, где ты ничего не ждешь, и это будет интереснее для нас обоих [...] мне стало скучно ... в аду, и Я пришел на землю, чтобы лгать и играть [...] Просто Я хочу играть. В настоящую минуту Я еще неведомый артист, скромный дебютант, но надеюсь стать знаменитым [...] Моими подмостками будет земля, а ближайшей сценой Рим [...] Моя скромная роль для начала: человека [...].<sup>14</sup> (118 ff)

Schließlich sind es die anderen Romanfiguren und ihr Verhalten gegenüber Wandergood, die Zweifel an der Glaubwürdigkeit der Erzählinstanz wecken. Besonders hervorzuheben ist des Satans Begleiter Toppi, angeblich ebenfalls ein vermenschter Teufel, der aber auf Anspielungen und ‚Erinnerungen‘ seines Herren abweisend oder ausweichend reagiert – wie, um ihn nicht des Wahnsinns bezichtigen zu müssen:

Оказалось, однако, что эта тупая голова почти все уже *забыла*, и Мои вопросы приводили ее в стыдливое смущение [...]

– А ты помнишь, Топпи, откуда ты?

– Из Иллинойса, откуда и вы.

– Нет, я говорю про *другое*. Ты помнишь, *откуда* ты? Ты помнишь твое настоящее Имя?

Топпи странно посмотрел на Меня, слегка побледнел и долго в молчании выкалчивал свою трубку. Потом поднялся и сказал, не поднимая глаз:

– Прошу вас так со мной не говорить, м-р Вандергуд. Я честный гражданин Соединенных Штатов и ваших *намеков* не понимаю. Он еще помнит, он неспроста так побледнел, – но уже стремится забыть, и скоро забудет! [...] Пройдет еще время, и если Я заговорю с ним о Сатане, он ответит Меня в сумасшедший дом ...<sup>15</sup> (166-167)

Möglich, dass da tatsächlich zwei vermenschte Teufel miteinander reden. Möglich aber auch, dass Wandergood seinen Realitätssinn eingebüßt hat

---

<sup>14</sup> „Ich werde dich an anderer Stelle belügen, wo du es gar nicht erwartest, und das wird für uns beide interessanter [...] mir wurde langweilig ... in der Hölle, und so kam Ich auf die Erde, um zu lügen und zu spielen [...] Ich will einfach spielen. Im gegenwärtigen Moment bin Ich noch ein unbekannter Schauspieler, ein bescheidener Debütant, aber Ich hoffe, berühmt zu werden [...] Meine Bühne wird die Erde sein, die nächste Szene wird in Rom spielen [...] Meine bescheidene Rolle für den Anfang: der Mensch [...]“

<sup>15</sup> „Jedoch erwies es sich, dass dieser abgestumpfte Kopf beinahe schon alles vergessen hatte,

und sich nur einbildet, der vermenschte Satan zu sein. Andreev hält den Leser in der Schwebel, indem er ihm beide Deutungsvarianten offen lässt. Mit der Zeit jedenfalls werden die Schilderungen Toppis sogar dem überzeugten Satan farbenreicher und glaubwürdiger als die eigenen Höllenvorstellungen:

Он очень развлекает меня, этот добрейший Топпи. Как я и ожидал, он *совершенно* забыл свое истинное происхождение: все мои напоминания о нашем прошлом он считает шуткой, иногда смеется, но чаще обиженно хмурится, так как очень религиозен, и даже шуточное сопоставление его с «рогатым» чертом кажется ему оскорбительным, – он сам убежден теперь, что черти рогаты. Его американизм, вначале бывший бледным и слабым, как карандашный набросок, теперь налился красками, и я сам готов поверить всей чепухе, которую Топпи выдает за свою жизнь, – так она искренна и убедительна. По *его* словам, он служит у меня уже около пятнадцати лет, и особенно смешно послушать его рассказы о моей молодости.<sup>16</sup> (194)

So ist zum Ende des Romans nicht bloß der Leser verunsichert hinsichtlich der Identität des Protagonisten und Erzählers.

---

und Meine Fragen ihn in Verlegenheit brachten [...]

– Erinnerst du dich, Toppi, woher du kommst?

– Aus Illinois, wie auch Sie.

– Nein, ich rede über jenes andere. Erinnerst du dich, woher du kommst? Erinnerst du dich an deinen wahren Namen?

Toppi schaute Mich merkwürdig an, erblasste leicht und klopfte lange und schweigend seine Pfeife aus. Dann erhob er sich und sagte, ohne den Blick zu erheben:

– Ich bitte Sie, so nicht mit mir zu reden, Mister Wandergood. Ich bin ein ehrlicher Bürger der Vereinigten Staaten und verstehe Ihre Anspielungen nicht.

Er erinnert sich noch, er erblasste nicht einfach so, – aber er will vergessen, und bald wird er es auch! [...] Es wird noch einige Zeit vergehen, und wenn Ich ihm dann vom Teufel erzähle, bringt er Mich ins Irrenhaus ...“

16 „Er erheitert mich sehr, dieser liebenswürdige Toppi. Wie ich es erwartet hatte, hat er seine wahre Herkunft vollständig vergessen: All meine Erinnerungen an unsere Vergangenheit hält er für einen Witz, manchmal lacht er, doch meist runzelt er beleidigt die Stirn, da er sehr religiös ist, und sogar der spaßhafte Vergleich seiner Person mit einem „gehörnten“ Teufel erscheint ihm beleidigend – er selbst ist mittlerweile überzeugt davon, dass Teufel gehört sind. Sein Amerikanertum, das zu Anfang noch bleich und schwach war wie eine Bleistiftskizze, hat sich jetzt mit Farbe voll gesogen, und ich selbst bin geneigt, diesen Unsinn zu glauben, den Toppi für sein Leben ausgibt – so wahrhaftig und überzeugend ist er. Seinen Worten nach dient er mir bereits seit ungefähr fünfzehn Jahren, und besonders komisch anzuhören sind seine Erzählungen über meine Jugend.“

### Schlussbemerkung

Das *Дневник Сатаны* steht wie Leonid Andreevs gesamtes Werk formal und inhaltlich zwischen den Richtungen des Realismus und des Symbolismus. Das Romangeschehen ist zwar in eine irdische Realität gesetzt und zeichnet sich größtenteils durch eine realistische Erzählhaltung aus. Es beschäftigt sich überdies mit Fragen des alltäglichen Lebens: Konventionen und Moralität – und übt harsche Kritik an bestehenden irdischen Institutionen wie der Kirche und der Monarchie. Allerdings setzt sich Andreev in diesem Roman auch mit Themen auseinander, welche über den Alltag der Welt hinausreichen: mit den Fragen des Seins, mit den Fragen nach dem Wesen des Menschen und dem Sinn menschlicher Existenz auf Erden. Um Antworten auf diese Fragen zu geben, bedient er sich fantastischer Elemente und des reichen Bilderschatzes der romantischen Literatur.

Der vermenschte Satan, Protagonist und Ich-Erzähler des Romans, leidet unter der Ohnmacht der menschlichen Sprache und findet das einzige Mittel, sich kundzutun, im dichterischen Ausdruck, in Bild und Metapher. Diese poetische Kraft in ihm wird durch die Liebe zu Maria entfacht. Eben jene Liebe nährt aber auch den Konflikt im Innern des Helden. Hier kämpfen teuflisches Bewusstsein und menschliches Unbewusstes um die Vorherrschaft. Das Menschliche und Irrationale erweist sich letztlich als stärkere Kraft; der Teufel entschließt sich, sein satanisches Sein gänzlich abzustreifen. Spätestens nach dieser vollständigen Menschwerdung, die einhergeht mit dem Verlust seiner Erinnerung, stellt sich die Frage nach der tatsächlichen Identität des Ich-Erzählers. Verstärkt wird diese Verunsicherung durch das narrative Verfahren eines *unzuverlässigen Erzählers*.

### Literaturverzeichnis

- Gruenter, Rainer: Das Schiff. Ein Beitrag zur historischen Metaphorik. In: Tradition und Ursprünglichkeit. Akten des III. Internationalen Germanistenkongresses 1965 in Amsterdam. Hg. von W. Kohlschmidt und Hermen Meyer. Bern 1966. S. 86-101.
- Kremer, Detlef: Romantik. Lehrbuch Germanistik. Stuttgart 2007.
- Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. 4 Bde. und 1 Begleitbd. Stuttgart 1960-1975.
- Nünning, Ansgar: *Unreliable Narration* zur Einführung. Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens. In: *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Hg. von Ansgar Nünning. Trier 1998. S. 3-39.

Reuchlein, Georg: Bürgerliche Gesellschaft, Psychiatrie und Literatur.  
Zur Entwicklung der Wahnsinnsthematik in der deutschen Literatur  
des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts. München 1986.

Schmitz-Emans, Monika: Einführung in die Literatur der Romantik.  
Darmstadt 2004.

Андреев, Л.Н. Дневник Сатаны // Собрание сочинений в 6 томах.  
Москва 1990-1996. Т. 6. С. 117-246.

Московкина, И.И.: Мотив *Звезда Морей* в поэзии серебряного века  
и «Дневнике Сатане» Л. Андреева // Meninas tekstas: suvokimas,  
analize, interpretacija 4 (2000). С. 78-85.

#### Zur Autorin

*Sarah Rodewald*, geb. 1982, Studium der Slavistik und Volkswirtschafts-  
lehre in Kiel und Mainz, promoviert an der Johannes Gutenberg-Univer-  
sität Mainz zum zeitgenössischen russischen Drama.





## **Evgenij Zamjatins Romanfragment *Бич Божий* als russische Variante von Oswald Spenglers *Untergang des Abendlandes***

Der vorliegende Artikel beschäftigt sich mit der Frage, inwiefern in Evgenij Zamjatins Romanfragment *Бич Божий* (*Die Geißel Gottes*) Einflüsse von Oswald Spenglers Theorie über die Existenz zyklisch verlaufender Hochkulturen nachzuweisen sind.

Dabei wird vor allem der Frage nachgegangen, wie sich Spenglers kulturpessimistischer Ansatz bezüglich des Untergangs einer jeden Hochkultur nach deren Eintritt in die Phase der ‚Zivilisation‘ auf Zamjatins Darstellung des Römischen Reiches im 5. Jahrhundert n.Chr. auswirkt. Besonderes Augenmerk wird auf die Beschreibung der Stadt Rom, den moralischen Verfall des Bürgertums und auf die Lebensumstände der einfachen Bevölkerung gelegt. Untersucht wird zudem die der römischen Zivilisation diametral gegenübergestellte Kindheit des späteren Hunnenkönigs Attila, der als Jugendlicher als Geisel nach Rom geschickt wird. Aus seiner Sicht und aus der Perspektive eines jungen Gelehrten aus Konstantinopel schildert Zamjatin das Leben in der untergehenden Stadt und suggeriert eine Parallele zur europäischen Kultur zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Abschließend werden besonders prägnante Motive und Symbole analysiert.

Das Romanfragment *Бич Божий* wurde von Evgenij Zamjatin zwischen 1924 und 1935 verfasst. Konzipiert war es als erster Teil eines in acht Teilen geplanten historischen Romans über das Leben von Attila dem Hunnen (vgl. Shane 1968, 203-204). Dieser erste Teil, postum 1939 veröffentlicht, thematisiert die Kindheit Attilas in seiner Heimat sowie sein Leben als Geisel in Rom. Darüber hinaus zeichnet er ein eindrucksvolles Bild von der Dekadenz der römischen Gesellschaft.

Im Folgenden sollen zunächst die Thesen aus Oswald Spenglers geschichtsphilosophischem Werk vorgestellt werden, die für die Analyse von Zamjatins Romanfragment relevant sind.

### Oswald Spenglers *Untergang des Abendlandes* als Inspirationsquelle für Zamjatins Romanfragment

In *Бич Божий* bezieht sich Zamjatin auf verschiedene kulturphilosophische Theorien. So greift er zum einen auf Konzepte der Slavophilen-Bewegung zurück, beispielsweise auf Nikolaj Danilevskijs Theorie über die Existenz verschiedener kulturhistorischer Typen und deren zyklische Entwicklung.<sup>1</sup> Zum anderen findet die zeitgenössische Diskussion über das geschichtsphilosophische Werk Oswald Spenglers Widerhall im Fragment. Im *Untergang des Abendlandes* (1918-1922)<sup>2</sup> postuliert Spengler, ähnlich wie Danilevskij, die Theorie von einer zyklischen Entwicklung von Geschichte und Kultur. Unter dem Einfluss von Goethes Morphologie betrachtet Spengler Kulturen als Organismen, die dieselben Entwicklungsschritte durchlaufen wie der Mensch bzw. wie die Natur. Die Lebensphasen einer jeden Kultur werden unterteilt in Kindheit, Jugend, Männlichkeit und Greisentum oder aber in Frühling, Sommer, Herbst und Winter. Laut Spengler herrscht ein immerwährender Wechsel von Werden und Vergehen, von Aufstieg und Niedergang (vgl. Spengler 2007, 144).

Im Laufe der Geschichte haben sich insgesamt acht so genannte ‚Hochkulturen‘ entwickelt: die ägyptische, die babylonische, die indische, die chinesische, die antike bzw. griechisch-römische, die arabische, die mexikanische sowie die westeuropäische bzw. faustische Kultur. Die russische Kultur betrachtet er als zukünftige Hochkultur. Alle Hochkulturen sind ihrer äußeren Form nach analoge Systeme, jedoch mit einer individuellen inneren Ausgestaltung. Mit dem Greisentum beginnt das ‚Vergehen‘, gekennzeichnet durch den Übergang von der Kultur in die

---

1 Zu Danilevskijs Kulturtheorie siehe sein Hauptwerk *Россия и Европа. Взгляд на культурные и политические отношения славянского мира к германо-романскому (Russland und Europa. Eine Untersuchung über die kulturellen und politischen Beziehungen der slawischen zur germanisch-romanischen Welt)*, erstmals erschienen 1869; für eine zusammenfassende Darstellung von Danilevskijs Gesellschaftsphilosophie siehe bspw. Sorokin 1953, 59-87.

2 1923 erschien in Russland der erste Band von Spenglers Werk unter dem Titel *Закат Европы (Der Untergang Europas)*, übersetzt von N. Gorelin. Die Publikation rief ein breites Echo russischer Philosophen und Kritiker hervor, u. a. beschäftigten sich N. Berdjaev, F. Stepun und S. Frank mit dem Werk. Zum 10. Jubiläum der Zeitung *Правда (Wahrheit)* kritisierte sogar Lenin in einem Artikel die intensive, v. a. philosophische, Auseinandersetzung mit dem *Untergang des Abendlandes* (vgl. Тиме 2006, 63-66).

Phase der Zivilisation. Die Zivilisation definiert Spengler als das „unausweichliche Schicksal“ (43) einer jeden Kultur, als ihren letzten, artifiziellen Zustand. Charakteristisch für das Zivilisationsstadium ist die Abwanderung der Bevölkerung in die krankhaft angewachsenen, anorganischen Weltstädte, die Herausbildung eines „vierten Standes“ – der formlosen „Masse“, wachsender Despotismus cäsarischer Emporkömmlinge sowie der Triumph einer rohen Gewaltpolitik. Der Kulturmensch wird zugunsten primitiver Elemente verdrängt; die Menschheit wird infertil in sämtlichen Lebensbereichen (vgl. Sorokin 1953, 117-123).

Der Lebenszyklus einer Kultur beträgt nach Spengler etwa tausend Jahre. So wurde die faustische Kultur beispielsweise im 9. Jahrhundert geboren, sie erlebte ihre Blütezeit zwischen dem 15. und 18. Jahrhundert und mit dem Übergang zur Zivilisation im 19. Jahrhundert begann ihr Untergang (vgl. Spengler 2007, 70-72; 147-148), den Spengler als eine Phase der inneren und äußeren Vollendung verstanden wissen will (vgl. 73, 141, 160).<sup>3</sup>

Ähnlich wie Spengler glaubte auch Zamjatin an die parallele Entwicklung verschiedener geschichtlicher Epochen, was ein Zitat aus dem Vorwort zur Erstausgabe von *Бич Божий* verdeutlicht:

[...] на протяжении истории человечества есть параллельные, одинаково звучащие эпохи. Такой параллелью нашей эпохе является эпоха «переселения народов», эпоха величайших мировых войн, эпоха столкновения западной, уже стареющей культуры с волной свежих варварских народностей – готов и славян.<sup>4</sup> (Zit. nach Scheffler 1984, 266.)

### Parallele Epochen – das Römische Imperium im 5. Jahrhundert n.Chr. und Europa in den 1920er Jahren

Zu Beginn des ersten Kapitels suggeriert Zamjatin eine Parallele zwischen der prekären Phase der Depression und Weltwirtschaftskrise Anfang des 20. Jahrhunderts in Europa und dem Römischen Imperium

3 In seinem 1921 erschienenen Aufsatz *Pessimismus?* beklagt Spengler die im Zusammenhang mit der Titanic-Katastrophe gängige Assoziation seines Buchtitels mit dem Untergang eines Ozeandampfers: „Sagt man statt Untergang Vollendung [...] so ist die ‚pessimistische‘ Seite einstweilen ausgeschaltet, ohne daß der eigentliche Sinn des Begriffs verändert worden wäre.“ (Spengler 1921, 3-4)

4 „[...] im Verlauf der Menschheitsgeschichte gibt es parallele, gleichartig klingende Epochen. Eine solche Parallele zu unserer Epoche ist die Epoche der ‚Völkerwanderung‘, eine Epoche größter, weltumfassender Kriege – des Aufeinanderprallens der bereits alternden westlichen Kultur mit einer Welle junger, barbarischer Völkerschaften – den Goten und Slaven.“ [Ü.d.A.]

unter Kaiser Honorius – dem ersten weströmischen Kaiser nach der endgültigen Teilung des Reiches im Jahre 395 n.Chr. Bereits der erste Satz antizipiert eindrucksvoll die Atmosphäre des gesamten Fragments: „Беспокойство было всюду в Европе, оно было в самом воздухе, им дышали.“<sup>5</sup> (Замятин 1982, 170)

Die Menschen sind in Aufruhr, eine Vorahnung von Kriegen, Aufständen und Naturkatastrophen liegt unheilschwer in der Luft, die Wirtschaft ist am Boden, Hunger und Inflation beherrschen den Alltag:

Все ждали войны, восстаний, катастроф. Никто не хотел вкладывать денег в новые предприятия. Фабрики закрывались. Толпы безработных шли по улицам и требовали хлеба. Хлеб становился все дороже, а деньги с каждым днем падали в цене. Вечное, бессмертное золото вдруг стало больным [...]. Это было последнее, ничего прочного в жизни больше не осталось.<sup>6</sup> (Ebd.)

Selbst die Erde scheint nicht mehr sicher zu sein. Zamjatin vergleicht sie mit einer schwangeren Frau, die in den Wehen liegt und darauf wartet „neue Wesen auszustoßen“. Ihr Leib ist „aufgetrieben“ und voller Angst wirft sie sich hin und her. Im Wechsel überlaufen sie kalte und heiße Schauer. In dieser Atmosphäre höchster Anspannung vergeht die Zeit. Die personifizierte Erde ist wie in einer „Fieberhitze“, sie liegt nieder mit „schwarzen, ausgedörrten, rissigen Lippen“, ein kontinuierliches Zittern durchläuft ihren Leib. Menschen und Tiere leben in Angst vor der nahenden Katastrophe, Häuser und Kirchen stürzen ein, die Erde bietet keinen Halt mehr. In ihrer Verunsicherung flieht die Bevölkerung aus den Städten und zieht – Tieren gleich – in Herden durchs Land. Bleiche Priester predigen den Weltuntergang, binnen drei Tagen werde die Erde in Stücke zerbersten, „как положенный на уголья каштан.“<sup>7</sup> (171) Doch diese Frist verstreicht, die Apokalypse bleibt aus:

---

5 „Unruhe war überall in Europa, sie war selbst in der Luft, die man atmete.“ (Samjatin 1965, 7) – Für die deutsche Fassung der Zitate verwende ich im Folgenden Samjatin, Jewgenij: *Die Geißel Gottes* aus dem Jahr 1965, in einer Übersetzung von Xaver Schaffgotsch.

6 „Alle erwarteten Kriege, Aufstände, Katastrophen. Niemand wollte Geld in neue Unternehmungen stecken. Die Fabriken wurden geschlossen. Scharen von Arbeitslosen zogen durch die Straßen und forderten Brot. Das Brot wurde immer teurer, während das Geld mit jedem Tag an Wert verlor. Das ewige, unsterbliche Gold war plötzlich krank geworden [...]. Das war das Letzte, nichts Sichereres mehr blieb im Leben übrig.“ (Ebd.)

7 „[...] wie eine Kastanie auf glühenden Kohlen.“ (8)

Земля по временам еще чуть-чуть вздрагивала, но она уцелела. Люди вернулись в дома и начали жить. По ночам они знали, что все прежнее кончилось, что теперь жизнь надо мерить месяцами, днями. И они жили бегом, коротко, задыхаясь, спеша.<sup>8</sup> (Ebd.)

Die folgenden Textpassagen zeigen die Parallelen zu Spenglers negativer Zivilisationscharakteristik besonders prägnant. Zahlreiche Symptome des krankhaften „großstädtisch veranlagten Volkskörpers“ (Sorokin 1953, 117) äußern sich im Verhalten der Menschen. Künstlichkeit und Erstarrung dominieren sämtliche Lebensbereiche. Frauen und Felder werden unfruchtbar, die Menschen verkommen zu einer undefinierbaren Masse, ausdruckslose, des Lebens überdrüssige Gesichter prägen das Straßensbild. Während das ursprüngliche, dörfliche Leben er stirbt, zieht es die Bevölkerung in die anorganischen, artifiziellen Weltstädte. Durch diese Entwicklung verstärkt sich die Diskrepanz zwischen Arm und Reich zunehmend. Während die Begüterten versuchen, die letzten Tage möglichst intensiv zu erleben, sich der Genusssucht, Verschwendung und sexuellen Ausschweifung hingeben, ziehen die Armen hungernd und in Lumpen gekleidet durch die Straßen:

Как богач перед смертью торопится все раздать, так женщины, не жалея, раздавали себя направо и налево. Но они теперь не хотели больше рожать детей, груди им стали не нужны [...]. И как женщины – незасеянными, бесплодными оставались поля. Деревни пустели, а города переливались через край, в городах не хватало домов. Было нечем дышать в театрах и в цирках, не замолкала музыка, огни не потухали всю ночь, красные искры сверкали в шелку, в золоте, в драгоценностях – и в глазах. Эти глаза были теперь всюду. Лица были желтые, мертвые и только как уголья горели глаза. Они жгли. Они тройными кострами обкладывали подъезды театров, церквей, богатых домов. Они молча смотрели на выходящих. Всем запомнилась одна женщина: она держала на руках завернутого в лохмотья ребенка с почерневшим лицом [...]. Мимо нее бежали, зажимая

---

<sup>8</sup> „Von Zeit zu Zeit bebte zwar die Erde noch, aber sie blieb ganz. Die Menschen kehrten in ihre Häuser zurück und nahmen ihr Leben wieder auf. In den Nächten wussten sie, dass alles, was früher gewesen, zu Ende war, dass man jetzt das Leben nach Monaten, Tagen messen musste. Und sie lebten hastig, kurz, schnell.“ (Ebd.)

носы надушенными платками, бежали скорее жить, чтобы до конца еще успеть истратить свое золото, тело, душу.<sup>9</sup> (Замятин 1982, 171)

In Erwartung eines neuen Bebens, einer neuen Flutwelle ertränken die Menschen ihren Lebensekel in billigen Vergnügungen; moralische Werte und gesellschaftliche Konventionen kollabieren. Nach langer Zeit der Ungewissheit spannt sich der Leib der kreienden Erde erneut an und eine neue „Springflut“ ergießt sich über Europa:

Все ждали новой волны – и скоро она пришла. Как и в первый раз, она поднялась на Востоке и покатилась на Запад, сметая все на пути. Но теперь это было уже не море, а люди. О них знали, что они живут совсем по-другому, чем все здесь, в Европе, [...] что они убивают у себя на улицах волков - и сами как волки.<sup>10</sup> (172)

Nach diesen changierenden Bildern vom krisengeschüttelten Europa des frühen 20. Jahrhunderts und dem antiken Rom, konkretisiert sich die Darstellung des römischen Imperiums unter Kaiser Honorius. Eine junge, wilde Volksgruppe überrollt das greisenhafte Europa von Osten her. Apokalyptischen Reitern gleich, begleitet von einem „Erdbeben“ donnern der Hufe, fallen die berittenen Barbaren in Italien ein und verkünden das

---

9 „Wie der Reiche, sich vor seinem Tode beeilt, alles zu verteilen, so verschenkten sich die Weiber, ohne zu bereuen, nach rechts und links. Doch wollten sie jetzt keine Kinder mehr gebären, ihre Brüste wurden überflüssig [...].

Und wie die Weiber, so blieben auch die Felder ohne Saat, ohne Frucht. Die Dörfer verödeten, die Städte aber quollen über, in den Städten reichten die Häuser nicht. Man konnte nicht mehr atmen in den Theatern und Zirkussen, die Musik verstummte nicht, die Lichter erloschen nicht während der ganzen Nacht, rote Funken glommen in der Seide, im Golde, im kostbaren Schmuck – und in den Augen.

Diese Augen waren jetzt überall. Die Gesichter waren gelb, tot, nur die Augen brannten wie glühende Kohlen, versengten. Wie dreifache Scheiterhaufen umlagerten sie die Eingänge der Theater, der Kirchen, der reichen Häuser. Stumm starrten sie auf die Herauskommenden. Alle erinnerten sich der einen Frau: sie hielt in den Armen ihr in Lumpen gehlltes Kind, dessen Gesichtchen schwarz angelaufen war, [...]. An ihr vorüber liefen Menschen, die Nasen in parfümierte Taschentücher gepresst, sie liefen, um schneller zu leben, um noch vor dem Ende ihr Gold, ihren Leib, ihre Seele verschleudern zu können.“ (8-9)

10 „Alle erwarteten eine neue Springflut – und sie kam bald. Wie das erste Mal erhob sie sich im Osten und rollte nach Westen, alles auf ihrem Wege zerstörend. Doch jetzt war es nicht mehr das Meer, es waren Menschen.

Von ihnen wusste man, dass sie ganz anders lebten als alle hier in Europa, [...] dass sie auf den Straßen Wölfe erschlugen und dass sie selbst wie Wölfe waren.“ (10)

Ende des degenerierten Römischen Imperiums. Mit ihrer Ankunft beginnt zugleich der Frühling – eine Analogie, die erneut das organische Verständnis von Kultur und Spenglers Hypothese von der neuen, aufstrebenden Hochkultur auf russischem Boden unterstreicht (vgl. ebd.).

Ähnlich wie zuvor das Europa der 1920er Jahre präsentiert sich Rom als Prototyp der anorganischen Weltstadt. Die Menschen sind in Aufruhr, die Stadt erwartet eine Schar kriegereischer Hunnen, die von der Obrigkeit angeheuert wurde, um die aus der russischen Steppe einfallenden Barbaren zurückzudrängen. Der unruhige Pöbel überflutet die nächtlichen Straßen. Das Brot ist knapp; der Hunger lässt die verstörten Volksmassen aufbegehren. Die städtischen Bäckereien werden angezündet, das Feuer breitet sich mit rasender Geschwindigkeit aus und taucht den Himmel in ein unheilvolles dunkles Rot. Die Menschen drängen ins Zentrum. Zwielfichtige Mönche, die „небесное лекарство“<sup>11</sup> (173) verkaufen, alte, halbnackte Weiber und Veteranen prägen das von Anarchie beherrschte Straßenbild:

Когда взошло солнце, человеческие потоки с окраин хлынули в центр. Узкие улицы нещадно сжимали пахнущую лохмотьями и потом толпу, вверху между семиэтажных домов была синяя трещина вместо неба. Люди задыхались, лица у них багровели. Они текли, кричали, рты были раскрыты, но крика не было слышно. Они текли, они заливали все, как лава.<sup>12</sup> (Ebd.)

### Die Stadt Rom aus der Perspektive der beiden Hauptfiguren

Das weitere Geschehen in Zamjatins *Бич Божий* wird primär von den Beobachtungen und Erlebnissen zweier junger Männer – dem Hunnen Attila und dem Historiker Priskos – bestimmt.

Die Titelfigur Attila wächst als zweiter Sohn eines Hunnenfürsten in den Steppen nahe der Wolga auf. Seine Kindheit im Dorf seines Vaters wird dem Leben in der römischen Zivilisation diametral gegenübergestellt. Aufgewachsen ist Attila mit Pferden und Viehherden, er hat eine naturnahe Sozialisierung erfahren – Erziehung und Bildung erfolgten

---

11 „himmlische Heilmittel“ (12).

12 „Als die Sonne aufging, ergossen sich Menschenfluten vom Rande der Stadt in das Zentrum. Die schmalen Gassen pressten unbarmherzig die nach Lumpen und Schweiß stinkende Menge zusammen, oben, zwischen den siebenstöckigen Häusern, war statt des Himmels nur ein blauer Spalt. Die Menschen bekamen keine Luft mehr, ihre Gesichter färbten sich rot. Sie strömten dahin, schrien, ihre Münder waren geöffnet, aber ihre Schreie waren nicht zu hören. Sie strömten dahin, überschwemmten alles wie Lava.“ (Ebd.)

in erster Linie instinktiv, gelenkt durch die eigenen Erfahrungen. Macht und Einfluss verbindet er mit körperlicher Kraft und Durchsetzungsvermögen; sie sind kein Geburtsprivileg, sondern eine Auszeichnung, die verdient und behauptet werden muss. Nach einer schweren physischen Bestrafung durch seinen Vater verliert Attila seine kindliche Unbefangenheit und verhärtet sich gegenüber seiner Umwelt (vgl. 179-185). Im Alter von etwa elf Jahren wird Attila als Geisel nach Rom geschickt, wo er zusammen mit zwölf weiteren „Barbarensöhnen“ eine klassische Erziehung bei dem Lehrer Bassus erhalten soll. Der junge Hunne findet jedoch keinen Anschluss an die Kameraden, er ist nicht bereit sich zu integrieren und verweigert sich den römischen Umerziehungsversuchen. Die Stadt, ihren Kaiser und ihre Bewohner betrachtet er mit den Augen eines „Naturkindes“. Instinktiv nimmt er die Anzeichen des nahenden Untergangs und die Symptome der degenerierten römischen Gesellschaft wahr. Mit gespannter Aufmerksamkeit saugt er die mannigfaltigen neuen Eindrücke auf und bewertet sie nach den Maßstäben seiner Sozialisierung; so entlarvt er unter Einbeziehung all seiner Sinnesorgane die Unzulänglichkeiten und Schwächen der Stadt.

Bereits bei seiner Ankunft in Rom wird Attila mit den für ihn absurden Lebensgewohnheiten der Bewohner konfrontiert, die ihm primär als Ausdruck von Schwäche und Krankheit erscheinen. Elegante Frauen führen kleine Hunde spazieren, die wie Missgeburten aussehen, und Attila wundert sich über die vielen Menschen, die sich in Sänften durch die Straßen tragen lassen; ihre Gesichter sind bleich, die Leiber aufgequollen:

Их обогнали носилки, [...] Атилла увидел внутри человека с голым, бледным лицом – он лежал. И еще другие носилки, там лежал огромный, распухший как тесто человек, громко дыша. [...] Атилла спросил Адолба: «Они не ходят – они все больные?» Адолб посмотрел на него одним глазом и подумал, потом сказал: «Они – богатые». Но Атилла видел их лица, он знал, что они больные.<sup>13</sup> (188)

---

13 „Eine Sänfte überholte sie, [...] Attila erblickte im Inneren einen Menschen mit nacktem, blassen Gesicht – er lag. Dann eine andere Sänfte, in ihr lag ein riesiger, wie Teig aufgetriebener Mensch, der geräuschvoll atmete. [...] Attila fragte Adolb [seinen Begleiter; R.K.]: ‚Sie gehen nicht – sind sie alle krank?‘ Adolb blickte ihn mit seinem einzigen Auge an, überlegte und sagte dann: ‚Sie sind reich.‘ Doch Attila hatte ihre Gesichter gesehen, er wusste, daß sie krank waren.“ (37)



Bei seiner ersten Audienz im kaiserlichen Palast ist Attila überzeugt, der Imperator müsse ein großer und starker Mann sein, ebenso wie sein Vater. Umso erstaunter ist er, als er am Eingangstor seine Waffen abgeben muss: „Он боится? Он не может бояться.“<sup>14</sup> (189-190) Im Audienzsaal stehen zahlreiche Rauchschalen, die dem jungen Hunnen das Atmen erschweren – es scheint, als solle ihr Duft den Fäulnisgestank der untergehenden Stadt überdecken. Der Kaiser selbst erweist sich als kleiner, unscheinbarer Mensch mit bleichem, verschlafenem Gesicht, der Attilas Vorstellung von Macht und Führungsqualitäten nicht im Geringsten genügen kann. Sein Mund ist schief und sein Gesichtsausdruck wirkt schmerzgeplagt. Honorius umgibt sich mit uniform blickenden Senatoren, die sich ihm gegenüber schmeichlerisch und verlogen verhalten; ein nervöser Jüngling besingt mit zitternder Stimme die vermeintlichen Heldentaten des Kaisers. Der lethargische Imperator reagiert jedoch erst, als sein liebstes Haustier – ein großer weißer Hahn namens „Rom“ mit goldenem Krönchen hinter dem Kamm – hereingetragen wird. All diese Impressionen widersprechen Attilas anezogenem Herrschaftsverständnis zutiefst, und er bricht in lautes Gelächter aus, als sich die Senatoren mit Getreidekörnern um die Gunst des kaiserlichen Hahns bemühen (vgl. 191-193).

Im Gegensatz zu Attilas intuitiver Erfassung der lädierten römischen Gesellschaft hat es sich der junge Historiker Priskos zur Aufgabe gemacht, Chronist des untergehenden Römischen Imperiums zu werden und mit analytischer Herangehensweise die Charakteristika des Zerfalls für die Nachwelt festzuhalten. Er ist aus Konstantinopel nach Rom gekommen „в полной уверенности, что будет смотреть на все глазами врача, который исследует больного.“<sup>15</sup> (194-195) Priskos hat hohe moralische Grundsätze und hält sich deshalb für prädestiniert den sittlichen Verfall Roms kritisch zu beobachten. Er erliegt jedoch schnell den weltstädtischen Versuchungen, lässt sich von diversen Verlockungen mitreißen und vergisst zeitweise seinen eigenen Anspruch.

Nach seiner Ankunft in Rom kontaktiert Priskos den Lehrer Bassus, der sich seiner annimmt. Bereits am ersten Abend lädt dieser ihn an den „mondänsten Ort“ in ganz Rom ein – eine heruntergekommene Matrosenkneipe mit schmutzigen Tischen und fragwürdigem Publikum. Zwischen Landstreichern, Kriminellen und Prostituierten sitzen elegante Männer und Frauen der römischen Oberschicht und erfreuen sich an dem extra-

14 „Fürchtet er sich? Er wird sich doch nicht fürchten.“ (39)

15 „in der vollen Überzeugung, daß er alles mit den Augen eines Arztes betrachten werde, der einen Kranken untersucht.“ (47)

vaganten Schauspiel und der aggressiv-sexuell aufgeladenen Atmosphäre (vgl. 195-198). Der konservativ eingestellte Priskos nimmt diese neuen Eindrücke äußerst ambivalent auf. Zum einen ist er unangenehm berührt und schämt sich ob der öffentlich zur Schau gestellten nackten Haut und der ungewohnten Obszönitäten. Zugleich ist er aber auch fasziniert von der positiven Dynamik, die sich entwickelt, als Bassus spontan eine glänzende philosophische Rede über das Wesen der Fliege hält – einem Vortragsgegenstand, der unter Berücksichtigung der entsprechenden Symbolik besonders bezeichnend für die Thematik des Romanfragments ist.<sup>16</sup>

Seinen eigenen moralischen Fall erlebt Priskos in der anschließenden Nacht; er macht seine erste sexuelle Erfahrung mit einem jungen Mädchen aus der Taverne. Am nächsten Morgen wacht Priskos mit Schuldgefühlen auf, und während er noch überlegt, ob er genug Geld hat, um die vergangene Nacht zu entlohnen, ist die Frau schon verschwunden und hat – zu seiner großen Verwunderung – zahlreiche Goldstücke für ihn hinterlegt. Beschämt und wie hypnotisiert von diesem neuartigen Erlebnis zieht der Historiker durch die Straßen Roms und nimmt die verschiedensten Merkmale der Untergangsstimmung in sich auf. Aus Angst vor der eigenen fragilen Existenz und der zunehmend mangelhaften Versorgungslage entwickeln sich in der römischen Gesellschaft xenophobe Tendenzen: Per Dekret sollen alle Ausländer, mit Ausnahme von Ärzten und Lehrern, aus der Stadt verwiesen werden. Daraufhin lyncht die aufgebrachte Menge einen zufällig anwesenden Hebräer auf offener Straße. Die Barbaren sind in das Imperium eingefallen, die römische Währung befindet sich in freiem Fall und nach dem letzten Erdbeben liegen viele der einst repräsentativen Statuen in Trümmern. Mit diesen Eindrücken aus dem antiken Rom, die Priskos gierig aufnimmt, wie „зерна, из которых вырастет его книга“<sup>17</sup> (200), schließt sich der Kreis zu Samjatins Darstellung der europäischen Zivilisation zu Beginn des 20. Jahrhunderts erneut. Anhand der betonten Körperlichkeit der Gesellschaft, die sich beispielsweise offenbart, als die Gewänder der Frauen nach einem Frühlingsregen allesamt durchsichtig werden, zeigt sich die von Spengler konstatierte Verdrängung kultureller und geistiger Werte. Ein weiteres Indiz für diese Entwicklung ist das inzestuöse Verhältnis des Kaisers zu

---

16 Im europäischen Volksglauben wurde die Fliege häufig mit negativen Erscheinungen wie Krankheit, Tod und Teufel assoziiert, zudem war die Auffassung verbreitet, dass der Mensch von Krankheitsdämonen in Fliegengestalt bedroht wird. Auch heute noch dominiert ihre Schadwirkung die Vorstellung der Fliege, die als Überträger zahlreicher Krankheiten gilt (vgl. Becker 2001, 92-93).

17 „Körner, aus denen sein Buch wachsen sollte.“ (Samjatin 1965, 57)

seiner Schwester Placidia, welches ebenfalls von dem zunehmenden Verfall aller moralischen Werte zeugt. Placidia – nebenbei bemerkt die junge Frau, mit der Priskos die Nacht verbracht hat – ist die eigentlich Tätige, die sich um die internen Belange des Imperiums kümmert, während Honorius' einzige Sorge seinem Hahn Rom gilt.<sup>18</sup>

Je länger sich Priskos in Rom befindet und je mehr er sich mit seinen Beobachtungen und Erlebnissen auseinandersetzt, umso ambivalenter bewertet er den prekären Zustand von Stadt und Bevölkerung. Zum einen lässt er sich immer wieder von den Versuchungen mitreißen: geht mit Bassus in Kneipen, schluckt bewusstseinsverändernde Substanzen und hält beständig Ausschau nach Placidia. In klaren Momenten erkennt er jedoch zunehmend den desaströsen Zustand der Gesellschaft. Blankes Entsetzen erfasst ihn allerdings erst, als er einer Vorführung des berühmten Arztes Jason beiwohnt. Dieser amputiert einem betäubten Sklaven vor begeistertem Publikum ein gesundes Bein, um die Wirksamkeit seines neuen Narkosemittels zu demonstrieren. Berauscht und erregt von dem blutigen Schauspiel geben sich die Zuschauer ihrer Vergnügungssucht hin, während Priskos aus Scham und Abscheu den dicht gedrängten Saal verlassen möchte. Sein Unvermögen dieses Entsetzen durch einen Schrei zu artikulieren, steht den akustischen Reizen im Saal – dem „heiseren Atmen“, dem „Klirren des Messers“, dem „Knirschen der Säge“ und dem „Stöhnen der Frauen“ – gegenüber:

В зале была сейчас душная, напряженная тишина. Было слышно только громкое, хриплое дыхание, это было дыхание Рима, почувствовавшего запах крови. Раб лежал на столе, его круглая, сильная нога выше колена была красной, и на белом мраморе под ней все шире расплывалось красное пятно. О мрамор резко звякнул брошенный Язоном нож, он взял пилу, осматривая ее, нарочно помедлил: так искусный актер делает тонко рассчитанную паузу, чтобы у зрителей захватило дыхание. Пауза кончилась – и весь зал услышал жестко скрежущий звук пилы, врезающейся в живую человеческую кость. Поблудневшие женщины дышали сквозь зубы, стиснутые как

18 Von Kaiser Honorius' eigentümlichen Verhältnis zu seinem Hahn zeugt eine historisch nicht zweifelsfrei belegte Episode, wonach der leidenschaftliche Geflügelzüchter, als er vom Einfall Alerichs im Jahre 410 in Rom unterrichtet wird, bei der Schreckensnachricht „Rom ist verloren“ zunächst glaubt, es handle sich um sein Haustier und erleichtert ist, als er erfährt, dass nicht der Hahn, sondern die Stadt gemeint ist (vgl. Demandt 2007, 79). Eine Anekdote, die Zamjatin in seinem Romanfragment ebenfalls aufgegriffen hat (vgl. Замятин 1982, 213).

от боли или от нестерпимого наслаждения, они прижимались к мужчинам, стонали.

Приск стоял красный, ему хотелось кричать, бить, кинуться вон отсюда, но он уже не мог уйти, он, замирая, ждал этой последней секунды, когда круглая, живая нога отделится от человека, он ничего не видел сейчас, кроме двигавшейся взад и вперед пилы.<sup>19</sup> (228)

Der letzte Absatz des Romans entstammt einem fiktiven Fragment aus Priskos' historischem Werk über den Untergang der römischen Zivilisation, in dem dieser von der Machtergreifung des erwachsenen Attila in dessen Heimat berichtet. Priskos spekuliert, was geschehen wird, „если это железо направится острием на Европу?“<sup>20</sup> (233) Der Historiker vertritt die Meinung, dass das Schicksal dieses alten und trägen Kontinents in Zukunft von den jungen Völkerschaften des Ostens beherrscht werden wird: „Ибо наши руки уже подобны потерявшим крепость рукам стариков, и нашу судьбу держат в своих руках другие народы.“<sup>21</sup> (Ebd.)

Mit dieser letzten Aussage bezieht sich Zamjatin nicht nur auf Spenglers Theorie von einer sich neu entwickelnden Kultur im Osten, sondern beruft sich ebenfalls auf seine eigene – von der Thermodynamik inspirierte – zentrale literarische Idee<sup>22</sup> von dem Erhalt der Energien und dem kontinuierlichen Wechsel von Phasen der Entropie und der Energie. Rom verkörpert nach dieser Vorstellung eine überholte, unnatürliche

---

19 „Im Saale herrschte jetzt drückende, angespannte Stille. Es war nur ein lautes keuchendes Atmen zu hören, das Atmen Roms, das den Geruch von Blut wittert. Der Sklave lag auf dem Tisch, sein rundes kräftiges Bein war oberhalb des Knies rot, und auf dem weißen Marmor darunter breitete sich immer weiter ein roter Flecken aus. Auf dem Marmor klirrte Jasons Messer, er griff zur Säge, prüfte sie und zögerte absichtlich: so schiebt ein gewandter Schauspieler eine wohlberechnete Pause ein, damit es den Zuschauern den Atem verschlägt. Die Pause war zu Ende – und der ganze Saal hörte den grausam knirschenden Ton der Säge, die den lebenden, menschlichen Knochen zerteilte. Die erlebenden Frauen atmeten durch die Zähne, die sie vor Schmerz oder unerträglicher Wollust zusammenbissen, sie schmiegteten sich an die Männer und stöhnten.

Priskos stand schamrot da, er wollte schreien, zuschlagen, hinausstürzen, aber er war nicht mehr imstande, den Saal zu verlassen; erstarrt wartete er auf diese letzte Sekunde, da das runde, lebende Bein abfallen würde, er sah nichts mehr, nur die sich vor- und zurückbewegende Säge.“ (Samjatin 1965, 102-103)

20 „dieses Eisen [Attila, R.K.] seine Spitze gegen Europa richten wird?“ (110)

21 „Denn unsere Hände gleichen schon denen von Greisen, die alle Kraft verloren haben, und unser Schicksal halten andere Völker in ihren Händen.“ (111)

22 Zum Einfluss des Energiesatzes auf Zamjatins literarisches Werk sowie zur kulturgeschichtlichen Verwendungsweise des Entropie-Begriffs siehe Goldt 1995, zur Einführung insbesondere die Seiten 43-87.

und erstarrte Gesellschaftsform – die Entropie, während Attila mit seinen ‚russifizierten‘ Hunnen das Sinnbild der Energie ist, welche die Revolution und damit neue Impulse für die Geschichte in sich trägt (vgl. Goldt 1995, 71-72).

### Leitmotive und Symbole

Zamjatins *Бич Божий* enthält zahlreiche prägnante Leitmotive, Metaphern und Symbole, welche die defätistische Atmosphäre des Werkes unterstreichen. Abschließend soll auf drei Punkte – die Krankheitsmetaphorik, das Geburtsmotiv, sowie die Zahlensymbolik – eingegangen werden. Wie ein roter Faden zieht sich die Krankheitsmetaphorik durch das gesamte Romanfragment. Angefangen mit dem schon erwähnten Anspruch des Historikers Priskos, der die untergehende Stadt mit den Augen eines Arztes betrachten will, taucht die Verknüpfung der Stadt Rom mit Begriffen aus dem semantischen Feld von Krankheit und Tod immer wieder auf. So vergleicht beispielsweise der Lehrer Bassus den Zustand der Stadt mit der lebensbedrohlichen Krankheit eines seiner Schüler, dessen Tod nur noch eine Frage von Tagen sei. Genau wie der Junge werde auch Rom binnen einer Woche von allen Krankheiten ‚geheilt‘. Zugleich sieht er im Untergang des Imperiums aber auch die Chance eines Neuanfangs, auf die Apokalypse werde ein neuer Schöpfungstag folgen (vgl. Замятин 1982, 207).

Der Kaiser selbst hat Todesangst vor Ratten und im ganzen Palast muss unerbittlich Jagd auf die Tiere gemacht werden (vgl. 206). In Anbetracht der negativen Symbolbedeutung der Ratte, die – ähnlich wie die Fliege – für Krankheit und Seuche steht, sowie mannigfaltiges Unglück bringen soll (vgl. Lurker 1991, 601-602; Becker 2001, 237), verdeutlicht diese Aversion des Herrschers zugleich seine verborgene Angst vor dem unausweichlichen Schicksal Roms.

Ein weiteres Beispiel für diese Analogie ist die Episode, in welcher der Arzt Jason dem Sklaven ein gesundes Bein amputiert. In einer sich krankhaft entwickelnden Gesellschaft hat der hippokratische Eid seine Bedeutung verloren, der Arzt – seiner ethischen Verpflichtung entbunden – befasst sich weniger mit der Heilung von Krankheiten, als mit der effektvollen Präsentation seiner chirurgischen Künste. Während das Gesunde amputiert wird, erfreut sich das moralisch und emotional degenierte Publikum am morbiden Spektakel.

Der Metaphorik von Krankheit und Tod ist das Motiv der Geburt gegenübergestellt. An zwei bedeutenden Stellen im Fragment dient die drastische Darstellung der kreißenden Frau als Prolog für eine Phase des

Umbruchs oder Neubeginns (vgl. Scheffler 1984, 270). Bereits im ersten Kapitel wird die Erde mit einer schwangeren Frau verglichen, deren Leib auf die „Ausstoßung“ neuer Wesen wartet (vgl. Замятин, 1982, 170-171). In der Folge fallen junge Völkerschaften in das alte Europa ein und leiten damit den „Untergang des Abendlandes“ ein. In vergleichbarer Weise erfolgt auch die Beschreibung von Attilas Geburt, auch der Körper seiner Mutter wird von Krämpfen erschüttert (vgl. 178). Die Frau schreit vor Schmerzen; förmlich „zerrissen“ von den breiten Schultern des Kindes, stirbt sie direkt nach der Geburt. Begleitet wird diese Darstellung von der ebenfalls symbolisch zu deutenden Schilderung einer martialisch anmutenden Morgenröte: „Заря висела на небе ключьями, как куски сырого мяса, красными каплями падала на снег.“<sup>23</sup> (178) Diese Analogie kündigt somit ebenfalls von Attilas späterer Bedeutung für die aufstrebenden Völker des Ostens.

Als weiteres Beispiel für den Symbolreichtum in *Бич Божий* soll hier die Verwendung der Zahl Dreizehn dienen. Attila ist die dreizehnte Geisel im Kreis der jungen Barbaren, die bei Bassus eine römische Erziehung erhalten sollen. In Kulturen mit Duodezimalsystem hat die Dreizehn eine negative Bedeutung, da sie das Maß der „vollkommenen Zwölf“ überschreitet (vgl. Lurker 1991, 156). Unter diesem Aspekt betrachtet, verdeutlicht die Zahl Attilas Schwierigkeiten, sich in der neuen Gemeinschaft zu integrieren und unterstreicht somit seine Außenseiterposition. Darüber hinaus wurde die Dreizehn aber gerade in der Antike als Symbol von Kraft und Erhabenheit empfunden (vgl. Becker 1992, 60-61) – eine weiterer Hinweis auf Attilas zukünftige herausragende Stellung in der Geschichte.

### Literaturverzeichnis

Becker, Udo: Lexikon der Symbole. Frechen 2001.

Demandt, Alexander: Das Privatleben der römischen Kaiser. München 2007.

Goldt, Rainer: Thermodynamik als Textem. Der Entropiesatz als poetologische Chiffre bei E.I. Zamjatin. Mainz 1995.

Lurker, Manfred: Wörterbuch der Symbolik. Stuttgart 1991.

Samjatin, Jewgenij: Die Geißel Gottes. München 1965.

Scheffler, Leonore: Evgenij Zamjatin. Sein Weltbild und seine literarische Thematik. Köln 1984.

---

23 „Die Morgenröte hing in Fetzen am Himmel, wie Stücke rohen Fleisches, fiel in roten Tropfen auf den Schnee.“ (Samjatin 1965, 20)

- Shane, Alex M.: The life and works of Evgenij Zamjatin. Berkeley 1968.  
Sorokin, Pitirim A.: Kulturkrise und Gesellschaftsphilosophie. Moderne Theorien über das Werden und Vergehen von Kulturen und das Wesen ihrer Krisen. Stuttgart 1953.  
Spengler, Oswald: Pessimismus? Berlin 1921.  
Spengler, Oswald: Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte. Düsseldorf 2007.

- Замятин, Е.И. Бич Божий // Замятин, Е.И. Сочинения. Т. 2. Мюнхен 1982. С. 170-233.  
Тиме, Г.А. Закат Европы как «центральная мысль русской философии» // Тиме, Г.А. XX век. Двадцатые годы. Из истории международных связей русской литературы. Санкт-Петербург 2006. С. 62-88.

#### Zur Autorin

*Rebecca Krug*, geb. 1984, Studium der Slavischen Philologie, Ethnologie und Politikwissenschaft an der Johannes Gutenberg-Universität in Mainz; seit April 2009 Promotionsstudentin in Mainz und seit Sommersemester 2011 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Slavistik.





— Svetlana Kirschbaum —

## **Ein Gedicht Ludwigs I. in der Übersetzung von F. I. Tjutčev** Zur Geschichte des bayerisch- russischen Philhellenismus<sup>1</sup>

Mit dem griechischen Aufstand im Jahr 1821 war der Prozess der Befreiung des Landes von der osmanischen Herrschaft in Gang gesetzt. Die Europäer fühlten sich dem antiken Griechenland, das als Heimat der Zivilisation, der Philosophie, der Künste, aber auch des Christentums konzipiert wurde, verpflichtet und halfen finanziell und auch militärisch bei der Schaffung eines neuen freien Griechenlands (vgl. Quack-Eustathiades 1984, 37-42). Sogar die Begegnung mit der (Kriegs)Realität und die ernüchternden Berichte der europäischen militärischen Freiwilligenexpeditionen (vgl. 86-89) konnten die Griechenland-Euphorie der meisten Philhellenen nicht trüben. Ein Beispiel dafür bilden die Gedichte eines der renommiertesten Verehrer der griechischen Antike, des bayerischen Königs Ludwig I.

Nach dem Friedensschluss von Adrianopel am 14. September 1829, mit dem der russisch-türkische Krieg 1828-1829 endete und der die Unabhängigkeit Griechenlands verkündete, publizierte Ludwig ein Lobgedicht an Nikolaj I. *An Rußland's Kaiser. Im Sommer 1828*. Der Chef der russischen Gesandtschaft in München Ivan Aleksevič Potemkin schickte einen Zeitungsausschnitt mit dem Gedicht Ludwigs an den russischen Außenminister Graf Karl Robert von Nesselrode; der Depesche wurde auch dessen Übersetzung, angefertigt vom Mitarbeiter der Gesandtschaft Fedor Ivanovič Tjutčev, beigelegt (vgl. Пигарев 1935, 180; Осповат 1990, 15; Динесман 2004, 20).

---

<sup>1</sup> Der vorliegende Beitrag wurde zum Teil während meines Aufenthaltes im Deutschen Literaturarchiv Marbach im Sommer 2010 im Rahmen des Marbacher Graduiertenstipendiums verfasst. Ich möchte mich an dieser Stelle sowohl für die finanzielle als auch für die fachkompetente Unterstützung bei Hildegard Dieke, Heidrun Fink, Bianca Grosser, Dr. Marcel Lepper, Dr. Helmuth Mojem und den anderen Mitarbeitern des Archivs herzlich bedanken.

Im Folgenden wird die kurvenreiche Publikationsgeschichte von Ludwigs Ode an Nikolaj rekonstruiert und diese dann vor dem Hintergrund der philhellenischen Ansichten des bayerischen Königs kommentiert. Anschließend werden die Besonderheiten der Übersetzung Tjutčevs, vor allem seine Abweichungen vom Original bzw. seine Russifizierungsstrategien erläutert.

### Publikationswirren

Ludwig I., dessen Begeisterung für die griechische Antike bereits in seiner Bau- und Sammeltätigkeit ihren Niederschlag fand, suchte auch poetisch seinem Ideal zu dienen. Sein Griechenland-Zyklus erschien im zweiten Teil seiner *Gedichte des Königs Ludwig von Bayern* im April und Oktober 1829 beim Goethe- und Schiller-Verleger Johann Friedrich Cotta. In den Gedichten feuerte Ludwig die Griechen zu einem selbstständigen – ohne Hilfe von außen – Freiheitskampf an und reagierte somit auf den griechischen Befreiungskampf, der zur Zeit der Publikation bereits entschieden war (vgl. Maillet 2009, 277-278). Das einzige Gedicht zum griechischen Thema, das auf ein aktuelles politisches Ereignis Bezug nahm, war Ludwigs Aufruf an Nikolaj I. *An Rußland's Kaiser. Im Sommer 1828*.

Der Titel des Gedichtes verweist darauf, dass es in der ersten Phase des im April 1828 ausgebrochenen russisch-türkischen Krieges geschrieben wurde.<sup>2</sup> In seiner Ode besang Ludwig etwa „voreilig“ („торопя события“, Осповат 1990, 16)<sup>3</sup> die Eroberung Konstantinopels, die erst mit der Einnahme Adrianopels am 20. August 1829 zu einer reellen Perspektive wurde (vgl. Schiemann 1908, 350-363; Осповат 1990, 16).<sup>4</sup>

Am 22. August 1829 schickte Ludwig I. das Nikolaj-Gedicht an seinen Innenminister mit der Anweisung, es, nachdem Konstantinopel von der russischen Armee erobert worden sei, in seinem Gedichtband zu drucken, der in Kürze erscheinen sollte (vgl. Spindler 1930, 105). Die gleich danach eingeleiteten Friedensverhandlungen bedeuteten allerdings keine Rückeroberung Konstantinopels, so dass Ludwig seinen Nikolaus-Panegyrikus

---

2 Im Winter 1828/29 las Ludwig sein Nikolaj-Gedicht seinem Innenminister Eduard von Schenk vor (vgl. Spindler 1930, 107). Die Behauptung, dass das Gedicht im Jahre 1829, kurz vor dem Friedensschluss von Adrianopel geschrieben wurde (Maillet 2009, 288), muss somit korrigiert werden.

3 Bei allen Übersetzungen aus dem Russischen handelt es sich um Ü.d.A.

4 Frühwald bezeichnete diese Taktik Ludwigs als eine „journalistische“ (Frühwald 1976, 142, Fußnote 51). Vgl. auch das Gedicht auf den Sieg der Österreicher, das Ludwig im Juli 1866, vor der Schlacht von Königgrätz, verfasste und „dessen Druck nach der Nachricht von der Niederlage Österreichs unterbleiben musste“ (Frühwald 1976, 141-142, Fußnote 51).

nicht in der Gedichtsammlung von 1829 drucken lassen wollte,<sup>5</sup> sondern ihn erst in Cottas *Taschenbuch für Damen auf 1830* publizierte. Im Rahmen einer Rezension auf das *Taschenbuch* erschien Ludwigs Gedicht auch im *Literaturblatt* Nr. 89 vom 6. November 1829, einer Beilage zu Cottas *Morgenblatt für gebildete Stände* (vgl. Fischer 2003, 771). Auf die publikationsbezogene Frage, wie Potemkin einen Zeitungsabdruck des Gedichtes bereits am 24. Oktober in der Hand haben konnte, d. h. noch bevor es im *Literaturblatt* veröffentlicht wurde, gibt die folgende Episode eine Antwort. Dem offiziellen Druck ging nämlich eine unsanktionierte Publikation des Gedichtes voraus: Am 24. Oktober 1829 musste der Redakteur des Münchener Unterhaltungs-Blattes *Flora*, Albert Klebe, den Raubdruck dieses Gedichtes in seiner Zeitung gegenüber Cotta rechtfertigen. Nach seiner Schilderung entnahm er das Gedicht aus der Beilage zum Frankfurter Deutschen Journal *Didaskalia* vom 14. Oktober 1829 (Klebe 1829).<sup>6</sup>

Die Zeitgenossen Ludwigs fragten sich, ob man seine Gedichte „als Gedichte eines Königs, oder als Gedichte eines Dichters betrachten soll“ (Rousseau 1829, 19).<sup>7</sup> Nach der Meinung Wolfgang Frühwalds hat Ludwig seine Lyrik „bewusst als ein Instrument der Politik genutzt“ (Frühwald 1976, 141). Mit der Publikation seiner Gedichte in den Almanachen versuchte Ludwig auch gelegentlich „direkte Politik“ zu machen (Frühwald 1976, 142).<sup>8</sup> Dass *An Rußland's Kaiser* in einem *Taschenbuch für Damen* gedruckt wurde, lässt sich auch als einen Versuch Ludwigs interpretieren, unauffällig seine Position hinsichtlich des russisch-türkischen Krieg zu deklarieren.

---

5 Das Gedicht *An Rußland's Kaiser* wurde erst 1839 in den dritten Teil der *Gedichte Ludwigs des Ersten, Königs von Bayern* aufgenommen (vgl. dazu auch Остров 1990, 16-17, Fußnoten 4 und 6).

6 Cotta, der den Schutz der Publikations- und Editionsrechte zu einer der wichtigsten Aufgabe seiner verlegerischen Tätigkeit zählte, war offensichtlich wegen dieses Raubdruckes so verärgert, dass Klebe ihm anmerken musste, dass er gewünscht hätte, „die obige Anfrage möchte in einem etwas minder strengen und peremptorischen Tone abgefasst gewesen seyn“ (Klebe 1829). Es stellt sich die Frage, welche Rolle Friedrich Lindner, ein Cotta'scher Publizist und Redakteur, in dessen Nachlass der Brief aufbewahrt wird, dabei spielte. Es bleibt unbekannt, ob die russische Gesandtschaft über diesen Konflikt Bescheid wusste.

7 Die Broschüre erschien anonym. Als Autor wird auch Heinrich Lindner (1800-1861), herzoglich Anhalt-Deßauischer Bibliothekar, genannt.

8 Vgl. Ludwigs Brief an Eduard von Schenk vom 19. September 1830: „Gehen Sie Cotta doch gleich an, daß er, jedoch als wann der Gedanke von ihm, Würtembergs König *unverzüglich* einen neuen Damen Almanach schicke, demselben bemerkend, daß ich in einem Gedichte von ihm (dem Könige) spräche. Daß ich Ihnen diesen Auftrag erteilte, darf Cotta nicht erfahren“ (Spindler 1930, 156; vgl. auch Frühwald 1976, 142-143).

### Der Aufruf an Nikolaj I.

Ludwigs Ode an Nikolaj wurde im Kontext seiner anderen Griechenland-Gedichte rezipiert (vgl. Rousseau 1829, 39; Maillet 2009, 288).<sup>9</sup> Es weist lexikalische und rhythmische Ähnlichkeiten mit seinen anderen ‚griechischen‘ Texten auf, die sich bis zum Titelmuster hin beobachten lassen.<sup>10</sup> Der Unterschied besteht nur darin, dass an die Stelle der abstrakten kollektiven Hellenen nun ein konkreter Adressat – Nikolaj I. – gesetzt wird.

In seinem Gedicht preist Ludwig den russischen Monarchen als den Sieger über die Osmanen und stilisiert ihn zu einem Heiligen Krieger, der von Gott berufen wurde, das byzantinische Reich wiederherzustellen.<sup>11</sup> Die griechische Herkunft des Namens des russischen Zaren stellt für Ludwig ein Omen seiner Mission dar: „N i k o l a o s, das ist der Volksbesieger“ (V. 1).<sup>12</sup>

Der Philhellene Ludwig betont gleich zu Anfang den griechischen Hintergrund des russisch-türkischen Krieges. Das Gedicht beginnt mit einer Anspielung auf die griechische Herkunft des Namens Nikolaj und es endet mit der Betonung des griechischen Namens von Istanbul, Konstantinopel (V. 36), das rückerobert werden soll. Damit sollte die europäische Vision der Befreiung und Wiedergeburt von Konstantinopel verwirklicht werden.<sup>13</sup> Zusammen bilden diese Anspielungen auf der Kompositionsebene einen interpretatorischen Rahmen für Ludwigs Griechenland-Bild, das die antike Zivilisation mit dem Christlichen vereint und von ihm traditionsgemäß in zwei miteinander verbundenen Oppositionen entwickelt

---

9 Die metrischen bzw. lexikalischen Wurzeln von Ludwigs Hellas-Gedichten sind auch in seinen Dichtungen aus der Zeit der Befreiungskriege zu sehen. Die antinapoleonischen Ausrufe Ludwigs stützen sich ihrerseits auf Theodor Körners Gedichtband *Leyer und Schwert* (erste Aufl.: 1814). Seine Begeisterung für Körner und *Leyer und Schwert* äußerte Ludwig im *Nachruf an Theodor Körner*: „Edler Einklang war in Schwerdt und Leyer, / Welche würdig deine Hand geführt.“ (Ludwig I. 1829, I, 219).

10 Vgl. z. B. *An Hellas. Im Frühling des 1821sten Jahres* oder *An die Hellenen. Im Frühling 1825* (Ludwig I. 1829, II).

11 Das Gedicht *An Rußland's Kaiser* ist vermutlich metrisch (5-füßiger Jambus) und strophisch (9-Zeiler) mit Körners *Aufruf* (1813) verbunden, in dem der deutsche Befreiungskrieg gegen Napoleon auch als heiliger Krieg dargestellt wird: „Frisch auf, mein Volk! Die Flammenzeichen rauchen, / Hell aus dem Norden bricht der Freiheit Licht“ (Körner 1824, 34).

12 Der Text wird im Anhang nach der Version des *Flora* nachgedruckt. Im Brief Ludwigs an Eduard von Schenk (s. oben) beginnt das Gedicht ebenso mit „Nikolaus“. Die Variante des *Literaturblattes* mit dem griechischeren „Nikolaos“ erscheint auch 1839 im dritten Teil von Ludwigs Gedichten.

13 Das Motiv des befreiten Konstantinopel griff Ludwig auch in seinem früheren Hellas-Gedicht *An Hellas. Im Frühling des 1821sten Jahres* auf: „Von der Kunst und Wissenschaft die Size / Werdet ihr [die Griechen, S. K.] und von Sophia's Spitze/ Leucht' das Kreuz auf Völker, welche frey!“ (Ludwig I. 1829, II, 6)

wird: Zivilisation vs. Barbarei und Christentum vs. Islam. Die „Wüste“ (V. 4) steht für die Unzivilisiertheit und Wildnis, in die die ungläubigen Barbaren zurückgedrängt werden müssen. Der Sieg Nikolajs über den „moslemit’schen Tiger“ (V. 3) wird gleichzeitig als Sieg über die Barbarei bzw. Wildnis und über den Islam dargestellt. Die zivilisatorische Rhetorik wird im Nikolaj-Gedicht allerdings nicht expliziert. In seinem Appell an den Zaren konzentriert sich Ludwig auf die religiöse Komponente. Die Tatsache, dass Griechenland durch den russischen Sieg die politische Unabhängigkeit erhielt, wird im Nikolaj-Gedicht nicht thematisiert.<sup>14</sup>

Im Zentrum des Gedichts steht Nikolaj, und nicht das von ihm befreite bzw. zu befreiende Griechenland, das übrigens in Ludwigs Text nicht direkt genannt wird. Ludwig sakralisiert Nikolaj, indem er dessen göttliche Vorbestimmung betont. Er stellt Nikolaj als den Erzengel Michael, den Bezwinger des Teufels und Anführer des himmlischen Heeres, dar, der allerdings auch Züge des Cherubs hat, der das Paradiestor bewacht: „Ein Cherub mit dem heil’gen Flammensschwerte, / Gesegneter, bist Du von Gott ernannt“ (V. 10-11). In der dritten Strophe wird die Sakralisierung Nikolajs gesteigert, der russische Zar wird indirekt mit Christus verglichen: „Ein Retter bist denselben Du geboren“ (V. 21).

Der Kampf Nikolajs mit der Hohen Pforte nimmt in Ludwigs Darstellung apokalyptische Züge an und wird zu einem Kampf zwischen Gut und Böse stilisiert, der gemäß der traditionellen religiösen Symbolik als Kampf zwischen Finsternis und Licht dargestellt wird: „Es schwindet Finsterniß, es siegt das Licht“ (V. 15).<sup>15</sup> Die konkreten Kriegsbilder, die oft in seinem Hellas-Zyklus vorkommen, tauchen im Nikolaj-Gedicht nicht auf.<sup>16</sup>

Der Krieg ist gerecht und der Sieg ist sicher, weil er von Gott bestimmt ist. Mehrmals betont er, dass die zu bekämpfende Fremdherrschaft eine *muslimische* ist: „der moslemit’sche Tiger“ (V. 3), „das Mohametan’sche Joch“ (V. 9), „Korans Herrschaft“ (V. 18), „der Christen ew’ger Feind“ (V. 27). Die antimuslimischen Aufrufe und Losungen finden sich in den hervorgehobenen Endversen der ersten drei Strophen (V. 9, V. 18, V. 27): Der 5-füßige Jambus jedes Endverses folgt auf den gekürzten 2-füßigen Jambus des 7. und 8. Verses jeder Strophe. Die met-

---

14 Ludwig propagierte die selbstständige Befreiung Griechenlands und stand dessen Befreiung durch eine Großmacht eher skeptisch gegenüber (vgl. *An Hellas. Im Frühling des 1821sten Jahres*, Ludwig 1829 II, 4-6).

15 Das Licht ist eventuell auch im emanzipatorischen Sinne als Symbol der Aufklärung und Freiheit zu verstehen.

16 Vgl. z. B. das Gedicht *Nachruf an Missolunghi* (Ludwig I. 1829, II, 39).

rische Hervorhebung wird zusätzlich durch die Reimfolge unterstrichen: Der letzte 9. Vers reimt sich mit dem entfernten 6. Vers, während in V.7 und 8 ein Paarreim steht.

Die letzte Strophe endet mit der Vision vom befreiten Konstantinopel, die gleichzeitig den thematischen Höhepunkt des Gedichtes darstellt. Die letzten Verse („Du bist gesendet / Und Stambul endet, / Konstantinopel lebet wieder auf“) bilden einen indirekten Aufruf an den russischen Kaiser, den Adressaten der Botschaft, einen Appell zu einem weiteren Krieg gegen die Türken. Nicht zufällig hat gerade dieses Gedicht das Interesse der russischen Gesandtschaft in München geweckt.

### Tjutčevs Ode

In seiner Depesche an Nesselrode merkte Potemkin an, das Gedicht Ludwigs stelle ein ausgezeichnetes Denkmal von Gefühlen und Stimmungen seiner Majestät dar („un monument trop remarquable des sentiments et des dispositions de Sa Majesté“, zit. nach Динесман 2004, 20).<sup>17</sup> Es ist bemerkenswert, dass der Depesche auch eine *poetische* Übertragung ins Russische, angefertigt vom zweiten Sekretär der russischen Gesandtschaft F. I. Tjutčev, beigelegt wurde.<sup>18</sup> In der Forschung herrscht Übereinstimmung in Bezug auf die Motive dieser Übersetzung: Sie sei von Potemkin initiiert worden, der damit Tjutčevs Karriere fördern wollte (vgl. Пигарев 1966, 348; Осповат 1990, 17; Динесман 2004, 21).

Die Tjutčev-Forscher haben bereits auf eine formale und semantische Äquivalenz der beiden Gedichte hingewiesen (vgl. Пигарев 1935, 180; Осповат 1990, 18). Und tatsächlich greifen die Gedichtform, teilweise auch das Metrum, die Reimfolgen und auch die Metaphorik der Übersetzung auf Ludwigs Ode zurück. Tjutčev versucht, dem Original so treu wie möglich zu bleiben. Seine Aufgabe war letztendlich nicht nur eine dichterische, sondern auch eine politische: Ludwigs Ideen mussten adäquat wiedergegeben werden. Nachdichtungen geraten allerdings zwangsläufig in die poetische Tradition der Zielsprache. Laut Jurij Тын-жанов (Тынянов 1977, 29) wird die Bedeutung des Wortes stark durch den „Abnutzungsgrad des Materials“ („подержанность материала“) bestimmt. Das Wort werde nicht an sich, sondern als Mitglied einer bekannten Reihe bzw. Tradition genommen. So gerät Tjutčev mit seinem

---

17 Vgl. auch Пигарев 1935, 180.

18 Der Text von Tjutčevs Übersetzung wird im Anhang 2 nach Тютчев 1966, 78-79 zitiert. Die erste Publikation erfolgte in Пигарев 1935, 180-181.

Ausruf „Oh Nikolaj“ in die russische Odentradition.<sup>19</sup> Die exklamative Interjektion, ein typisches Merkmal der Ode, kommt bei Tjutčev dreimal vor: „*О Николай*“ (V. 1), „*о царь*“ („oh Zar“, V. 14, V. 30). Auf der Interpunktionsebene verstärkt Tjutčev den feierlichen Odeneffekt, indem er intensiv Ausrufezeichen einsetzt, die sich bei Ludwig nur zweimal finden (V. 7, V. 23). In beiden Fällen ist das Ausrufezeichen bei Ludwig durch den Imperativ bedingt. Auch rhythmisch und metrisch versucht Tjutčev den Stil Ludwigs zu erhöhen: Er verlängert die metrisch verkürzten Verse jeder Strophe (7-8, 16-17, 25-26, 34-35), die einen komischen Effekt hervorrufen und die Festlichkeit der Ode reduzieren könnten.

Wichtige Unterschiede zwischen Ludwigs Gedicht und Tjutčevs Übersetzung lassen sich auch auf der lexikalischen Ebene finden. Tjutčevs Text wird von Altkirchenslavismen dominiert, die den Text zusätzlich sakralisieren: „*господом воздвигнутый воитель*“ („Von Gott ernannter Krieger“, V. 3), „*бог милостей и браней*“ („Gott der Gnaden und der Kriege“, V. 8), „*скиптр*“ („Zepter“, V. 9), „*мановенья*“ („befehlender Handbewegung, V. 21) usw.<sup>20</sup> Auch auf der Motivebene lassen sich einige Unterschiede zwischen den beiden Gedichten feststellen. Ludwigs zivilisatorisches Motiv „des moslemit’schen Tigers“, der in „seine alte Wüste“ zurückgejagt werden muss, greift Tjutčev in seiner Übersetzung nicht auf und vergleicht Nikolaj bereits in der ersten Strophe mit dem von Gott ernannten Krieger; er arbeitet mit einem Vergleich, der bei Ludwig erst in der zweiten Strophe vorkommt. So wie Ludwig verweist Tjutčev dabei auf den Erzengel Michael: „*Тебе, тебе, послу его велений – / Кому сам бог вручил свой страшный меч*“<sup>21</sup> (V. 9-10), der allerdings nicht mehr die Züge eines Cherubs, sondern von Moses trägt, der das auserwählte Volk aus der Wüste herausführt: „*известь народ его из смертной тени*“ (V. 11). Dieser Vers enthält eine in Ludwigs Text fehlende Anspielung auf die Befreiung aus der ägyptischen (bzw. babylonischen) Gefangenschaft,

19 Die griechische Färbung des Gedichts Ludwigs, die mit „Nikolaos“ vorgegeben wird, fehlt in der Übersetzung: Tjutčev hat die Text-Variante aus *Flora* übersetzt, die mit „Nikolaus“ anfängt.

20 Vgl. exemplarisch die lexikalisch-semantische Parallelität zwischen dem Gedicht Tjutčevs <*Императору Николаю*> (<*An Kaiser Nikolaj*>), insbesondere V. 19-22, und dem Gedicht Vasilij Žukovskijs *Императору Александру* (*An Kaiser Alexander*, 1814), das Russlands Sieg über Napoleon gewidmet ist: „*И в грозный между тем полки слиянны строй, / На все готовые, с покорной тишиной / На Твоей смотрели взор и ждали мановенья*“ (Жуковский 1999, 371; „Und die Regimenter inzwischen zu einer fürchterlichen Reihe zusammengestellt / Zu allem bereit, in gehorsamen Stille / sahen Deinen Blick an und warteten auf Deine befehlende Handbewegung“).

21 „An Dich, an Dich, den Botschafter seiner Gebote – / Dem Gott selbst sein schreckliches Schwert überreichte.“

die übrigens ein Wüstemotiv impliziert. Damit wird die Wüste, die in Ludwigs Gedicht für die Unzivilisiertheit und Wildnis steht, indirekt in die biblische Wüste transformiert.<sup>22</sup> Die Gottesauserwähltheit Nikolajs unterstreicht Tjutčev zusätzlich durch das bei Ludwig fehlende Motiv der Sonne: „Над избранной, о царь, твоей главою / Как солнце просияла благодать!“<sup>23</sup> (V. 15). Außerdem verweist die Anrede *о царь* (oh Zar) auch auf die russische Tradition der Zarenvergöttlichung.<sup>24</sup> Nikolaj wird direkt, durch eine klare Anspielung auf das Alte Testament mit Gott dem Vater verglichen: „Реки: «Да будет свет» – и будет свет!“<sup>25</sup> (V. 24). Somit wird Nikolaj in Tjutčevs Übersetzung nicht mehr mit Christus verglichen, sondern mit Gott-Vater, der Christus selbst in Schutz nehmen muss: „Довольно над Христом ругался Магомет!..“<sup>26</sup> (V. 27). Ludwigs neutralem Ausdruck „Dein Wort“ gibt Tjutčev mit dem Epitheton гневный (zornig) eine dramatisierende Definition: гневный глас (zornige Stimme) (V. 19).

Tjutčevs intensivierte Sakralisierung erreicht ihren Höhepunkt in der Auferstehungsmetaphorik des letzten Verses: bei Ludwig *lebt* Konstantinopel wieder *auf*, bei Tjutčev wird es *auferstehen*: „Константинополь воскресает вновь“. Tjutčev hätte ohne Verluste für die Rhythmik des Verses auch *оживает* (aufleben) schreiben können. Er wählt aber eine Auferstehungssymbolik, die in der dritten Strophe mit dem Motiv des Kreuzes verknüpft wird: „Твоей руки одно лишь мановенье – / И в прах падут к подножию креста“<sup>27</sup> (V. 21-22) und mit dem Bild des durch Mohammed verhöhnten Christus dramatisiert wird (V. 27). Neben der direkten Rede Gottes gibt es in Tjutčevs Übersetzung auch andere, für die Ode charakteristische Anreden: „Ликуйте, христиане! / Ваш

22 Das biblische Exodus-Motiv (mit dem expliziteren Wüstenmotiv) taucht in Tjutčevs eigenem Gedicht *Олегов щит* (1829; *Olegs Schild*) auf, das ebenfalls den russisch-türkischen Krieg zum Thema hat: „О наша крепость и оплот! / Великий бог! Веди нас ныне, / Как некогда ты вел в пустыне / Свой избранный народ!..“ (Тютчев 1966, 76; „Oh unsere Festung und unser Hort! / Großer Gott! Führe uns jetzt, / Wie du führtest einst durch die Wüste / Dein auserwähltes Volk!..“).

23 „Über deinem auserwählten Kopf, oh Zar, / glänzte wie die Sonne der Segen!“

24 In diesem Zusammenhang vgl. auch die Ode *Императору Александру*: „Великость, слава, мир, отечество, алтарь – / Все, все слилось в одно святое слово: Царь“ (Жуковский 1999, 377; „Erhabenheit, Ruhm, Frieden, Vaterland, Altar – / Alles, alles vereinigte sich in einem heiligen Wort: Zar“).

25 „Sprich: ‚Es werde Licht!‘ – und es wird Licht.“ Die Inspiration für Tjutčevs Anspielung auf das Biblische „Es werde Licht“ kam vom 15. Vers von Ludwigs Nikolaj-Gedichtes: „Es schwindet Finsterniß, es siegt das Licht“.

26 „Genug hat Mohammed Christus verhöhnt!..“

27 „Nur eine Bewegung deiner Hand – / Und sie fallen als Asche zum Fuß des Kreuzes.“



бог, бог милостей и браней / Исторг кровавый скиптр из нечестивых рук“<sup>28</sup> (V. 7-9). Tjutčev arbeitet hier mit zwei Typen der biblischen Darstellungen Gottes als Gottes der Liebe und als Gott-Zebaoth, Gott der Heerscharen. Der choralartige Aufruf kommt bei Ludwig erst in der dritten Strophe vor: „An’s Ziel! an’s Ziel! so ruft der Menschheit Sehnen, / So ruft der Chor der Engel mit vereint“ (V. 23-24).

Eine Schwierigkeit für die Interpretation bereitet das Bild des „verhöhnnten Vaterlandes“: „Gerächt Dein lang verhöhnntes Vaterland“ (V. 4). Nach der Hypothese Aleksandr Ospovats (Осповат 1990, 19) bezieht sich Ludwig an dieser Stelle auf die angeschlagene Reputation Russlands in der europäischen öffentlichen Meinung vor dem Krieg und Tjutčev habe diese Stelle aus Konjunkturgründen aus seiner Übersetzung ausgeschlossen. Es stellt sich aber die Frage, warum Ludwig in einem Gedicht, das den Krieg Russlands eher als einen symbolischen Kampf zwischen Gut und Böse darstellt, ihn als Russlands Rache an der europäischen öffentlichen Meinung darstellen sollte? Vermutlich könnte mit dem *Vaterland* nicht Russland, sondern Byzanz als Urwiege der Orthodoxie gemeint sein.<sup>29</sup> *Verhöhnhen/höhnhen* verweist auf die *Verhöhnung* oder *Verspottung Christi* durch die römischen Soldaten im Palast von Pilatus und am Kreuz. Offensichtlich hat Tjutčev diese Stelle auch so verstanden und dementsprechend übersetzt: „Довольно над Христом ругался Магомет!..“<sup>30</sup> (V. 27). Man muss allerdings Ospovat zustimmen, dass das „verhöhnnte Vaterland“ auf eine zweideutige Weise verstanden werden kann und im Kontext des Sieges Russlands auch „eine provokante Dissonanz“ (Ospovat 1998, 452) bildet.

Ein Motiv, das in Ludwigs Nikolaj-Gedicht nicht vorkommt, stellt jenes der Ketten dar, die zerschlagen werden: „И вековую цепь навек рассечь“ (V. 12). Die Ketten stellen eine konventionelle, beinahe tote Metapher für die Sklaverei dar und kommen sowohl in der deutschen als auch in der russischen politischen Lyrik oft vor.<sup>31</sup> Ein weiteres Motiv, das

---

28 „Jubelt, ihr Christen! / Euer Gott, der Gott der Gnaden und der Kriege / riss den blutigen Zepter aus den unfrommen Händen heraus“.

29 Vgl. eine der zahlreichen lexikalisch-semantischen Parallelitäten zwischen den Gedichten *An Rußland’s Kaiser* und *An Hellas*. *Im vierten Jahre ihrer Befreyung*: „Ja, Hellas, du, die arg gehöhnt, / Du, über die die Welt den Stab gebrochen, / Das Schicksal ist mit dir versöhnt, / Im Türkenblut das deinige gerochen.“ (Ludwig I. 1829, II, 20)

30 „Genug hat Mohammed Christus verhöhnnt!..“

31 Tjutčev wird später die Ketten-Metapher in seinen panslavistischen Texten im Kontext einer religiösen Unterdrückung der Slaven durch die Katholiken verwenden, wie z. B. im Gedicht *Гус на костре* (*Hus auf dem Scheiterhaufen*, 1870), in dem Tjutčev das tschechische Volk aufruft, die religiösen Ketten des Katholizismus zu zerbrechen und sich mit seinen

Tjutčev eigenmächtig einführt, bildet jenes des Mondes (V. 17). Nach der triftigen These Ospovats (Осповат 1990, 19) stammt diese „metonymische Konstruktion, die die Elemente des türkischen Wappens benutzte“, aus Tjutčevs Gedicht *Олегов щит* (*Olegs Schild*).<sup>32</sup> In seiner Übersetzung macht Tjutčev das Gedicht Ludwigs expressiver und dramatischer, indem er die vage Darstellung der antichristlichen Untaten der Osmanen detaillierter schildert und das Motiv des Blutes einführt (V. 5-6, 9, 25-26).

Abschließend kann festgehalten werden, dass Tjutčev mit seiner Übersetzung das Gedicht Ludwigs in den russischen Konstantinopel-Diskurs einschreibt, der in Russland seit dem 18. Jahrhundert, von Peter dem Großen über die griechischen Projekte Katharinas II., neue Impulse erhielt und in der osmanischen Politik Nikolajs eine Steigerung erlebte. Der Krieg Russlands gegen das Osmanische Reich traf den wunden Punkt der europäischen Politik, die orientalische Frage, d. h. die Konkurrenz der Großmächte am Schwarzen Meer. Zur Beruhigung seines potenziellen Gegenspielers deklarierte Russland den Krieg als die Rekonstitution des gebrochenen Vertrags von Akkerman und nicht als Eroberungs- oder Befreiungskrieg (vgl. Schiemann 1908, 232-234). Die Befreiung Griechenlands stellte allerdings in der russischen Ideologie einen Teil der Mission Russlands zur Wiederherstellung des Christlich-Orthodoxen Imperiums dar, das als Gegengewicht zu Westeuropa verstanden wurde. Die potenzielle Befreiung Konstantinopels hatte für Ludwig und für Nikolaj verschiedene ideologische Bedeutung.

Der russisch-türkische Krieg wurde in Russland in dieser Zeit oft in Verbindung zu dem erfolgreichen Feldzug des heidnischen altrussischen Fürsten Oleg gegen Byzanz im Jahr 907 gesetzt (vgl. Лейбов/Осповат 2007, 73). Dass Konstantinopel 1829 nicht erobert wurde, interpretierte man einerseits als Demonstration des Großmutes Russlands. Andererseits herrschte in der russischen Gesellschaft wegen der Nichteinnahme Konstantinopels eine trübe Stimmung (vgl. Schiemann 1908, 379).

Der religiöse Kontext der griechischen Frage war für deren Verständnis in Russland von großer Relevanz: Das hat Ludwig richtig ‚erra-

---

Brüdern, den orthodoxen Slaven, zu vereinen (Тютчев 1966, 221).

<sup>32</sup> In Ludwigs Hellas-Zyklus kommt das Motiv des Mondes und besonders des „bleichen Mondes“ – ein Epitheton, das auch Tjutčev in seiner Ludwig-Übersetzung aufgreift – ebenfalls recht häufig vor. Vgl. z. B. *An Hellas. Im vierten Jahre ihrer Befreyung*: „Verlassen von der ganzen Welt, / Erhabene! [Hellas] Bist du doch nicht verlassen; / Durch deinen Arm die Hyder [Osmanische Herrschaft, S. K.] fällt, / Vor deiner Sonne muß der Mond erblassen“ (Ludwig I. 1829, II, 19).

ten‘. Man kann nur spekulieren, ob Ludwigs Appell an Nikolaj eine Rolle bei der Wahl von Otton I., dem Sohn Ludwigs, zum König Griechenlands gespielt hat, dessen Kandidatur Nikolaj unterstützte, allerdings unter der Bedingung, dass Otton zum orthodoxen Glauben konvertiere.

Auf der stilistischen Ebene schreibt sich Tjutčevs Übersetzung in die Tradition der russischen Ode ein. Dabei wird der Dichter und Diplomat Tjutčev indirekt zu einem ‚Hofdichter‘, der (obwohl auch unter der Maske eines philhellenistischen Boten) seinem Herrscher eine Ode überreicht.

## Anhang

### 1. Ludwig I. *An Rußland's Kaiser. Im Sommer 1828*

- 1 N i k o l a u s, das ist der Volksbesieger.
- 2 Des Türkenvolks Besieger, der bist Du;
- 3 Dir unterliegt der moslemit'sche Tiger,
- 4 Ihn jage seiner alten Wüste zu.
- 5 Was unter ihm die Christen schon ertragen,
- 6 Das litten keine Menschen jemals noch.
- 7 Doch weg mit Klagen!
- 8 Die Schwerter schlagen,
- 9 Zerschmettern das mohametan'sche Joch.
  
- 10 Ein Cherub mit dem heil'gen Flammenschwerte,
- 11 Gesegneter, bist Du von Gott ernannt,
- 12 Damit dem Frevel seine Strafe werde,
- 13 Gerächt Dein lang verhöhntes Vaterland.
- 14 Verlassen ist der Erbfeind von dem Glücke,
- 15 Es schwindet Finsterniß, es siegt das Licht.
- 16 Das Reich der Tücke
- 17 Kommt nie zurücke,
- 18 Zurück kehrt des Korans Herrschaft nicht.
  
- 19 Du Edler, von dem Ewigen erkohren,
- 20 Zu der gebeugten Christen Schutz und Hort,
- 21 Ein Retter bist denselben Du geboren,
- 22 Und Osmans Pforte bebt vor Deinem Wort.
- 23 An's Ziel! an's Ziel! so ruft der Menschheit Sehnen,
- 24 So ruft der Chor der Engel mit vereint;
- 25 Genug der Thränen,
- 26 Es ist kein Wähnen,
- 27 Gefesselt wird der Christen ew'ger Feind.
  
- 28 Nicht zu erobern bist Du hingezogen,
- 29 Auf Höheres gerichtet ist dein Blick,
- 30 Doch unaufhaltbar, wie des Sturmes Wogen,
- 31 So stürzet auf die Türken das Geschick.
- 32 Von ihnen hat das Antlitz Gott gewendet,
- 33 Das Maaß ist voll, aus ihrer Thaten Lauf;
- 34 Du bist gesendet
- 35 Und Stambul endet,
- 36 Konstantinopel lebet wieder auf.

Aus: *Flora. Ein Unterhaltungs-Blatt* vom 19. Oktober 1829

2. Ф. И. Тютчев <Императору Николаю I>

1 О Николай, народов победитель,  
2 Ты имя оправдал свое! Ты победил!  
3 Ты, господом воздвигнутый воитель,  
4 Неистовство врагов его смирил ...  
5 Настал конец жестоких испытаний,  
6 Настал конец неизреченных мук.  
7 Ликуйте, христиане!  
8 Ваш бог, бог милостей и браней,  
9 Исторг кровавый скиптр из нечестивых рук.

10 Тебе, тебе, послу его велений –  
11 Кому сам бог вручил свой страшный меч, –  
12 Известь народ его из смертной тени  
13 И вековую цепь навек рассечь.  
14 Над избранной, о царь, твоей главою  
15 Как солнце просияла благодать!  
16 Бледнея пред тобою,  
17 Луна покрылась тьмою –  
18 Владычеству Корана не восстать ...

19 Твой гневный глас послыша в отдаленье,  
20 Содроглися Османовы врата:  
21 Твоей руки одно лишь мановенье –  
22 И в прах падут к подножию креста.  
23 Сверши свой труд, сверши людей спасенье.  
24 Реки: «Да будет свет» – и будет свет!  
25 Довольно крови, слёз пролитых,  
26 Довольно жён, детей избитых,  
27 Довольно над Христом ругался Магомет!..

28 Твоя душа мирской не жаждет славы,  
29 Не на земное устремлен твой взор.  
30 Но тот, о царь, кем держатся державы,  
31 Врагам своим изрек их приговор ...  
32 Он сам от них лицо свое отводит,  
33 Их злую власть давно подмыла кровь,  
34 Над их главою ангел смерти бродит,  
35 Стамбул исходит –  
36 Константинополь воскресает вновь ...

Aus: Тютчев Ф. И. *Лирика в 2-х т.* Т. 2. Москва 1966

### Literaturverzeichnis

- Fischer, Bernhard (Hrsg.): Der Verleger Johann Friedrich Cotta. Chronologische Verlagsbibliographie 1787-1832. 3 Bde. Bd. 2: 1815-1832. München 2003.
- Frühwald, Wolfgang: Der König als Dichter. Zu Absicht und Wirkung der „Gedichte Ludwigs des Ersten, Königs von Bayern“. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 50.1/2 (1976). S. 127-157.
- Klebe, Albert: Dr. [Albert Klebe] an J. F. Cotta = München d. 24. Oct. 1829. <Deutsches Literaturarchiv Marbach, Cotta-Archiv (Stiftung der Stuttgarter Zeitung), Cotta Br. Lindner Nr. 157>.
- Körner, Theodor: Leyer und Schwert. Berlin, Stettin 1824.
- Rousseau, Johann Baptist: Ueber königliche Dichter und die Gedichte des Königs Ludwig von Bayern. Dessau 1829.
- Ludwig I.: Gedichte des Königs Ludwig von Bayern. Bd. 1. und 2. München 1829.
- Maillet, Marie-Ange: „Auf Hellenen! Zu den Waffen alle!“ Bemerkungen zur Rezeption der philhellenischen Gedichte Ludwigs I. In: Graecomania. Der europäische Philhellenismus. Hg. von Gilbert Heß [et al.]. Berlin, New York 2009. S. 275-296.
- Ospovat, Alexander: Fëdor Tjutčev über „deutsche Zustände“. In: Deutsche und Deutschland aus russischer Sicht. Hg. von Dagmar Herrmann und Alexander Ospovat. Reihe B., Bd. 3. München 1998. S. 444-462.
- Quack-Eustathiades, Regine: Der deutsche Philhellenismus während des griechischen Freiheitskampfes 1821-1827. München, Oldenbourg 1984.
- Schiemann, Theodor: Geschichte Russlands unter Kaiser Nikolaus I. 4 Bde. Bd. 2. Vom Tode Alexander I. bis zur Juli-Revolution. Berlin 1908.
- Spindler, Max (Hrsg.): Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Eduard von Schenk 1823-1841. München 1930.
- Динесман, Т.Г. Ф.И. Тютчев. Страницы биографии. К истории дипломатической карьеры. Москва 2004.
- Жуковский, В.А. Полное собрание сочинений и писем в 20-ти томах. Т. 1. Москва 1999.
- Лейбов, Р.Г./Осповат, А.Л. Сюжет и жанр стихотворения Пушкина «Олегов щит» // Пушкинские чтения в Тарту 4. Пушкинская эпоха: Проблемы рефлексии и комментария. Тарту 2007. С. 71-88.

Осповат, А.Л. Тютчев – переводчик Людвиг I баварского // Пятые тыняновские чтения. Тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига 1990. С. 15-20.

Пигарев, К. Ф.И. Тютчев и проблемы внешней политики царской России // Литературное наследство 19/21. Москва 1935. С. 177-218.

Тынянов, Ю.Н. Тютчев и Гейне // Ю.Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. Москва 1977. С. 29-37.

Тютчев, Ф.И. Лирика в 2-х т. Т. 2. Москва 1966.

### Zur Autorin

*Svetlana Kirschbaum*, geb. 1977 in Baku, studierte Ostslavistik und Politikwissenschaft (Schwerpunkt: Politische Philosophie und Ideengeschichte) in Regensburg und Triest. Zurzeit promoviert sie am Lehrstuhl für Slavische Philologie in Regensburg zum russischen Presseprojekt in Deutschland in den 1820er-1830er Jahren. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören deutsch-russische kulturelle und literarische Beziehungen, Lyrik, Fedor Tjutčev.





— Birgitte Beck Pristed —

## Čechov im Hierarchiewandel der russischen Buchumschläge

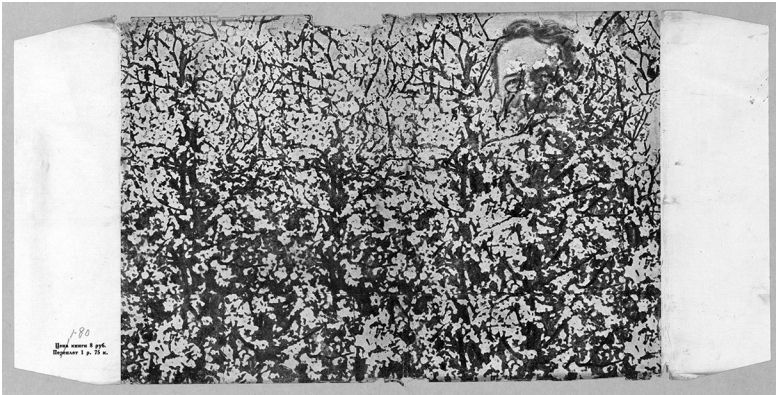
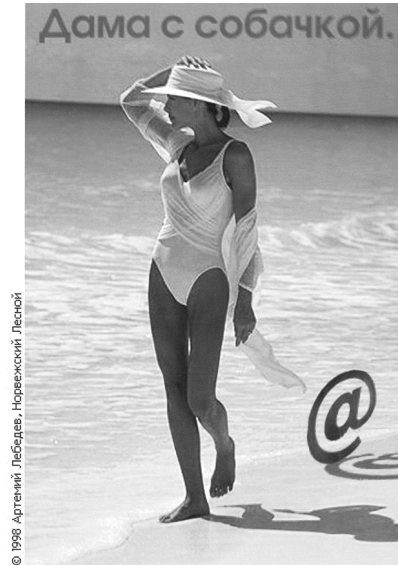


Abbildung 1:

Hinter einem impressionistischen Flimmer von aquarellgemalten, weiß blühenden Zweigen, die sich über die ganzen Vorder- und Rückseite des sowjetischen Schutzumschlags ausbreiten, taucht oben ein Fotofragment eines sehr bekannten Gesichts auf. Eine Fotografie, die so reproduziert worden ist, dass der Leser – der immer auch Zuschauer ist – auch ohne die fehlenden, für Umschläge ansonsten obligatorischen verbalen Angaben, Titel und Autorennamen, schnell errät, dass dieser Schutzumschlag Čechovs Drama *Вишневый сад* (*Der Kirschgarten*) ummantelt.

Abbildung 2:

Vor dem Hintergrund eines azurblauen Meeres spaziert eine junge Dame in weißem Sonnenhut und Bademode der 1990er Jahre den Strand entlang; ihr hinterher ... rollt ein Email-Zeichen, das im Russischen auf den Spitznamen собачка, ‚Hündchen‘ horcht. Auf dem postsowjetischen, digitalen ‚Umschlag‘ zu Čechovs Erzählung *Дама с собачкой* (*Die Dame mit dem Hündchen*) ist ein neues Gesicht aufgetaucht. Nicht nur der Spitz ist so rund wie das @ geworden. Auch die halbnackte Frau, die dem Zuschauer-Leser von zahllosen Reiseprospekten bekannt ist, entspricht einer neuen visuellen Forderung nach einer Dame auf dem Buchumschlag, und so wird die Dame mit dem Hündchen ‚entmantelt‘.



### Metaumschläge

Diese beiden Umschläge sind im engeren Sinn keine richtigen Buchumschläge. Der sowjetische Schutzumschlag schützt nicht länger den *Kirschgarten*. Er wird separat aufbewahrt im *Scrap book of Russian book-jackets, 1917-1942* der New York Public Library. Weil das Coverbild sich von dem literarischen Werk losgerissen hat, gibt es keine weitere Information zum Schutzumschlag, es ist bis heute nicht bekannt, von welchem Künstler und wann der Umschlag gestaltet wurde.<sup>1</sup> Der postsowjetische ‚Umschlag‘ wurde als digitaler Witz oder ein grafisches Wortspiel von dem Designer Artemij Lebedev und dem Journalisten, Fotografen und Blogger Nikolaj Danilov (Pseudonym Norvežskij Lesnoj) 1998 gestaltet, aber nie auf einer gedruckten Čechov-Ausgabe publiziert.

---

<sup>1</sup> In der Web-Galerie der NYPL wird der Umschlag auf 1933-35 datiert. Diese Datierung ist aber unsicher, da sie erst am 25.06.2010 zusammen mit dem angeblichem Titel und Autorennamen mit Fragezeichen beigefügt worden ist, nachdem ich mich mit einer Anfrage zu weiteren Informationen an die Bibliothek gewandt habe.

Nichtsdestoweniger sind Čechovs literarische Vorlagen deutlich anwendend als Subtexte für beide Bilder, die sich explizit auf das Medium Buchumschlag beziehen und mit dessen Konventionen spielen. Deswegen werden die Bilder im Folgenden, inspiriert von den „Metapictures“-Analysen des amerikanischen Literatur- und Bildtheoretikers W.J.T. Mitchell (Mitchell 1994, 35-82) als ‚Metaumschläge‘ betrachtet. Wie Metabilder sind sie beide explizit selbstreferenziell und reflektieren darüber, was ein Buchumschlag überhaupt ist und welche Funktion er im Verhältnis zum literarischen Werk erfüllt.

Ausgehend von einer vergleichenden Analyse des sowjetischen Schutzumschlags zu *Вишневый сад* und des postsowjetischen zu *Дамы с собачкой* soll im Folgenden die Entwicklung im Verhältnis zwischen Coverbild und literarischem Text diskutiert werden. Es wird argumentiert, dass beide Metaumschläge zwei Aufbruchphasen im Status des Buches, in der Auffassung der literarischen Klassiker und in der Rolle des Buchumschlags repräsentieren. Bei der ersten handelt es sich um die Übergangsphase von der Avantgarde zur Klassiker-Buchkultur, bei der zweiten um die Übergangsphase von der sowjetischen Klassiker-Buchkultur zu der postsowjetischen Bildkultur und dem ‚Verfall der Buchkultur‘. In beiden Phasen findet eine Hierarchiewandlung im Verhältnis zwischen Wort und Bild statt.

## Rebus

Die beiden Metaumschläge besitzen das, was David Scott in seinen word & image-Studien zu futuristischen Plakaten „Rebus“-Charakter nennt (Scott 1997, 270). Im Rebus wird die klassische Distinktion zwischen dem ikonischen Bild, das durch Ähnlichkeit ein Objekt repräsentiert, und dem symbolischen Wort, das durch arbiträre Konvention ein Objekt signifiziert, aufgehoben. Stattdessen verschmelzen visuelle und verbale Elemente im Rebus zu einem Kontinuum.

Ein Beispiel für diesen simultanen, doppelten Lesemodus des Rebus ist das E-Mail-Symbol auf dem postsowjetischen Metaumschlag, das nicht länger als transparentes Zeichen funktioniert, sondern als Bild zu собачка animiert wird. Das Zeichen erhält seinen eigenen Schatten, und wird nach vorn gekippt in ein dynamisches Rollen. Das zwingt uns, die Lesebrille mit einer Bildbrille zu tauschen. Die grafische Darstellung konkretisiert die Metapher der Alltagssprache und macht aus der modernen Hieroglyphe, die in verschiedenen Sprachen eine Reihe von Tiermetaphern erzeugt hat (deutsch: „Klammeraffe“; italienisch: „Schnecke“; skandinavisch: „Rüssel-A“; etc.), eine Art Meta-Metapher.

Auf dem sowjetischen Metaumschlag funktioniert das Rebus ohne verbale Lösung, auf dem postsowjetischen Metaumschlag ist der Titel der Erzählung oben ganz konventionell mit Buchstaben in einer unauffälligen Typografie wiedergegeben, eine eigentlich überflüssige Verdopplung der Aussage des Rebus. Man geht nicht länger davon aus, dass der Zuschauer-Leser Čechovs Kurzgeschichte ohne die Lösung wiedererkennen kann.

### Hybridmedien

Der Umschlag, der das erste Aufeinandertreffen des Lesers mit dem literarischen Text vermittelt, fordert – auch bei einer weniger experimentellen Gestaltung – keine Leserichtung, die systematisch von links nach rechts führt, sondern eine springende Blickrichtung und eine Wahrnehmung, die gleichzeitig Wörter, Bilder und Material erfasst. Der literarische Text ist schon durch seine Materialität und visuelle Oberfläche nie ein reines Wortmedium, sondern ein Hybridmedium.

Eine solche Hybridität springt bei beiden Metaumschlägen klar ins Auge. Der Schutzumschlag zu *Вишневый сад* enthält Elemente von *Fotografie*. Die Kirschzweige sind *gemalt*. Der Umschlag gehört zu einem *Theatermanuskript*, das aber auch außerhalb der Bühne den Status als *literarischer Klassiker* hat. In der digitalisierten Form, in der der Umschlag in der Web-Galerie der New York Public Library vermittelt wird, ist er ein medienkonvergentes *Sammlungs- und Archivobjekt*.

Lebedevs und Danilovs Version von *Дама с собачкой* spiegelt, wie zwei andere Medienformen, *Werbung* und *Internet*, in die Domäne der Literatur eindringen. Sie kommentiert ironisch, wie der Buchumschlag auf dem privatisierten Markt nicht länger in erster Linie das Werk schützen und bewahren, sondern kommunizieren, d. h. die Ware verpacken, vermarkten und schnellstmöglich verkaufen soll.

Der Buchumschlag, der als Membran zwischen Werk und Welt einerseits eine Grenze bildet, bricht andererseits den Zugang zur Literatur als rein sprachlichem Medium auf. „All media are, from the standpoint of sensory modality, ‘mixed media’“, wie Mitchell es programmatisch formuliert (Mitchell 2005, 257). Diese Erkenntnis dürfte für die Buchhistoriker keine neue sein. Sie betrachten schon seit Jahren Texte als materiell und sozial verankerte Textur und fordern damit die Tradition des *close reading* als rein mentale Interpretation von abstrakten Zeichen heraus (McKenzie 1986, 5). Trotzdem werden Buchumschläge nur selten mit in die Literaturanalyse einbezogen. Dass der Buchumschlag zu *Вишневый сад* überhaupt aufbewahrt wurde, ist eher ein Zufall. Früher haben die Forschungsbibliotheken den Schutzumschlag nicht als integrierten Teil

des Buches verstanden. Der Schutzumschlag, dessen kurze Lebensdauer nur dazu diene, einmalige Reklame für das Werk zu machen und den Buchblock vorübergehend vor Schmutz zu schützen, wurde beim Einbinden des Buches in der Regel vernichtet (Tanselle 2003, 90-91). Im besten Fall wird der Umschlag als Teil der „paratextuellen“ Elemente (Genette 1987) des Werkes betrachtet, wenn es denn nicht um z. B. visuelle Poesie oder andere direkt interartielle Sonderformen der Literatur geht, die ein fruchtbares Objekt für die heranwachsende Intermedialitätsforschung geworden sind. Dies hat im Fall der russischen Avantgarde- und Samizdat-Bücher zu einer Reihe von Monografien und Ausstellungen geführt (siehe u. a. Кричевский 2006 und Lemmens 2005).

### Der Schutzumschlag zu *Вишневый сад*: Buchkultur im Umbruch von Avantgarde zum Klassiker

Der Schutzumschlag zu *Вишневый сад* spielt mit Fotomontage, die das Porträt von Čechov fragmentiert und interessanterweise gerade das optische Instrument, seinen Zwicker, metonymisch hervorhebt. Fotomontage als Element auf dem Buchumschlag wurde durch die konstruktivistischen Buchgestalter (A. Rodčenko, P. Galadžev, G. Klucis u. a.) verbreitet, die mit der Fotografie eine gegenstandlose, abstrakte Formsprache durch eine objektive, realistische ersetzen wollten. Die hohe Erwartung an die moderne Technologie bestand darin, dass die mechanische Fotografie die jahrhundertlange Tradition handgefertigter Darstellungsformen ablösen sollte (Кричевский 2002, 106). Auf dem Schutzumschlag zu *Вишневый сад* steht die Fotomontage aber nicht allein, sondern die organischen, handgemalten Kirschwäzige drohen die ganze Fläche zu überwuchern. Als konstruktivistische Interpretation von Čechovs Schauspiel könnte der Schutzumschlag aussagen, dass Čechov mit seinem objektiven, neutralen Blick das verschleierte, veraltete, illusorische Weltbild der verarmten Adelligen in *Вишневый сад* realistisch-fotografisch durchschaut.

Der lose Schutzumschlag bleibt jedoch doppeldeutig: Stellt er einen Čechov vor, der sich mit einem unsichtbaren und unhörbaren Lachen hinter seinem undurchdringlichen Werk vor dem Leser-Zuschauer versteckt? Oder wächst der Kirschgarten Čechov sozusagen über den Kopf, decken die Zweige seinen Mund zu, als ob der Dichter unfreiwillig in seinen eigenen Lorbeeren ertrinkt?

Das Rebus des Schutzumschlags funktioniert nur, weil Čechovs Kirschgarten so bekannt und technisch reproduziert ist, dass der sowjetische Leser ohne verbale Angaben unmittelbar das Werk und den Autor wiedererkennt. Deswegen lässt sich der Umschlag als humoristischer

Kommentar zur Kanonisierung Čechovs auslegen. Der Schutzumschlag spiegelt eine Übergangsphase von der Avantgarde-Kultur, in der man mit Klassikerautoren respektlos umgehen konnte, ihre Porträts zerreißen durfte oder sie wie in dem berühmten Diktum der Futuristen von 1913 gefordert, „über Bord werfen“ konnte, hin zu einer neuen klassischen Buchkultur, in der autorisierte Reihen von neuen und alten Klassikern in Massenaufgaben die Bildung – und Mythosbildung – „des am meisten lesenden Volkes“ sichern sollen.

Im kulturpolitischen System der Sowjetunion wurden Bücher ein wichtiges Instrument für die sozialistische Erziehung des Volkes. Die Bildung des neuen Sowjetmenschen war eng mit der Bildung des Massenlesers verbunden. Der sowjetische Staat sollte den Analphabetismus ausrotten, das Volk aufklären und die kulturelle Bildung erhöhen. Statt die bürgerliche Kultur zu vernichten und durch eine kulturelle Diktatur des Proletariats zu ersetzen, wurde das literarische Erbe vom sozialistischen Staat institutionalisiert (Dobrenko 1997, 156-61; Lovell 2000, 38). Unmittelbar nach der Revolution erhielt der erste sowjetische Staatsverlag, die Literatur- und Verlagsabteilung unter dem Volkskommissariat für Aufklärung, Narkompros, ein Monopol für die russischen Klassiker, um sie in billigen Massenaufgaben herauszugeben (Динерштейн 1997, 168). Schon 1918 erschien bei diesem Verlag die erste sowjetische *Полное собрание сочинений* (*Vollständige Werkausgabe*) von Čechov. Kanonisierte Reihen und gesammelte Werke in kolossalen Auflagen wurden ein Kennzeichen für die Verlagspolitik während der ganzen sowjetischen Periode.

### Vom Papierumschlag zum festen Einband

Während die Periode von 1935 bis zu den 1960er Jahren in der westlichen Buchgeschichte als „Paperback Revolution“ bezeichnet wird (Schmoller 1974, McCleery 2007), lief in der Sowjetunion der Prozess in der gleichen Zeit, abgesehen von den Kriegsjahren, genau umgekehrt ab. Bis zum Ende der 1920er Jahre wurden nur ungefähr ein Zehntel der sowjetischen Buchtitel als gebundene Ausgaben herausgegeben (Брылов 1929, 73). Wegen der relativ späten Industrialisierung der russischen Buchproduktion und dem Rückschlag des Bürgerkrieges waren die Einbandtechniken nur wenig mechanisiert. Die Leser kauften den Buchblock entweder mit einem Papier- oder einem Schutzumschlag, der entfernt wurde, wenn der Buchbinder das Buch einband. Diese traditionelle Praxis sieht man auf der Rückseiten-Klappe des Schutzumschlages zu *Вишневый сад*, wo der Preis für den Einband separat angegeben ist. Der dünne Papierumschlag war ein dankbares Material für Bild- und Farbdruck, und wegen der Viel-

falt der Umschlaggestaltung bezeichnen russische Buchkunsthistoriker die 1920er sogar als eine Dekade des Papierumschlags (Кузнецов 1990, 15; Кричевский 2002, 256).

Parallel zur allmählichen Zentralisierung und Verstaatlichung des Verlagswesens einerseits und zur Institutionalisierung und Kanonisierung der Literatur andererseits fand aber auch eine technische Industrialisierung des Bucheinbandprozesses statt. Neue Standards, welche die Formate, Materialien und Einbandtypen regulierten, und neue Einbandmaterialien wie Kunstleder führten gegen 1935 zu einer Erhöhung des Anteils von Hardbacks<sup>2</sup> (Worobjow 1984, 21) und nach dem 2. Weltkrieg verzeichnete der Hardback einen soliden Vorsprung gegenüber dem Papierumschlag.

Die Verbreitung des Paperbacks als billige Einwegware für den neuen Massenleser wurde im Westen mit einer grundlegenden Diskussion zwischen einer kulturpessimistischen Elite und optimistischen Verteidigern der Massenkultur verknüpft. Diese Distinktion fand in der Sowjetunion nicht statt, weil Massen- und Hochkultur in eine normative, sozialistisch klassenlose Einheitskultur vereint werden sollten (Lovell 2000, 19-21). Eben im standardisierten Hardback fand die offizielle Oberfläche der sowjetischen Einheitskultur ihren materiellen Ausdruck. Die Rationalisierung des Einbindeprozesses verwandelte zwar den Bucheinband in ein billiges Massenprodukt, aber die Hauptfunktion des sowjetischen Hardbacks war es nicht, das Buch zu verkaufen, sondern den literarischen Klassikern eine lange, wenn nicht ewige Lebensdauer zu sichern. In der sowjetischen Buchkultur musste das einzelne Buch außerdem dazu geeignet sein, mehrfach von mehreren Lesern gelesen zu werden, in der Regel innerhalb des institutionellen Rahmens der Bibliothek oder Ausbildungsstätte (Dobrenko 1997, Kap. 6).

### Wort und Bild wechseln den Platz

Wenn wir uns eine Auswahl der häufigen Neuauflagen von Čechovs Gesammelten Werken der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts anschauen, unterscheiden sie sich nur wenig voneinander.<sup>3</sup> Čechov wird eingebunden in gleichen Formaten und einfarbigem Leinen (blau) oder Kunstleder (braun). Im Vergleich mit dem Schutzumschlag zu *Вишневый сад*

---

2 Der Terminus ‚Hardback‘ wurde hier an Stelle von ‚Hardcover‘ oder ‚fester Einband‘ gewählt, um den Unterschied zu der westlichen Paperback-Tradition zu verdeutlichen.

3 Berücksichtigt wurden die 12-bändige Ausgabe von 1950 (Чехов 1950), die 12-bändige Ausgabe aus den 1960er Jahren (Чехов 1960-64) und die 30-bändige Ausgabe aus den 1980ern (Чехов 1974-88).

werden die visuellen und verbalen Elemente auf dem standardisierten Umschlag streng aufgeteilt. Das Bild verschwindet vom Buchdeckel. Der bekannten Čechov-Fotografie wird nicht länger als Fragment, sondern als ganzseitiges, eingerahmtes Porträt ein fester Platz neben dem Titelblatt auf der Innenseite der fest eingebundenen Werkausgabe zugewiesen. Statt Čechovs Zwicker ist es jetzt sein Autogramm, das in Goldprägung auf dem Buchdeckel den Autor als Pars pro toto repräsentiert. Die Schrift und der Autorenname, die auf dem Schutzumschlag zu *Вишневый сад* abwesend waren, rücken ins Zentrum der Umschlagdarstellung. Als Hybridmedium betrachtet, präsentiert das standardisierte Hardback nicht eine Mischung aus Wort und Bild, sondern aus Wort und Monument, das Buch ähnelt einem Stein mit einer Inskription.

Das bedeutet natürlich nicht, dass das Bild völlig aus dem Buch verschwand. Čechov gehört zu den meistillustrierten russischen Autoren. Aber im sowjetischen illustrierten Klassiker entwickelte die Beziehung zwischen Wort und Bild sich von einem gleichberechtigten zu einem hierarchischen Verhältnis, in dem das Bild dazu diente, das Wort zu erleuchten. Während die konstruktivistischen Bucharchitekten das Buch als ein Ganzes betrachtet hatten, wurde, laut dem Kunsthistoriker Ėrast Kuznetsov, am Ende der 1930er Jahre die Gestaltung des Buches in zwei separate Spezialgebiete aufgeteilt. Einerseits der Buchillustrator (художник книги), der die textbegleitenden Illustrationen im Buchinnern lieferte, andererseits der Buchgestalter (оформитель книги), der vom Buchkonstrukteur zum Buchdeckeldekorateur reduziert wurde. Zwischen den Spezialisten entstand eine strenge Rangordnung, in der die Illustrationsarbeit zum Prestigefach wurde, während die äußere Komposition des Buches vernachlässigt wurde (Кузнецов 1990, 15).

Das Material des festen Einbands war nicht für Farb- und Bilddruck geeignet, deswegen findet man selten Bilder, sondern meist Reliefprägungen auf den Buchdeckeln der Hardbacks. Wie die Fassadenarchitektur der Stalin-Jahre sollten auch die Fassaden der Bücher Autorität und solide Plastizität ausdrücken. Besonders in den Nachkriegsjahren kam diese Monumentalität in durchillustrierten Jubiläumsausgaben von Klassikern zum Ausdruck, sogenannten „книги-памятники“ (Пахомов 1961, II, 32), die in geringen Auflagen, aber größten Formaten herausgegeben wurden. In seiner – für die 1970er gewagten – strukturalistischen Analyse der stalinistischen Architektur stellt Vladimir Papernyj die russische Avantgarde als „культура 1“ der stalinistischen „культура 2“ gegenüber und erklärt, wie in den 1930ern eine Hierarchie zwischen den Kunstarten entstand, in der die Literatur den ersten Platz einnahm. Laut Papernyj versuchte



die avantgardistische Kultur 1 die Kunstarten zu ihren reinen Formen zu bringen. Er hebt als Beispiel Jurij Tynjanovs Artikel von 1923 über die Unmöglichkeit der Illustration hervor. Für Tynjanov können die Kunstarten nur als selbstständige, unabhängige Ausdrucksformen zusammenspielen: „Только ничего не иллюстрируя, не связывая насильственно, предметно слово с живописью, может рисунок окружить текст“<sup>4</sup> (Тынянов 1977, 316). Im Gegensatz dazu betrachtet Papernyj die Verbreitung der realistisch-psychologischen Illustration, deren prinzipiell unmögliche Aufgabe darin bestand, eine Art transsemiotische Übersetzung des Wortes im Verhältnis 1:1 zu leisten, als Symptom für die Unterwerfung der bildenden Kunst unter das autoritäre Wort in der Stalin-Zeit:

[...] иллюстрирование стало в культуре 2 возможным и даже желательным, потому что каждому искусству в этой культуре пришлось перестроить свой язык так, чтобы на нем можно было излагать вербальный текст. Языки искусств стали унифицированными. Иллюстрирование, то есть наложение друг на друга разных переводов с одного и того же вербального подлинника, создавало необходимую избыточность, гарантировавшую правильное прочтение этого подлинника.<sup>5</sup> (Паперный 2006, 222 und 226)

Papernyj sieht die avantgardistische und die stalinistische Kultur als absolute Dichotomie. Aber vielleicht war der puristische Versuch der Modernisten, zwischen den Kunstarten zu differenzieren, eine Voraussetzung für die spätere Schaffung einer Hierarchie?

### Der Schutzumschlag wird rehabilitiert

Die Liberalisierung, die nach Chruščevs Rede auf dem Parteikongress 1956 erfolgte, prägte auch die Gestaltung der Buchumschläge, allerdings mit einigen Jahren Verspätung. Schon 1954 wurde auf dem sowjetischen Architekturkongress entschieden, Dekorationen auf den Fassaden zu ver-

---

4 „Nur wenn sie nichts illustriert, und indem sie Malerei und Wort nicht mit Gewalt thematisch aneinanderbindet, kann eine Zeichnung zur Umgebung eines Textes werden.“ [Hier wie im Folgenden Ü.d.A.]

5 „[...] Illustration wurde in der Kultur 2 möglich, und sogar wünschenswert, weil jede Kunstart in dieser Kultur ihre Sprache so umstrukturieren musste, dass sie einen verbalen Text ausdrücken konnte. Die Sprachen der Künste wurden einheitlich. Die Illustration, das heißt die Akkumulation verschiedener Übersetzungen ein und desselben verbalen Originaltextes, schuf den notwendigen Überschuss, der die richtige Interpretation des Originaltextes sicherte.“

meiden, um die Geschwindigkeit der Bauarbeiten zu erhöhen. Aber erst 1958 erließ die Partei ein Dekret *О неправильной практике выпуска дорогостоящих изданий* (*Warum es falsch ist, teure Publikationen herauszugeben*), das mit dem „Verbrechen“ des Ornamentes in der Buchkunst abrechnete und eine einfachere und billigere Buchform verlangte (Адамов 1985, 70).

Das Tauwetter wurde eine Periode, in der die Buchgestalter sich selbst und die Tradition der Konstruktivisten neu entdeckten. In diesen Jahren entstanden Ausstellungen und Zeitschriften über Buchgeschichte und Buchkunst wie *Книга. Исследования и материалы* (*Das Buch. Studien und Materialien*, 1959 ff), *Искусство книги* (*Die Buchkunst*, 1960-87) und *Лучшие книги* (*Die schönsten Bücher*, 1960-68). In diesem Kontext liefert Ėrast Kuznecov 1961 in *Книга* eine bemerkenswerte Verteidigung des Schutzumschlags. Der Schutzumschlag hatte keine große Verbreitung auf dem sowjetischen Hardback gefunden und wurde im sowjetischen Kontext mit einem vulgär-bürgerlichen Reklamephänomen verbunden.

Aber im Artikel vergleicht Kuznecov das aufgeschlagene Hardback wegen der schweren, im Reliefdruck geprägten, dreiteiligen Form mit einem Triptychon. Auf diesem Hintergrund wirkt der leichte und flache Schutzumschlag, der zu Farbkompositionen einlädt, als der absolute Gegensatz zum Hardback. Kuznecov scheint besonders fasziniert von der Unabhängigkeit des losen Schutzumschlags von Buch und Text:

Именно эта самостоятельность и «временность» суперобложки и придают ей некоторые своеобразные черты. Прежде всего это большая свобода решения (композиционная, колористическая и т. п.). Это меньшая связанность законами книжного оформления.<sup>6</sup> (Кузнецов 1961, 215)

Das, wofür Kuznecov eigentlich plädiert, ist die Befreiung der sowjetischen Grafikkunst oder nichts weniger als die Emanzipation der Kunst vom autoritären Wort und das Recht des Bildes auf eine eigene Existenz auf der gleichen Ebene mit dem Text.

---

6 „Gerade diese Selbstständigkeit und ‚Vorläufigkeit‘ des Schutzumschlags verleihen ihm einige besondere Züge. In erster Linie wäre das die größere Freiheit in der [künstlerischen] Lösung (kompositorisch, koloristisch u. ä.). Des Weiteren ist der Künstler weniger gebunden an die Gesetze der Buchgestaltung.“

### Der Buchumschlag als Kampfplatz kultureller Werte

Im Kuznecovs Artikel wird deutlich, dass der Buchumschlag bei Weitem kein neutrales Medium oder ein technischer Textbehälter ist, sondern dass sowohl kulturelle als auch politische Werte in der Textur des Buchumschlages eingewoben sind. Die Grafik des Buchumschlages spiegelt und beeinflusst den Status eines literarischen Werkes und nimmt teil an einem ‚Grenzstreit‘ um das Recht auf Repräsentation zwischen der literarischen und bildenden Kunst, um W.J.T. Mitchell zu paraphrasieren, der dies zugespitzt folgendermaßen formuliert:

The history of culture is in part the story of a protracted struggle for dominance between pictorial and linguistic signs [...]. At some moments this struggle seems to settle into a relationship of free exchange along open borders; at other times (as in Lessing's *Laocoon*) the borders are closed and a separate peace is declared. (Mitchell 1986, 42)

Wenn Mitchell das Verhältnis zwischen Bild und Wort immer wieder mit solchen Kriegsmetaphern beschreibt, ist seine Rhetorik natürlich auch Teil eines eigenen Kampfes, um sich im wissenschaftlichen Feld zu positionieren, was er sehr erfolgreich unter dem Banner *The Pictorial Turn* geschafft hat (Mitchell 1994, 16). Nichtsdestoweniger ist Mitchells Aufmerksamkeit für die ideologischen Implikationen der Wort-Bild-Relation wichtig, wenn man den russischen Buchumschlag in der verschärften kulturpolitischen Situation der Umbruchphase von einem sowjetischen staatlichen zu einem postsowjetischen privaten Verlagssystem betrachtet. Hier findet eine komplette Veränderung der Produktions- und Rezeptionsbedingungen des Buches statt, die mit der globalen Computerrevolution zusammenfällt, die die technologischen Bedingungen sowohl für die visuelle Wahrnehmung als auch das Buchdesign verändert. Das führt zu einem erneuten Wechsel im Verhältnis von Wort und Bild auf dem Buchumschlag, der mit einem Aufbruch der normativen Einheitskultur verbunden ist.

### Der Verfall der Buchkultur

Während die Herstellung eines Buches im sowjetischen Staatsverlag mehrere Jahre dauern konnte, ging es auf dem jungen russischen Buchmarkt Anfang der 1990er Jahren darum, so schnell wie möglich das Buchdefizit vor allem mit bis dahin inoffizieller Literatur und schnell übersetzter westlicher Populärliteratur zu schließen. Profitjäger, die oft keine profes-

sionellen Verleger waren und im Buch ein preisgünstiges Investitionsobjekt sahen, gaben die Bücher auf dem einfachsten Material heraus, was zu einer Erhöhung des Anteils von Papierumschlägen führte (Кондратов 1997, 64 und 69).

Um Zeit und Kosten zu sparen, fiel die Illustration innen im Buch fast weg. Stattdessen wurde das äußere Bild auf dem Umschlag sehr wichtig, um die Aufmerksamkeit des Käufers zu gewinnen. Die Buchillustratoren, die früher ein halbes Jahresgehalt für ein durchillustriertes Buch bekommen konnten, verloren ihre Aufträge, als die Staatsverlage verschwanden (Лебедев 1995, 63-64). In den neuen Verlagen wurden die Bücher von Layoutern gestaltet, die nicht unbedingt eine Ausbildung in Buchdesign hatten, aber mit einem Computer umgehen konnten.

Unter dem Eindruck der allgemeinen gesellschaftlichen Krise fiel die Titel- und Auflagenanzahl auf dem schnell gesättigten Buchmarkt auf ein katastrophal niedriges Niveau, was am 8. Juni 1993 Fachkräfte zu einem *Международный конгресс в защиту книги (Internationaler Kongress zur Verteidigung des Buches)* in Moskau veranlasste. Hier war die Rede von einer „*Deformation des Verlagswesens*“ und einer „*aggressiven Massenkultur*“ (zitiert nach Кондратов 1997, 74; Ü.d.A.). Im postsowjetischen Diskurs zum Thema Buchdesign findet man die kriegerische Darstellung des Wort-Bild-Verhältnisses, die Mitchell beschreibt, wieder. Ohne den festen Einband schützte nichts mehr das postsowjetische Buch, und das was ihm drohte, war eine von außen kommenden Bildflut von Motiven der amerikanischen Populärkultur.

Auf jedem Fall wurde das neue sogenannte „kommerzielle Buch“ vor allem mit seinen starken visuellen Wirkungsmitteln auf dem Cover identifiziert. In einer Umfrage der Zeitschrift *Книжное дело* verknüpft der Redakteur David Fiks den Buchumschlag direkt mit der Politik:

Заваленность современного российского книжного рынка откровенно бульварной литературой в проститутски пестрых целлофанированных обложках свидетельствует о наших днях первоначального накопления демократии больше, чем ... Одним словом, скажи мне Россия, какие книги ты издаешь, и я скажу...<sup>7</sup> (zitiert nach Носов 1995, 10)

---

7 „Die Übersättigung des heutigen russischen Buchmarkts durch eine Literatur, die keinen Hehl aus ihrem Boulevardcharakter macht, in nuttig-bunten Hochglanzumschlägen, zeigt uns, dass wir in einer Zeit der ursprünglichen Akkumulation der Demokratie leben, deutlicher als ... Kurz und gut, sage mir, Russland, welche Bücher du heraus gibst, und ich werde sagen ...[, wer du bist. B.B.P.]“

In seinem Artikel von 1997 spricht V. Barykin von einem Verfall der Buchkultur, „падение[м] культуры книги“ (Барыкин 1997, 81). Für Barykin bestand diese Buchkultur im harmonischen Zusammenspiel der Verlagkultur (die verlegerische Bearbeitung des Textinhaltes in Anhang, Kommentaren, Vor- und Nachwort) und der Buchkunst (die künstlerische Bearbeitung der Textform). Die Buchkultur habe ihren zivilisatorischen Entwicklungshöhepunkt in den akademischen Ausgaben von gesammelten Werken erreicht. Barykin schlägt dann in Krankheitsmetaphern um, indem er von einem Virus redet, „проникновение вируса «массовой культуры» в книгоиздательское дело“, und danach präzisiert „массовой культуры американского образца“<sup>8</sup> (Барыкин 1997, 81-84). Der Verfall der sowjetischen (gesunden?) Buchkultur repräsentiert einen kulturellen und moralischen Verfall, aber auch einen Fall des Bollwerks, wo die einheitliche Hochkultur von einer (kranken!) amerikanischen Massenkultur angegriffen wird.

#### Die gefallene Frau in *Дама с собачкой*

Artemij Lebedev, der zusammen mit Danilov den digitalen Umschlag zu *Дама с собачкой* gestaltet hat, gehört zu einer neuen Generation von jungen Designern. 1992 fing der Autodidakt an, als Buch- und Zeitungsgrafiker zu arbeiten, und gründete 20-jährig 1995 eines der ersten Webdesignbüros in Russland, das auch heute zu den größten gehört und sich mit allem – von Websites, über Buchdesign zu industriellem Design – beschäftigt. Zu seinen Visualisierungen von literarischen Werken gehört vor allem die offizielle Netzausgabe (*Полное интерактивное собрание*) von Boris Akunin. Aber sein Büro hat auch Buchumschläge zu mehreren Hunderten gedruckter Bücher, u. a. denen seiner Mutter, der Schriftstellerin Tat'jana Tolstaja, hergestellt.

Wie das moderne Medium Fotografie als Montagefragment auf dem handgemalten Schutzumschlag zu *Вишневый сад* auftauchte, tritt auf dem digitalen ‚Umschlag‘ zu *Дама с собачкой* das E-Mail-Zeichen als Symbol für das neue Medium Internet auf. Da der Designer dieses neue Medium gegenüber dem alten Gutenberg-Medium bevorzugt, könnte man das @-Zeichen als eine informelle Künstlersignatur oder ein Warenzeichen verstehen, A für Artemij, oder sogar für den Autorennamen, der ansonsten ganz abwesend ist, A für Anton. Das runde E-Mail-Zeichen verweist auf eine vernetzte, globale Welt, was in der Horizontlinie des

---

8 „[...] der Virus der Massenkultur dringt in das Verlagswesen ein [...] Massenkultur amerikanischen Typs [...]“

Bildes wiederholt wird. Die Dame schaut nach Westen, aber der Horizont ist nicht ohne Ironie etwas schräg geraten.

Die neue Konvention einer ausgezogenen Frau auf dem Umschlag, die Lebedev und Danilovs *Дама с собачкой* entspricht, wird im russischen Kontext mit einer amerikanischen *Barbie doll*-Figur identifiziert. Die russische Buchwissenschaftlerin Al'бина Aleksandrova beschreibt dies folgendermaßen:

Современный покупатель, никогда раньше не видевший столько ярких, разнообразных, зазывных обложек, тянется к ним. Многие художники коммерческих издательств просто перерисовывают западные издания. [...] Штапованные иллюстрации (тип «Барби» в неумеренных вариантах), локальные цвета.<sup>9</sup> (Aleksandrova 1996, 62-63)

Der literarische Text kommt hier erst an zweiter Stelle, beinahe als ein zufälliger Anhang zum Blickfang des Umschlags.

Der Kunstgriff von Lebedev und Danilov besteht darin, das Barbie-Bild des kommerziellen Buches auf den Inbegriff eines Klassikers zu übertragen. Dadurch wird die Hierarchie zwischen der Populärkultur, die mit der Dominanz einer visuellen Kultur identifiziert wird, und der Klassikerkultur, die mit der Dominanz einer verbalen Kultur identifiziert wird, auf den Kopf gestellt. *Дама с собачкой* überrascht den Leser-Zuschauer, weil er an ein anderes Bild von der Dame mit dem Hündchen gewöhnt ist. Z. B. wie sie in der sehr verbreiteten, durchillustrierten sowjetischen Nachkriegsausgabe des Künstlerkollektivs Kukryniksy aussieht, wo Anna Sergeevna im hochgeschlossenen, dunklen Kleid und ehrbar vertieft in ihre Lektüre am Strand dargestellt wird,<sup>10</sup> obwohl es bei Čechov keine Andeutungen gibt, dass sie auf der Strandpromenade lesen sollte. Ganz im Gegenteil ist es Gurovs Ehefrau in Moskau, die mit verbalen Attributen des Lesens, der Rechtschreibung und Aussprache verbunden wird: „Она много читала, не писала в письмах ъ, называла мужа не

---

9 „Der heutige Käufer, der früher nie so grelle, verschiedenartige und schreiende Umschläge gesehen hat, fühlt sich von ihnen angezogen. Viele Künstler, die für kommerzielle Verlage arbeiten, übernehmen einfach die Zeichnungen westlicher Ausgaben. [...] Klischeehafte Illustrationen (vom „Barbie“-Typ in unangemessenen Varianten) mit Lokalkolorit.“

10 Die Kukryniksy-Illustration stammt aus der Ausgabe Чехов 1948. Sie ist online verfügbar auf der Webseite der Большая советская энциклопедия (1969-78).

Дмитрием, а Димитрием“.<sup>11</sup> Die Dame mit dem Hündchen wird dargestellt am öffentlichen Ort der Strandpromenade und des Theaters, den man besucht, um zu sehen und gesehen zu werden, aus welchem Grund sie in der Erzählung immer mit einer Lorgnette (und keinem Buch) ausgestattet ist.

In diesem Sinn ist Lebedev und Danilovs visuelle Aktualisierung von *Даме с собачкой* vielleicht gar nicht so weit entfernt von Čechovs literarischer Vorlage, wie der sowjetisch geschulte Blick erwartet. Čechov bewegt sich bei der Darstellungen einer Galerie von Personen, die in stereotypen Rollen gefangen ist, an der Schwelle zwischen Parodie und Melancholie: Für Anna Sergeevna gilt der Stereotyp der gefallenen Frau. Lebedev und Danilov greifen diesen Stereotyp nicht mit einem feinen, sondern mit einem gewollt groben Humor auf, und drehen ihn so, dass die Dame mit dem Hündchen auf ihrem digitalen Metaumschlag den Verfall der Buchkultur verkörpert.

Damit hat ein Hierarchiewandel im Verhältnis zwischen Wort und Bild in der visuellen und materiellen Gestaltung von Čechovs Werke ein vorläufiges Ende erreicht.

### Bildmaterial

Лебедев, Артемий/Норвежский Лесной. *Даме с собачкой* 1998. Homepage. 31.07.2010 <<http://www.tema.ru/crea-gif/dama1.html>>.

N.N.: А.П. Чехов. *Вишневый сад*. In: Scrap book of Russian bookjackets 1917-42. New York Public Library. 31.07.2010 <<http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/id?1556299>>.

### Literaturverzeichnis

Dobrenko, Evgeny: The making of the state reader. Social and aesthetic contexts of the reception of Soviet literature. Stanford 1997.

Genette, Gérard: *Seuils*. Paris 1987.

Lemmens, Albert (Hrsg.): *Russian book art. 1904-2005*. Brussels 2005.

Lovell, Stephen: *The Russian reading revolution. Print culture in the Soviet and post-Soviet eras*. Basingstoke 2000.

McCleery, Alistair: *The Paperback Evolution – Taunitz, Albatross and Penguin*. In: *Judging a book by its cover. Fans, publishers, designers, and the marketing of fiction*. Ed. by Nicole Matthews and Nickianne Moody. Hampshire 2007. S. 3-17.

---

11 „Sie las viel, *schrieb* in Briefen nie das Zeichen ъ und *nannte* ihren Mann nicht Dmitrij, sondern Dimitrij“ (Hervorhebung B.B.P.).

- McKenzie, Donald F.: The book as an expressive form. In: Ders.: Bibliography and the sociology of texts. London 1986.
- Mitchell, William J. Thomas: Iconology. Image, text, ideology. Chicago 1986.
- Mitchell, William J. Thomas: Picture Theory. Essays on verbal and visual representation. Chicago 1994.
- Mitchell, William J. Thomas: There are no visual Media. In: Journal of Visual Culture 4.2 (August 2005). S. 257-266.
- Schmoller, Hans: The Paperback Revolution. In: Essays in the history of publishing. Ed. by Asa Briggs. London 1974. S. 283-318.
- Scott, David: The Poetics of the rebus: word, image and the dynamics of reading in the poster of the 1920s and 1930s. In: Word & Image 13.3 (July-Sep. 1997). S. 270-278.
- Tanselle, Thomas G.: Dust-Jackets, Dealers, and Documentation. In: Studies in Bibliography. Papers of the Bibliographical Society of the University of Virginia 56.4 (2003). S. 45-140.
- Worobjow, Dmitrij: Technologie der Bucheinbände und Broschüren. Leipzig 1984.

- Адамов, Е.Б. Художественная политика советских издательств // Рукопись, художественный редактор, книга. Сост. Е.Б. Адамов. Москва 1985. С. 10-100.
- Александрова, А.А. Бук-дизайн сегодня и проблемы стандартизации // Книга. Исследования и материалы. № 72 (1996) С. 61-66.
- Барыкин, В.Е. О некоторых аспектах культуры книги в современных условиях // Книга. Исследования и материалы. № 74 (1997). С. 81-98.
- Брылов, Г.А. Обложка книги. Опыт исторического исследования. Ленинград 1929.
- Динерштейн, Е.А. Книга в советском обществе // Книга. Исследования и материалы. № 74 (1997). С. 166-178.
- Кондратов, С.А. Становление негосударственного книгоиздания в России (1987–1993) // Книга. Исследования и материалы. № 74 (1997). С. 61-80.
- Кричевский, В.Г. Обложка: графическое лицо эпохи революционного натиска 1917-1937. Москва 2002.
- Кричевский, В. От модерна до ежовщины. 107 замечательных обложек. Москва 2006.
- Кузнецов, Э.Д. Советское искусство книги // Книжное искусство СССР. Т. 2: Оформление, конструирование, шрифт. Сост. М.А. Чегодаева, Е.И. Буторина. Москва 1990. С. 7-21.



- Кузнецов, Э.Д. Суперобложка и ее место в оформлении книги // Книга. Исследования и материалы. №4 (1961). С. 209-224.
- Лебедев, В.А. Судбы книжного дизайиа // Книжное дело № 3 (1995). С. 58-65.
- Носов, С.С. (ред.) 37 ответов на некорретный вопрос: «Что такое коммерческая книга?» // Книжное дело №6-7/18-19 (1995). С. 3-11.
- Паперный, В. Культура Два. 2-е изд. Москва 2006.
- Пахомов, В.В. Книжное Искусство. 2 т. Москва 1961-1962.
- Тынянов, Ю.Н. Иллюстрации // Тынянов, Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. Москва 1977 (1923). С. 310-318.
- Чехов, А.П. *Дама с собачкой*. Москва 1948 (Илл. Кукрыниксы).
- Чехов, А.П. Собрание сочинений в 12-и томах. Москва 1950 (Серия «Библиотека Огонек»).
- Чехов, А.П. Собрание сочинений в 12-и томах. Москва 1960-64.
- Чехов, А.П. Полное собрание сочинений и писем в 30-и томах. Москва 1974-88.

#### Zur Autorin

*Birgitte Beck Pristed*. Studium der komparativen Literaturwissenschaft, Modernen Kultur und Russisch an der Universität Kopenhagen. 2006-08  
Kuratorin im Arbeitermuseum in Kopenhagen. Seit April 2009 Promotionsstudium an der Universität Mainz, FTSK in Germersheim.



# *IDENTITÄTEN*



## **Polnisch-russische Literaturbeziehungen zur Zeit des Realismus – eine Einführung**

Bis tief in die Vergangenheit reicht die Tradition kultureller Kontakte zwischen Polen und Russen. Die gemeinsamen slavischen Wurzeln und die geografische Nachbarschaft waren Faktoren, die stets das gegenseitige Interesse förderten. So alt wie die kulturellen Kontakte sind allerdings auch die Reibungen zwischen beiden Völkern. Ausgehend von widerstreitenden Machtinteressen wirkte dies auch auf die jeweilige Kulturrezeption zurück. Viele Beispiele zeigen, wie ein unbefangener Zugang zu kulturellen Leistungen des anderen Volkes durch die Frage nach der politischen Opportunität erschwert wurde. Der vorliegende Artikel behandelt diesen Problemkreis für die Zeit des Realismus und soll Antworten auf drei Fragen skizzieren: Wie gut kannten die polnischen und russischen Schriftsteller das jeweils andere Volk? Welches Bild zeichneten sie von ihm in ihren Texten? Und: Rezipierten sie die Literatur des anderen Volks?

Sowohl in der russischen als auch in der polnischen Literatur war der Realismus eine besonders fruchtbare Periode. In Russland entstanden vor dem Hintergrund der großen Reformen zu Beginn der 1860er Jahre, der anschließenden politischen Stagnation und dem radikalen Protest einer jungen Generation u. a. die Romane von Turgenev, Dostoevskij und Tolstoj, die der russischen Literatur eine bis dato ungekannte Anerkennung einbrachten. In Polen dagegen arbeitete die Generation der sogenannten Positivisten, als deren bekannteste Autoren Sienkiewicz, Prus und Orzeszkowa gelten. Auch ihre Popularität reichte über Polen hinaus – davon zeugt u. a. der Nobelpreis für Sienkiewicz 1905, für den auch Orzeszkowa vorgeschlagen war (Jankowski 1964, 527-542).

Richtet man den Blick auf die Beziehungen zwischen den beiden Literaturen, bietet sich zunächst ein tristes Bild. Seit den polnischen Teilungen Ende des 18. Jahrhunderts gehörte ein großer Teil Polens zu Russland. In dieser ohnehin schwierigen Lage hatte der polnische Januarauf-

stand von 1863/64 die Atmosphäre zwischen beiden Gesellschaften auf einen neuen Tiefpunkt gebracht. Für die Russen bestätigten die Kämpfe das Bild vom ewigen Unruheherd im Westen des Reichs, für die Polen dagegen wiederholte sich die traumatische Erfahrung der brutalen Niederschlagung eigener Freiheitsambitionen. Als die russische Politik als Konsequenz des Aufstands in den Folgejahren die letzten verbliebenen Autonomie-Privilegien der Polen abbaute, Russisch in Polen zur Behördensprache bestimmte und u. a. auch die Schulen russifizierte, war an einen unbefangenen Dialog nicht mehr zu denken (Hoensch 1998, 220-226).

Für die polnischen Schriftsteller brachte das Leben unter russischer Herrschaft eine gute, aber eigentümliche Kenntnis Russlands mit sich. Da der polnische Realismus sein Zentrum in Warschau hatte, gehörten für alle polnischen Autoren der Umgang mit russischen Beamten, der Anblick russischen Militärs im Stadtbild etc. zum Alltag. Viele von ihnen hatten im Übrigen auch als Beteiligte am Januaraufstand den Russen gegenübergestanden. Gerade diese Erfahrung hatte sie zu der Überzeugung gebracht, dass weiterer gewaltsamer Widerstand angesichts der ungleichen Kräfteverhältnisse zwecklos sein würde. Sie befürworteten in diesen Jahren ein Programm der „Organischen Arbeit“ (*praca organiczna*), d. h. des friedlichen und legalen Aufbaus starker wirtschaftlicher und gesellschaftlicher Strukturen durch Bildung und Wirtschaftstätigkeit (Markiewicz 2002, 52-60). Dieser Ansatz brachte sie zwar zu der Annahme, dass auch ein gewisses Arrangement mit den russischen Behörden nötig sei, allerdings nicht dazu, dass sie die Nähe russischer Kreise in Polen oder gar in Russland selbst suchten.

Derartige persönliche Kontakte blieben in der gesamten zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts episodisch. Exemplarisch zeigt dies das Beispiel Eliza Orzeszkowas. 1882 wandte sie sich mit einem Brief an ihren russischen Kollegen Saltykov-Ščedrin, dem sie ihren Respekt bekundete (Puškarevič 1931, 435-436), selbst empfing sie ein entsprechendes Schreiben von dem russischen Dichter Nadson (Orzeszkowa 1961, 262-263). 1895 wiederum bekam Orzeszkowa aus Anlass eines Jubiläums der Moskauer Zeitung *Русская мысль* (*Russisches Denken*) ein Hochachtungstelegramm der Redaktion, das u. a. Anton Čechov unterzeichnet hatte; ihrerseits wandte sie sich 1899 mit einem offenen Brief an die russischen Schriftsteller, die in St. Petersburg ein Bankett zu Ehren von Mickiewiczs 100. Geburtstag veranstalteten (*Kraj* 1895 Nr. 6, 19; Jankowski 1964, 434, 552; Orzeszkowa 1899). All dies führte aber zu keinem umfangreichen Kontakt, und selbiges lässt sich auch für die meisten anderen polnischen

Schriftsteller dieser Jahre sagen (vgl. Białokozowicz 1967; Пиотровская 1959). Nur wenige (und eher marginale) Autoren sammelten überhaupt persönliche Eindrücke in den russischen Kulturzentren, wie z. B. Leo Belmont (Pseudonym von Leopold Blumenthal), der von 1894 bis 1904 in St. Petersburg lebte (Kitrasiewicz 2007, 117), und Czesław Jankowski, der ebenfalls um die Jahrhundertwende als Journalist in der russischen Hauptstadt arbeitete (Fedorowicz 2005, 32-33).

Betrachtet man die Polen-Erfahrungen russischer Autoren, ist das Bild ähnlich beschränkt. In der Regel kamen russische Autoren nur auf der Durchreise nach Polen, da sowohl die Bahnstrecke nach Paris als auch die nach Wien über polnischen Boden führte. Die meisten Russen sahen Polen entsprechend nur aus dem Fenster ihres Abteils oder bekamen einen kurzen Geschmack, wenn sie unterwegs für einige Stunden oder Tage ausstiegen – von entsprechenden Aufenthalten berichtet z. B. P.D. Boborykin (Боборыкин 1965, 122-128, 165). Dass ein russischer Autor gezielt als Tourist polnische Städte ansteuerte, muss man als große Ausnahme verstehen – zu nennen ist hier insbesondere Nikolaj Leskov, der sich auf dem Weg nach Paris vergleichsweise gründlich in Polen umsah (McLean 1977, 86-88).

Wie im Falle der polnischen Autoren lassen sich auch unter den russischen nur einige zweitrangige nennen, die längere Zeit in Polen lebten – so der Lyriker und Satiriker Piotr I. Vejnberg (Левин 1973, 226), der Dichter und Übersetzer Nikolaj V. Berg (Штакельберг 1989, 244) sowie der Mitte der 1860er Jahre in Russland populäre Romanautor Vsevolod V. Krestovskij (Викторович 1994, 148-149).

Gerade bei Berg und Krestovskij zeigt sich, dass dieser Aufenthalt sehr unterschiedliche Effekte haben konnte. Während Berg, der von 1863 bis 1884 u. a. als Dozent an der Warschauer Universität und als Journalist in Polen arbeitete, sich mit Begeisterung in das polnische Kulturleben stürzte und sogar eine Polin heiratete (Боборыкин 1965, 123-124; Kulczycka-Saloni 1988, 191-196), mündete Krestovskijs erster Aufenthalt (1865-1866 als Mitglied einer Regierungskommission zur Erforschung Warschauer Keller und Katakomben nach dem Januaraufstand) in den antipolnischen Doppelroman *Кровавый нуф* (*Blutiger Betrug*), in dem die Polen als Urheber aller russischen Übel in schwärzesten Farben verewigt sind. Zum Zeitpunkt seines zweiten langen Aufenthalts in Polen (1892-1895), diesmal als Redakteur der regierungsnahen Zeitung *Варшавский дневник* (*Warschauer Tageblatt*), hatte Krestovskij den Zenit seiner Popularität in Russland allerdings schon längst überschritten, ähnlich wie Berg in seinen Warschauer Jahren. Schon aus diesem Grund wurden bei-

de nicht zu Figuren, die als Scharniere des polnisch-russischen Kulturaustauschs eine größere Rolle spielten.

Direkten Kontakt zu Polen hatten russische Autoren daher meist nur in Russland selbst oder im Ausland. Tolstoj beispielsweise wurde wiederholt von Polen an seinem Wohnort Jasnaja Poljana besucht (Białokozowicz 1966, 185-196), Turgenev dagegen lernte in Paris polnische Emigranten kennen (Barański 1969b, 261). Eine wichtige Rolle für den ‚innerrussischen‘ Kontakt russischer Autoren mit Polen spielte auch die Gemeinschaft der Petersburger Polen, insbesondere der Kreis um den ‚inoffiziellen polnischen Botschafter‘ Włodzimierz Spasowicz (Kulczycka-Saloni 1975, 172) und die Redaktion der polnischen Zeitung *Kraj* (*Das Land*), die in St. Petersburg herausgegeben wurde. Spasowicz und der *Kraj* repräsentierten das Lager der polnischen Befürworter eines politischen Ausgleichs mit Russland (poln. *ugoda*; russ. *примирение*). Sie sahen nach dem Januaraufstand keine Perspektive mehr für eine polnische Unabhängigkeit und warben deshalb für eine Kompromisslösung mit den Russen. Politisch waren sie bereit, die polnische Zugehörigkeit zu Russland zu akzeptieren – verlangten dafür aber weitgehende Autonomie, beispielsweise bei der Bildungspolitik und in regionalen Fragen. Kulturell befürworteten sie entsprechend die Anerkennung der Eigenständigkeit Polens, akzeptierten aber die Notwendigkeit, sich als Bürger eines russischen Staates bis zu einem gewissen Grad in die russische Kultur einzufinden (Szwarc 1996, 13-14; Kidzińska 2007, 26-31).

Ihren Ansatz vertraten insbesondere die Petersburger Ausgleichler durch die Förderung des Kulturaustauschs, durch den sie bei Polen und Russen gegenseitige Sympathie zu wecken hofften (vgl. Salden 2008). Namentlich Spasowicz kannte viele fortschrittlich denkende russische Schriftsteller wie Turgenev und Černyševskij persönlich und war selbst Mitglied des russischen Schriftstellerverbandes (Kulczycka-Saloni 1975, 17; Kmiecik 1969, 125 und 381-382). Seinem Wirken ist es zuzuschreiben, dass sich viele russische Autoren auf polenbezogenen Veranstaltungen wie z. B. den Feiern zu Ehren von Mickiewicz's 100. Geburtstag einfanden (u. a. Vladimir Korolenko, Petr Boborykin; *Kraj* 1899 Nr. 1-2, 30-36; *Kraj* 1899 Nr. 7, 21). Spasowicz war allerdings auch negativer Bezugspunkt russischer Polenbilder: Dostoevskij erregte sich über die Auftritte des Polen als Verteidiger in Aufsehen erregenden Prozessen dieser Jahre derart, dass er ihn zum Vorbild seines Karriereadvokaten Fetjukovič in *Братья Карамазовы* (*Die Brüder Karamazov*) nahm (Lednicki 1954, 291-294; Kjetsaa 1986, 406-407).



Insgesamt lässt sich festhalten, dass russische und polnische Schriftsteller in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts weder viel Kontakt zueinander hatten noch das jeweils andere Land und seine Menschen aus eigener Anschauung kannten, abgesehen von der unrühmlichen polnischen Erfahrung russischer Fremdherrschaft und russischen Kontakten zu ‚Exilanten‘. Welches Bild des jeweils anderen Volkes entstand vor diesem Hintergrund in der Literatur?

Während die tatsächlich vom polnischen Januaraufstand 1863/64 ausgehende Gefahr für Russland wohl eher gering war, löste die Erhebung doch eine beispiellose Erschütterung in der russischen Gesellschaft aus, die auch einstmals liberale Geister gegen Polen aufbrachte (Stökl 1997, 514). In der Literatur war die Folge ein regelrechter „antipolnischer Kreuzzug“ (krucjata antypolska; Orłowski 1992, 127), dem sich auch viele namhafte Autoren wie Tjutčev, Fet, Polonskij und Leskov anschlossen.

Den wohl reichsten Fundus für die Erforschung des negativen russischen Polenbilds dieser Jahre bietet Vsevolod Krestovskijs bereits erwähnte Romandilogie *Кровавый пух*. Der erste Teilroman, *Панургово стадо* (*Panurgos Herde*), beginnt am 19. Februar 1861 mit einem Moment scheinbarer russischer Glückseligkeit, d. h. mit dem Tag der Bauernbefreiung. Doch dieser für Russland erhebende Augenblick wird im Roman zum Ausgangspunkt der Aktivitäten nihilistischer Unruhestifter, die das Volk manipulieren und unterschiedliche gesellschaftliche Gruppen gegeneinander aufhetzen. Als Drahtzieher dieser Bewegung erweist sich eine Gruppe von Polen, die Russland aufgrund ihrer eigenen (Standes-)Interessen in den Untergang führen will.

Im zweiten Teil der Dialogie, *Две силы* (*Zwei Mächte*), in dem sich die Handlung nach Polen verlagert, erreicht die Überzeichnung des Polenbilds ihren Höhepunkt. Die Polen sind dort vornehmlich adelige Poeseure, die sich vor dem Aufbruch in den Kampf allein um die richtige Kleidung und einen möglichst romantischen Namen der Kampfeinheiten sorgen (Крестовский 1995, 429). Im Kampfgebiet sind sie dann so feige, dass schon das kleinste Gerücht vom Herannahen des Feindes sie in die wilde Flucht schlägt (465). Ist allerdings der Gegner unterlegen, so zeigt sich ihre ganze Grausamkeit. Besonders tut sich dabei die Bande um den Priester Robak hervor, der sich nach der Figur in Mickiewiczs *Pan Tadeusz* benannt hat. Mit seinen Leuten schneidet er wehrlose Opfer in Stücke, zieht ihnen die Haut ab, begräbt sie bei lebendigem Leib oder sticht ihnen die Augen aus (495-496).

Krestovskijs Darstellungen sind fraglos besonders drastisch und insofern nicht repräsentativ, als dass die Polen in seinem Roman im Mittelpunkt stehen. Typischer sind in russischen Texten dieser Jahre polnische Randfiguren, wobei deren Ausgestaltung oft nicht viel vorteilhafter als bei Krestovskij ausfällt. Mit einer gewissen Passion betrieb den Kult der abstoßenden polnischen Nebenfigur z. B. Dostoevskij, dem Lednicki (1954, 262) einen „pathologischen Polenhass“ zuschreibt – konkret zu beobachten u. a. in *Братья Карамазовы*, wo sich zwei hochmütig gebärdende Polen beim Kartenspiel als plumpe Betrüger entpuppen (Достоевский 1976, 376-390).

In der polnischen Literatur des Realismus gibt es keine vergleichbare Ballung von negativen Russen-Bildern. Dies liegt allerdings weniger an einer freundlicheren Grundstimmung der Polen, als an den Rahmenbedingungen des damaligen Literaturlebens. Wie bereits erwähnt, hatte der polnische Realismus sein geografisches Zentrum in Warschau, d. h. mitten im russischen Teilungsgebiet. Russlandfeindliche oder auch nur russlandkritische Texte konnten dort selbstverständlich nicht durch die Zensur kommen. Anschaulich zeigt dies das Beispiel von Sienkiewiczs Novelle *Z pamiętnika korepetytora* (Aus den Erinnerungen eines Nachhilfelehrers), die eine vergleichsweise milde Kritik des russischen Schulsystems enthielt. Um den Text auch in Warschau veröffentlichen zu können, verlegte Sienkiewicz die ursprünglich im russischen Teilungsgebiet angesiedelte Handlung kurzerhand ins benachbarte Preußen, wo die Verhältnisse kaum besser waren (Maciejewski 1957, 38). So ist sie heute unter dem Titel *Z pamiętnika poznańskiego nauczyciela* (Aus den Erinnerungen eines Posener Hauslehrers) bekannt.

Dennoch lassen sich auch in der polnischen Literatur Beispiele für teils drastische Russen-Bilder finden. Dies betrifft z. B. einige von Józef Ignacy Kraszewskis Büchern, die er in Preußen und Galizien publizierte (Sucharski 2006, 123-126), und Maria Rodziewiczównas Roman *Pozary i zgliszcza* (Feuer und Brandstätten). Wohl nicht zufällig ist es wie bei Krestovskij auch bei Rodziewiczówna ein Roman über den Januaraufstand, der in seinen antirussischen Stereotypen besonders explizit ist. Was die russischen Eigenschaften im Kampf betrifft, so entsprechen sie spiegelbildlich den von Krestovskij den Polen zugeschriebenen – Rodziewiczównas Russen sind feige, brutal und hinterhältig. In ihren allgemeinen Wesensmerkmal stehen sie allerdings dem klassischen Polenstereotyp der russischen Schriftsteller genau entgegen: Während die Polen dort großtuerisch und aristokratisch sind, erscheinen die Russen hier als Primitivlinge an der Grenze zum Tier.

Der Hauptmann Bezgałowkin beispielsweise hat „einen Schädel wie eine Bulldogge“ (łeb buldoga) und „Augen wie eine Hyäne“ (jak ślepie hieny), der Führer der Kosaken eine „Adlernase“ (orli nos) und einen „tierischen Mund“ (zwierzęce usta), und über den Beamten Aprasjew heißt es: „Zwierz to był ostrożny i chytry, co krył pazury i przymykał ślepie, by nie płoszyć zdobywcy.“<sup>1</sup> (Rodziewiczówna 1991, 35) Unmenschlich erscheinen die Russen aber auch in all ihrem Tun. Über den Kosakenführer heißt es: „On znał tylko napad nocny, rzeź, pożar – potem pijatykę i hulankę na popiołach.“<sup>2</sup> (35-36) Ihm und seinesgleichen fehlt dabei nicht nur der Respekt vor den polnischen Frauen (56), sondern auch vor den eigenen Kameraden. Als die Polen in einer Schlacht viele Russen niederstrecken, kehren die dem Tod entronnenen Russen zu ihren sterbenden Kameraden zurück, um sie auszurauben – anstatt zu helfen (66-67). So bewegt sich ihr Leben in *Pożary i zgliszcza* zwischen egoistisch-ehrlosem Verhalten im Kampf und primitivem Besäufnis im Militärlager.

Die bei Rodziewiczówna und Krestovskij überdeutlichen Stereotype des anderen Volkes haben in beiden Literaturen reiche Variationen erfahren. Man kann die Darstellungen von Polen und Russen dennoch nicht darauf reduzieren. So sind zuweilen ausgehend von den ursprünglichen Stereotypen Erzählstrategien festzustellen, in denen gerade diese Eigenschaften zum Ausgangspunkt einer Darstellung werden, die Angehörige des anderen Volkes zu positiven Helden macht.

In Bolesław Prus' Roman *Lalka* (*Die Puppe*) geht es um den Kaufmann Stanisław Wokulski, der sich in die Aristokratentochter Izabela Łęcka verliebt und um dieser Liebe willen seinen Aufstieg in die Warschauer Adelsgesellschaft betreibt. Obwohl Wokulski es in seiner tatkräftigen Art bald zu erheblichem Wohlstand bringt und auch sein Verhalten an die in der Oberschicht erwarteten Manieren anpasst, stößt er aufgrund seiner profanen Händler-Herkunft unter den Aristokraten auf Ablehnung, selbst wenn sie seinen unternehmerischen Erfolg zum eigenen Vorteil nutzen wollen. Gegen Dünkel und Ränkespiele der Warschauer Gesellschaft hebt sich mit Wokulskis altem Freund Suzin ausgerechnet ein Russe ab, den er in der sibirischen Verbannung kennen gelernt hat. Suzin verkörpert eine ursprüngliche Art von Verbundenheit, eine unpräntentöse und offene Freundschaft, die in dem Satz gipfelt: „[...] ja, Stanisławie Piotrowiczu,

---

1 „Er war ein vorsichtiges und schlaues Tier, das seine Krallen versteckte und die Lider senkte, um die Beute nicht zu verscheuchen.“ [Hier und im Weiteren handelt es sich um Ü.d.A.]

2 „Er kannte nur den nächtlichen Überfall, das Gemetzel, den Brand – und dann das Besäufnis und das Gelage auf der Asche.“

ja nie wasz człowiek: za dobro daję dobro...“<sup>3</sup> (Prus 1991, 87) Der im Vergleich mit der hochnäsigen polnischen Gesellschaft ‚primitive‘ Suzin ist Wokulski damit näher als viele seiner Landsleute.

Einen ähnlichen Ansatz hat Wiktor Gomulickis Erzählung *Soldat (Der Soldat)*. Hier ist es der ungelienke russische Soldat Fiedor Nikiforowicz Żelieznyj, der durch sein simples, aber gutmütiges Wesen die Freundschaft einer polnischen Familie gewinnt. Er interessiert sich nicht für Politik und stellt die Freundschaft höher als alles andere – so rettet er sogar einen polnischen Aufständischen, der sich im Haus der Familie befindet und bei der Durchsuchung des Gebäudes durch russische Truppen eigentlich nicht mehr entkommen kann (Gomulicki 1906, 58-61). Gomulicki widersetzte sich in seiner Erzählung bewusst einer ganzen Reihe von klassischen Russen-Stereotypen – sein Fiedor Nikiforowicz ist unbestechlich, alkoholabstinent und von einem schlichten Gerechtigkeitsempfinden. Offensiv betrieb Gomulicki so sein Anliegen, von der verallgemeinernden Dämonisierung der Russen den Blick auf den einzelnen, womöglich guten Menschen zu lenken.

Beispiele für eine vergleichbare Umwertung der Stereotype lassen sich in der russischen Literatur u. a. bei Korolenko und Leskov finden. In Leskovs Erzählung *Интересные мужчины (Interessante Männer)* stößt zu einer Gruppe russischer Militärs, die in einem Hotel Karten spielt, der durchreisende Pole Avgust Matweič. Als ihm ein großer Geldbetrag entwendet wird, entkleiden sich als Beweis ihrer Unschuld alle anwesenden Russen – nur einer, der Kornett Saša, verweigert dies unter Verweis auf seine Ehre. Als Saša jedoch den Eindruck gewinnt, dass seine Weigerung nicht akzeptiert wird, läuft er aus dem Zimmer und erschießt sich – hinterher stellt sich heraus, dass er ein Aquarell mit dem Bild seiner heimlich angebeteten Cousine auf der Brust trug.

Es ist ausgerechnet Avgust Matweič, der das Unheil als einziger kommen sieht und Saša helfen möchte. Die Ursache von Matweičs Empathie liegt dabei nicht zuletzt in seinem aristokratischen Ehrgefühl und in seiner eigenen mystisch-romantischen Anschauung vom Leben und von der Liebe, wovon in seinem Fall ein Armband mit dem Namen seiner verstorbenen russischen Frau zeugt. Romantik und Ehrgefühl – diese zwei gewöhnlich negativ dargestellten polnischen Eigenschaften machen Matweič in Leskovs Erzählung für Saša zum Seelenverwandten, der gleichwohl Sašas Landsmänner nicht davon abhalten kann, ihn ungewollt ins Verderben zu treiben (anders interpretiert die Erzählung Orłowski 1992, 161-162).

---

3 „[...] ich, Stanisław Piotrowicz, ich bin keiner von euch: Gutes vergelte ich mit Gutem...“

Ähnlich gelagert ist in diesem Sinne Vladimir Korolenkos Erzählung *Mopoz (Frost)*. In ihr fährt im sibirischen Winter eine Kutsche an einem Hilfe suchenden Mann vorbei, den die Insassen zunächst für eine Sinnes-täuschung halten. Später ist es der einzige polnische Mitreisende, der im nächstgelegenen Ort darauf drängt, trotz des lebensgefährlichen Nachtfrostes eine Rettungsexpedition einzuleiten. Während die Russen das Für und Wider diskutieren, verliert der Pole die Geduld und macht sich allein auf den Weg – allerdings in die falsche Richtung. So erfriert er ebenso wie der Unbekannte, dem er helfen wollte. Wie bei Leskov zeigt sich jedoch, dass der romantische Pole dem notleidenden Russen am nächsten steht.

Jenseits der Frage nach der Darstellung der beiden Nationen scheint es, dass die Literatur des jeweils anderen Volkes für polnische und russische Autoren eine interessante Lektüre gewesen sein muss. Thematisch überschritten sich beide in vielem: Hier wie dort beschäftigten sich die Autoren mit der sozialen Frage in der Stadt und der Bauernfrage auf dem Land, mit dem Zustand des Adels und Fragen von Ehe, Familie und Emanzipation. Wenn andererseits bestimmte Fragen regional spezifischer waren – z. B. die Emanzipation der Juden in Polen oder Sozialutopien und Nihilismus in Russland – war dies aufgrund der geografischen Nähe ebenfalls von besonderem Interesse, schließlich stand zu erwarten, dass sie auch für das andere Volk relevant werden würden.

Dennoch ist auch das Thema der gegenseitigen Rezeption nicht unproblematisch. Im Jahr 1895 veröffentlichte der polnische Dichter Wiktor Gomulicki in der (ebenfalls polnischen) Zeitung *Kraj* einen ungewöhnlichen offenen Brief an seine polnischen und russischen Schriftstellerkollegen (*Kraj* 1895 Nr. 11, 5-7). Gomulicki kritisierte darin, dass es zu einer Art Glaubensartikel der gegenseitigen Beziehungen geworden sei, sich zu ignorieren. Die Folge dieser gegenseitigen Ignoranz sah er in der Darstellung des jeweils anderen Volkes in den literarischen Texten: Allzu oft handele es sich dabei um Karikaturen der Wirklichkeit, nicht um realitätsnahe Abbilder. Dies aber sei der literarischen Welt unwürdig, so Gomulicki, da sie den Idealen vom Wahren, Schönen und Guten verpflichtet sein müsse – nicht den Emotionen der Alltagspolitik.

Den Ansatz zur Besserung sah Gomulicki nicht zuletzt darin, die Literatur des jeweils anderen Volkes aufmerksamer und unvoreingenommener zu rezipieren. Die Russen, so Gomulicki, seien damit schon recht weit – kaum eine polnische Neuerscheinung bleibe in Russland lange unbeachtet. In Polen dagegen gelte nach wie vor das alte Isolationsgesetz, und die russische Literatur sei für die polnischen Kollegen eine *terra ignota*.

Hatte Gomulicki mit seinen Einschätzungen der Rezeptionssituation Recht?

Angesichts der politischen Schwierigkeiten und der zweifellos in Russland nach dem Januaraufstand stark antipolnischen Stimmung mutet es zunächst paradox an, dass gerade in die Jahre zwischen Januaraufstand und frühem 20. Jahrhundert die Hochphase der Rezeption polnischer Literatur in Russland fällt. Es war allerdings wohl gerade auch die Tatsache der politischen Erregung, der diese Aufmerksamkeit zu verdanken war. Der polnische Forscher Zbigniew Barański schreibt:

Poczynając od lat sześćdziesiątych społeczeństwo rosyjskie zaczyna odkrywać Polskę, wiążąc wielkie nadzieje z literaturą polską, której wyznaczono określoną misję społeczną. W niej przede wszystkim będzie się szukać rozwiązania „zagadki polskiej“, rzetelnej informacji o narodzie i jego historii, obyczajach i charakterze narodowym, kulturze i ideałach, przeszłości i teraźniejszości.<sup>4</sup> (Barański 1969a, 160)

Dabei stieß die polnische Literatur auch unter den russischen Schriftstellern auf Interesse, insbesondere im späten Realismus. Während z. B. noch Turgenew nur sehr fragmentarisch polnische Literatur las (beispielsweise Korzeniowski, Mickiewicz; Barański 1969b, 264-265), verfolgte Tolstoj um die Jahrhundertwende (mehr oder weniger intensiv und wohlwollend) u. a. die Entwicklung von Sienkiewicz, Prus, Orzeszkowa, Konopnicka, Reymont und Żeromski (Białokozowicz 1966, 237-261).

In Polen war die Situation ohne Frage komplizierter. Die politische Situation ließ es dort nicht opportun erscheinen, sich unbefangen mit russischer Literatur zu beschäftigen. Dies galt umso mehr, da die Literatur auch selbst zum Mittel einer Politik zu werden schien, als deren Ziel nicht wenige Polen die Zurückdrängung oder gar Austilgung der polnischen Kultur verstanden.

Das beste Beispiel hierfür war die Schule: In polnischen Schulen war Polnisch als Unterrichtsfach völlig marginalisiert und wurde lange Zeit sogar auf Russisch gelehrt, während ein umfangreicher Kanon russischer Literatur vermittelt wurde. Gleichzeitig versuchten die Lehrer, ihre

---

4 „Ab den 1860er Jahren beginnt die russische Gesellschaft, Polen zu entdecken, und verbindet dabei große Hoffnungen mit der polnischen Literatur, der eine gewisse gesellschaftliche Mission zugeschrieben wurde. In ihr wird vor allem die Lösung für das ‚polnische Rätsel‘ gesucht, verlässliche Information über das Volk und seine Geschichte, Bräuche und den Nationalcharakter, Kultur und Ideale, Vergangenheit und Gegenwart.“

Schützlinge in die mit russischen Texten ausgestatteten Schulbibliotheken zu locken oder feierten mit ihnen zusammen literarische Jubiläen wie Gogol's 50. Todestag. Die russische Literatur erschien hier als Mittel der Politik, wie auch in anderen Fällen, z. B. bei der Frage nach einem russischen Theater in Warschau (Zwinogrodzka 1984, 530-531) oder den so genannten Volksbibliotheken, in denen unter staatlicher Aufsicht insbesondere der polnischen Unterschicht eine Auswahl polnischer und russischer Bücher zur Verfügung gestellt wurde (Lech 1973, 398).

Dennoch wurde durchaus russische Literatur rezipiert, wenngleich meist zurückhaltend. Ausgehend von den politischen Rahmenbedingungen schrieb der Breslauer Slavist Marian Jakóbiec in einer grundlegenden Studie: „Nie znaczy to wcale, aby Polacy nie czytali rosyjskich książek i aby ich nie cenili. Czynili to wszyscy, ale bez rozgłosu i pochwał, nieraz w tajemnicy przed własnym patriotycznym otoczeniem.“<sup>5</sup> (Jakóbiec 1950, 8-9) Dieses Urteil bestätigt der Blick auf die Rezeptionsgewohnheiten der wichtigsten polnischen Autoren. Bolesław Prus beispielsweise äußerte sich bis zur Jahrhundertwende nie ausführlich über russische Literatur, ließ aber in seiner Publizistik immer wieder durch die Bezugnahme auf russische Autoren und Werke seine entsprechenden Kenntnisse durchblicken (Бахуж 2003, 184-185). Bei Eliza Orzeszkowa dagegen findet sich zwar in der Publizistik kaum ein Hinweis auf die Lektüre russischer Autoren, dafür aber umso mehr in ihren Briefen (Цыбенко 1963, 411-414). Aleksander Świątochowski schließlich, der führende Ideologe der Warschauer Positivisten, veröffentlichte in seiner Zeitung *Prawda* (*Die Wahrheit*) eine ganze Reihe von Artikeln über russische Literatur – unterschrieb allerdings nie mit seinem Namen (Brykalska 1978, 307-312).

Dass Autoren sich offen für russische Literatur einsetzten, war eher selten. Genannt wurde bereits Wiktor Gomulicki, der nicht nur den zitierten offenen Brief an seine Schriftstellerkollegen veröffentlichte, sondern auch eine Reihe von Übersetzungen (u. a. Puškin und Lermontov; Taboriski 1960, 25-27). Weitere Beispiele sind die bereits erwähnten Czesław Jankowski und Leo Belmont, die beide durch ihren Aufenthalt in St. Petersburg geprägt wurden. Jankowski publizierte u. a. Artikel über Puškin, Gogol' und Tolstoj in der von ihm selbst mitverantworteten Zeitung *Kraj* (Matlak-Piwowska 1978, 339-340), Belmont wirkte ebenfalls publizistisch (u. a. in *Kraj* und *Prawda*), verfasste aber auch eine Monografie über

---

5 „Das bedeutet keineswegs, dass die Polen keine russischen Bücher lasen und sie nicht schätzten. Das taten alle, aber ohne Aufsehen und Belobigung, oft im Geheimen vor der eigenen patriotischen Umgebung.“

Lev Tolstoj und übersetzte als erster Puškins *Евгений Онегин* (*Evgenij Onegin*) vollständig ins Polnische (Kitrasiewicz 2007, 120-121).

Insgesamt zeigt sich dennoch, dass die polnisch-russischen Literaturbeziehungen in der Zeit des Realismus unter schwierigen Vorzeichen standen. Der durch den Januaraufstand neu angefachte politische Konflikt unterband persönliche Beziehungen zwischen den Autoren beider Völker und führte zu einer langen Reihe negativer Darstellungen des jeweils anderen Volkes in den literarischen Arbeiten. Gleichzeitig wird aber deutlich, dass es insbesondere in der späteren Phase des Realismus auch eine intensive gegenseitige Rezeption gab. Dieses gegenseitige Interesse wie auch der zeitlich zunehmende Abstand zum Aufstand führten dazu, dass sich bis 1900 auch die wechselseitigen Bilder von Polen und Russen in den Texten wandelten. In beiden Literaturen entstanden auf Grundlage der traditionellen Stereotype literarische Figuren, die gerade aufgrund ihrer fremden Eigenschaften positiv hervortraten. Diese Tendenz setzte sich in der frühen Moderne fort: Vor dem Hintergrund eines Kunstverständnisses, in dem gesellschaftliche Fragen hinter der Fokussierung von Individualität und Seelentiefe zurücktraten, änderten sich auch die Bewertungsmaßstäbe und Herangehensweisen an die Literatur der ‚Feindnationen‘ (Żakiewicz 1968, 483; Sobieska 2006, 493). Dass es zu keiner völligen Entkrampfung kam, verhinderten die politischen Ereignisse des 20. Jahrhunderts, insbesondere die polnisch-sowjetischen Konflikte nach dem Ersten Weltkrieg und die ungewollte Einbindung Polens in den sowjetischen Einflussbereich nach 1945. Inzwischen treten die gegenseitigen Animositäten in den Hintergrund – doch bleibt es ein langsamer Prozess (vgl. Termer 2008).

### Literaturverzeichnis

- Barański, Zbigniew: Rola i miejsce literatury polskiej w rosyjskim życiu społecznym i literackim drugiej połowy XIX wieku. In: O wzajemnych powiązaniach literackich polsko-rosyjskich. Hg. von Samuel Fiszman und Krystyna Sierocka. Wrocław et al. 1969a. S. 159-171.
- Barański, Zbigniew: Iwan Turgieniew w kręgu spraw polskich. In: *Slavia Orientalis* 18.3 (1969b). S. 259-265.
- Białokozowicz, Bazyli: Lwa Tołstoja związki z Polską. Warszawa 1966.
- Białokozowicz, Bazyli: Henryk Sienkiewicz i literatura rosyjska. In: *Przegląd Humanistyczny* 11.1 (1967). S. 97-117.



- Brykalska, Maria: Prawda 1881-1915. In: Zwierciadło prasy. Czasopisma polskie XIX wieku o literaturze rosyjskiej. Hg. von Bohdan Galster, Janina Kamionka-Straszakowa und Krystyna Sierocka. Wrocław et al. 1978. S.277-313.
- Fedorowicz, Irena: W służbie ziemi ojczystej. Czesław Jankowski w życiu kulturalnym Wilna lat 1905-1929. Kraków 2005.
- Gomulicki, Wiktor: Zakazane. Warszawa, Lwów 1906.
- Hoensch, Joerg K.: Geschichte Polens. Stuttgart 1998.
- Jakóbiec, Marian: Literatura rosyjska wśród Polaków w okresie pozytywizmu. Wrocław 1950.
- Jankowski, Edmund: Eliza Orzeszkowa. Warszawa 1964.
- Kidzińska, Agnieszka: Stronictwo polityki realnej 1905-1923. Lublin 2007.
- Kitrasiewicz, Piotr: Pisarze zapomniani. Warszawa 2007.
- Kjetsaa, Geir: Dostojewskij. München 1986.
- Kmiecik, Zenon: „Kraj“ za czasów redaktorstwa Erazma Piltza. Warszawa 1969.
- Kraj. Pismo polityczno-literackie. St. Petersburg 1895/1899.
- Kulezycka-Saloni, Janina: Włodzimierz Spasowicz. Wrocław et al. 1975.
- Kulezycka-Saloni, Janina: Nieobecni? In: Z domu niewoli. Sytuacja polityczna a kultura literacka w drugiej połowie XIX wieku. Hg. von Janusz Maciejewski. Wrocław et al. 1988. S. 183-196.
- Lech, Marian J.: Biblioteki „ludowe“ w Królestwie Polskim 1897-1906. In: Studia o książce 3 (1973). S.375-411.
- Lednicki, Wacław: Russia, Poland and the West. Essays in literary and cultural history. New York 1954.
- Maciejewski, Jarosław: Wielkopolskie opowiadania Henryka Sienkiewicza. Poznań 1957.
- Markiewicz, Henryk: Pozytywizm. Warszawa 2002.
- Matlak-Piowarska, Danuta: Kraj 1882-1909. In: Zwierciadło prasy. Czasopisma polskie XIX wieku o literaturze rosyjskiej. Hg. von Bohdan Galster, Janina Kamionka-Straszakowa und Krystyna Sierocka. Wrocław u. a. 1978. S.315-341.
- McLean, Hugh: Nikolai Leskov. The man and his art. Cambridge et al. 1977.
- Orłowski, Jan: Z dziejów antypolskich obsesji w literaturze rosyjskiej. Warszawa 1992.
- Orzeszkowa, Eliza: List Elizy Orzeszkowej do literatów rosyjskich zapraszających ją na obchód mickiewiczowski w Petersburgu. Kraków 1899.
- Orzeszkowa, Eliza: Listy zebrane. T. 5. Hg. von Edmund Jankowski. Wrocław et al. 1961.
- Prus, Bolesław: Lalka. T. 2. Wrocław et al. 1991.

- Puškarevič, K.: Ein Brief von E. Orzeszkowa an Saltykov-Ščedrin. In: Zeitschrift für slavische Philologie 8 (1931). S. 433-436.
- Rodziewiczówna, Maria: Pożary i zgliszcza. Warszawa 1991.
- Salden, Peter: Puškin und Polen 1899. Die Petersburger Feier der polnischen Zeitung „Kraj“ zu Puškina 100. Geburtstag. In: Zeitschrift für Slawistik 53.3 (2008). S. 281-304.
- Sobieska, Anna: Czarny romans czy lęk przed imperialistycznym ukąszeniem? Młoda Polska wobec literatury rosyjskiej. In: Slavia Orientalis 4 (2006). S. 485-499.
- Stökl, Günther: Russische Geschichte. 6., erw. Auflage. Stuttgart 1997.
- Sucharski, Tadeusz: „Rosja wchodzi w polskie wiersze“ – obraz Rosjanina w literaturze polskiej. In: Katalog wzajemnych uprzedzeń Polaków i Rosjan. Hg. von Andrzej de Lazari. Warszawa 2006. S. 73-157.
- Szwarc, Andrzej: Od Wielopolskiego do Stronictwa Polityki Realnej. Zwolennicy ugody z Rosją, ich poglądy i próby działalności politycznej (1864-1905). Warszawa 1996.
- Taborski, Roman: Wiktor Gomulicki – propagator zbliżenia literatury polskiej i rosyjskiej. In: Slavia Orientalis 9.1 (1960). S. 23-31.
- Termer, Janusz: Między oficjalnością a autentyzmem. Ewolucja polsko-rosyjskich kontaktów literackich. In: Stosunki polsko-rosyjskie. Stereotypy, realia, nadzieje. Hg. von Joanna Marszałek-Kawa und Zbigniew Karpus. Toruń 2008. S. 241-251.
- Zwinogrodzka, Wanda: Wokół pierwszej wizyty teatru rosyjskiego w Warszawie. In: Pamiętnik teatralny 33.3-4 (1984). S. 525-537.
- Żakiewicz, Zbigniew: Literatura rosyjska w kręgu Młodej Polski. In: Slavia Orientalis 17.4 (1968). S. 483-503.
- Бахуж, Ю. [= Bachórz, Józef] Русские и Россия в «хрониках» Болеслава Пруса // Studia Polonorossica. К 80-летию Елены Захаровны Цыбенко. Отв. ред. В. А. Хорев. Москва 2003. С. 177-193.
- Боборыкин, П.Д. Воспоминания. Т. 2. Москва 1965.
- Викторович, В.А. Всеволод Владимирович Крестовский // Русские писатели 1800–1917. Главный ред. П.А. Николаев. Т. 3. Москва 1994. С. 146-149.
- Достоевский, Ф.М.: Братья Карамазовы. Книги I–X. Полное собрание сочинений. Т. 14. Ленинград 1976.
- Крестовский, В.В. Кровавый пуф. Т. 2 (Две силы). Москва 1995.
- Левин, Ю.Д. П.И. Вейнберг – переводчик // Россия и запад. Из истории литературных отношений. Отв. ред. М.П. Алексеев. Ленинград 1973. С. 220-257.

Пиотровская, А. Мария Конопницкая и русская литература // Вопросы литературы № 6 (1959). С. 182-195.

Цыбенко, Е.З. Элиза Ожешко и русская литература // Славянская филология. Вып.5. Под редакцией С.Б. Бернштейна, Н.М. Шанского и Е.З. Цыбенко. Москва 1963. С. 401-435.

Штакельберг, Ю.И. Николай Васильевич Берг // Русские писатели 1800–1917. Главный ред. П.А. Николаев. Т. 1. Москва 1989. С. 243-244.

#### Zum Autor

*Peter Salden* ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Slavistik der Universität Hamburg. Seine Forschungsschwerpunkte sind innerslavische Literaturbeziehungen, insbesondere zwischen Polen und Russland (Dissertation zur Rezeption russischer Literatur in Polen 1864-1904), sowie das Verhältnis von offizieller und inoffizieller Kultur zur Zeit des Sozialismus.



## Russisch-jüdische Prosa der Gegenwart: Identität, Fremdheit, jüdische Poetik

### Kulturhistorischer Exkurs

Eine vielzitierte These von Šimon Markiš (Маркиш 1997, 198-203) lautet, dass die authentische jüdische Kultur in Russland infolge der europäischen Assimilation, des deutschen Nationalsozialismus und der kommunistischen Diktatur ausgestorben sei. Markiš beklagt den Verlust einer einmaligen Kulturtradition, die in dieser Form nur auf dem osteuropäischen Boden und innerhalb der einst gewesenen „ethnischen, sozialen, zivilisatorischen Struktur“ (203) entstehen und Früchte tragen konnte. Prozesse, die diese pessimistische These widerlegen, haben bereits in den 1970er Jahren, wenn auch mehr in der Emigration, begonnen. Die wachsende Vielfalt russisch-jüdischer Identitäten, insbesondere nach der Auflösung der Diktatur, fördert die Wiedergeburt der *jüdischen Poetik* in der jüdischen russischsprachigen Literatur. Dadurch, dass sich eine positive jüdische Innenperspektive entwickelt und die russisch-jüdische Prosa auf diese Weise den Rahmen einer Protestliteratur, wenn nicht verlässt, dann zumindest überschreitet, wird eine Basis für die Wiederbelebung jener einmaligen Formen des osteuropäisch-jüdischen Erzählens geschaffen, dessen Tod die Experten seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts beklagten.<sup>1</sup>

Im Folgenden wird aufgezeigt, welche soziokulturellen Prozesse die Entwicklung dieser weitgehend unerforschten Literatur beeinflusst haben. Anhand von zwei Prosatexten werden ihre wichtigsten und im hohen Maße konträren Tendenzen veranschaulicht: die zum politischen Wi-

---

1 Das Aufbrechen dichotomischer „Denk- und Wahrnehmungsmuster“ (Parnell 2000, 281) bzw. die Herausarbeitung einer „nichtdichotomische[n] Sichtweise“ (Attami 2002, 143) oder „die Forderung nach Anerkennung von Differenz“ (Parnell 2002, 208) sieht die Forschung als wichtiges Merkmal postsowjetischer Identitätskonzepte an, vor allem in der Literatur: Es ist „die Stimme der Minorität“ (ebd.), die Frauen, Juden, Homosexuellen gehört und deren Präsenz der russischen Kultur eine neue Komplexität verleiht.

derstand und zur kulturellen jüdischen Renaissance. Die soziohistorische und kulturelle Kontextualisierung einschlägiger Texte geht der Eruierung der Identitäts- und Fremdheitsproblematik voraus und bildet deren Basis; das Problem der jüdischen kulturellen Selbsterkenntnis/Alterität in der neuesten Zeit führt wiederum zum Phänomen der jüdischen Poetik und erfordert eine eingehende Beschäftigung mit den genuin literaturwissenschaftlichen Fragen wie die der Narration und der sprachlichen Gestaltung, der Intertextualität oder der *personae*.

Die Möglichkeit, neuere russisch-jüdische Literatur als Ganzes zu sehen, hat sich erst Ende der 1980er Jahre, nach dem Zerfall des sowjetischen Imperiums, eröffnet. Die Texte, die früher keinen Zugang zu einem gemeinsamen Leser hatten und daher auch in keinem Einflussverhältnis zueinander standen – die offizielle und inoffizielle, u. a. die jüdische Underground- und Dissidentenliteratur, Literatur der Emigration, Texte des *sam-* und *tamizdat* – wurden erstmals für eine vergleichende Rezeption zugänglich. Diese literarische Produktion konnte man nun aufgrund vielfach fallender ideologischer und geografischer Barrieren als Teile ein und derselben Kultur betrachten, die größtenteils einen Gegenentwurf zur sowjetisch-russischen Einheitskultur darstellte. Heute hat man zudem eine spannende Möglichkeit, Prozesse ins Auge zu fassen, die drei sozio-kulturelle Miniepochen rund um den kulturpolitischen Umbruch der Perestrojka umspannen: die spätsowjetische mit ihrer scharfen Diskrepanz zwischen dem Erlaubten und dem Nonkonformen (von 1970 bis etwa 1988), die erste postdiktatorische bzw. postsowjetische mit ihrem Pathos der Wiedervereinigung und der fieberhaften Aufarbeitung der Vergangenheit (etwa bis Mitte der 1990er Jahre), und die neueste, „post-postdiktatorische“, die schon deshalb das erste Zeugnis der Freiheit ablegt, weil sie künstlerisch und ideell eine nie dagewesene Pluralität aufweist (ab Mitte der 1990er Jahre).

Welche Faktoren haben die Fremdheits- und breiter: die Identitätskonzepte in der jüdischen Prosa dieser Zeit geprägt? Der wohl mächtigste Einfluss kommt aus der Erfahrung der Marginalisierung der Juden in Osteuropa vor, während und nach der Sowjetzeit und gleichzeitig der Tatsache, dass Juden, ohne aufzuhören als Außenseiter wahrgenommen zu werden, in der russischen Kultur seit der *Haskala* (jüdische Aufklärung) tief verwurzelt waren und im Laufe der Zeit sogar immer wieder einen beträchtlichen Teil der kulturpolitischen Elite gebildet haben. Die Doppelbödigkeit der jüdischen Lage in der Sowjetunion – staatlicher und Alltagsantisemitismus einerseits, die hohe Partizipation der Juden an der russischen Kultur andererseits – bedingte die enge Affinität der nicht

konformen jüdischen Schriften zur sowjetischen Dissidentenliteratur, die hier durch eine zusätzliche Komponente des Jüdischen als ethnokulturell Fremden bereichert und modifiziert wurde. Zu nennen sind ihr ausgeprägter Intellektualismus, die satirische Einstellung, eine besondere Sensibilität gegenüber der Propagandarhetorik und insbesondere der Xenophobie des sowjetischen Regimes, der Blick zugleich vom Zentrum und von außerhalb, des Teilnehmers und des Beobachters. Große Bereiche der russisch-jüdischen Literatur sind als Reflex des Totalitarismus und des Holocaust zu begreifen: Diesen mächtigen Zweig, den ich unter Rückgriff auf den das Paradigma gebenden Roman *Жизнь и судьба* (*Leben und Schicksal*) als Linie Vasilij Grossmans bezeichne, repräsentieren die Namen von Grigorij Svirskij, Jurij Karabčievskij, Aleksandr Melichov, Èfraim Sevela, Julija Šmukler und vielen anderen. In den meisten Fällen fehlt diesen Autoren gerade das positive jüdische Selbstverständnis, da die eigene kollektive jüdische Identität vor allem von der Erfahrung der Marginalisierung geprägt ist, während das natürliche Eigene mit dem Russischen verbunden wird.<sup>2</sup> Nicht zufällig ist in dieser Hinsicht die bittere Schlussfolgerung des Erzählers im Prosastück von Michail Baranovskij *Израиловка* (1992; *Das Israel-Dorf*) aus seiner Novellensammlung mit dem bezeichnenden Titel *Последний еврей* (*Der letzte Jude*): Es war, heißt es dort, einfacher, in der Situation deutlicher ideologischer und politischer Gegensätze und des Antisemitismus eine negative Identität als nach der Auflösung dieser Gegensätze eine positive zu finden, die auf greifbare Werte zurückgeht (Барановский 2001, 155).

Die umfangreiche jüdische *anti-antisemitische* Prosa der letzten Jahrzehnte legt deutliche Dichotomien an den Tag: Es handelt sich um transparente Alteritätsentwürfe, die eine unfragliche Dualität, ja unveröhnliche Oppositionen, widerspiegeln. Das Dichotomische zeichnet Fremdheitsmodelle einer Protestliteratur typischerweise aus.<sup>3</sup>

Das negative jüdische Identitätskonzept – die Folge einerseits der fast vollkommenen Assimilierung russischer Juden seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und andererseits der Verfolgungen – beeinflusst auch die poetische Eigenart dieser Texte. Russisch-jüdische ‚Protestwerke‘ sind nämlich meistens der Tradition des russischen bzw. russisch-sowjetischen Realismus verpflichtet, man findet in ihnen kaum Anknüp-

2 Für eine eingehende Reflexion der jüdischen Gruppenidentität als „Schicksalsgemeinschaft“, Gemeinschaft der Gejagten und Gemarterten, und ihre Ausprägungen in der neuen russisch-jüdischen Literatur siehe u. a. Parnell 2002, insb. 217.

3 Ich verweise auf den Gebrauch der Termini des Dichotomischen, der Binarität bzw. Bipolarität in den slawistischen Jewish Studies, etwa im Sammelband Parnell 2002.

fungspunkte zur Poetik des ‚jüdischen‘ Erzählens bzw. einen Versuch, die etwa nach Isaak Babel’ und Il’ja Ėrenburg verloren gegangene Tradition der jüdischen Literatur aufzunehmen oder die ostjüdische Kulturwelt aufzuarbeiten. Der historisch bedingte Mangel an eigener Kultur und der Blick auf sich selbst durch fremde Augen haben keinen Nährboden geschaffen für die Wiedergeburt der jüdischen Poetik und die Entwicklung origineller Formen der jüdischen Nationalliteratur. Wie Michail Krutikov bemerkt, kann man im Roman *Жизнь Александра Зильбера* (*Das Leben von Aleksandr Zil’ber*) von Aleksandr Karabčievskij, in *Исповедь еврея* (*Die Beichte eines Juden*) von Aleksandr Melichov, in der Prosa von Dina Rubina oder Ljudmila Ulickaja viel mehr die Wirkung von Turgenev, Dostoevskij oder Bulgakov verfolgen als von Mendele Mojcher Sforim, Scholem Alejchem oder Chaim Bjalik, eher die des Neuen Testaments als der Thora (Krutikov 2003, 271).

Die zweite Besonderheit, die ebenfalls eine markante Konsequenz der Verfolgungen der Juden in Osteuropa darstellt, resultiert aus dem Bewusstsein der Fragilität der eigenen Vergangenheit, aus der Tatsache, dass die Existenz des eigenen Volkes aus der offiziellen Geschichtsschreibung ausgeschlossen bzw. im offiziellen Kanon verfälscht wurde. Die Furcht, das eigene historische und kollektive Gedächtnis einzubüßen, erzeugt einen starken Hang zum Dokumentarischen und zur Autobiografie, das Aufleben der Erinnerungsliteratur, nicht selten die Poetik der Nostalgie. Der Impetus, aufzuschreiben und zu kodifizieren (hierher gehört u. a. das tragische Pathos „Nicht vergessen!“, das den für das Judentum zentralen Begriff „Zachor“ rekontextualisiert und die neuere jüdische Prosa mit osteuropäisch-sowjetischem Hintergrund mit der Holocaustliteratur verbindet), produziert zahlreiche Sujets über die eigenen Familie, Vorfahren und Heimatorte, motiviert den Versuch, die selbst erlebte oder in der Familie überlieferte ethnische Existenz, Riten und Traditionen der osteuropäischen Juden zu rekonstruieren. In diesem Sinne folgt die jüdische Literatur der Wiederaufwertung des Dokuments im postsowjetischen Kontext, als das zuvor Tabuisierte und Verdrängte seinen Weg von unten nach oben und aus der Peripherie ins Zentrum gesucht hat. Dieses Phänomen könnte man am ehesten als literarische Historiografie, als künstlerische Archivierung der Vergangenheit definieren. Die stark ausgeprägte topografische Thematik der neuen russischsprachigen jüdischen Prosa aus und über Odessa, Vilno, Moskau, Leningrad, Berdičev, Minsk, Birobidžan ist als einer der Aspekte dieses kulturhistorischen Phänomens mitzudenken, denn sie zeugt vom Antrieb, jüdisches Ortsgedächtnis zu bewahren.



Es versteht sich von selbst, dass beide Tendenzen, die zum politischen Protest und zur Bewahrung des historischen und kulturellen Gedächtnisses, oft einherschreiten: Die Erinnerung als Widerstand, sprich Subversion des einheitlichen offiziellen Kanons der Vergangenheit, steht hier im Sinne Jan Assmanns der „Allianz von Herrschaft und Vergessen“ (Assmann 1992, 72) entgegen.<sup>4</sup> Das Konzept des Selbst und des Anderen basiert in der Gedächtnisliteratur daher nicht selten ebenfalls auf einer kulturellen und sozialen Polarität, die das Jüdische als Projektionsfläche für Fremdzuschreibungen strikt von nicht Jüdischem trennt. Zugleich fördert die Erinnerungsarbeit den kreativen Zugang zum Judentum, der den auktorialen Blickwinkel zunehmend auf die kulturelle Rekonstruktion verlagert.

Das dichotomische Modell der jüdischen Identität, die eine Vielzahl spät- und postsowjetischer literarischer Texte aufweist, beginnt je mehr zu bröckeln, je weiter die Zeit des sowjetischen Imperiums in die Vergangenheit rückt oder je weiter sich der sowjetische Raum geografisch (in der Emigration auch zu sowjetischen Zeiten) entfernt. Prozesse der Relativierung und der zuweilen radikalen Dekonstruktion früherer Gegensätze haben zur Folge, dass literarische Alteritätsmodelle immer mehr an Komplexität gewinnen: Das Andere ist aus jüdischer Perspektive nicht mehr im Sinne eines rigorosen Fremdverhältnisses nur der Staat und die antisemitische Bevölkerung, sondern russische Juden in Israel/Russland/USA/Deutschland (je nach dem eigenen Blickwinkel), nicht-/religiöse Juden, Juden des *Galuths* (die Zerstreuten) und Juden Israels (die Zurückgekehrten) – es geht also um die wachsenden Differenzen innerhalb des Judentums.<sup>5</sup>

Parallel dazu ist die Zuwendung zur bzw. die Wiederentdeckung der jüdischen Poetik zu beobachten, die am Anfang erwähnt wurde. Die Gründe dafür sind vielfältig: kultureller und politischer Aufschwung und der Beginn der ersten *Alijah* (der „Rückkehr“ nach Israel) seit dem Ende der 1960er Jahre in der Sowjetunion, die oben beschriebene kulturelle Gedächtnisarbeitsweise, die posttotalitäre Aufarbeitung früher tabuisierter Themen, das neue Interesse für die kulturelle Alterität der Juden. Die Linie Grossmans wird zunehmend von der Linie Erenburgs (vgl. v. a. seinen

4 Vgl.: „Unter den Bedingungen der Unterdrückung kann Erinnerung zu einer Form des Widerstands werden.“ (73)

5 Nach der Auflösung des sowjetischen staatlichen Antisemitismus wird sogar die nicht jüdische Mehrheit als Verkörperung des Anderen gespalten: Auch die Judenfeindlichkeit war in der Sowjetzeit ‚verstaatlicht‘ und homogenisiert, nach dem Zerfall des Imperiums differenziert sich das Bild des russischen Antisemitismus.

wohl jüdischsten Roman *Бурная жизнь Лазика Ройтшванца* [1928; *Das stürmische Leben des Lazik Rojtšwanec*]) und Babel's abgelöst, wo die jüdische kulturelle Tradition die Poetik und die Struktur des Textes organisiert. Es handelt sich u. a. um die Orientierung auf die mündliche Sprache der osteuropäischen Juden, Heteroglossie mit den Elementen des Jiddischen, das Anekdotische oder Traditionen des chassidischen Erzählens. Hinzu kommt eine dialogische Zuwendung zu judaistischen Prätexten und zur jüdischen Folklore, jüdischer Humor, Aufarbeitung klassischer Figuren der osteuropäisch-jüdischen Literatur wie *klejne menschele*, *schlemil*, *luftmensch* oder der Topos des *Schtetls* als des einstigen kulturellen Mittelpunkts der osteuropäischen Juden.

### Postsowjetische jüdische Prosa: politischer Widerstand vs. kulturelle Partizipation

Zur Veranschaulichung der vorgetragenen Thesen seien zwei Texte analysiert, die aufgrund ihrer Gegensätzlichkeit sowie ihrer zeitgleichen Entstehung charakteristische Divergenzen, wenn nicht sogar Antinomien der Identität und Poetik in der jüdischen Prosa nach der Wende verdeutlichen. Während der erste im Rahmen postdiktatorischer Reflexion der jüdischen Diasporageschichte das Thema des jüdischen Außenseitertums aufarbeitet und das dichotomische Alteritätskonzept der sowjetischen Widerstandsliteratur fortentwickelt, ja auf die Spitze treibt, verlässt der zweite scheinbar die Sphäre soziokultureller und politischer Antagonismen und begibt sich spielerisch in die weit entfernte, nicht mehr existente Welt des osteuropäischen Judentums und der traditionellen jüdischen Gelehrsamkeit, um die eigene Bikulturalität mit einem ironischen Augenzwinkern zu inszenieren.

Das Genre und die Poetik des Antiutopischen sind im Roman *Лестница на шкаф* (1998; *Die Leiter am Schrank*) von Michail Judson dazu berufen, das Grauen des sowohl historische Brüche als auch politische Systeme überdauernden Antisemitismus widerzuspiegeln. Die spät- und postsowjetische Wirklichkeit wird anachronistisch im barbarischen fremdenfeindlichen Alttrusland situiert. Beide Zeitebenen – die des russischen Mittelalters und die der Gegenwart – überschneiden sich nicht nur hinsichtlich der dargestellten Realien, sondern vor allem diskursiv, in der archaischen religiös-patriotischen Rhetorik der Protagonisten. Die Judophobie, die in der Sowjetunion und im Russland der postsowjetischen Zeit herrscht, nimmt ungeheure Maßstäbe an, der Genozid wird zum unverhüllten Mittelpunkt der Rhetorik, aber auch der Realität selbst gemacht. Die „Armee der Rettung Russlands“ – „wilde Erzengel“ (eine

leicht dechiffrierbare Andeutung auf die vorrevolutionäre monarchisch-judophobe Organisation „Der Bund des Erzengels Michail“), die auf den Straßen patrouillieren, – versuchen den jüdischen Protagonisten Il'ja in einer routinierten Fangaktion zu töten; die Moskauer Metro ist auch im figurativ-mythologischen Sinne eine Unterwelt (= Höllenwelt) – ein Schild weist auf den „Bereich für Abfälle und Juden“ hin (Юдсон 1998, 21); laut eines Dekrets dürfen Juden nur auf Dachböden und in Kellern wohnen. Die Frage eines intellektuellen Antisemiten an Il'ja deutet auf die Verbreitung mittelalterlicher christlicher Bräuche hin: „Где ваш обязательный капюшон с колокольчиком? Который предупреждает о вашем зловонном приближении?“<sup>6</sup> (36)

Die Narration geht im Roman zum großen Teil auf das Altrussische zurück; der Diskurs imitiert mit seiner Wortwahl und Satzbildung den Stil altpatriotischer und religiöser Schriften, karikiert ihn aber zugleich, da er sich auf die modernen Realia bezieht und das stilistisch Archaische willkürlich mit modernen Sprachelementen vermischt. Der implizite Autor verbirgt sich in seinem spöttisch-makabren Nachahmungsdrang hinter einer archaischen Erzählermaske voller stilistischer Gebärden, Wortspiele und Ironie. Bloßgestellt werden dadurch nicht allein nationalistische diskursive Strategien der russischen Orthodoxie und die fremdenfeindlichen Schimpfparolen des gläubigen Volkes, sondern auch die Xenophobie der kommunistischen Ideologie sowie der rechtsextremen Ideologen der Postsowjetzeit. In der Dystopie verbirgt sich die Barbarei des Regimes nicht mehr hinter der verschönernden Rhetorik (post-)sowjetischer Propaganda, an ihre Stelle treten unverhüllte sprachliche Barbarei und Obszönität. Juden werden kollektiv – etwa in den Straßengesprächen, die einen folkloristisch-patriotischen und endzeit-prophetischen Ton haben – mit den Merkmalen ekliger Reptilien (vorzugsweise mit den Attributen „feucht“ und „schleimig“) und Dämonen ausgestattet. Der Mythos über das russische Volk als Opfer jüdischer Mächenschaften spiegelt sich in der einmütigen Meinung der U-Bahn-Masse wider, wonach das Leiden des heiligen russischen Landes „die Untreuen“ („проклятые недоверки“, 22) auf dem Gewissen haben, man müsse sie daher bis zum letzten ausröten. Die Rede der Figuren wimmelt von antijüdischen ‚Volkswisheiten‘, Sprichwörtern und Versen; eine Oma erzählt ihrem Enkel ein russisches Volksmärchen, in dem der sagenhafte Held („Богдан-богатырь“) in eine Waldhöhle absteigt, die „schmutzige Judenbrut“ („еврейчата, поганцы“,

6 „Wo ist Ihre obligatorische Kapuze mit Glocke, die Ihr übelriechendes Ankommen ankündigt?“ [Hier wie auch im Weiteren: Ü.d.A.]

32) zerdrückt und mit einem Schatz heimkehrt. Die Folklore und selbst die archaisch-messianische Sprache spiegeln ikonisch uralte jüdenfeindliche Vorurteile, Aversionen und Ängste wider, die tief im kollektiven Bewusstsein des russischen Volks sitzen und in den 1990er Jahren ein erschreckendes historisches Phänomen darstellen: Da die scheinbar absolute Barbarei zurückkehrt, wird die Geschichte auf einmal um mehrere Jahrhunderte zurückgespult. Kollektive Mythen werden vom offiziellen politischen Gedächtniskult des antiutopischen Staates gefördert, in dem z.B. Straßen nach Pogromlern benannt werden (vgl. „улица Пуришкевича“ – Puriškevič-Straße).

Stilistische Intertextualität – Sprachbezüge zur Folklore und zum Altrussischen – sprengt in Judsons experimentellem Text die Grenzen des Satirischen und mündet ins Karnevaleske und Ludistische, wenn jüdische Kultur- und Sprachelemente mit den russischen oder sowjetischen grotesk verschmelzen: Aus „субботник“ wird „шаббатник“ (187), aus einem Fahrausweis eine „шифскарте“ (260), aus der idiomatischen Wendung „Бог его знает!“ „Яхве его знает!“<sup>7</sup> (205), Fragmente hebräischer Gebete mischen sich mit Zitaten aus der russischen Dichtung verschiedener Epochen, sodass „das satirische Lachen in ein befreiendes, auf sich selbst bezogenes Lachen übergeht.“ (Peters 2000, 316)

Der Albtraum des mörderischen Judenhasses setzt sich für Il’ja in der deutschen Emigration fort. Der Ankunftsort Nürnberg verkörpert eine unheimliche historische Kontinuität: Hier näht man frisch angekommenen Emigranten einen gelben Stern an den Ärmel an und vergibt ihnen eine feste Nummer, die die Nummer eines Lagerhäftlings nachahmt. Im schäbigen Heim für Auswanderer erhängt man Juden im Aufzug und friert sie im Kühlschrank ein. Auf dem T-Shirt eines Heimbewohners liest der neuangekommene Protagonist: „Welcome to Holocaust“, ein anderer wünscht ihm eine glückliche Euthanasie. Auch das heutige Deutschland wird im Roman in seine nationalsozialistische Vergangenheit zurückversetzt, denn dort werden organisierter Judenmord und medizinische Versuche an jüdischen Kindern praktiziert. Der Galgenhumor des Verfassers macht sich in einem hybriden Sprachgebilde „верховный гауляйтер по делам беженцев“<sup>8</sup> (Юдсон 1998, 263) kenntlich.

Im Finale taucht Il’ja zusammen mit den anderen Aufständischen unter der Erde unter, wo eine Stadt, Masada, verborgen liegt: Hier spricht man Hebräisch, von hier organisiert man Angriffe auf die oben morden-

---

7 „subbotnik“ – „šabbatnik“; „Schiffskarte“; „Gott weiß!“ – „Jahwe weiß!“

8 Obergauleiter für Flüchtlingsangelegenheiten.

den „Зигфрид-Рихарды“ (Siegfried-Richarde). Mit dem Verweis auf die legendäre Festung erschafft Judson den Mythos eines ewigen jüdischen Krieges, dessen Ende in ferner Zukunft angesiedelt ist, und postuliert so die Idee einer nicht mehr aufzubrechenden Antinomie.

Das Konzept der negativen historischen Kontinuität wird im Text somit überdeutlich artikuliert. Der Titel – *Die Leiter am Schrank* – ist als eine bitter-ironische Anspielung auf die biblische Jakobsleiter zu deuten: Es gibt hier keinen Aufstieg zum Himmel, keine erlösende Transzendenz weder im wörtlichen Sinne der Grenz- und Ortsüberschreitung (Auswanderung) noch im Sinne der Überschreitung von Diesseits, sprich keinen Gott des Prätextes – die Leiter führt auf den *Schrank* – der zum Symbol für die Enge des ewigen Untergrunds wird.<sup>9</sup> Erst die Schlussepisode, in einige Zeilen gefasst, schildert eine Befreiung: Il'ja liegt, weiß gekleidet, in einem Zimmer, sieht durch das Fenster Palmen und riecht das Meer: Er ist zu Hause in Israel angekommen, worauf mehrere Details unmissverständlich anspielen. „Я вернулся. Много лет бродил я вдали, скитался в снегу и рассеивался под чужими дождями, много-много лет, тыщи две...“<sup>10</sup> (389) Ob diese Rückkehr jedoch im Jenseits geschieht, bleibt offen: Der Glücksvision geht eine Szene des Angriffs voran, an dem Il'ja als Untergrundkämpfer beteiligt ist und bei dem er allem Anschein nach ums Leben kommt.

Der Text wird von einem Alteritätskonzept dominiert, das eine unversöhnliche Polarität des Eigenen und des Fremden offenlegt; jedoch begnügt er sich nicht damit, die der Dissidentenliteratur eigenen Dichotomien zu reproduzieren, sondern weitet sie auf das geopolitische Außengebiet aus. So modelliert Judson die Fremdheit als ein untilgbares Stigma eines Menschen – eines Juden, das auch durch die Überschreitung einer geopolitischen Grenze nicht ausgelöscht werden kann. Die Isolation, in der sich das Ich des jüdischen Protagonisten Il'ja permanent befindet, wird erst im letzten Teil des Romans durch das Wir der Verfolgten überwunden. Diese jüdische Gruppenidentität ist jedoch eine negative Schicksalsgemeinschaft, erzwungen und einengend, da sie auf Angst, Abwehr und Hass aufbaut.<sup>11</sup> Der anfangs suggerierte räumliche Gegensatz ‚Innen‘

9 Symbolträchtig ist in diesem Zusammenhang auch das Motiv der Spalte: Als Soldat der Untergrundarmee liegt Il'ja in einem „nummerierten Koschergraben der Fünften Spalte“ („в кошерном нумерованном рву Пятой щели“); die Nummer evokiert den Geist der Militärdisziplin und die Assoziation mit dem Konzentrationslager.

10 „Ich bin zurückgekehrt. Viele Jahre wanderte ich in weiter Ferne, im Schnee, und verstreute mich im fremden Regen, viele-viele Jahre, ungefähr zwei Tausend ...“

11 Vgl. Fußnote 2.

(Russland = Kulturlosigkeit, Menschenverachtung) – ‚Außen‘ (Deutschland, Westen = Freiheit, Kultur, Humanismus) schlägt in eine Analogie um und wird durch einen neuen Gegensatz ersetzt, der eine allegorische Sprache spricht: Oben – Unten.

Der Roman ist am ehesten als eine postsowjetische Spielart der russisch-jüdischen Widerstandsliteratur auszulegen, wovon eindeutig auch seine Poetik zeugt: Er steht in der Tradition der russischen und westeuropäischen – v. a. antiutopischen – Literatur des letzten Jahrhunderts und setzt das Jüdische in erster Linie als Fremdprojektion ein.<sup>12</sup>

Wenn man die Spuren der jüdischen Poetik in der Gegenwartsprosa aufdecken will, so wird man mit der Frage konfrontiert, ob es dabei um die Präsenz der poetischen Kontinuität des jüdischen Erzählens seit dem 19. Jahrhundert, also seit den Anfängen der säkularen jüdischen Literaturtradition in Osteuropa, geht oder um die Verwendung bestimmter Schreibverfahren und Gattungen, die, obwohl sie vom klassischen jüdischen Erzählen/Schreiben aufgrund ihrer Modernität nicht abgeleitet werden können, jedoch bestimmte jüdische Inhalte poetisch zu erfassen vermögen. Zu den letzteren zählt die Antiutopie, die die größte Genozid-Erfahrung in der Menschheitsgeschichte mit den Mitteln des Makabren und Phantastischen zu vermitteln vermag. Wenn man jedoch den Ursprung und die Traditionen der jüdischen Prosa in jiddischer oder in russischer Sprache von Mendele zu Babel' zurückverfolgt, so müsste man solche Verfahren wie Gleichnis, Anekdote und Witz, Grotteske und Skaz hervorheben. Auch die Mehrsprachigkeit, die das Russische, Hebräische und Jiddische umfasst, und die Intertextualität, die den Talmud und die jüdische Literatur selbst aufruft, belegt die jüdische kulturelle Kontinuität. Der im Jahre 1996 in Israel geschriebene Roman *Шебсл-музыкант* (*Schebsl, der Musiker*) von Jakov Cigel'man sucht die jüdische Kultur- und Erzähltradition in karnevalesker und ironischer, zugleich aber affirmativer Weise wiederzubeleben, das Oszillieren zwischen Nähe und Distanz, Außen und Innen verrät eine Aporie. Der Text gibt die jüdische Schrifttradition in seiner Struktur wieder: Michail Vajskopf bemerkt in seiner Rezension, dass der Roman in der Form eines *Midraschs*, eines

---

12 Die von mir so bezeichnete postdiktatorische Subgattung neuer russisch-jüdischer Literatur repräsentieren weiterhin bedeutende Romane *Исповедь еврея* (1993; *Die Beichte eines Juden*) von Aleksandr Melichov und *Полуостров Жидятин* (2000; *Halbinsel Judatin*) von Oleg Jur'ev: Im letzteren wird das jüdische Stigma mithilfe ähnlicher Verfahren des Phantasmagorischen, des Sprachspiels und komplexer, verschlüsselter Bezüge zur russisch-europäisch-sowjetisch-jüdischen Kultur und Geschichte reflektiert; beide Texte verbinden das Jüdische mit dem zentralen Motiv der räumlichen Isolation – des Untergrunds/der Insel.

gelehrten Kommentars zu einem Fragment des *Tanach* (Вайскопф 1999, 105), geschrieben ist. Mit der Gattung der „hochentwickelte[n] Analyse, Darlegung und Exegese der heiligen Schriften“ (Rosten 2008, 374) spielt Cigel'man insofern, als er einige gelehrte Juden über eine Geschichte, gemischt aus profanen und mystischen Inhalten, diskutieren und über beinahe jedes Detail dieser Geschichte grübeln und streiten lässt. Das Heilige, Elemente der talmudischen Lehre und der Kabbala sowie historische Kommentare zur Welt des Shtetls werden hier mit der Hervorhebung durchaus unbedeutender, ja ordinärer Alltagsmomente kombiniert, so dass eine humorvolle, karnevaleske Mischung entsteht, die keine scharfe Grenze zwischen dem Ernst und der Parodie erblicken lässt. Die Neigung zur skrupulösen Auslegung der Details spiegelt die Konventionen der Gattung wider: Im Midrasch „entdeckten“ „die Schriftgelehrten, aber auch engagierte ‚Laien‘ [...] selbst in den schlichtesten Versen, in jedem Punkt und Komma der Bibel noch komplizierte Bedeutungen [...] Der Midrasch behauptet, den ‚Geist‘ der Bibelstelle begriffen zu haben und eine nicht offensichtliche Deutung zu bieten (die freilich oft auch nicht unbedingt überzeugt).“ (Rosten 2008, 375)

Die am Anfang des Texts erzählte eigentliche Geschichte besteht aus 271 nummerierten Absätzen, viele von ihnen enthalten lediglich einen kurzen Satz, sodass sie insgesamt nur 22 Seiten füllt; die übrigen fast 300 (!) Seiten sind Kommentare der Rabbiner zu dieser Geschichte.

Es wird erzählt, dass in einem Shtetl in Kamnitz ein berühmter Kletzmer Rebbe namens Šebsl lebte und wie ihn der große Feldherr Paskevič<sup>13</sup> zu sich bestellt hat. Der hochbegabte Musiker Šebsl soll sich der Exzellenz zeigen und später bei einer Hochzeit spielen. Der junge *meschures*, der Statthalter, von Paskevič wird nun in dieses abgelegene Shtetl geschickt und soll Šebsl nach *Warsche*<sup>14</sup> mitnehmen. Eine skurrile, phantastische Reise folgt: Šebsl entpuppt sich teils als Zauberer, teils als chassidischer *Zaddik*, der durch seine Kunst und Weisheit die nicht jüdischen Autoritäten an der Nase herumführt, sie mit seiner Zaubermusik aber auch glücklich macht. Unglaubliche Ereignisse passieren: Es kommen mythische Tiere zu Wort, ein philosophischer Disput zwischen dem Krokodil und dem Büffel endet mit einer Schlacht, es wird ein Stamm kriegerischer Juden mit roten Gesichtern entdeckt – die verlorenen Stämme Israels, die die Diasporaexistenz der europäischen Juden missachten.

13 Ivan Fëdorovič Paskevič schlug 1831 den polnischen Aufstand nieder und wurde dafür vom russischen Kaiser zum Fürsten von Warschau erhoben.

14 Jiddisch für Warschau.

Der Geschichte wird sukzessiv die Logik und Stringenz genommen, jeder Satz bleibt eine verschlüsselte Aussage, eine nicht immer durchschaubare Allegorie, die schließlich auch durch ausführliche Kommentare nicht immer gänzlich dechiffriert werden kann, zumal Kommentare die Geschichte zum Teil nicht mehr auslegen, sondern weiterführen. Das Erzählte wird einer zusätzlichen Kodierung unterzogen, da zahlreiche intertextuelle Quellen ins Spiel kommen, die selbst grundlegende Kenntnisse der jüdischen Schriften voraussetzen, aber auch leere, zu keinem reellen Prätext führende Bezüge herstellen. Zum Schluss stirbt Šebsl einen tragischen Tod im Kampf mit dem Bösen, das hier in der Gestalt eines „Räuber-Nihilisten“, der nicht an Wunder glaubt, verkörpert ist.

Das Spiel verbirgt in Bezug auf die jüdische Kultur und Historie eine aufklärerische Dimension, denn die Kommentatoren befassen sich zum großen Teil damit, das Leben der osteuropäischen Juden, das Shtetl, die Organisation der Kehila, jüdische Umgangsformen, Bräuche und Ethik sowie jüdische Begriffe zu beleuchten: Es wird auf die Fragen eingegangen, was *Kletzmer*, *bal-krie* oder *balabatim* bedeutet, wie *jüdische Pantoffelpost* entstanden ist, welche Vorurteile in Osteuropa gegen jüdische Schankwirte verbreitet waren usw. Der Text legt eine Mehrsprachigkeit an den Tag, die neben dem Russischen Elemente des Jiddischen und des Hebräischen einbezieht. Die Verwendung der Sprache wirft wiederum ein Licht auf die Besonderheiten der Erzählperspektive: Die Welt des Shtetls wird aus der jüdischen Innenperspektive dargestellt, das bedeutet auch, dass jüdische Begriffe zuweilen ohne Erklärung für Nicht-Juden verwendet werden: Šebsl ist vom *šachres* (dem Morgengebete) (Цигельман, 25) zurückgekehrt; er wird nach *rosch-hodesch* (dem Neumond) (26) wieder gesund; aus *cheder* hörte man die Stimme von *melamed* (27). Die Selbstverständlichkeit dieser Bezeichnungen schließt scheinbar die Notwendigkeit einer kulturellen Übersetzung aus, da die Gelehrten die entsprechenden Kenntnisse beim Leser voraussetzen. Auch die jiddischen und hebräischen Ausdrücke werden oft nicht weiter übersetzt oder erklärt; im Gegenteil, russische Wörter werden hin und wieder mit der Übersetzung ins Jiddische oder Hebräische versehen, um sie klarer zu machen: „Сказал р. Довидл: – Бастард – что это? Это мамзер“<sup>15</sup> (83). Oder: „Доносчик означает ‚мосер‘“<sup>16</sup> (60).

---

15 „Und sagte Rebbe Dovidl: ‚Bastard‘ – was ist das? Das heißt ‚mamzer‘“.

16 „‚Denunziant‘ bedeutet ‚moser‘“.



Mit einer oft überspitzten Anschaulichkeit führt diese Strategie die längst verlorene, im gegebenen imaginären Raum jedoch zelebrierte Bikulturalität der russischen Juden vor Augen, stellt zugleich auch das fehlende Wissen des potenziellen Lesers bloß und betont so dessen kulturelle Entfernung von der Welt des Ostjudentums, die heute kaum noch zu überwinden ist. Die vom „kongenialen“ Leser erwartete judaistische Rekonstruktionsarbeit ist aufgrund einer immensen Fülle von Prätexten kaum einzuholen. Das ist jedoch wiederum ein Spiel, weil die kommentierenden *Rebbes* in unserer Zeit leben und selbst außerhalb dieser verlorenen Kulturwelt stehen. Sie stützen sich in ihrer Exegese neben rabbinischen Autoritäten und altgriechischen Denkern auf Michel Foucault oder Sergej Averincev („Подобное этому сказал С. Аверинцев [...] Сказал М. Фуко [...] О молчании сказал Шимон, сын раббана Гамлиэла [...]“<sup>17</sup> [28-30]), was einen komischen Effekt erzeugt: Nicht nur, dass manche Zitate frei erfunden sind – der judaistische, der weltkulturelle und der philologisch-kulturwissenschaftliche Diskurse überlagern sich stets ironisch; dort, wo für die Deutung einer trivialen Textstelle neben Kohelet Ol’ga Frejdenberg und antike Mythologie herangezogen werden, wird eine einheitliche und differenzierte Sinnzuweisung zugunsten einer spielerischen Totalität der Bezüge aufgegeben.

Das eklektische Nebeneinander kultureller Diskurse (etwa der eines Ritterromans, einer kulturwissenschaftlichen Abhandlung, eines Talmudkommentars, des jüdischen Alltagsjargons, der kabbalistischen Esoterik u. a.) und das Aneinanderreihen von Verweisen erzeugen einen Text, der nicht nur den Illusionsanspruch einer Fiktion entlarvt, sondern auch deren potentielle literaturwissenschaftliche Analyse bzw. deren Kritik, indem er den letzteren spöttisch zuvorkommt:

Сказал р. Гдалье:

– Поток цитат плохо привязан к тексту! [...] Автор выглядит площе собственного текста! Приём умнее автора! Не автор подчиняет себе приём, но приём подчиняет автора!<sup>18</sup> (29)

Die Postmoderne, die als geeignete Beschreibungskategorie für den Text nahe zu liegen scheint, wird beispielsweise belächelt, indem sie im Text

17 „Ähnliches hat S. Averincev gesagt [...] Und sagte M. Foucault [...] Über das Schweigen sagte Šimon, der Sohn des Rabbans Hamaliel [...]“<sup>17</sup>

18 „Und sagte Rebbe Gdal’e: ‚Der Strom von Zitaten ist schwach mit dem Text verbunden! [...] Der Autor wirkt geistloser als sein Text! Das Verfahren ist klüger als der Autor! Nicht der Autor beherrscht das Verfahren, sondern das Verfahren beherrscht den Autor!‘“<sup>18</sup>

als solche direkt genannt wird: So spricht der ständig nörgelnde Rebbe Gdal'e von einem „Pseudokommentar“ des Autors, „der eine postmoderne Situation erschafft“ (50). Somit ist die Grenze zwischen Text und Metatext, Text und Exegese endgültig aufgehoben.

Die jüdische Identität, deren Mangel Šimon Markiš bei den zeitgenössischen Autoren beklagte, wird in *Шебл-музыкант* inszeniert. Die Innenperspektive bezieht sich auf die gelehrten Rebbes: In einem Text, der sich auf die direkte Rede der Protagonisten beschränkt, bleibt kein Platz für die Frage nach der Identität des Erzählers oder sogar des impliziten Autors. Der postmoderne Schriftsteller Jakov Cigel'man demonstriert, dass der authentische ostjüdische Blickwinkel heute ausschließlich das Objekt einer distanzierten, wenn auch zugleich affinitiven Darstellung sein kann. Ein Schriftsteller, der sich der Welt des Shtetls zuwendet, kann nur außerhalb dieser Welt sein, da diese Welt tot ist und nur wiederbelebt werden kann, solange das literarische Spiel dauert. Die so weit eruierbare auktoriale Position ist somit von einer besonderen Ambivalenz geprägt: Sie oszilliert zwischen der eines Kulturhistorikers, der die jüdische Vergangenheit aus der zeitlichen Distanz ausführlich kommentiert und dadurch rekonstruiert, und der eines am Spiel Beteiligten, der also allen Konventionen zum Trotz ein Teil dieser Vergangenheit ist.

Statt eine kohärente, in sich schlüssige Geschichte zu ergänzen, entfaltet sich die (pseudo-)talmudische Exegese zu einem potentiell unendlichen Mosaik aus weiteren Geschichten. So wird eine prinzipielle Offenheit des/eines jeden Gegenstandes für alle möglichen – auch die unseriösen und profanen – Prätexte und Deutungen postuliert, was die jüdische Tradition spielerisch mit dem kulturellen Welterbe verbindet.

Der Sinn dieses Spiels selbst entzieht sich jedoch einer verbindlichen Deutung. Man könnte schlussfolgern, dass der Autor seinen Protagonisten von der Macht der bitteren historischen Realität befreit: Die Kunst, das Können und das Talent des Wunderkletzmers vermögen es, diskriminierende Machtverhältnisse in Osteuropa des 19. Jahrhunderts umzukehren. Der Musiker Šebsl lässt sich von den Machthabern nicht demütigen, stirbt jedoch am Ende einen tragischen Tod im Kampf mit dem ‚Bösen‘, um in höhere Sphären hinaufzusteigen. Hier greift der Text auf das chassidische Erzählen zurück: Cigel'man nimmt die Tradition einer jüdischen volkstümlichen Geschichte auf, nicht zuletzt evoziert er die Prosa von Ichok Lejb Perec mit seinen Prosazyklen *Folkstimliche Geschichten* und *Chassidisch*, in denen musikalische Sujets eine herausragende Rolle spielen. Es ist vor allem der chassidische Glaube an die wundersame Kraft der Musik, die Wunder bewirkt und es dem Menschen erlaubt, Gott näher zu treten.

Wie ein Talmudschüler, der einen brillanten Streich spielt, simuliert der Autor die Unendlichkeit, Unabgeschlossenheit und immer wieder Redundanzen eines Deutungsvorgangs. Mit Humor stellt er die Atmosphäre dar, in der hochgebildete, streitsüchtige und zugleich etwas naive Juden, für die nichts auf dieser Welt unwichtig ist, bzw. für die der Sinn eines Buchstabens nie vollkommen zugänglich werden kann, und die vor allem den Prozess des gelehrten Disputs genießen, auf ihre Kosten kommen.

### Fazit

Die hier angeführten Textbeispiele sollten Wege aufzeigen, die die jüdische Literatur in russischer Sprache nach dem Ende des Sowjetdiktats beschreitet. In diesem Beitrag ging es darum, zwei wichtige Entwicklungslinien dieser Literatur zu markieren: Die erste führt mit ihrem Pathos der politischen Anklage die Tradition der jüdischen Protestliteratur fort; die zweite setzt auf die intellektuelle Annäherung an das Judentum, auf die kulturelle Bildung und Partizipation. Trotz divergierender jüdischer Identitätsmodelle machen sich beide vorgestellten Romane die ‚befreiende‘ Eklektizität der postmodernen Poetik zu eigen, indem sie das jüdische Kulturgut ludistisch ins endlose Geflecht kultureller und alltäglicher (Kon-)Texte einbinden und so die Auflösung einer einst autonomen Kulturwelt verbildlichen: Die letzte existiert nur noch als fiktionales Konstrukt, sie verweist stets auf die eigene Artifizialität.

### Literaturverzeichnis

- Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München 1992.
- Attami, Violeta: Kult der Provokation. Zum Verständnis des Anderen in der Prosa von Sofʹja Kuprijašina. In: Ich und der/die Andere in der russischen Literatur. Zum Problem von Identität und Alterität in den Selbst- und Fremdbildern des 20. Jahrhunderts. Hg. von Christina Parnell. Frankfurt/M. 2002. S. 143-152.
- Krutikov, Mikhail: Constructing Jewish Identity in Contemporary Russian Fiction. In: Jewish Life after the USSR. Ed. by Zvi Gitelman. Bloomington Indianapolis 2003. S. 252-273.
- Parnell, Christina: Provokation des Dichotomischen. Selbst- und Fremdverständnis in der russischen Gegenwartsliteratur. In: Kunstmarkt und Kanonbildung. Tendenzen in der russischen Kultur heute. Hg. von Elisabeth Cheauré. Berlin 2000. S. 277-302.

- Parnell, Christina: Postdualismus. Konstellationen des Anderen in der russischen Gegenwartsliteratur. In: Ich und der/die Andere in der russischen Literatur. Zum Problem von Identität und Alterität in den Selbst- und Fremdbildern des 20. Jahrhunderts. Hg. von Christina Parnell. Frankfurt/M. 2002. S.205-230.
- Peters, Jochen-Ulrich: Zwischen grotesker Satire und absurder Phantastik. Zum Funktionswechsel der russischen Prosa vor und nach der „Perestrojka“. In: Kunstmarkt und Kanonbildung. Tendenzen in der russischen Kultur heute. Hg. von Elisabeth Cheauré. Berlin 2000. S.311-334.
- Rosten, Leo: Jiddisch. Eine kleine Enzyklopädie. München 2008.
- Барановский, М.А. Израилровка // Барановский, М.А. Последний еврей. Москва 2001. С. 139-172.
- Вайскопф, М. Роман-мидраш, или последний вздох каракатицы // Солнечное сплетение №4-5 (1999). С. 567.
- Маркиш, Ш.П. Бабель и другие. Москва, Иерусалим 1997.
- Цигельман, Я. Шебсл-музыкант. Тель-Авив 1996.
- Юдсон, М. Лестница на шкаф. Москва 2005.

#### Zur Autorin

*Dr. Klavdia Smola* ist wissenschaftliche Assistentin am Lehrstuhl für Slawische Literaturwissenschaft am Institut für Fremdsprachliche Philologien der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald. Ihre Arbeitsschwerpunkte sind Intertextualität, Fremdheits- und Identitätsforschung, kulturelle Gedächtnisforschung, russisch- und polnisch-jüdische Literatur der Gegenwart sowie Čechov-Forschung.





## **Der Pole in Salomes Fallstricken: Antisemitismus, Antibolschewismus und Geschlecht**

Der in der antiken Tradition verwurzelte Mythos der *Femme fatale*, ein Fantasieprodukt patriarchaler Kultur, Ausdruck des Geschlechterkampfes und männlicher Angst vor der angeblich zerstörerischen Macht der Frau, wurde zum Forschungsobjekt mehrerer wissenschaftlicher Disziplinen (vgl. Praz 1963; Kuryluk 1987; Hilmes 1990; Dijkstra 1996; Walz 2008). Er hat allerdings eine bisher kaum erforschte historisch-politische Variante, die sich im polnischen Schrifttum der Jahre 1917-1939 manifestiert. Der hier vorliegende Aufsatz unternimmt den Versuch, ein kulturell-gesellschaftliches Phänomen zu interpretieren, dessen relativ kurze, jedoch gewaltige Popularität – so meine These – nicht nur auf das im *Fin de Siècle* häufig, ja ad nauseam verwendete Motiv bedrohlicher Weiblichkeit zurückzuführen ist, sondern vielmehr auf ein mehrschichtiges kollektives Trauma hinweist. Mein Vorhaben besteht darin, die für die im Folgenden analysierten Texte symptomatische Figur einer russischen Kommunistin jüdischer Herkunft, die trotz ihrer unterschiedlichen Erscheinungsformen Salome genannt wird, geschichtlich und ideologisch zu kontextualisieren.<sup>1</sup>

In einem einleitenden Teil werden die grundlegenden Beschreibungskategorien des kulturellen Traumas, das komplexe Netz Weiblichkeit – Judentum sowie biblische Schlüsselfiguren und die sich mit ihnen verbindenden Zusammenhänge dargestellt. Die weiteren Abschnitte versuchen, die Entwicklung des Phantasmas und seine unterschiedlichen Variationen in Bezug auf die russisch- bzw. sowjetisch-polnischen (allerdings auch auf die russisch-sowjetischen) Beziehungen und die gegenseitige Wahrnehmung beider Länder und Traditionen zu verfolgen. Schließ-

---

<sup>1</sup> Auf das Thema der *Belle dame sans merci* geht Bram Dijkstra in seiner Monografie *Evil Sisters* ein. Als Beispiel nennt er im Unterkapitel *Love Rituals of the Socialist Vampire* allerdings den Film *A Fool There Was*, der kaum ideologische Züge aufweist (Dijkstra 1996, 78, 95).

lich wird auf mögliche Vorbilder dieser literarischen Femmes fatales aufmerksam gemacht, die zum Aufblühen des Motivs beitragen konnten.

### Das kulturelle Trauma. Entwurf eines Interpretationsrahmens

Mehrere Argumente untermauern den Versuch, die im Beitrag präsentierten Werke als Ausdruck eines kollektiven Traumas der Polen zu betrachten. Neil Smelser bietet eine formale Definition des kulturellen Traumas an:

[...] a memory accepted and publicly given credence by a relevant membership group and evoking an event or situation which is a) laden with negative affect, b) represented as indelible, and c) regarded as threatening a society's existence or violating one or more of its fundamental cultural presuppositions. (Smelser 2004, 44)

Es handelt sich also um eine tiefgreifende, identitätsstiftende Bedrohung, wobei nicht jedes Mitglied diese traumatische Erfahrung gemacht haben muss (48). Der erste Weltkrieg, die Revolution 1917, der Bürgerkrieg in Russland sowie der polnisch-sowjetische Krieg entsprechen Smelsers Forderungen, zumal diese Zeitperiode gewaltiger Umwälzungen gleich nach der über hundertjährigen Teilung Polens stattfindet.

Ein kulturelles Trauma kann „als ein Merkmal kollektiver Identität im Sinne eines ‚signifiers‘ betrachtet werden“ (Alexander 2004, 8) und kollektive Gedächtnisprozesse beeinflussen, was in diesem Falle bis heute in den polnisch-russischen Beziehungen sichtbar wird. Die Wahrnehmung des Schmerzes, seine Verarbeitung und die Durchsetzung einer bestimmten Interpretation hängt von der Argumentationskraft sozialer Akteure ab. Die Rolle der hier analysierten Texte besteht also in der Vermittlung von identitätsrelevanten Erzählungen, da es „nicht um reale Verletzungen, sondern um Zuschreibungen“ geht (Kühner 2008, 193-196).

Außer den wegen topografischer Nähe stark rezipierten Ereignissen in Russland ist es die plötzliche Anhäufung gravierender sozialer und politischer Probleme dieser Zeit (emanzipatorische Ansprüche von Frauen und ethnischen sowie sexuellen Minderheiten, radikaler Wandel auf dem Arbeitsmarkt, Konkurrenzkampf), die das Gefühl einer Bedrohung vertieft. Als Resultate der Suche nach den Verantwortlichen und nach Rezepten für die reale und symbolische Rekonstruktion der Ordnung sind die Femmes fatales in den dargestellten Texten zu sehen.



## Salome – Weiblichkeit – Judentum

Salome, die nicht nur mit ihrer Mutter Herodias, mit Judit sowie Delila in der Kunst und in der Literatur identifiziert wird (Hilmes 1990, 103-106; Schmitz 2004, 4-7; Walz 2008, 12), sondern auch auf Frauengestalten wie Lilit, Delila oder Isebel zurückgeführt werden könnte, gehört zu den beliebtesten und häufig bearbeiteten, daher auch verschwommenen, ja sogar einem Palimpsest ähnlichen Frauengestalten des 19. Jahrhunderts. Infolge der sich in ihrer Gestalt überlappenden Charakteristika verschiedener Figuren verkörpert sie Wahnsinn, Begierde, Lust, zerstörerische Schönheit und Liebe, Eifersucht, Rache für unerwidertes Gefühl, gelegentlich wird sie auch zum Ausdruck des Traums von der Überwindung der Dichotomie von Körper und Seele. Für die im Weiteren besprochenen polnischen Autoren verkörpert sie die ‚ominöse‘ Attraktivität Russlands sowie seine Machtgier.

Des Namens Salome bediene ich mich hier als gemeinsamem Nenner, trotz der Heterogenität dieser Frauenfiguren.<sup>2</sup> „Im ausgehenden 19. Jahrhundert fungiert ‚Salome‘ [...] als Gattungsbezeichnung [...]. Insofern können ‚Salome‘ und die ‚Femme fatale‘ als Synonym gelten“ (Hilmes 1990, 104). Die politisierte Salome, oft attraktiv (nichtdestoweniger aber abschreckend), verführerisch (jedoch von ihren polnischen ‚Opfern‘ abgewiesen) und jüdisch<sup>3</sup> wird zur Allegorie einer fremden Staatsmacht, zur Inkarnation des revolutionären Chaos mit seiner grundlegenden Veränderung der gesellschaftlichen Ordnung.

Dass Antisemitismus und Genderwahrnehmung voneinander abhängig sind, belegen Studien von Sander L. Gilman, Christina von Braun, Susanne Omran und der Arbeitsgruppe Gender-Killer. Neben der starken Wirkung von Otto Weiningers misogynem und antisemitischem Buch *Ge-*

---

2 Vgl. Hilmes 1990, 74-101. Salome, in den Evangelien eine anonyme Tochter der Herodias, tanzt vor Herodes Antipas und fordert auf Wunsch ihrer rachsüchtigen Mutter Herodias als Belohnung vom begeistertsten Stiefvater das Haupt Johannes des Täufers (Mk 6, 17-29). Der eher freie künstlerische Umgang mit dem Thema in Fin de Siècle führte zu Identifizierung von Mutter und Tochter und zu Verschmelzung der Motive.

Judit von Betulia entscheidet sich, die belagerte Heimat zu retten, indem sie den ihr Land bedrohenden König der Assyrer verführt, und dem betrunkenen Holofernes den Kopf abschlägt (Jdt 8-13). Schon im 16. Jh. „mutiert [das Thema] zum Geschlechterkampf und wird zugleich auf diesen reduziert“ (Schmitz 2004, 5).

Jael nimmt den fliehenden Kanaanäer Sisera in ihr Zelt auf, reicht ihm Milch und tötet ihn mit einer List (Ri 4, 17-22).

3 Auch in Anlehnung an die antisemitische Ausrichtung dieser Texte scheint der Name Salome als gemeinsamer Nenner gerechtfertigt zu sein. Nach einer Untersuchung der Namen jüdischer Frauen in Palästina von 330 v. Chr. bis 200 n.Chr. hieß „etwa jede zweite Frau entweder Salome oder Maria“ (Petersen 1999, 196).

*schlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung* (1903)<sup>4</sup>, das die Kategorien Geschlecht, Rasse und Mentalität in Verbindung bringt, ist die Rolle des psychiatrischen Diskurses für diese Verknüpfung nicht zu unterschätzen (vgl. Mosse 1985, 135-143; Hödl 1997, 201-226).

Den Schwerpunkt bildete in der Literatur und Publizistik des frühen 20. Jhs. der jüdische Mann, der Charakterzüge und soziale Merkmale verkörperte, die in der jeweiligen Epoche von Christen abgelehnt und zugleich begehrt waren (Gilman 1985, 150-162; Biberman 2004, 4). Im 19. Jh. wird die jüdische Sexualität in den Mittelpunkt gerückt.<sup>5</sup> Im anti-semitischen Diskurs kommen Jüdinnen „nur am Rande“ vor, stellt Meike Günther fest, und erklärt überzeugend:

Der Mann symbolisiert die Sphäre der Politik, des Gesellschaftlichen und Öffentlichen, nicht die Frau. Jüdinnen spielen insbesondere als bedrohliche Phantasie der aktiven, soldatischen, den Mann seines Platzes beraubenden sexbesessenen Frau eine Rolle [...]. Oder sie fungieren als Vorbotinnen der Geschlechter-Verwirrung und moralischen Degeneration (Günther 2005, 112).

Auch in Polen gerät das Phantasma der ‚monströsen Jüdin‘ in den Jahren 1917-1939 in einen solchen komplexen ideologischen Zusammenhang.<sup>6</sup>

### Polen – Russland: Gender und Politik

Bei einem Versuch, die Entstehungsgeschichte des Motivs zu rekonstruieren, müssen mehrere Elemente berücksichtigt werden: zum einen das politische System Sowjetrusslands und die politischen Beziehungen, zum anderen die von der Revolution und vom Bürgerkrieg beeinträchtigte Sittlichkeit bzw. Moralität des russischen Volkes, die Bildungs- und Familienpolitik und die neuen antitraditionellen Genderrollen. All das bildet ein in Form des ‚monströsen Femininen‘ verknüpftes Ideennetz, das dem Leser das ‚Grauen‘ und die ‚Abnormität‘ Russlands veranschaulichen soll.

Vorstellungen einer selbstbewussten kommunistischen (und jüdischen) Frau sowie das für die weitere Darlegung der Problematik vorrangige

---

4 Das Weib und der Jude wurden von Weininger als hysterisch, reproduktiv, unfähig zum intellektuellen Handeln und lügnerisch bezeichnet.

5 Polnische Autoren bedienten sich auch, obgleich seltener, dieses Motivs sowie des der Vergewaltigung (das man auch in Bezug auf Traumata analysieren könnte und sollte).

6 Aktualisierungs- bzw. Aneignungspraktiken der *Femme fatale* kommen auch in anderen geografisch-gesellschaftlichen Kontexten vor (vgl. Theweleit 1977/78; Will 1983, 58-64; Creed 1993; Dijkstra 1996, 348, 430).

Stereotyp ihrer angeblichen ‚Unzucht‘ (Gilman 1998, 83) stehen hier auch im Dienste der konservativen Ideologie.<sup>7</sup> Antifeministische Phantasmen überlappen sich mit nationalistischen Ideen und Einflüssen der patriarchalen Weltansicht. In ihrem Licht war eine nach Macht strebende Jüdin eine Allegorie für gefährliche Prozesse, welche die hegemoniale traditionelle Ordnung umzustürzen drohten. Das verbreitete Bild des ‚hysterischen‘, ‚perversen‘ und ‚rastlosen‘ Juden (Hödl 1997, 166-210) entspricht der damals verbreiteten Ansicht, Juden seien ‚geborene Umstürzler‘.

Ebenfalls zu berücksichtigen ist das Verhältnis zwischen Antisemitismus und Antikommunismus, insbesondere in Form von Komplotttheorien. Die russische Revolution und der Sozialismus sind aus der Perspektive mancher polnischer Literaten und Historiker als ‚jüdische Produkte‘ dazu bestimmt, soziale Schichten christlicher Nationen gegeneinander aufzubringen.

Antibolschewismus, Judenfeindlichkeit und antifeministische Elemente als konstituierende Bestandteile des konservativen und nationalen Schrifttums wurden in der polnischen Literaturwissenschaft als Forschungsprobleme selten erkannt (Szypowska 1976; Czarnik 1982; Nowakowski 1989), was an der Spezifik der Texte und ihrem Rezeptionskreis liegen mag: Es geht um ihrerzeit erfolgreiche Werke (Theaterstücke, Romane, Erinnerungen), die einerseits wenig ästhetische Werte bieten, andererseits wegen ihrer Leitgedanken bald nach der Veröffentlichung als politisch inkorrekt galten.

### Frau und Politik

Die Wurzeln des Phantasmas der ‚machtdurstigen Jüdin‘ sind in der Bibel und den antiken Mythologien zu finden. Die Reproduktion der Weininger'schen Thesen über die Ähnlichkeit von Juden und Frauen findet in der polnischen nationaldemokratischen und in der antiassimilatorischen Strömung zum Teil in Anlehnung an den korrespondierenden deutschsprachigen Diskurs des ausgehenden 19. Jahrhunderts und der Zwischenkriegszeit statt. Als ein neues Feindbild, das sowohl aus der ethnisch-kulturellen wie biologisch-sozialen Ebene schöpft, entsteht außer dem älteren Stereotyp des ‚gierigen Juden‘ eine neue Figur: ‚die politisch engagierte, aggressive Jüdin‘. Bei manchen Autoren (Edward Ligocki, Zbigniew Krasnowski, Roman Dmowski, Jan Gnatowski, Jędrzej Giertych) führt diese neue Salome die Befehle ihrer Vorgesetzten (des Vaters, der Partei, des Volkes) aus.

---

7 Unzucht als metaphorische, moralische ‚Verschmutzung‘ wird allerdings häufig den Frauen des Feindes attribuiert – im Gegensatz zu den eigenen Frauen, die ‚rein‘ bleiben.

Als Russland-Allegorie während der Teilungen Polens (1795-1918) fungiert in der Regel ein starker Mann (Offizier, General, Zar)<sup>8</sup>, eine der polnischen ‚weiblichen‘ Opfergesellschaft überlegene politische Repräsentationsfigur (‚Mutter-Polin‘ und die degradierten, nach Sibirien verbannten, umgebrachten oder emigrierten männlichen Aufständischen). Nach der Unabhängigkeit im Jahre 1918 rücken die einheimischen Frauenfiguren in den Hintergrund; ersetzt werden sie durch den neuen männlichen Helden als Inkarnation eines starken Staates. Dagegen wird Russland 1917 bolschewistisch und im übertragenen Sinne zur ‚Frau‘ (vgl. Dmowski 1996, 41-60; Zdziechowski 1993, 491).<sup>9</sup>

Im rechten Zivilisations-Paradigma werden dem revolutionären Russland einerseits Eigenschaften wie Herzlichkeit (illustriert durch sehr junge oder ältere, hilfsbereite und zugleich hilflose Figuren) attribuiert, andererseits – Hemmungslosigkeit. Die ‚Männlichkeit‘ des östlichen Nachbarn hatte sich in der Figur des Zaren manifestiert (vgl. Zdziechowski 1993, 483-514; Szutowicz 1931, 65; Stiepanienko 1991). Die bolschewistischen Truppen wurden dann symbolisch nicht mehr von einem ‚richtigen‘ (autoritären) Mann geführt, weshalb sie als ‚weiblich‘, ‚asiatisch‘, eigenwillig und regellos wahrgenommen wurden. Hervorzuheben sind dabei die russischen Quellen dieser von polnischen Autoren propagierten Ideen.<sup>10</sup>

### Die Entwicklung der Salome-Darstellungen

Als Keim der im Weiteren analysierten Figur ist die Vorstellung einer blutrünstigen Kommissarin während der Revolution 1917 zu nennen, obwohl die Wurzeln des Phantasmas bereits im Roman *Hetmani* (1911; *Feldherren*) von Józef Weyssenhoff zu finden sind. In gängigen Albtraumbildern wird Russland von einer ‚Vampirarmee‘<sup>11</sup> besiedelt, die den Feinden die Gehirne absaugt. In einer Vision foltern etwa dämonische Kommissarinnen, beim Hören des Namens Christi ‚in Wut geraten‘, einen polnischen

---

8 Die Herrschaft Katharinas der Großen bis 1796 sowie ihr Verhältnis zu Polen beeinflusste dieses Phänomen zu dieser Zeit kaum, weil die Zarin, von manchen Autoren als Deutsche gesehen, in Warschau von einem Mann vertreten wurde (Otto Magnus von Stackelberg). Allerdings könnte man bestimmte Gemeinsamkeiten zwischen ihr und der späteren Salome-Figur aufzeigen (stereotype Vorwürfe der Machtgier, der Promiskuität).

9 Der Orient/Osten wurde oft mit Weiblichkeit assoziiert, was der koloniale und postkoloniale Diskurs (um nur E.W. Saida *Orientalism* [1978] zu nennen) beweist.

10 Vgl. die Ideen von Čaadaev und Gogol' und das Bild Russlands bei Mickiewicz. Siehe auch Lauer 2000, 528.

11 Oft wird in den Jahren 1917-1932 in Bezug auf Russland auf das Motiv des Vampirismus rekurriert. Parallel entwickelt sich das ökonomisch bedingte Klischee des ‚jüdischen Blutsaugers‘.

Soldaten (Relidzyński 1920, 12).<sup>12</sup> In einem Gedicht (Anonym 1921) beschreibt die Tochter eines Czeka-Mitarbeiters ihre Vorgehensweise mit dem als Hochzeitsgeschenk gewünschten Kopf eines Offiziers: „wykluję oczko po oczku“, „nos odkraję“, „wykroję skórę na boczkę“.<sup>13</sup>

Dieser noch nebelhafte Umriss entwickelt sich bald in den Roman- und Dramafiguren. So wurde Sofia Abramowna Krongold, der negative weibliche Charakter in Waclaw Sieroszewskis Drama *Bolszewicy* (1922; *Bolschewiki*) als eine orientalisch-sowjetische Persönlichkeit geschildert, was sich in ihrem Verhalten und Aussehen manifestiert:

Ma [...] wojskową bluzę koloru khaki [...]. Czapka [...] z bolszewicką gwiazdą na bujnych, czarnych, obciętych po studencku włosach. Eleganckie, żółte sznurowane półbuciki. [...] drapieźny żydowski typ.<sup>14</sup> (Sieroszewski 1921, 41)

Diese Raubgier wird im Weiteren ausführlich illustriert. Als ihr polnischer Geliebter sich in eine Adlige, Gutsherrin und Offiziersgattin verliebt, entwickelt Sofia aus Eifersucht ungeheure Perfidie. Statt sich am Schuldigen zu rächen<sup>15</sup>, befiehlt sie einem chinesischen Soldaten und seinem Kampfgefährten (einem an Syphilis erkrankten Alkoholiker<sup>16</sup>), die Polin zu vergewaltigen. Denn: „zabić to za mało – wy będziecie żyć, żeby życie przeklinać!!...“<sup>17</sup> (100). Diese abscheuliche Idee wird mit dem Klassenkampf gerechtfertigt. Das Argument rückt allerdings die Proletarier in ein zweideutiges Licht: Zwar soll es die miserable Lage der Unterschichten verdeutlichen, diese werden aber somit zum Träger einer metaphorischen und buchstäblichen Krankheit, die ihren Machtanspruch und solche Legitimierungsversuche diskreditiert.

12 Der Text ist in einer militärischen Verlagsreihe erschienen.

13 „Ich werde [ihm] Äuglein um Äuglein ausstechen“, „schneide [ihm] die Nase ab“, „werde die Haut aus seiner Seite herausschneiden“. (Hier und im Folgenden: Ü.d.A.) „Äuglein um Äuglein ausstechen“ kann auf das alttestamentarische Motiv der Rache hinweisen, aber auch das perverse Verhalten (Diminutiva und der Sadismus) unterstreichen.

14 „Sie trägt [...] eine khakifarbene Militärbluse [...] eine Mütze [...] mit dem Bolschewistenstern auf dem schwarzen, nach studentischer Manier kurz geschnittenen Haar. Elegante, gelbe Schnürhalbschuhe. [...] der raubgierige jüdische Typ.“

15 *Nomen est omen*: Der Name Sypniewski stammt vom Infinitiv *sypać* (*się*), was u. a. ‚zerfallen‘ und (umgangssprachlich) ‚verraten‘ bedeutet.

16 Selbstverständlich ist dieses Charakteristikum des Soldaten (Gulaj) kein Zufall. Dieser Eigenname funktioniert schon Ende des 19. Jhs. als Schimpfwort (Dummkopf). Sein Synonym *gulaj* wird in Bezug auf Juden verwendet. Die Figur dieses Soldaten rekurriert auf den in den 1930er Jahren verbreiteten Mythos des ‚Panmongolismus‘.

17 „Töten ist zu wenig – ihr werdet leben, um das Leben zu verfluchen!!...“

Niech ściskając Beznosego, zrozumie całe poniżenie i rozpacz proletariuszek! Ale jej nie zabijajcie! ... [...] Niech żyje, niech ją żre trąd, niech opada z niej ciało kawałkami, niech gniją kości ... Niech żyje w lęku, że pod sercem nosi potwora z gnojem w głowie, z wrzodami w ciele, z duszą zbrodniczą.<sup>18</sup> (106)

Als Gułaj seiner Vorgesetzten versichert: „Już my ją rozkrzyżujemy – Wo imia światawego komunizma! Bądźcie pewni, towarzyszu Sonia“<sup>19</sup> (ebd.), erinnert das potenzielle Opfer an die Kreuzigung Christi (in Anlehnung an das romantische Thema der ‚Kreuzigung‘ Polens).<sup>20</sup> Hier ist es allerdings die ‚rote‘ jüdische Russin (zugleich eine neue Herodias-Salome und ein neuer Pharisäer-Pilatus), die eine ‚weiße‘ Polin als Ersatz für den (polnischen, aber sowjetisierten) Liebhaber zu foltern befiehlt. Der Kommunismus und das neue Russland werden somit zum Feind der Rechtschaffenheit und des Christentums.

Im Hintergrund zeichnet sich eine Komplottheorie ab: Ein Kampfgefährte, der im Drama die jüdische Macht- und Rachegier sowie den Größenwahn verkörpert, sieht Sonia als zukünftige Delila und Judit:

[...] do czego ty mogłabyś dojść w Moskwie, przy twojej urodzie, wykształceniu, talentach [...] niedługo wezmą Warszawę [...]. Ty byś tam mogła zostać królową [...] ty jego wpierw kopnij ... A przez to jeszcze większy wpływ i moc wśród naszych zdobędziesz, [...] przekonają się, że ty wszystko gotowaś poświęcić ... dla sprawy, jak druga Judyt!<sup>21</sup> (76-78)

---

18 „Beim Umarmen des Nasenlosen soll sie die ganze Erniedrigung und Verzweiflung der Proletarierinnen begreifen! Tötet sie aber nicht!... [...] Leben soll sie, die Seuche soll sie zerfressen, der Körper in Teilen abfallen, die Knochen verfaulen ... In der Angst soll sie leben, dass sie unter dem Herzen ein Monster trägt, mit Mist im Kopfe, mit Geschwüren im Körper, mit einer verbrecherischen Seele.“

19 „Wir werden sie schon kreuzigen – Im Namen des Weltkommunismus (russ.)! Seien sie sich sicher, Genosse Sonja“.

20 Dadurch, dass Sonia trotz ihres femininen Auftretens als „Genosse“, angesprochen wird, wird sie im negativen Sinne ‚maskulinisiert‘. Das Wort *towarzysz* gibt es im Polnischen auch feminin, daher wäre hier eine bewusste Entscheidung des Verfassers zu sehen. Auch wenn es sich auf die russische Form (nur maskulin) beziehen soll, kann man es in diesem Zusammenhang als eine Kritik des kommunistischen Weiblichkeitsentwurfs wahrnehmen.

21 „[...] was du alles in Moskau dank deiner Schönheit, Ausbildung und Begabung erreichen könntest, [...] bald nehmen sie [die sowjetischen Truppen mit jüdischen Mitgliedern; M.B.] Warschau [...]. Du könntest dort eine Königin werden [...], stoße ihn [Sypniewski; M.B.] als erstes weg ... nur dadurch gewinnst du noch mehr Einfluss und Macht bei den unseren, [...] sie werden sich überzeugen, dass du bereit bist, alles zu opfern ... für die Sache, wie eine zweite Judit!“

Schießlich müssen die Sowjets vor der polnischen Armee fliehen, Sonia gelingt es allerdings noch, den ‚Verräter‘ Sypniewski zu erschießen, sie selber bleibt aber, abgesehen vom Verlust des Geliebten, ungestraft.

Das Phantasma der politisierten Femme fatale fand seinen extremen Ausdruck in der Gestalt von Róża Woronowa im Roman *Zły czar* (1922; *Böser Zauber*) des Priesters Jan Gnatowski, der unter dem Pseudonym Jan Łada publizierte. Der charismatischen Parteifunktionärin fällt ein junger polnischer Adliger, ein Enthusiast der sozialistischen Idee, zum Opfer: Adaś (Adam) Śniadowski, der die Akzeptanz seiner Mutter (Traditions-Allegorie) dadurch aufs Spiel setzt, kehrt aber letztendlich zur Familie (und somit zur konservativen Ordnung) zurück.

Der Protagonist lässt sich in die russisch-jüdische Intrige um die Erlangung der Weltmacht verwickeln, zuerst wegen seiner Ideen, dann aus Angst und Liebe zu seiner Familie, schließlich wegen seiner Gefühle für die Parteifunktionärin Róża Woronowa. Diese entscheidet sich, den ‚unsicheren‘ Polen zu verführen, um ihn stärker an die Partei zu binden.

„Die wichtigste sozialistische Aktivistin“ nach Rosa Luxemburg, „Egeria Lenins und Trotzki“, „Kopf der Organisation“ (Łada 1922, 106), sei „ein Genie“:

[...] wielenie wielkiego ducha światła: Lucyfera. [...] służy idei, jako kapłanka rewolucji, otoczona intrygą i namiętnością zmysłową, pozostaje nieskalanie czystą [...] zarzuca swe sieci na każdego głupca, który jej jest potrzebny, i raz schwyciwszy go w jedwabne swe ramiona, pali go żywym ogniem płomiennego oddechu, jak salamandra, aż wreszcie wydusiwszy zeń wszystko jak sok z granatu, ciska precz od siebie.<sup>22</sup> (108)

Genauso wie ihre Präfiguration Hela Latzka, Protagonistin des oben erwähnten Romans Weysenhoffs, lebt Róża seit mehreren Jahren in Berlin<sup>23</sup> und betrachtet Liebesaffären als Mittel zum politischen Zweck. In diesem Falle bildet der Pole „eine Lücke in der feindlichen Festung“ (116).

22 „[...] die Verkörperung des großen Geistes des Lichtes: Luzifer [...], sie dient der Idee, als Priesterin der Revolution, umgeben von Intrigen und sinnlicher Leidenschaft, bleibt sie sündenfrei [...], sie wirft ihre Netze nach jedem Dummkopf aus, der ihr nützlich ist, und haben ihn einmal ihre seidenen Arme gefangen, entzündet sie ihn mit ihrem Feuer-Atem, wie ein Salamander, und nachdem sie alles aus ihm herausgepresst hat, wie Saft aus einem Granatapfel, stößt sie ihn von sich.“

Dies ist vermutlich eine Anspielung auf eine Szene des Films *A Fool There Was* (1915).

23 Somit wird die damals populäre Vorstellung von der antipolnischen Kooperation von Preußen, Russland und den Juden illustriert, die u. a. in Weysenhoffs Texten vorkommt.

Bei Róza soll Adam darüber hinaus seine polnische Geliebte vergessen, die ihn für seine Familie und Religion bewahren will. Beide Beziehungen stehen sinnbildlich für ideologische Bindungen.

Adam wird, wie auch der ‚echte‘ (orthodoxe) Russe, Alosza Kalinin, von der Schönheit Rózas überwältigt. Erst im Laufe der Zeit enthüllt sich die „geniale“ Russin, auch „Rojza“ genant, um ihre jüdische Identität zu betonen und zugleich ihr ‚wahres‘, d. h. ‚fremdes‘ Gesicht zu entlarven, als ‚Teufelstochter‘. Der junge Sozialist Alosza, der ihre hinterlistige Einladung zu einem Tête-à-tête annimmt, wird von ihr (beim Gebet!) mit einem Messer in den Rücken erstochen. Als Adam „sein blutiges Gespenst“ (201) neben eisernen Folterwerkzeugen findet und das Opfer ihn um den Gnadenschuss anfleht, verspottet Róza Gott, und versucht Adam zum Mord an seinem massakrierten Freund und somit zu einer Todsünde zu bringen.

Die unerwiderte Liebe zum Polen Adam entfesselt allerdings in der abgelehnten „Messalina der Revolution“ (158) einen inneren, ‚hysterischen‘ Kampf: ‚Normale‘ ‚weibliche‘ Bedürfnisse stehen im Konflikt zum ‚anormalen‘, maskulinen Machtgefühl. Zum einen sieht sie den Polen als ihr Geschöpf und sich selbst als den modernen, weiblichen Pygmalion, den Schöpfer des ‚neuen Menschen‘: „Ja go urobiłam, jak z niego uczyniłam bohatera! [...] dałam duszę nową“<sup>24</sup> (232-233). Zum anderen küsst sie ihm wie Maria Magdalena die Füße (Akt der Hingabe), um ihm letztendlich zu drohen und seine ganze Familie zum Tode zu verurteilen.

Noch mehr Fantasie zeigt Edward Ligocki, ein rechter Aktivist und Schriftsteller, der im Roman *Noc na Palatynie* (1923; *Nacht auf dem Palatin*) einen Holländer, der paradoxerweise in humanitärer Mission nach Russland fährt, zum Lustobjekt einer abschreckenden Kommunistin macht. Die Konstruktion seiner Gedanken im „wiedergefundenen Manuskript“ erlaubt uns aber festzustellen, dass er das Sprachrohr des Verfassers und aus pragmatischen Gründen kein Pole (sondern ein Westeuropäer) ist.<sup>25</sup>

Dieser Femme fatale Lili Jehudówna wird im Plot die russische Kommunistin Marfa<sup>26</sup>, eine gelegentlich grausame, aber lebenswürdige

---

24 „Ich habe ihn geformt [...] ihm zum Helden gemacht [...] ihm eine neue Seele gegeben.“

25 Zum einen untermauert der Verfasser somit die These, dass das ‚zivilisierte‘ Europa Russland genauso kritisch sieht. Zum anderen wird eine erotische Episode gerechtfertigt. Ab dem 19. Jh. gelten Mischehen sowie Liebesaffären mit Russen oder Deutschen als Verstoß gegen die nationale ‚Reinheit‘ und werden mit Ausgrenzung bestraft.

26 Marfa erlebt, wie Róza, die Protagonistin Ładas, den innereren Kampf zweier Seelen, denn unter den neuen Machtinhabern fühlt sie sich „fremd und schlecht“ (Ligocki 1923, 33). In



und loyale Tochter eines orthodoxen Priesters, gegenübergestellt, ganz gemäß der These des ‚jüdisch-sowjetischen Komplotts‘ (das alte Russland als Opfer der Verschwörung). Die Fremdheit der neuen sowjetischen Herrscher wird durch eine kitschig dekadente Vision einer Feier illustriert (von Kaffee und Likör über die orientalische Ausstattung des Raumes bis hin zu nackten türkischen Tänzerinnen). Im Zentrum steht hier allerdings nicht ein Sultan, sondern eine geschmückte Femme fatale Mitte dreißig, mit einer ausgeprägten Schwäche für Männer:

Zrozumiałem [...], że ta tłusta Żydówka jest tu, [...] może i w całej guberni – ciemną, krwawą potęgą. I coraz gorzej i pośpniej się czułem, zwłaszcza że spocona ręka córki Jehudy spoczęła zwolna na mojej, a lepkie jej oczy zaczęły się we mnie [...] wśrubowywać blaskami cynicznego nakazu.<sup>27</sup> (46)

Gemäß den Schemata der Trivilliteratur wird die sowjetische Salome, hier als ein abscheuliches Weib geschildert, infolge ihrer misslungenen Verführungsversuche grausam. Zuerst befiehlt sie ihren Soldaten, Marfa zu töten (durch Genickbruch bzw. Köpfen!). In dieser Nacht findet der Holländer in den düsteren Katakomben auch die gefoltete, gehenkte Leiche des orthodoxen Priesters (Marfas Vater), eine Verkörperung des Gesandten Gottes und Allegorie des ruinierten russischen Christentums. Beide Leichen illustrieren die Zerstörung des orthodoxen, traditionellen patriarchalen, zugleich jedoch ‚naiven‘, passiven Russlands. Gemäß dem auf archetypische Vorstellungen zurückgreifenden Prinzip der Binarität wird durch die Katakomben und die Nacht (Ort und Zeit des Verbrechens) die höllische Dimension dieses Staates zum Ausdruck gebracht. Gleichwohl wird auf diese Weise die ‚umgekehrte‘ Ordnung veranschaulicht: Die orthodoxe Kirche, bisher sichtbar und nach oben ausgerichtet, muss sich in den Katakomben (unter der Erde, in des Teufels Domäne) verstecken.

Die polnischen bzw. russischen Propheten-Figuren stehen für die Strenge des Gesetzes, während man am Hof der sowjetischen Femme fatale eine byzantinisch-orientalische bzw. heidnische Lebensart pflegt. Das Blut und Leiden der weiblichen und männlichen Opfer hat hier mehrere Funktionen: Einerseits soll es tiefe Emotionen (Mitleid, Abscheu,

---

den Armen ihres holländischen Geliebten sucht sie u. a. unbekannte Gefühle.

<sup>27</sup> „Ich begriff [...], dass diese fette Jüdin hier, [...] vielleicht sogar im ganzen Gouvernement, die dunkle, blutige Macht ist. Und ich fühlte mich immer schlechter und düsterer, zumal die verschwitzte Hand der Tochter Jehudas sich langsam auf meine legte, und ihre klebrigen Augen anfangen, sich mit Blitzen eines zynischen Befehls in mich hineinzuschrauben.“

Widerstand) hervorrufen, und dadurch antikommunistische Ideen bestärken. Andererseits ist hier (im Trivialroman) ein erotisches Element sehr erwünscht.

### Reale Vorbilder für Salome

Die Frage nach Herkunft dieses Phantasmas kann nicht eindeutig beantwortet werden. Es scheint aber wichtig, einige Figuren zu nennen, die als Vorlagen für die literarischen Salomes gedient haben könnten.

In erster Linie sind die buchstäblich kämpferischen Frauen aufzuzählen wie Evgenia Bosch (russische Sozialistin, Soldatin und Kommissarin deutsch-jüdischer Herkunft, die in einem Roman explizit genannt wird<sup>28</sup>) und Maria Bochkareva (Bäuerin, Gründerin des Bataillons der russischen Frauen des Todes, die einer literarischen Frauengestalt ähnlich ist; vgl. Kozicki 1925). Eines der möglichen Vorbilder scheint die zweite Ehefrau von Bolesław Wieniawa-Długoszowski zu sein (Młot 1926),<sup>29</sup> die ihn in Moskau aus einem Gefängnis befreit, in Warschau heiratet und dort wegen Spionageverdacht verhaftet, aber vor Gericht freigesprochen wird.

Eine andere angeblich reale Femme fatale ist die „Vampirfrau mit grünen Augen“, Zinaida Gałkina, die eine der Hauptrollen in einem Erinnerungsbuch spielt (Starościak-Waleczny 1928).

Schließlich veranschaulicht Bolesław Rudzki in einem Buch *W szponach komunizmu* (1937; *In den Fängen des Kommunismus*)<sup>30</sup> die Grausamkeit der ‚jüdischen Russinnen‘ mit der Figur Rojza Schwarz, die hunderte Gefangene in Odessa ermordet haben soll. Hervorzuheben ist hier die Tatsache, dass trotz der überwiegenden Zahl der (anonymen) männlichen Henker in diesem Zusammenhang gerade der Sadismus eines weiblichen akzentuiert wird. Ähnliches bezieht sich auf die Deskription der Charkower Cheka: Auf den Befehl der Kommissarin Rojza Mendelblum soll männlichen Gefangenen die Haut von der Hand abgezogen werden (Rudzki 1937, 7).

Das makabre Thema des Häutens (von Menschen und Tieren) spielt eine markante Rolle in diesem Diskurs. Der radikale Verlust der Haut weist auf die Figur des Doppelgängers hin (Pogonowska 2002, 120). Dabei bezieht sich diese sowohl auf die Opfer (im übertragenen Sinne: ver-

---

28 Siehe Anm. 35 und die kriegerische Episode im Lebenslauf von Dora Śpiwak.

29 Es handelt sich um ein Pamphlet gegen die Umgebung von Józef Piłsudski. Ligocki unterstellt unter dem Pseudonym Jan Młot somit den politischen Gegnern Verrat.

30 Das Buch besteht zum Teil aus Zeitungsausschnitten.

letzte bzw. gestohlene Identität) als auch auf Russland: die in Moskau verzerrte Freiheitsgöttin als „potwora ze skóry obdarta“ (Lange 1994, 86; „ein geschundenes Monster“).

### Die ‚mildere‘ Form: Salome als Manipulatorin

Das Phantasma der jüdischen Kommunistin oder Verschwörerin entwickelte sich auch in eine eher subtilere Richtung. Die Salome-Figur kommt häufig als eine bedrohliche Manipulatorin vor. In dieser Hinsicht lässt sich eine Parallele zum Motiv des ‚männlichen Kopfes‘ führen, wenn man sich folgende Phraseologismen vergegenwärtigt: ‚jmdm. den Kopf verdrehen‘ oder ‚den Kopf verlieren‘. Unter diesem Gesichtspunkt bemüht sich die politische Salome, ihre Ziele mit Intelligenz, Schönheit bzw. Heimtücke zu erreichen. Ähnlich wie bei deutschsprachigen Antisemiten im 19. und 20. Jh. kommt bei manchen ihrer polnischen Gesinnungsgenossen ebenfalls die These von der ‚jüdischen Hinterlistigkeit‘ zum Ausdruck:

Osobnik, przeznaczony do sprawowania ważniejszych funkcji w życiu narodów rdzennych, a żyjący z Żydówką daje się tym łatwiej użyć [...] jako narzędzie interesów żydowskich.<sup>31</sup> (Krasnowski 1936, 110)

Der Handlungsbereich dieser Salome erstreckt sich über ganz Europa. In Ligockis *Prawo szpady i krwi* (1927; *Das Gesetz des Schwertes und des Blutes*) wirkt sie in Frankreich und Italien. Den von seiner Regierung ungerecht behandelten Polen Władysław Zborowski versucht sie vergeblich, zum Verrat zu überreden. Für ihre Sache gewinnt sie aber andere Verehrer.

Ähnlicher Schemata bedient sich Jędrzej Giertych (unter dem Pseudonym Jan Mariański), ein rechtsradikaler Politiker, in seinem Roman *Zamach* (1938; *Staatsstreich*). Die Verführerin erweist sich als Tochter eines in Frankreich ansässigen, von Russland bezahlten, jüdischen Verschwörers.<sup>32</sup>

Im unter dem Pseudonym Kazimierz Wybranowski veröffentlichten Roman *Dziedzictwo* (1931; *Das Erbe*) von Roman Dmowski, Leiter der polnischen nationalen Bewegung, wird die Protagonistin ebenfalls von ihrem Vater, diesmal einem Warschauer Freimaurer, auf eine erotische ‚Jagd‘

---

31 „Der für höhere Funktionen im Leben der einheimischen Nationen bestimmte, aber mit einer Jüdin zusammenlebende Mensch, läßt sich umso leichter als Instrument der jüdischen Interessen nutzen.“

32 Weder Sprachkompetenz noch Verwurzelung in der polnischen Kultur galten den o.g. Ideologen als Argumente für die nationale Zugehörigkeit von Juden zu Polen.

nach politischen Gegnern gesandt. Ihr Aussehen und Verhalten entsprechen judophoben Vorstellungen: Mit einem Polen aus taktischen Gründen verheiratet (sein Name Brzozowski für sie und finanzielle Absicherung für ihn), ist sie die Inkarnation dionysischer ‚Natur‘ der Juden und Ostslawen.

Thematisiert wird auch eine biologische bzw. ideologische ‚Ansteckung‘. Ligockis Roman *Powrót Beatrycze* (1925; *Die Rückkehr von Beatrice*) schildert das Schicksal einer ‚falschen‘, im Krieg verschwundenen und verwandelten Polin, die zwar nach ihrer Heimkehr den früheren Geliebten heiratet, ihn aber mit einem sowjetischen Beamten betrügt, spielt und ihr uneheliches Kind versteckt: die ‚schändliche‘ Frucht einer Liebesaffäre mit einem Kommissar.<sup>33</sup>

### Machtstrukturen und Zuschreibungen

Der Pole (der christliche Europäer) funktioniert in den besprochenen Werken als Gegenteil der jüdischen Russin (Unterschiede bestehen auf mehreren Ebenen: des Geschlechts, der Herkunft, Nationalität, Kultur). Bemerkenswert ist, dass die Pläne der Protagonistinnen meistens zum Scheitern verdammt sind. Einerseits soll somit die ‚Reinheit‘ und ‚Abwehrkraft‘ der potenziellen Opfer betont werden<sup>34</sup>, andererseits gibt die Vorstellung der misslungenen Liebesbeziehungen auf der Ebene des Plots eine negative Antwort auf die versteckte Frage nach dem eventuellen Zusammenleben zweier Gesellschaften. Es handelt sich nicht nur um einen Geschlechterkampf, sondern um eine Konfrontation der Sinnangebote.

Eine ideologisch, religiös, national sowie sozial fremde Frau „wird zur äußersten Bedrohung, überflutend, entgrenzend wie Schlamm und Sumpf ist sie das Böse im Krieg, bedroht sie die kristallklare, harte Figur des Kriegers [...]. Das Gesicht des Unterganges bekommt weibliche Züge.“ (Schulte 1998, 21; vgl. Theweleit 1977-78) Die Begriffe des Krieges und des Unterganges müssen hier auf mehrere Dimensionen bezogen werden.

Auf der einen Seite sollten die Leser Sittenlosigkeit und Gewalt, auf der anderen eine feste Moral, Religion und Liebe zum Vaterland (Bastion der ‚wahren‘ Werte) erfahren. Aufgrund der bis 1939 angespannten Verhältnisse zwischen den beiden Staaten sowie wegen des unklaren Resultats der diplomatischen Verwicklungen bleibt die konservative Weltsicht

---

33 Die Protagonistin erweist sich als eine dem polnischen Nachrichtendienst unter dem Pseudonym „die schwarze Maria“ bekannte Agentin, Liebhaberin von zwei sowjetischen Tätern, mit denen sie zur Verfolgung der Polen beigetragen haben soll (Ligocki 1925, 48).

34 Was ihre Namen zum Teil beweisen, z. B. Twardowski (von hart) bei Dmowski.

bedroht. Unter diesem Gesichtspunkt sind die Schicksale vieler oben dargestellter Figuren zu betrachten. In der Regel kommen sie ungestraft davon (Flucht nach Russland, weiteres Leben in Polen bzw. Frankreich) oder eine Strafe wird in die Zukunft verschoben. Ihre eindeutige Niederlage (Gefängnis, Tod) würde symbolisch die endgültige Wiederherstellung der patriarchalen Ordnung bedeuten, was aber in dieser Zeit nicht der Fall ist. Interessant ist, dass diejenige, die bestraft wird, wie Ligockis Protagonistin Lili, von Russen umgebracht wird. Als ob dahinter die Idee stünde, dass Russland sich eigentlich zuerst mit sich selbst auseinandersetzen müsste.<sup>35</sup>

### Literaturverzeichnis

- Alexander, Jeffrey C.: Towards a theory of cultural trauma. In: Cultural trauma and collective identity. Ed. by J. C. Alexander et al. Berkeley, Los Angeles, London 2004. S. 1-30.
- Anonym: Podarunek ślubny. In: Mucha 23 (1921). S. 7.
- Biberman, Matthew: Masculinity, anti-Semitism and early modern English literature. From the satanic to the effeminate Jew. Aldershot/Hampshire et al. 2004.
- Creed, Barbara: The monstrous feminine. Film, feminism, psychoanalysis. London, New York 1993.
- Czarnik, Oskar Stanisław: Proza artystyczna a prasa codzienna (1918-1926). Wrocław, Warszawa, Kraków 1982.
- Dijkstra, Bram: Evil sisters. The threat of female sexuality and the cult of manhood. New York 1996.
- Dmowski, Roman: Myśli nowoczesnego Polaka. Mit einem Vorwort von N. Tomczyk. Wrocław 1996.
- Gilman, Sander L.: Difference and pathology. Stereotypes of sexuality, race and madness. Ithaca, London 1985. S. 150-162.
- Gilman, Sander L.: Love + marriage = death and other essays on representing difference. Stanford 1998.
- Günther, Maïke: Wider die Natur. Zur Verkörperung antisemitischer Stereotype durch Geschlechter-Konstruktionen. In: Antisemitismus

---

35 In diesem Kontext sollte man die im Polen der Zwischenkriegszeit sehr populären Romane von Nikolaj Bresko-Breskovskij, der 1920-1927 in Warschau lebte, analysieren. Das Bild einer blutdürstigen Henkerin kommt in seinem Roman *Cesarskie klejnoty* (1926; *Zarenschmuck*) vor. Eine Vampirfrau, Dora Śpiewak bringt zwei Köpfe von Mitgliedern der Zarenfamilie nach Moskau. Dora, in Podolien als Tochter eines jüdischen Wirts geboren und von Kindheit an intelligent und grausam, studiert in Genf und Zürich, wo sie die ‚freie Liebe‘ auslebt. Anschließend kämpft sie als Soldatin unter Eugenia Bosz.

- und Geschlecht. Von ‚effeminierten Juden‘, ‚maskulinisierten Jüdinnen‘ und anderen Geschlechtsbildern. Hg. von A.G. Gender-Killer. Münster 2005. S. 102-122.
- Hilmes, Carola: Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur. Stuttgart 1990.
- Hödl, Klaus: Die Pathologisierung des jüdischen Körpers. Antisemitismus, Geschlecht und Medizin im Fin de Siècle. Wien 1997.
- Kozicki, Władysław: Ziemia. Powieść. Częstochowa 1925.
- Krasnowski, Zygmunt: Socjalizm, anarchizm, komunizm. Warszawa 1936.
- Kuryluk, Ewa: Salome and Judas in the cave of sex. The grotesque: origins, iconography, techniques. Evanston 1987.
- Kühner, Angela: Trauma und kollektives Gedächtnis. Gießen 2008.
- Lange, Antoni: Rosja wyzwolona. In: ‚Pokój z Sowietami spisem baginetami!‘ Antologia poezji patriotyczno-wojennej lat 1918-1922. Hg. von Adam Roliński und Andrzej Romanowski. Kraków 1994. S. 86.
- Lauer, Reinhard: Geschichte der russischen Literatur. Von 1700 bis zur Gegenwart. München 2000.
- Ligocki, Edward: Noc na Palatynie. Warszawa 1923.
- Ligocki, Edward: Prawo szpady i krwi. Powieść. Poznań et al. 1927.
- Łada, Jan [Gnatowski, Jan]: Zły czar. Powieść. Poznań, Warszawa 1922.
- Mariański, Jan [Giertych, Jędrzej]: Zamach. Powieść. Pelplin 1938.
- Młot, Jan [Ligocki, Edward]: Ryzykanci. Poznań 1926.
- Mosse, Georg L.: Nationalism and sexuality. Respectability and abnormal sexuality in modern Europe. New York 1985.
- Nowakowski, Józef: W kręgu obiegowych ideałów estetycznych. Reszów 1989.
- Petersen, Silke: „Zerstört die Werke der Weiblichkeit!“ Maria Magdalena, Salome und andere Jüngerinnen Jesu in christlich-gnostischen Schriften. Leiden, Boston, Köln 1999.
- Pogonowska, Ewa: Dzikie biesy. Wizja Rosji sowieckiej w antybolszewickiej poezji polskiej lat 1917-1932. Lublin 2002.
- Praz, Mario: Liebe, Tod und Teufel: Die schwarze Romantik. München 1963.
- Relidziński, Edward: W raj u bolszewickim. Opowieść dla żołnierzy. Warszawa 1920.
- Schmitz, Barbara: Trickster, Schriftgelehrte oder femme fatale? (Die Jüdifigur zwischen biblischer Erzählung und kunstgeschichtlicher Rezeption). In: Biblisches Forum 2004. 10.02.2010 <<http://www.bibfor.de/archiv/04.schmitz.htm>>.
- Schulte, Regina: Die verkehrte Welt des Krieges. Studien zu Geschlecht, Religion und Tod. London, New York 1998.

- Sieroszewski, Waclaw: *Bolszewicy. Dramat w trzech aktach*. Warszawa et al. 1922.
- Smelser, Neal J.: *Psychological Trauma and Cultural Trauma*. In: *Cultural trauma and collective identity*. Ed. by Jeffrey C. Alexander et al. Berkeley, Los Angeles, London 2004. S. 31-59.
- Stiepanienko, Wiaczesław: ‚Kobiecość‘ i ‚męskość‘ w postrzeganiu kultury sąsiadów. In: *Kultura i Społeczeństwo* 2 (1991). S. 67-78.
- Starościak-Waleczny, Jan: *Czerwone, żółte, białe katy. Przygody na czerwonej Syberii, w Sajockim Urjanckaju, w Mongolii krwawego barona*. Lwów, Warszawa 1928.
- Szutowicz, Ignacy: *Demonizm nad Polską i Europą (rzecz o bolszewizmie)*. Przemyśl 1931.
- Szypowska, Irena: *Weyssenhoff*. Warszawa 1976.
- Theweleit, Klaus: *Männerphantasien*. 2. Bde. Frankfurt/M. 1977-1978.
- Walz, Sandra: *Tänzerin um das Haupt. Eine Untersuchung zum Mythos „Salome“ und dessen Rezeption durch die europäische Literatur und Kunst des Fin de Siécle*. München 2008.
- Will, Arno: *Kobieta polska w wyobraźni społeczeństw niemieckiego obszaru językowego od XVI w. do lat trzydziestych XX w.* Wrocław, Warszawa, Kraków 1983.
- Wybranowski, Kazimierz [Dmowski, Roman]: *Dziedzictwo*. Wrocław 1997.
- Zagona, Helen Grace: *The legend of Salome and the principle of art for art's sake*. Geneve, Paris 1960.
- Zdziechowski, Marian: *Wpływy rosyjskie na duszę polską*. In: *Ders.: Wybór pism*. Hg. und bearb. von Marian Zaczyński. Kraków 1993. S. 483-514.

## Filmografie

*A Fool There Was*. Reg. Frank Powell. Fox Film Corporation 1915.

## Zur Autorin

*Monika Bednarczuk* (Dr. phil.), Polonistin, studierte und promovierte in Lublin (Polen), seit 2009 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Seminar für Slavistik an der Ruhr-Universität Bochum. Schwerpunkte: Literatur, Gender und Politik in der Zwischenkriegszeit, kolonialer Diskurs, Antisemitismus und Nationalismen. Ihre wichtigsten Veröffentlichungen: *Obraz hiszpańskiej wojny domowej lat 1936-1939 w piśmiennictwie polskim* (2008); *Znani, Nieznani, Nierozpoznani: o kilku figurach zbiorowej wyobraźni* (mit Ewa Pogonowska, 2009).





## **Bosnien als ‚Barzakh‘– der Dritte Raum als Metapher für Identitätskonstruktion in Dževad Karahasans Roman *Noćno vijeće***

### Situierung der These

Im Vordergrund dieses Beitrags steht der Raumdiskurs und seine Implementierung in die Fiktion durch die Erzeugung des Topos Barzakh im Roman *Noćno vijeće* (2005; *Der nächtliche Rat*, 2006) des bosnischen Schriftstellers Dževad Karahasan (geb. 1953 in Duvno/Bosnien-Herzegovina). Die Hauptfigur des Romans, Simon Mihailović, ein serbischer Arzt aus Berlin, kehrt auf der Suche nach seiner Identität im Jahr 1991 am Vorabend des Bosnienkrieges nach 25 Jahren in seine Geburtsstadt Foča zurück. Mehrere unerklärliche Morde an muslimischen Einwohnern, derer Simon verdächtigt wird, führen den Protagonisten in seine Vergangenheit und in die von Mythos und Mystik behaftete Geschichte Bosniens. Als Verhandlungsraum für Vergangenheit und Identität fungiert im Roman der Barzakh, den Simon im Keller seines Elternhauses vorfindet.

Die Vorstellung vom Barzakh als Zwischenraum entspringt der islamischen Mystik des Sufismus und bezeichnet den Grenzraum zwischen zwei Welten, zwischen Leben und Tod, in dem die Seelen Verstorbener bis zum Jüngsten Tag ausharren müssen. Der Islamwissenschaftler Salman H. Bashier setzt sich in *Ibn al-Arabī's Barzakh. The Concept of the Limit and the Relationship between God and the World* intensiv mit dem Konzept auseinander und definiert diesen Zwischenraum wie folgt:

The barzakh is an Arabized form of the Persian pardah. It signifies a (hidden) barrier between two things. Such are, for example, the barrier between this life and the life of the hereafter and the barrier of belief between doubt and certainty. Barzakh appears in three places in the Qur'an, in all of which it signifies a limit or a barrier that separates two things, preventing them from mixing with each other. (Bashier 2004, 11)

Annemarie Schimmel führt den Begriff in ihrem Buch *Sufismus. Eine Einführung in die islamische Mystik* ebenfalls auf die zentrale Lehre des Sufis Ibn Arabīs (1165-1240) zurück, die die „Einheit des Seienden, der Existenz“ (Schimmel 2005, 40) postuliert, die als Äquivalent zum Begriff der Identität verstanden wird. Der Lieblingsbegriff Ibn Arabīs *barzakh* wird als ‚Isthmus‘ verstanden, „der zwei Dinge trennt und gleichzeitig verbindet; jedes geschaffene Wesen hat [...] am Nichtssein Anteil“ (40-41). Um am Nichtsein teilzuhaben, erfordert es nach der Lehre der Sufis des „Entwerdens“ (8). Völliges Entwerden ist in der Vorstellung der Sufis nur durch unendliches Leiden und Schmerz zu erlangen (35).

Einen kulturwissenschaftlichen Zugang zum Dritten Raum bietet die Postkolonialismustheorie. Homi Bhabha entwickelt in seinem Buch *Die Verortung der Kultur* (2000) im Rahmen der Postkolonialen Theorie das Konzept des Dritten Raums. Dieses lässt sich teilweise auf die kulturelle Gegenwart Bosniens übertragen. Bosnien, über Jahrhunderte hinweg geprägt durch Fremdherrschaft im Osmanischen Reich und in der Habsburger Monarchie, erweist sich aus dieser Perspektive als ‚Kolonie‘ verschiedener Kulturen und Religionen bei über Jahrhunderte andauernder Koexistenz der monotheistischen Religionsgemeinschaften – orthodoxes wie katholisches Christentum, Islam und Judentum – und der mit ihnen verbundenen sowohl abendländischen als auch morgenländischen Kultur. Vesna Goldsworthy erkennt in der Gleichzeitigkeit des Zusammenbruchs der Reiche und der Kolonialmächte eine Parallele:

Es lohnt, die Annahme einer balkanischen „Andersheit“ durch die Völker des Balkans im postkolonialen Kontext zu untersuchen – und zwar genau deshalb, weil der Balkan traditionellerweise nicht als kolonialer Raum gesehen oder analysiert wurde. Sowohl das Habsburger- als auch das Osmanische Reich, die den Balkan unter sich aufgeteilt und über ihn geherrscht hatten, waren zwar vormoderne Reiche und daher vielleicht nicht im traditionellen Sinne „kolonial“; die Umstände ihres Zusammenbruchs vor dem Hintergrund eines steigenden Nationalbewusstseins auf dem Balkan – und sogar die Chronologie ihres Rückzugs von der Halbinsel – fallen jedoch mit dem Niedergang der klassischen Kolonialmächte zusammen. (Goldsworthy 2003, 256)

Versteht man wie Bhabha Postkolonialismus als Kontinuität und nicht als Bruch zwischen der kolonialen und nachkolonialen Epoche, so verkörpert Bosnien einen Dritten Raum, der von der Ambivalenz zwischen den Kul-

turen der Kolonisatoren und der Ursprungskultur der Kolonie geprägt ist (vgl. Varela 2005, 84). Als heute nunmehr ‚postkolonialer‘ Staat, der das koloniale Erbe als Teil seiner Kultur in sich trägt, versucht Bosnien seine über die Jahrhunderte hinweg immer wieder erschütterten ambivalenten Identitäten im literarischen Ausdruck zu finden. Im Dritten Raum bzw. Zwischen-Raum (*inbetween*) können nach Bhabha kulturelle Symbole neu verhandelt werden:

Diese „Zwischen-Räume“ stecken das Terrain ab, von dem aus Strategien – individueller oder gemeinschaftlicher – Selbstheit ausgearbeitet werden können, die beim aktiven Prozess, die Idee der Gesellschaft selbst zu definieren, zu neuen Zeichen der Identität sowie zu innovativen Orten der Zusammenarbeit und des Widerstreits führen. Beim Entstehen solcher Zwischenräume [...] werden intersubjektive und kollektive Erfahrungen von *nationalem Sein* (nationness), gemeinschaftlichem Interesse und kulturellem Wert verhandelt. (Bhabha 2000, 2)

Für Bosnien bedeutet das, dass auf äußerst engem Raum über die Jahrhunderte hinweg unter den verschiedenen ‚Kolonisatoren‘ unterschiedliche kulturelle und religiöse Symbole akkumuliert, neu mit Bedeutung belegt und nicht nicht etwa voneinander abgelöst wurden. Dies mag eine Folge davon sein, dass im Osmanischen Reich Religionsfreiheit herrschte, es zu Massenkonversionen zum Islam, wie vermutet wird, auf freiwilliger Basis kam (vgl. Malcolm 1996, 78 ff), der Islam die christliche Orthodoxie, den Katholizismus und das Judentum in gewissem Maße tolerierte und bis heute in Bosnien überdauert.

In den Kontext des auf Mythen aufbauenden Nationalismus in den Teilrepubliken Jugoslawiens der 1980er und 1990er Jahre, der die jugoslawischen Zerfallskriege nach sich zog und zu einer neuen geopolitischen Aufteilung des Raumes führte, situiert Karahasani die Identitätskonflikte seiner Protagonisten. Bosnien, der Handlungsschauplatz von Karahasanis Roman, wird gerne als Schmelztiegel betrachtet, in dem Osten und Westen, Islam, Christentum sowie Judentum auf engstem Raum ein vielstimmiges, nicht immer friedliches, Miteinander lebten, das immer wieder als eine Brücken zwischen den Kulturen gelesen wurde. Diese Brückenfunktion, vom Nobelpreisträger für Literatur 1961 Ivo Andrić und dem Autor von *Derviš i smrt* (1966, *Der Derwisch und der Tod*, 1972) Meša Selimović mehrfach heraufbeschworen, findet sich auch in der von den jugoslawischen Zerfallskriegen stark beeinflussten Literatur Karahasanis wieder.

Meine Überlegungen gehen davon aus, dass Karahasan im Roman *Noćno vijeće* mithilfe einer Institution, die als ‚berzah‘ (Barzakh) bezeichnet wird, den Topos des Dritten Raums bzw. Zwischenraums literarisch erzeugt. Der Topos Barzakh muss hier *als Metapher für die bosnische Identität* gelesen werden. Wie Paul Ricœur (1972) in seinem Aufsatz *Die Metapher und das Hauptproblem der Hermeneutik* verstehe ich die Metapher als „kontextuelle Bedeutungsveränderung“ (Ricœur 1983, 362) und somit als Schlüssel zum Verständnis eines literarischen Werkes (363).<sup>1</sup> Die Welt bzw. der Raum, den Karahasan im literarischen Text entwirft, erschließt sich durch die Interpretation des Barzakhs *als Metapher für Bosnien und die bosnische Identität*. Das vermeintliche Dilemma zwischen den Topoi Westen und Osten wird verkompliziert zu einem Tetralemma von ‚entweder‘ (z. B. Westen), ‚oder‘ (z. B. Osten), ‚sowohl als auch‘ (Westen und Osten) und ‚weder noch‘ (der ‚Nicht-Ort‘ bzw. ‚vierte Raum‘), aus dem heraus sich der Zwischenraum des ‚sowohl als auch‘ und des ‚weder noch‘ konstituiert. Der Zwischenraum des ‚sowohl als auch‘ wird hier nicht lediglich als ein sich aus zwei Bestandteilen zusammensetzender Raum betrachtet, sondern zum einen als neuer Raum mit Eigenwertigkeit als Träger einer eigenen kulturellen Identität, die mehr beinhaltet als die Summe ihrer Bestandteile, während zum anderen der Zwischenraum des ‚weder noch‘ den ‚Nicht-Ort‘ entwirft als Raum, der zwischen ‚entweder‘ und ‚oder‘ verschwindet und keine Identitätsfindung zulässt. Die Grenze als Kulturraum ist nicht allein trennender Raum, sondern auch vereinernder Raum, der durch die Durchdringung seiner Komponenten entsteht, die für sich allein somit negiert werden. Es ist diese Doppeldeutigkeit des *inbetween*, das Schwanken zwischen Drittem Raum und Nicht-Ort, das die Identitätsfindung für Bosnien in der Literatur so schwierig macht und sich als Motiv durch den Roman bewegt. Zum Nicht-Ort, zum Raum des Identitätsverlustes, wird der Raum in Kriegszeiten.

### Die narrative Strategie

Vor dem Hintergrund dieses Tetralemmas findet Karahasan im Roman *Noćno vijeće* einen ganz speziellen Zugang zum Raum. Er eröffnet den Raumdiskurs gleich zu Beginn des Romans, indem er als Ort der Handlung die reale geschichtsträchtige Stadt Foča in Bosnien wählt, in der im

---

<sup>1</sup> Bei der Interpretation von Texten spricht Ricœur umgekehrt auch vom Textverständnis als Schlüssel zum Metaphernverständnis, von der „intentionale[n] Gerichtetheit auf eine Welt“ und der „reflexive[n] Gerichtetheit auf ein Selbst“, wobei er die Bedeutung eines Textes nicht als etwas „Verborgenes“, sondern „Entborgenes“ betrachtet (Ricœur 1983, 363 ff).

Laufe der Jahrhunderte von nationalistisch orientierten Serben mehrmals Massaker an Muslimen verübt wurden. In der Manier eines postmodernen Romans geriert sich *Noćno vijeće* als kriminalistische Story, bei der sich im weiteren Handlungsverlauf herausstellt, dass nicht die Aufklärung der Morde (die im Übrigen nicht aufgeklärt werden), sondern vielmehr die mit Stereotypen behaftete kulturelle Identität, die sich an bestimmten Orten sowie in bestimmten Räumen manifestiert, den Plot bestimmt. In seiner Erzählstrategie bedient sich Karahasan der Mythen des serbischen Nationalismus, die sich in das kollektive Gedächtnis eingeschrieben haben: die Schlacht auf dem Amselfeld gegen die Osmanen 1389, die mit einer Niederlage der Serben endete und die Erklärung des gefallenen Fürsten Lazar zum Märtyrer nach sich zog, sowie die Glorifizierung des Anführers der königstreuen serbischen Četniks Draža Mihailović im Zweiten Weltkrieg.<sup>2</sup> Dieses Phänomen deckt sich mit dem Zusammenhang von kollektivem Gedächtnis und Geschichte im Sinne von Aleida Assmanns „Gedenkorten“:

Gedenkorte sind solche, an denen Vorbildliches geleistet oder exemplarisch gelitten wurde. Mit Blut geschriebene Einträge wie Verfolgung, Niederlage und Tod haben im mythischen, nationalen und historischen Gedächtnis einen prominenten Stellenwert [...]. Das religiöse und nationale Gedächtnis ist reich an Blut und Opfern, doch sind diese Erinnerungen nicht traumatisch, weil sie normativ besetzt sind und für eine persönliche oder kollektive Sinnstiftung in Anspruch genommen werden. (Assmann 1999, 328)

Der serbische Nationalismus und seine Ausprägungen, vor allem die Feindschaft gegenüber den Muslimen, werden von Karahasan instrumentalisiert und ausgereizt, indem er den Mythos um Draža Mihailović und den Kosovo-Mythos mit den religiösen Vorstellungen aus der Offenbarung des Johannes bzw. der Apokalypse verdichtet.

Aus der Perspektive eines personalen Er-Erzählers, der ebenfalls in der Strategie des *inbetween* aufgeht, vermittelt der Roman die Begegnung von Christentum und Islam mittels zweier Protagonisten – des Serben

2 Die Bewegung der Četniks war ein Zusammenschluss serbischer Offiziere der zerschlagenen jugoslawischen Armee, der dem Schutz vor Massakern von Seiten der kroatischen Ustaša dienen sollte, und stand unter dem Kommando von Draža Mihailović. 1941 formulierte Mihailović u. a. folgende Ziele: „Die Schaffung einer unmittelbaren gemeinsamen Grenze zwischen Serbien und Montenegro, wie auch zwischen Serbien und Slowenien durch die Säuberung (čišćenje) der muslimischen Bevölkerung aus dem Sandžak und der muslimischen und kroatischen Bevölkerung aus Bosnien“ (Goldstein 2007, 176-177).

Simon und des Muslimen Enver – die sich in der Institution des ‚Nächtlichen Rates‘ in tiefgründige philosophische und mystische Diskussionen über Geschichte und Raum einlassen, bei denen sich der Synkretismus auf engstem Raum als Motiv herauskristallisiert. Dem Erzähler verleiht Karahasan dabei zwei Stimmen bzw. zwei der Gleichzeitigkeit unterliegende Perspektiven, die Simons und die seiner inneren Stimme, die Simon zunächst kaum vernimmt, die sich im Handlungsverlauf aber immer mehr Raum zu verschaffen weiß und als Stimme Envers, Simons Alter Ego, entlarvt wird.

Ostavi na stolu novčanicu od deset maraka i odjuri prema Sastavcima, a neki glas u njemu, posve razgovijetno, govorio da mora biti prisutan, konačno prisutan, makar ovaj jedan put. Žurio je i nije se pitao kakav je to glas, otkud on i šta hoće.<sup>3</sup> (Karahasan 2005, 30)

Als Rückkehrer realisiert Simon, dass er nicht mehr der Gemeinschaft von Foča bzw. der jugoslawischen Gemeinschaft, die er schon nicht mehr vorfindet, angehört. Die von Benedict Anderson (1983) postulierte „imagined community“ geht für Simon sogar soweit verloren, dass seine Identität auch von ihm selbst in Frage gestellt wird.

Na svakom koraku se sudara s tim apsurdnom svoje situacije u Foči: njemu nedostaje dvadesetpet godina njegovog, subjektivnog, vremena u ovom okruženju, ali je objektivno to vrijeme naravno proteklo i ostavilo itekako vidljive tragove na ljudima i stvarima s kojima se susreće [...]. Zbog ove zbrke s vremenom ili sa vremenima, javlja se uvijek iznova i zbrka s njegovim identitetima jer on, govoreći iz stanja stvari koje nosi u sebi i koje je staro četvrt stoljeća, oživljava naravno onog Simona koji je u tom stanju stvari boravio i bio stvaran, tako da iz tjela čovjeka na pragu starosti progovara gimnazijalac.<sup>4</sup> (Karahasan 2005, 83)

---

3 „Er legte einen Zehnmarkschein auf den Tisch und rannte nach Sastavci, und eine Stimme in ihm sagte ganz deutlich, daß er dasein müsse, wenn auch nur dieses eine Mal. Er beeilte sich und fragte sich nicht, was für eine Stimme das war, woher sie kam und was sie wollte.“ (Karahasan 2006, 44)

Alle Übersetzungen der Primärzitate sind der deutschsprachigen Ausgabe entnommen: Karahasan, Dževad: Der nächtliche Rat. Aus dem Bosnischen von Katharina Wolf-Griebhaber. Frankfurt/M., Leipzig 2006.

4 „Auf Schritt und Tritt prallte er mit der Absurdität seiner Situation in Foča zusammen: Ihm fehlten fünfundzwanzig Jahre seiner subjektiven Zeit in dieser Umgebung; objektiv war diese Zeit natürlich verstrichen und hatte ihre Spuren den Menschen und Dingen aufgedrückt, denen

Simon wird von Seiten der nationalistisch orientierten Serben suggeriert, sich ihnen anzuschließen, ist es doch für ihn der einzige Weg, von seinem ehemaligen Lehrer und heutigen serbischen Polizeichef protegiert zu werden. Die Erlebnisse verursachen bei Simon eine Identitätsdiffusion – denn er hat sich niemals mit nationaler Identität auseinandergesetzt. Es steht außer Frage, dass Karahasan mit der Wahl des Nachnamens – Mihailović – die Erinnerung an Draža Mihailović evozieren möchte. Zwischen den Zeilen gelesen assoziiert der Name Mihailović den Ort des Massakers. Die Eindringlichkeit der Raumbezogenheit von Name und Identität – wenn ein Mihailović nach Foča kommt, werden Muslime masakriert – macht die Autorintention, den Verweis auf den schwelenden Konflikt zwischen serbischen Nationalisten und Muslimen auch im Jugoslawien Titos augenscheinlich. Als ein ‚Mihailović‘ ist Simon willkommen in der neuen serbischen Nationalbewegung, was im nachfolgenden doppeldeutigen Dialog mit dem Polizeichef deutlich wird:

„Ipak si ti, dakle, onaj Mihailović“ – nasmija se domaćin. „Odmah mi se i ime učinilo odnekud poznato, ali i lice u pasošu ... Nikad vidio, a nalik. Ali jesi, dakle, ti. Naš Mihailović.“ – „Jesam. Naš“ – slagao se Simon iskreno obradovan sretnim tokom kojim su stvari krenule. „E, pa dobro došao kući, Mihailoviću“ – raširi ruke domaćin. „Dobro došao među svoje, brate.“<sup>45</sup> (44)

Von gleicher Relevanz wie die Instrumentalisierung des Mythos ist bei Karahasan die Einflechtung der Mystik in den Raumdiskurs. Simon wird mit unerklärlichen Geräuschen in seinem Elternhaus, der Fähigkeit des Hauses zu erinnern und einem allgegenwärtigen, nur für ihn wahrnehmbaren Walnussgeruch konfrontiert. Obwohl der Barzakh als konkretes Thema erst im elften Kapitel *Usekanije glave (Die Enthauptung)* auf den Plan gebracht wird, erweist er sich als Verursacher des allgegenwärtigen

---

er begegnete [...]. Dieses Durcheinander der Zeit oder der Zeiten brachte auch immer wieder seine Identitäten durcheinander, weil er, wenn er vom Stand seines Bewusstseins vor einem Vierteljahrhundert aus sprach, natürlich jenen Simon lebendig werden ließ, der damals gelebt und real existiert hatte, so daß aus dem Körper eines Mannes an der Schwelle zum Alter ein Gymnasiast sprach.“ (121)

5 „ „Dann bist du also dieser Mihailović“, – lachte der Hausherr. – „Dein Name kam mir gleich bekannt vor, aber das Gesicht im Paß... Nie gesehen. Nicht die geringste Ähnlichkeit. Aber du bist es! Unser Mihailović.“ „Ja. Unser Mihailović“ – stimmte Simon zu, ehrlich erfreut über den glücklichen Verlauf, den die Dinge nahmen. „Dann herzlich willkommen zu Hause, Mihailović“, – der Hausherr breitete die Arme aus. – „Herzlich willkommen bei deinen Volksbrüdern.““ (64)

Walnussgeruchs, der als Metapher für die Vorahnung des heraufziehenden Krieges und als Existenz des Barzakhs gelesen werden muss, ständig präsent und roter Faden der Handlung ist. Wahrnehmbar ist der Geruch nämlich bei allen muslimischen Mordopfern im Angesicht des Todes und in besonders hoher Intensität in Simons Elternhaus. Im Christentum steht die Walnuss mit dem Verweis auf das Holz des Kreuzes für das Leiden Christi auf Erden und birgt gleichzeitig die Auferstehung sowie das ewige Leben in sich. Die Walnuss ist zudem ein Fruchtbarkeitssymbol (vgl. Seibert 2002, 237). Eine unverhoffte Begegnung mit der Seele seines ermordeten muslimischen Schulfreundes Enver eröffnet Simon die Welt des Sufismus. Der Barzakh fungiert hier als Metapher für Bosnien, als Zwischenraum zwischen den Welten der verschiedenen Religions- und Kulturgemeinschaften und als deren Akkumulationsraum. Sowohl als Raum des Leidens und Ausharrens als auch als Raum der Hoffnung auf ein besseres Leben ist er somit auch eine Metapher für die Konstruktion einer bosnischen Identität. Wie die Seelen im Barzakh die Hoffnung auf ein besseres jenseitiges Leben hegen, hofft Bosnien als Kulturraum auf ein besseres Leben im Diesseits, ein Leben im religiösen wie kulturellen Synkretismus. Die metaphorische Suche nach Identität wird spirituell und imaginär, sie wird zur Heilssuche in der Differenz – denn Identität in Bosnien kann keine kollektive und keine nationale sein, sie basiert auf der Vielstimmigkeit der sich begegnenden Religionen und Kulturen. Bashier betont in seiner Abhandlung zum Barzakh – wie auch Karahasan durch seine Figur Enver vermittelt – das Imaginäre des Barzakhs. Identitäten werden ebenfalls imaginär konstruiert.

The barzakh is nothing but Imagination. [...] Imagination is neither existent nor nonexistent, neither known nor unknown, neither affirmed nor negated. A person who sees his image in the mirror knows decisively that he has perceived his form in some respect and that he has not perceived his form in some other respect. (Bashier 2004, 17-18)

Karahasans Figur Enver geht noch einen Schritt weiter zum Imaginalen, das er vom Imaginären abgrenzt. Dem Imaginalen wird im weitesten Sinne eine Stofflichkeit, d. h. eine physische Existenz zugestanden, während das Imaginäre ohne Stofflichkeit existiert.

Berzah je, naime, *mundus imaginalis*, svijet prikaza ili čistih slika, eidolona ili duša. [...] Pazi, neizrecivo je važno imati na umu da duše



nisu imaginarne, dakle nisu bića koja postoje samo u duhu onoga koji gleda i misli, i utoliko nestvarna, one nisu stvarne poput živih tijela, one su imaginalne, dakle one su likovi bez teškog tijela, sačinjeni od suptilne materije, recimo od čiste svjetlosti.<sup>6</sup> (Karahasan 2005, 208)

Bosnien bzw. die bosnische Identität sind also bei Karahasan nichts Imaginäres bzw. Erfundenes, sondern eine aus dem Synkretismus erwachsene Realität, die der ständigen Bedrohung, durch nationalen Hass unterminiert zu werden, ausgesetzt ist. Das Jammern der leidenden Seelen im Barzakh, das laut Enver bei heraufziehendem Unheil zu hören ist, impliziert die Wiederkehr des Hasses und die Wiederholung der Massaker, die Wiederholung *der* Geschichte, in der der Synkretismus nicht funktioniert. Der durch Simon verkörperte Westen der Vernunft und Rationalität steht im antithetischen Bezug zum durch Enver verkörperten Osten als Metapher für die Heilssuche. Das Paradies oder der Garten Eden sind in der religiösen Mystik – in der christlichen wie islamischen – im Osten situiert. Der Osten oder Indien, wo er einen Sufimeister gefunden hat, ist der Raum, in den Enver gegangen ist, um sein Heil zu finden, der Westen ist der Raum, in den Simon nach Beendigung der Schule aufgebrochen ist, um mit der Vatergeneration zu brechen und sein Glück zu finden. Beide kehren zurück ins Dazwischen, nach Bosnien. Beide kehren zurück als doppelter Erzähler mit zwei Stimmen, die Westen und Osten vereinen. Der gesplante Erzähler mit der Perspektive Simon/Enver, der die gesplante Identität Simons verkörpert, wird sukzessive zu *einem* Erzähler, der seine Identität zu finden scheint, worauf der Gebrauch der 1. Person Plural in der direkten Rede einen ersten Hinweis gibt.

Valjda nam se previše žurilo da stignemo u svoje Indije, šta li? Jesi li primijetio da se mi nismo ni bavili njihovim, stvarnim svijetom, [...] Ne znam, možda nismo trebali ni od njihovog svijeta odustati tako brzo, ali se ipak ponosim što pripadam generaciji koja nije prolivala krv i nema epohalne zločince. Naši su lideri bili pjevači

6 „Der Barzakh ist nämlich der mundus imaginalis, die Welt der Erscheinungen oder der reinen Bilder, der eidola oder Seelen. [...] Paß auf, es ist unsagbar wichtig, sich zu merken, daß die Seelen nicht imaginiär sind, also keine Wesen, die nur im Geist dessen existieren, der sie sieht und denkt, und insofern unwirklich sind, sie sind auch nicht wirklich wie lebendige Körper, sie sind imaginal, also Gestalten ohne schweren Körper, geschaffen aus feinstofflicher Materie, sagen wir, aus reinem Licht.“ (Karahasan 2006, 306)

i glumci, a ne vladari i generali, uvjeravao je Simon Envera i sebe.<sup>7</sup>  
(182)

Der Zwischenraum wird zum Raum der Erinnerung, der persönlichen an den Raum gebundenen Historiografie, denn im Barzakh bewahren die Seelen die Erinnerung an ihr irdisches Leid, das für die Nachkommen und die kulturelle Gemeinschaft bzw. Nation als *imagined community* Geschichte darstellt und eine kollektive Identität konstruiert. In den nächtlichen Konsultationen mit Enver wird immer wieder die Frage nach der Identität und nach dem Sinn des Lebens gestellt. Der nächtliche Rat ist eine Konstellation von Sufi-Lehrer Enver und Sufi-Schüler Simon. Während der Sitzungen wird deutlich, dass die Handlung nicht auf die Aufklärung der Morde hin ausgerichtet ist, sondern dass mit den von Nationalismus und Hass motivierten Gewalttaten gebrochen wird. Durch Enver erhält Simon Zugang zum Barzakh und wird mit dem grausamen Anblick der Todesstunde der damals ermordeten muslimischen Hausbesitzer konfrontiert. Dass Karahasan Bosnien jedoch nicht – oder nicht nur – als Jammertal verstanden wissen will, vermittelt er durch den Simon von seinem Lehrer Enver vorgeschlagenen Ausweg, die Seelen und somit Bosnien als Kulturraum und die bosnische Identität zu retten.

Pomoglo bi im kad bi ovamo dospio čist čovjek i sve ih pobio onako kako su ubijeni onda. To bi im prekinulo muke jer bi se vratile u berzah, gdje bi mirovale sve do idućeg velikog pokolja ili čak do Sudnjeg dana, ako bi pokolji u ovom kraju slučajni izostali. Ali gdje ćeš ti naći danas takvog čovjeka, Envere dragi! – uzvikne Simon žalosno.  
Našao se on – odgovori Enver – evo, ako ćemo pravo, i dospio je ovamo ...<sup>8</sup> (207)

---

7 „Wahrscheinlich hatten wir es allzu eilig, uns in unsere verschiedenen Indien aufzumachen, oder was war es sonst? Ist dir aufgefallen, daß wir uns gar nicht mit ihrer, mit der realen Welt befaßt haben? [...] Ich weiß nicht, vielleicht hätten wir nicht so schnell auf ihre Welt verzichten sollen. Trotzdem, ich bin stolz darauf, einer Generation anzugehören, die kein Blut vergossen und keine epochalen Verbrechen hervorgebracht hat. Unsere Leitfiguren waren Sänger und Schauspieler, nicht Herrscher und Generäle (Karahasan 2006, 268) versicherte Simon Enver und sich selbst.“ [G.V.E.: In der deutschen Ausgabe fehlt die Übersetzung des Textteils „uvjeravao je Simon Enver i sebe“, den ich bezüglich der Beweisführung für den doppelt kodierten Erzähler als unverzichtbar betrachte, er wurde von mir in eigener Übersetzung hinzugefügt.]

8 „,Es würde ihnen helfen, wenn ein reiner Mensch hierherkäme und sie alle umbrächte, wie sie damals ermordet wurden. Dadurch würden ihre Qualen unterbrochen, weil sie in den Barzakh zurückkehren könnten, wo sie bis zum nächsten großen Massaker ruhen würden oder

Als einzigen Ausweg, den er als dritten Weg betrachtet, sieht Simon seine eigene Reise ohne Wiederkehr in den Barzakh, in den er sich selbst einschließt. Die Intertextualität zu Dantes *Göttlicher Komödie*, deren Ich-Erzähler in die Unterwelt hinabsteigt, wo ihm jämmerlich zugerichtete Gestalten begegnen, ist offensichtlich. Die vermeintliche Rechtfertigung für die wiederkehrenden Gewaltexzesse ist in der Geschichte zu suchen, in der Vergangenheit, die nicht ungeschehen gemacht werden kann. Simons Entscheidung für den dritten Weg ist eine Entscheidung für den Dritten Raum, für seine bosnische Identität, die sich aus der Vielstimmigkeit und dem immer wiederkehrenden durch Hass verursachtem Leiden konstituiert. Simon handelt zwar im Bewusstsein, der Wiederholung der Geschichte nicht entgegenzutreten zu können. Dass er aber nicht den Tod sucht, sondern die Liebe, die Hochzeit mit der Seele seiner Frau Barbara, ergibt sich, wenn wir der islamischen Vorstellung vom Tod als Seelenhochzeit folgen, die Annemarie Schimmel am Beispiel eines Sufi-Meisters erläutert:

Die Bezeichnung ‚urs, ‚Hochzeit‘, oder wie man in der Türkei sagt, *sheb-i ‚arūs*, ‚Brautnacht‘, für den Todestag zeigt, daß man hierin ein freudvolles Ereignis sah; die (weibliche!) Seele des Meisters hatte sich ja mit dem Göttlichen Geliebten vereinigt. Deshalb ist ‚urs kein Trauertag; man gedenkt vielmehr des jetzt in paradiesischer Seligkeit weilenden Gottesfreundes. (Schimmel 2005, 70)

Diese Interpretation wird dadurch untermauert, dass Simons Abstieg in den Barzakh an seinem und Barbaras Hochzeitstag stattfindet.

To je rješenje koje mu se otkrilo danas, dok je snatio na suncu. Ne može on njih ponovo pobiti, a ne može ni živjeti na ovom svijetu nakon što ih je vidio, toliko je znao čim se danas probudio. Srećom, uvijek ima treći put, a on mu se otkrio u polusnu: on će otići među njih da trpi s njima, živ ali sposoban da osjeća i razumije. [...] Ako ništa drugo, ora proći kroz vrata u kojima će potpuno, konačno, kostima i

---

sogar bis zum Jüngsten Tag, wenn die Massaker in dieser Gegend zufällig ausbleiben sollten.‘  
‚Aber wo willst du heute einen solchen Menschen finden, Enver!‘ – rief Simon betrübt.  
‚Um der Wahrheit die Ehre zu geben: Es hat sich einer gefunden‘, - antwortete Enver – ‚er ist auch schon hier ...‘ (304-305)

onim dubljim od kostiju, doživjeti svoju Barbaru.<sup>9</sup> (Karahasan 2005, 221)

Die Hass-Liebe zu Bosnien und zu seiner Identität veranlasst Simon einerseits zu bleiben und andererseits seinen Sohn, der noch nie in Bosnien war, von einer Reise zu den Wurzeln seines Vaters abzubringen und somit die Kette der Ereignisse, die Wiederholung der Geschichte des Hasses und der Rache zu unterbrechen, was ihm, wie er sich selbst eingesteht, nicht gelingen wird. Der Brief an seinen Sohn ist eine Botschaft an die nachfolgende Generation.

A sada ja eto zaprijetilo da mi se ti snovi ostvare. Okolnosti, koje ti neću bliže razlagati jer ni ti ni ja ne možemo na njih uticati, sklopile su se tako da ja po svaku cijenu moram spriječiti ono što sam tako jako i tako dugo želio, naime da ti jednom dođeš ovamo i preuzmeš našu kuću. Bog te sačuvao od toga, ako ja to ne uspijem spriječiti, sine moj! Samo toliko mogu reći, jer znam da te moja upozorenja i tvoja odluka da ne dolaziš ne bi mogli spasiti.<sup>10</sup> (219)

Simons Abstieg in den Barzakh lässt ebenso die Lesart zu, dass Karahasan sich des christlichen Motivs schlechthin, der Passion Christi, bedient. Simon steigt als Serbe in den Barzakh, nimmt – wie Jesus Christus sich für die Schuld der Menschheit opfert – somit die Schuld für die durch Serben verübten Massaker an den Muslimen auf sich und appelliert an die Glaubensgrundsätze des Christentums, die Vergebung der Sünden, die Auferstehung und das ewige Leben. Diese Annahme erhärtet sich dadurch, dass in den Evangelien Simon von Kyrene gezwungen wird, das Kreuz Jesu zu tragen. Somit ist nicht nur die Wahl des Nachnamens, sondern

---

9 „Das war die Lösung, die sich ihm heute, während er in der Sonne träumte, gezeigt hatte. Er konnte sie nicht auf neue umbringen, doch leben konnte er, nachdem er sie gesehen hatte, auf dieser Welt auch nicht mehr. Mit dieser Gewißheit war er heute aufgewacht. Zum Glück gibt es immer einen dritten Weg, und dieser hatte sich ihm im Halbschlaf eröffnet: Er würde zu ihnen gehen, um mit ihnen zu leiden, lebendig, aber fähig, zu empfinden und zu verstehen. [...] Er mußte nur durch die Tür hindurchgehen, in der er Barbara mit seinen brennenden Eingeweiden, seinen Knochen und dem, was noch tiefer liegt als die Knochen, vollkommen und endgültig erfahren würde.“ (324-325)

10 „Und jetzt drohen sich meine Träume zu erfüllen. Die Umstände, die ich Dir nicht genauer darlege, weil weder Du noch ich Einfluß darauf nehmen können, zwingen mich, um jeden Preis zu verhindern, was ich mir so sehnsüchtig gewünscht habe: daß du einmal herkommst und unser Haus übernimmst. Gott möge dich davor bewahren, falls es mir nicht gelingt, das zu verhindern, mein Sohn! Nur soviel kann ich sagen, weil ich weiß, daß dich meine Warnungen und dein Entschluß, nicht zu kommen, nicht würden retten können.“ (321-322)

auch die des Vornamens des Protagonisten von metaphorischer Bedeutung. Die Spanne des für die Romanhandlung angesetzten Zeitrahmens beträgt genau vierzig Tage, nämlich vom 28. August bis zum 6. Oktober 1991. Vierzig Tage betrug auch Jesu Versuchung in der Wüste (vgl. Mk 1, 12-13). Vierzig Tage liegen zwischen Ostern und Christi Himmelfahrt, so dass Simons Höllenfahrt zur Himmelfahrt ins Leben wird. Mit dem Verschwinden Simons im Barzakh wird verdeutlicht, dass es bei der Suche nach der bosnischen Identität keine Entscheidung für Westen oder Osten geben kann, sondern nur für ein Dazwischen. Mit Simons Entscheidung für den Dritten Raum wechselt die Erzählperspektive auf die Konstellation Barbara/Enver, wobei Enver nur noch in einer Retrospektive Barbaras auftritt. Barbara erlebt nach einem Besuch von Enver Simons Abstieg in den Barzakh als heftigen Orgasmus, als Vereinigung von Frau und Mann, von Westen und Osten zu einem dritten Etwas, das sie als „dublje od kostiju“ (Karahasan 2005, 226; Ü.d.A.: „tiefer als die Knochen“) empfindet.

### Schlussbemerkung

Karahasan verbindet in seinem Roman *Noćno vijeće* die Topoi Westen und Osten zu einem Dritten Raum, innerhalb dessen sich die Hauptfigur Simon auf die Suche nach der eigenen und stellvertretend auf die Suche nach der bosnischen Identität begibt. Mit der Platzierung jahrhundertalter Mythen, von denen die Historiografie des Balkans genährt wird, sucht Karahasan die Unvermeidlichkeit bestimmter Konstellationen von Geschichte zu untermauern. Das kulturwissenschaftliche Konzept des postkolonialen Dritten Raums von Homi Bhabha und das der islamischen Mystik entspringende Konzept des Barzachs als Zwischenraum bilden eine Interpretationsgrundlage, die den Zusammenhang von Raum und Identität in der Literatur Karahasans vor dem Hintergrund der jugoslawischen Zerfallskriege vor Augen führt. Karahasan gelingt durch die Erzeugung des Topos Barzakh als Metapher für Bosnien und die bosnische Identität die narrative Instrumentalisierung der islamischen Mystik des Sufismus und er erzeugt dadurch metaphysische Wirklichkeiten, um seine Hauptfigur Simon mit seiner Identität zu konfrontieren. Er produziert einen Dritten Raum, der sowohl das durch Hass hervorgerufene Leiden als auch die Hoffnung auf ein besseres Leben und Zusammenleben verschiedener Kulturen und Religionen, den Synkretismus in einem Raum vereint. Die Identität wird jenseits nationaler und kollektiver Allgemeinplätze gesucht, in der Vielstimmigkeit, aus der eine Sehnsucht nach friedlichem Miteinander spricht, die in der Realität jedoch immer wieder durch Nationalismus und Gewalt unterminiert wird. Der doppelt kodierte Erzähler

Simon/Enver verkörpert diese Identität, in dem er sowohl Serbe als auch Muslim oder auch weder Serbe noch Muslim ist und so seine eigene bosnische Identität entwirft.

### Literaturverzeichnis

- Anderson, Benedict: *Imagined communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London, New York 1983.
- Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München 1999.
- Bashier, Salman H.: *Ibn al-‘Arabīs Barzakh. The Concept of the Limit and the Relationship between God and the World*. Albany 2004.
- Bhabha, Homi: *Die Verortung der Kultur*. Tübingen 2000.
- Die Bibel. Altes und Neues Testament. Einheitsübersetzung. Freiburg/Br., Basel, Wien 1980.
- Goldstein, Slavko: *Der Zweite Weltkrieg*. In: *Der Jugoslawien-Krieg. Handbuch zu Vorgeschichte, Verlauf und Konsequenzen*. Hg. von Dunja Melčić. 2., akt. und erw. Aufl. Wiesbaden 2007 (<sup>1</sup>1999). S. 170-191.
- Goldsworthy, Vesna: *Der Imperialismus der Imagination. Konstruktionen Europas und des Balkans*. In: *Europa und die Grenzen im Kopf*. Hg. von Karl Kaser, Dagmar Gramshammer-Hohl und Robert Pichler. Klagenfurt 2003. S. 253-274.
- Karahasan, Dževad: *Der nächtliche Rat*. Frankfurt/M., Leipzig 2006.
- Karahasan, Dževad: *Noćno vijeće*. Zagreb 2005.
- Malcolm, Noel: *Geschichte Bosniens*. Frankfurt/M. 1996.
- Ricœur, Paul: *Die Metapher und das Hauptproblem der Hermeneutik* (1972). In: *Theorie der Metapher*. Hg. von Anselm Haverkamp. Darmstadt 1983. S. 356-375.
- Schimmel, Annemarie: *Sufismus. Eine Einführung in die islamische Mystik*. München 2005.
- Seibert, Jutta: *Herders Lexikon der christlichen Kunst. Themen, Gestalten, Symbole*. Erfstadt 2002.
- Varela, Maria do Mar Castro/Dhawan, Nikita. *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*. Bielefeld. 2005.

Zur Autorin

*Gabriela Vojvoda-Engstler* studierte Ostslavische und Südslavische Philologie an der Universität des Saarlandes, wo sie als Lehrbeauftragte für Kroatisch, Serbisch und Bosnisch tätig war. Als Lektorin der Robert Bosch Stiftung unterrichtete sie an der Universität Ternopil/Ukraine. Seit 2008 arbeitet sie an ihrer Dissertation „Raum und Identitätskonstruktion im Erzählen Dževad Karahasans“ an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Sie ist aktuell in der Gastprofessur Europaicum der Universität des Saarlandes beschäftigt.





## Literarische Topografien Kyïvs: Oleg Postnovs Страх

Angelehnt an V. Toporovs kultursemiotisches Konzept des *Петербургский текст* (*Petersburger Text*) wird in diesem Aufsatz von einer semiotischen Sphäre des ‚Kyïver-Texts‘ ausgegangen und ihren Aspekten nachgespürt.<sup>1</sup> Im Zentrum des Interesses steht die oppositionelle Dynamik der topografisch, diskursiv und ästhetisch wirksamen Paradigmen oben/sakral/männlich vs. unten/profan/weiblich. Offensichtlich – so die hier zugrunde liegende These – korreliert das Konzept des Stadttextes mit einer Tendenz zur innerliterarischen Erforschung der Stadt. Den Erkundungen liegen diverse Erfahrungsarten zugrunde – sensuell durch Vor-Ort-Aufenthalte, textuell durch vorangegangene Lektüren, mnemotechnisch durch Erinnerungsevokation und imaginativ durch das Verlassen der empirischen Ebene.

Mit Jurij Lotman organisiert das räumliche Modell, das die Hauptachse ‚unten-oben‘ aufspannt, auch nichträumliche Charakteristiken in literarischen Texten (Lotman 1993, 316, 323). Der literarische Text erzeugt eine eigene Welt, irdische und himmlische Räumlichkeiten. Ausgehend von Topografien, die zum Teil eine außerliterarische Entsprechung haben, zum Teil intertextuell geprägt worden sind, kann er nationale, geopolitische und urbane Entwürfe enthalten.

Der Kyïv-Text nimmt geokulturologische wie auch geopoetische Dimensionen an.<sup>2</sup> Ersteres vor allem, wenn die urbane Konzeption in Bezug zur nationalen tritt und zweites insbesondere dann, wenn die li-

---

1 Diese Bezeichnung fasst die ukrainischen Referenzen auf Kyïv sowie die russischsprachigen auf Kiev zusammen.

2 Kurz gesagt verfolgt der geokulturologische Wissensdiskurs, der von Vasilij Ščukin geprägt wurde, politisierte Interessen in Bezug auf geografische Räume (vgl. Frank 2010, 31). Der Begriff der Geopoetik, der auf ein Manifest des französisch-schottischen Dichters Kenneth White zurückgeht, untersucht vorrangig poetische Verfahren der Dar- und Herstellung literarischer Geo-Räume (vgl. Marszałek/Sasse 2009 und 2010).

terarische Auseinandersetzung mit der Stadt über physische und mentale Vorgänge der Beobachtung, der Erfahrung, Aisthesis, Projektion und Phantasie erfolgt. Das Moment der Erfahrung, Erkundung bis hin zur Erforschung (der Stadt an sich, der Objekte und Subjekte in der Stadt bis hin zur Selbsterforschung des Protagonisten bzw. Erzählers) teilt Literatur mit Ansätzen der Stadtanthropologie und -soziologie.

Wie kommentiert nun der literarische Kyïv-Text interdiskursiv die Stadtforschung? Angesichts der narrativen Verschränkung von ProtagonistInnen und Geo-Räumen greift er das sog. ‚Stadthabitus‘-Konzept auf, das modifiziert als ‚Textur‘ und als ‚Eigenlogik‘ auftaucht und auf die urbane Symbolstruktur abzielt (vgl. Lee 1997, 127; Lindner 2003; Löw 2008). In Ansätzen handelt es sich um einen semiotischen Zugang, doch neigt er zur Essentialisierung und einer unreflektierten Metaphernbildung in seiner Beschreibungssprache, die das Phänomen Stadt anthropomorphisiert und als Einheit denkt, um komparatistische Stadtcharakterisierungen vorzunehmen.<sup>3</sup>

Im Folgenden gehe ich kurz auf die Romane *Сталінка* (*Bezirk Stalinka*) von Oles' Ul'janenko aus dem Jahr 1994, *Андріївський узвіз* (*Der Andreashügel*) von Volodymyr Dibrova, erschienen 2007, und vor dem Hintergrund dieser ukrainischsprachigen Kyïv-Narrative auf Oleg Postnovs Roman *Страх* 2001 (*Angst*) ein. *Страх* ist auf Russisch verfasst und führt in besonderer Weise das Merkmal des Kyïv-Textes vor, sich mit der sakralen Aufladung der topografischen Vertikale auseinanderzusetzen, und reflektiert das Potential von Stadtliteratur und Nationsbildung.

### Die Vertikale: sakrale Präfiguration

Die betrachteten Texte berühren die Stadtgeschichte Kyïvs und den sakralen Subtext, doch nicht alle affirmieren ihn. Der wichtige ukrainische Großstadtroman *Місто* (*Die Stadt*) von 1928 von Valerijan Pidmohyl'nyj,<sup>4</sup> in welchem Kyïv Schauplatz ist und ein sujetdominantes Problem für

---

3 „Die Eigenlogik einer Stadt als unhinterfragte Gewissheit über diese Stadt findet sich in unterschiedlichen Ausdrucksgestalten und kann insofern anhand verschiedener Themenfelder rekonstruiert werden, zum Beispiel in den Redeweisen von Besuchern und Bewohnern, in grafischen Bildern dieser Stadt, in Schriftquellen über sie (vom Roman bis zur Reisereportage) [...]“ (Löw 2008, 77)

4 Weitere wichtige Romane der Moderne, die in Kyïv handeln und (Liebes-) Beziehungen zentral setzen, sind *Записки Курнатового Мефістофеля* (1916; *Aufzeichnungen des stupsnasigen Mephistopheles*) von Volodymyr Vynnyčenko, *Дівчина з ведмедиком* (1928; *Das Mädchen mit dem Bären*) von Viktor Petrov (Domontovyč) und Aleksandr Kuprins *Яма* (1912; *Die Grube*). Mit Hundorova ist in ihnen Kyiv in seiner Ganzheit als ein Raum sexueller Wünsche organisiert (vgl. Гундорова 2008).

den Protagonisten darstellt, markiert den urbanen Raum genderspezifisch und lässt die Semantik der Heiligen Stadt (Wiege der Orthodoxie und der Kyïver Rus') in ihr Gegenteil kippen. Er behandelt die Initiation eines jungen Mannes vom Dorf, der zum Studium nach Kyïv kommt und sich die ihm fremde, teils exotisch und teils erotisch erscheinende Umgebung aneignet.

Die Konzeption Kyïvs innerhalb eines konventionellen Mann-Frau-Verhältnisses sieht die ukrainische Literaturwissenschaftlerin Tamara Hundorova in einer konstanten Tradition des Kyïver Textes. In der Romantik habe in den Volksliedern eine Einteilung in ebene, ‚feminine‘ und ‚männlich‘ konnotierte hoch gelegene Stadtteile stattgefunden (vgl. Гундорова 2008). Seitdem sei die sakrale Leitkonnotation durch die Funktion der unteren Stadt als *locus amori* verdrängt worden (ebd.).

Hundorovas These von der Überschreibung der sakralen Konnotation stehen religiös-affirmative Narrative gegenüber. Ul'janenkos auf Ukrainisch verfasste *Сталінка* baut weibliche Figuren als Indikatoren für das Einhalten oder Fehlen einer christlichen Ordnung ein. Die Bezeichnung Stalinka verweist nicht nur auf stalinistische Architektur, sondern ist der Name eines zentral gelegenen Stadtteils, der nicht auf einem der zahlreichen Hügel liegt. Die Geschichte einer traumatisierten Familie, die den sowjetisch-stalinistischen Terror inkorporiert hat, belegt das geografische Unten mit sozialem und moralischem Tiefstand, mit Kriminalität, Gewalt und einer promiskuitiven Lebensweise, die zur Ansteckung mit Syphilis führt. Der vom Genus her weibliche Name steht für die Sünde und fügt sich in die Tradition des Topos von der Hure Babylon ein. Dem in jeglicher Hinsicht ‚niederer‘ Stalinka-Bezirk setzt das Sujet das Höhlenkloster auf dem Pečersk-Hügel gegenüber. Dort kulminiert die Zufluchtssuche und Läuterungsgeschichte der beiden männlichen Protagonisten. Das Kloster symbolisiert eine prospektive Erlösungsvision, die die Unterdrückung religiöser Ausübung zu Sowjetzeiten revidiert.

Der ukrainischsprachige Roman *Андріївський узвіз* von Volodymyr Dibrova bezieht sich wie *Сталінка* bereits über den Titel auf einen gleichnamigen Bestandteil der Stadt – den Andreasstiege, der als steilste und charakteristischste Straße der ukrainischen Hauptstadt gilt. *Андріївський узвіз* erzählt wie *Сталінка* den inneren Weg des Protagonisten zum Göttlichen hin. Der innere Weg fällt mit der Bewältigung des äußeren Weges zusammen, da der Großteil der erzählten Zeit (die biografische Introspektive) parallel zum relativ kurzen Aufstieg erzählt wird.

Die Topografie des Andreasstieges lädt das Gesamtnarrativ religiös auf: Rhetorisch über Namensäquivalenzen und in der Komposition über

Bewegungsformen des Hinauflaufens, des Stillstandes, des Hinab- und Zurückblickens und des geistigen ‚Höhenflugs‘. Der Name des Protagonisten in *Андріївський узвіз* bleibt bis zum Schluss ungenannt, seinen Namen scheint der Straßename zu ersetzen. Erst am Ende des Kurzromans spricht ihn seine Frau mit „Andrjušo“ an (Діброва 2007, 242). Andrij heißt auch der Namensgeber für den Hügelaufstieg, denn der Andreashügel ist nach dem Apostel Andrij/Andrej Pervozvannyj benannt. Andrij habe die Grundlage für diese Straße gelegt, als er den Hügel bestiegen und oben ein Kreuz angebracht habe. Dem Stadtgründungsmythos nach wurde damit einer der ältesten Akte der orthodoxen Christianisierung vollzogen. Der Christianisierungsakt ist wiederum ein Teil der Geschichte dieses ältesten Verbindungswegs zwischen der unteren und der oberen Stadt.<sup>5</sup>

Auf Sujetebene übernimmt die Hügelbeschaffenheit die Funktion göttlicher Fügung. Aus einer erhöhten, erhabenen Perspektive, die für die Reflexion nötig sei (11), erlangt der Protagonist buchstäblich Einsicht in sein bisheriges Leben. Die körperliche Anstrengung bei der Bewältigung des steilen Aufstiegs löst bei ihm einen Schlaganfall und Erinnerungsrückblenden bis in die Kindheit aus. Im Schreckensmoment der Erstarrung bietet die Aussicht von oben nach unten eine Projektionsfläche und motiviert die Tropen der Erinnerung an sein vergehendes Leben (Blutgefäße, Fluss, Weg). Die topografische Ansicht geht in eine verfremdete biografische Karte aus metaphorischen Feuerpunkten über, die daraufhin erzählt werden, um sie vor dem endgültigen Vergessen zu bewahren:

Чоловік не встиг ні злякатися, ні з'ясувати, бомба ще чи інфаркт, яким його від початку березня страхалі лікарі. Біль зник, а з'явився спокій дивної щільності й теплоти. Ніде не рухаючись, чоловік почав набирати висоту. Звідти, де він опинився, було все як на долоні – перспективно й відсторонено. Приховані дотепер зв'язки попроступали, мов жили на старечій нозі. Мов річки та дороги на кольоровій мапі. І залізниці з трубопроводами теж. Він завис над Узвозом і побачив місця, де щойно спинявся. Не всі, а лише найбільш пам'ятні. Таких зупинок він нарахував п'ять. П'ять майже згалих кострищ. Від його погляду жарини

---

<sup>5</sup> Zu den religiös interpretierten Merkmalen des Andreasstiegs gehören die mit ihm verbundenen Zahlen: 750m Länge, mit 70m die höchste Erhebung Kyivs. Die Steilheit kann genauso gut als Abstieg gelten. Der Andreasstieg führt zum Podil, das im 19. Jahrhundert proletarisch und für sein Rotlichtmilieu bekannt war, heute jedoch vor allem künstlerisch durch Galerien etc. geprägt ist.

набрякли полум'ям, але не змогли розродитися вогнем. Замість спогадів про вогонь – спалахі відчайдушних іскор. Незабутне видовище.<sup>6</sup> (14)

Der Grenzsituation zwischen Leben und Tod entspricht das Anhalten in der Mitte des Stiegs. Der Andreasstieg selbst vermittelt zwischen den „zwei Städten in einer Stadt“ (Петровський 2001, 261): dem stadthistorisch sozial niedrig gestellten, mit Handwerkern, Künstlern und Prostituierten im unten gelegenen Podil und der sog. Oberen Stadt mit alteingesessenem bürgerlichen Milieu sowie der Andreaskirche.

Auf der Hälfte der Straße liegt in der Nummer 13 das Geburtshaus von Michail Bulgakov – das heutige Bulgakov-Museum.<sup>7</sup> Literarische Berühmtheit hat das Haus als Schauplatz seines Romans *Белая гвардия* (*Die weiße Garde*) und des Theaterstücks *Дни Турбиных* (*Die Tage der Geschwister Turbin*) erlangt. Obwohl *Андріївський узвіз* scheinbar keine expliziten Bezüge auf Bulgakovs „Aleksievskij spusk“ vornimmt, kippt auf der Hälfte des Anstiegs sein bisher dominantes Raummodell. Folgte der Erzähler zuvor dem Protagonisten, um eine Art Ethnografie der Straße am Tag des Stadtfestes zu liefern, so konzentriert er sich nun einzig auf die Innenwelt des Mannes, den er auf dem Andreasstieg sterben lässt und dabei dessen Biografie narrativ musealisiert. Der Körper des Protagonisten bleibt stehen, hingegen gerät der biografische Erzählfluss in Bewegung. Der euklidisch-dreidimensionale Raum löst sich zugunsten eines inneren Erinnerungs- und Reflexionsraums auf. Imaginär auf dem Hügel angelangt, quasi im Todesbereich, erhält er anhand einer letzten organischen Kartierung der Stadt, die wieder eine Karte seines Lebens ist, die Antwort, dass niemand schlecht oder gut sei (Діброва 2007, 241).

6 Der Mann hat es nicht geschafft, sich zu erschrecken und herauszufinden, ob es eine Bombe gewesen ist oder ein Herzinfarkt, womit ihm die Ärzte seit Anfang März Angst einjagten. Der Schmerz verschwand, und an seine Stelle ist Ruhe mit erstaunlicher Dichte und Wärme getreten. Ohne sich zu bewegen, begann der Mann, an Höhe zu gewinnen. Von dort, wo er angekommen ist, war alles wie auf einer Handfläche ausgebreitet – tiefenperspektivisch und verfremdet. Er hing über dem Stieg und sah die Orte, an denen er so eben angehalten hatte. Nicht alle, sondern nur jene, die ihm am meisten in Erinnerung geblieben sind. Er zählte fünf solcher Haltepunkte. Fünf beinahe ausgegangene Feuerstellen. Von seinem Blick füllte sich die abgebrannte Holzkohle mit Hitze, konnte aber nicht entflammen. Das Auflodern verzweifelter Funken ersetzte die Erinnerung an das Feuer. Ein unvergesslicher Anblick.“ [Ü.d.A.]

7 In seinem Geburtshaus in der Nr. 13 lebte Bulgakov 13 Jahre lang, weshalb auch die 13 für den Mythos dieser Straße wichtig ist. Eine mythische Dimension erhielten Bulgakovs Haus und die Straße, nachdem 1967 in *Новый мир* der Essay *Дом Турбиных* von Viktor Nekrasov erschien (vgl. Шленский 1998, 6-9).

Das Hinauflaufen der Straße findet ausschließlich in der einleitenden Rahmenhandlung statt. Sie eröffnet eine Klammer für die biografische Erzählung, die der Schluss jedoch nicht schließt. Der Andreasstieg fungiert als eine ‚narrative Rampe‘, als Plattform für chronotopisches Erzählen von Rückblenden und als ein materieller Geo-Raum, von dem sich die Erzählung abstößt – zugunsten einer metaphysischen Erfahrung im Bereich des Todes.

Was die hier betrachteten Texte vereint, sind die Grundmethoden der Stadtethnologie, die die Sujetführung verschiedentlich prägen: 1) Die ästhetische Feldforschung *in* der Stadt, die zum Teil einem topografischen Determinismus anheim fällt, wenn die kulturelle bzw. historische Semantik einzelner Straßen, Hügel und Orte sujetdominant wird, und 2) die Beforschung *der* Stadt als eines Individuums bzw. ihrer semantischen Grundstruktur.<sup>8</sup> Ersteres realisieren die körperliche Präsenz und das intensive Beobachten der Protagonisten, wodurch die Narrative soziokulturelles, biografisches, historisches Stadtwissen vermitteln. Das zweite Konzept kommt in jenen Figuren zum Tragen, die (über ihre Beobachtungs- und Erfahrungsfunktion hinaus) eine symbolisch-repräsentative Funktion in Bezug auf die Stadtopografie einnehmen.

### Kyïv in Oleg Postnovs *Страх*

In Postnovs Roman *Српax* besteht die Verfremdung des Andreashügels in seiner Feminisierung, die metonymisch für diejenige Kyïvs steht. Sie kann als ein Verfahren der Ent-Sakralisierung und als Allegorie auf post-sowjetische politische Vereinnahmungsfantasien von russischer Seite aus gelesen werden.

Die Poetik ist eine plakativ romantische, die omnipräsente Intertextualität in ihrem bis zur Absurdität überbordenden Einsatz ein postmoderner Zug. Ein fiktiver Herausgeber – ein Philologe, der sich mit dem Ich-Erzähler und Protagonisten mehr oder weniger gleichsetzt, – entdeckt in der US-amerikanischen Kleinstadt Riverband Aufzeichnungen von K., dem Protagonisten des ersten und längsten Romanteils, und das kurze Bekenntnis von Tonja, seiner Kindheitsliebe, Obsession und Prostituierten. Die US-amerikanische Kleinstadt, das ukrainische Dorf, Kyïv und auch Moskau, wo der Held seine Ausbildung erhalten hat, wechseln wie in einem Vexierbild ihren Status als das Andere in Abhängigkeit vom Raumkontext. Auf dem Dorf wird K. als kleiner Junge von einer Hexe verwünscht, von ihrer nymphomanischen Enkelin Tonja verführt und im großväterlichen

---

<sup>8</sup> Zur Unterscheidung vgl. u. a. Lindner 2004, der sich auf Ulf Hannerz bezieht.

traditionellen ukrainischen Haus von einem Gespenst heimgesucht. Nach langer Trennung trifft K. in Kyïv auf Tonja und sucht bzw. imaginiert immer wieder ihre Nähe. Obwohl er sie scheinbar kauft, entschlüpft sie ihm, und zwar auf dem Andreasstiege: Der Ich-Erzähler kann sich nicht entsinnen, ob es das Haus Nr. 13 oder 11 gewesen sei, in welchem sie verabredet gewesen sind. Dass K. seine Geliebte verpasst, kann an dem unebenen, verschlungenen Verlauf der Straße liegen. Mehr jedoch ist das Verpassen in der Erzählstrategie angelegt, bei welcher K. sich in erster Linie auf angelesenes Literaturwissen über die ukrainische Hauptstadt verlässt, sich dabei verläuft und das Erreichen des Ziels immer wieder aufschiebt.

Die Stadtanlage in ihrer Geplantheit nicht mehr zu verstehen, gehört zur romantischen Raumauffassung (Lachmann 2002, 245), die Zahl 13 verfügt über eine eigene Mystik und hinzu kommt eine Referenz auf Bulgakovs *Белая гвардия* und auf ihre dramatische Version *Дни Турбиных*. Diese Referenzen (wie zahlreiche andere) setzt der Roman in eine Erzählweise um, die die erzählte Topografie immer dichter symbolisch bedeckt und andersherum den Verlauf des Geschehens von den intertextuell aufgebauten Brücken bestimmen lässt. In dem Haus Nr. 13 bzw. 11 findet sich der chimärenhafte dritte Eingang, der – anders als in der fantastischen Fluchtszene bei Bulgakov – keine rettende Zuflucht bietet, sondern eine Sackgasse und ein Abgrund ist, aus welchem ein weibliches Gespenst heraustritt. K.s verworrene Suche nach Tonja in dem bewussten Haus lässt sich mit der Inszenierung eines Theaterstücks vergleichen, in welchem der Protagonist Schauspieler und Zuschauer ist, aber nie meint, Regie führen zu können.

Mit dem Gespenst imaginiert K. plötzlich auf Ukrainisch zu sprechen, es weist ihm den Eingang in die „grüne Welt“, den mehrdeutigen Kern seines Phantasmas.<sup>9</sup> Grün ist die Farbe des Hauses Nr. 13 in Bulgakovs *Белая гвардия*, sie kann eine Entsprechung zur romantischen ‚blauen Welt‘ sein<sup>10</sup> und auf die Konzeption der Ukraine in der polnischen Literatur als grüner Garten, Arkadien und Paradies verweisen (Ritz 2010). Grün sind aber auch Dollarscheine, die den Einzug des Kapitalismus in die postsowjetische ukrainische Hauptstadt sowie die Käuflichkeit von Liebe kennzeichnen. Der Protagonist ist schließlich von beidem erstaut.

9 Das Einbringen erzählter Räume über die Suche nach visuellen und sexuellen Erfahrungen mit Frauen ist auch in Ivan Bunins *Жизнь Арсеньева* (1927-1939; *Das Leben Arsenjews*), einem weiteren möglichen Prätext für *Страх*, ausgeprägt.

10 Die „blaue Blume“, geprägt von Novalis in *Heinrich von Ofterdingen* (1802), symbolisiert die Epochenpoetik der Romantik, die Sehnsucht nach Liebe und das Streben nach metaphysischer Unendlichkeit.

Der Raum zwischen dem Andreashügel und Podil bildet einen eigenwilligen Chronotopos des Weges, wie auch allen Figuren ein eigener Geo-Raum mit Verschiebungen spezifischer historischer Zeiten zukommt. Wichtig für das Tonja-Paradigma ist die katholische Sophienkathedrale, wohin sie einmal verschwindet, und das Haus Nr. 13 bzw. 11, in dem sie ihrer Beschäftigung nachgeht und in dem sich ein Spielsalon befindet. Diese Topografie ist mit jenen Attributen des Chimärenhaften als Ukrainischem charakterisiert, die auf dem ländlichen Gut des Großvaters, vielmehr aber literarisch, zum Beispiel durch Gogol',<sup>11</sup> geprägt wurden, und auf der anderen Seite mit Prostitution, die sich als fatal für Tonja und K. erweisen wird. Letzteres Moment nimmt Bezug auf die Entstehungszeit des Romans, in welcher die Infektionsraten für diverse Krankheiten rasant angestiegen sind. Dass Tonja wegen ihrer freiwilligen Promiskuität an AIDS erkrankt und am Ende stirbt, ähnelt der Syphiliserkrankung auf der dramaturgischen Höhe des Plots in *Сталінка*. Die käufliche Zugehörigkeit spielt außerdem auf wechselnde geopolitische Machtordnungen auf dem heute ukrainischem Territorium an – das russische Stereotyp der käuflichen Ukraine, die bereit scheint ihre politische bzw. staatliche Loyalität zu wechseln.

Der Roman arbeitet mit topologischen Relationen aus K.s Verhältnis zu verschiedenen Subjekten und den ihnen zugeordneten Objekten in der Stadt. Die Engführung stellt am häufigsten Merkmale von Frauenfiguren in eine semantische Reihe mit ausgewählten Toponymen und deren kulturellen Zuschreibungen. Nach diesem Ähnlichkeitsprinzip bietet der Roman mehrere personifizierte Raummodelle: Tonja und Nastja in Kyïv, wechselnde Beziehungen in Moskau und das Fehlen einer heterosexuellen Beziehung in den USA/Riverband.

### Gescheiterte Vereinnahmung Kyïvs

Mit dem Umzug Tonjas vom Dorf in die Hauptstadt versetzt der Erzähler das Raumparadigma des mystischen, archaischen, abergläubischen ukrainischen Dorfs nach Kyïv, das der junge Mann, der in Moskau sozialisierte Außenstehende, beobachtet und erlebt. In der mentalen Perpetuierung des Initiationszustands der ersten sexuellen Erlebnisse in der Kindheit auf dem Dorf bleibt er das ganze Erzählen lang gefangen. In Kyïv setzt Tonja

---

<sup>11</sup> Gruselelemente, Gespenster, Geheimnisse und auch die übersteigerte Lust am Fremden eines Erzählers, der sich primär als Angehöriger der russischen urbanen Elite (Petersburg bei Gogol', Moskau bei Postnov) ausgibt, aber die Entdeckung einer biografischen Verbindung zur Ukraine inszeniert, eröffnen zahlreiche Bezüge zu Gogol's *Вечера на хуторі близь Диканьки* (*Abende auf dem Weiler bei Dikanka*) und *Миргород* (*Mirgorod*).



die auf dem Dorf stattgefundenen irrationalen und für K. faszinierend bis quälenden Erlebnisse fort. Ihr hedonistisches bis zum Phantastischen hin stilisiertes Leben (sie kann zaubern, wie sich herausstellt) verführt K. andauernd, nicht zuletzt zum Schreibprozess selbst und bedient damit den Topos der Frau als Muse, die ein passives Objekt bleibt.

Das poetische Kyïv in *Cmpax* stützt Hundorovas These, da es durch und durch ‚feminin‘ belegt ist. Bereits auf der Plotebene ist die dort stattfindende Handlung von K.s Verhältnissen zu diversen Frauen geprägt. Nach sechs Jahren in Moskau, wo ihm die Moskauer Tante neben Englischunterricht Anglomanie anezogen hat, fährt K. wieder in die Ukraine und wendet hier seinen über Sprache und Literatur infizierten imperialen Blick an. Die Stadt fällt nicht nur dem *Othering* als ‚ukrainisch‘ im Sinne von rückständig und bäuerlich anheim, in ihr erkennt K. auch ein Stück des Eigenen wieder: Bei der Erstbegegnung mit der Hauptstadt der Sowjetukraine 1990 setzt er sie mit dem Orient und mit Moskau gleich.

In dieser Ankunftsszene ist Kyïv auffällig positiv konnotiert, die Stadt ist hier ein weiblicher Körper – für den 17jährigen fremd, aufregend und verboten. Sie habe ihn mit warmem Sommernebel empfangen, behaglichem Treiben auf der Straße, einer angenehmen Vereinigung mit der Menge, müßigem Herumfahren bis an die Endstationen von Trolleybussen, Stöbern in Buchhandlungen, Abstiegen zum Podil und dem faszinierenden Kreščatyk (Постнов 2001, 72-73). Er erforscht den Stadtkörper wie ein Verliebter, folgt akribisch der Linienführung der Verkehrsmittel, vergleicht die Hügel miteinander und findet einen unbekanntenen Weg zum Podil, welcher einen buchstäblich ‚intimen‘ Einblick hinter die Kulissen ihrer Hauptstraßen freigibt – in einer anachronistischen, verniedlichenden und vom Standardrussisch abweichenden Beschreibung der Straßenzüge:

[...] миную всеми признанные пути, зато находя в избытке инвентарь чужой закулисной жизни, усыпавшей склоны и не видимой ниоткуда, как только с одной, дощатой и многоленчатой, похожей отчасти на кладки лестницы, извивавшейся между круч и выведившей в конце в неразбериху улиц, тупичков и улочек вроде Дегтярной, Кожемяжской и целой массы безымянных, проходя по которым, видишь, что тут вряд ли что-нибудь изменили века. Тут были избы, дворы с кузнями, стояли телеги, деготь послушно пах из году в год, оправдывая название, а кроме него, пахло воском, ламповым маслом, где-то гудел керогаз, где-то, верно, дубили и кожу, и угрюмый

мастеровой в проулке взирал с изумлением на *пришлеца*.<sup>12</sup> (72-73, Hervorhebung im Original.)

Obwohl er die Stadt durch eigene physische Bewegung ‚studiert‘ hat, bleibt sie für ihn unübersichtlich. Die historisierende Projektion in der oben zitierten Stelle baut das anachronistische Setting mit traditionellen Handwerkern, Hütten, Wagen aus, lässt eine Art historisches Freiluftmuseum des Stadtlebens im 19. Jahrhundert auferstehen. Von sichtbaren Details ausgehend, werden sie einer geografischen Verbürgtheit beraubt und mit der Handlung gefüllt, die die teilweise gogolesken Namen der Straßen vorgeben.

Das Zentrum der Stadt lässt sich nicht einmal aus einer Vogelperspektive kartieren, denn der aufgeregte Zustand des Beobachters bringt ihn an und hinter die Grenze der Imagination. K. präsentiert nicht nur das, was er von der Aussichtsplattform als ein ethnologisch interessierter Fremder erblickt, der in unberührt gebliebene Lebensweisen förmlich ‚hinter den Kulissen‘ der touristischen, allzu bekannten und bereits durch den postsowjetischen politischen Umbruch veränderten Stadtansichten eindringt. Kaum an der Quelle angelangt, lässt er sich von der anthropomorph erlebten Topografie in einen intensiven Imaginationszustand bringen und tauscht seine Rolle des Stadtbeobachters gegen die des obsessiv Suchenden ein, der statt eines Kontrollblicks seinen angelesenen und fantasierten Stadtvorstellungen anheim fällt.

Seine Erregung richtet sich auf ein winziges Haus am Abhang. Es mobilisiert seine Vorstellungskraft, steigert den Rausch der Suche und motiviert auf einem Höhepunkt seines Kyiv-Phantasmas das Auftauchen des nächsten erzählten Raums. Prompt begegnet er Tonja im ukrainischen Nationalmuseum für Malerei und Skulptur. Geokulturologisch brisant liegt es neben dem Museum für russische Kunst, der Übergang zwischen beiden ist leicht realisierbar (76).

---

12 „[...] weitab von allen ausgetretenen Pfaden, wobei ich reichlich vom intimen Inventar des fremden Lebens erhaschte, das die Hänge besiedelte und von nirgendwo einzusehen war außer von der vielstufigen, wie aus Bootsstegen zusammengesetzten Holzterrasse, die sich zwischen den Dächern wand und am Ende in ein Gewirr aus Straßen, Sackgassen und Gässchen mit Namen wie Teergasse, Gerberstraße und zahllosen namenlosen Wegen mündete, deren Äußeres sich in Jahrhunderten kaum verändert hatte. Hier gab es Hütten, Höfe mit Schmieden, Leiterwagen standen herum, Jahr für Jahr roch es brav nach Teer und nach Wachs und Lampenöl; irgendwo summte ein Propankocher, irgendwo wurde bestimmt auch Leder gegerbt, und ein mürrischer Handwerker in einer Seitengasse musterte erstaunt den *Fremden*.“ (84)

Analog zur Modellierung der Strecke zwischen Andreashügel und Podil zu einem attraktiven Körper und einer artifiziellen Kulisse wird Tonja vor allem über ihre Körperlichkeit plastisch, ja beinahe eine Skulptur neben anderen. Die Erstbegegnung mit Tonja in Kyïv im Museum zwischen den Kunstfiguren bestimmt die nachfolgenden Begegnungen mit ihr: Sie empfängt ihn sofort als einen Freier, bleibt aber eine künstliche Figur aus K.s Imaginationswerkstatt. Ihre Körperoberfläche sucht das Narrativ dermaßen übertrieben auf- und wieder zu verstellen, dass es gerade das Scheitern bzw. das Hinausschieben einer von beiden gewollten und nicht imaginär vorgefassten Begegnung ist, die das Romanerzählen bis zum Schluss antreibt.

Als Allegorie vertritt Tonja die Unabhängigkeits- und Emanzipationsbewegung der Ukraine gegenüber Russland. Die Konstellation eines anglophilen, in den USA geborenen Moskauer und einer Ukrainerin, der er nachstellt, um sie physisch zu besitzen, stellt die Eckpunkte einer imperialen Vereinnahmungsvision auf, zu der die sexualisierte Raumpertzeption des Protagonisten maßgeblich beiträgt. Tonja vereinigt in sich Momente des Kyïver Textes, die K. versucht zu vereinnahmen, was ihn sowohl in der Beziehung mit ihr als auch im Erleben der Topografie an ihrer Seite irreführt. Es scheitert die Erfüllung seines Strebens nach einer gegenseitig erwiderten Beziehung ebenso wie sein Bestreben, die Stadt zu erforschen und zu verstehen. Das zweite physische Zusammensein mit ihr kennzeichnet sich selbst als „tragisch“ – sie sagt zu K., er habe mit ihr eine „Tragödie“ gekauft (110). Dem entspricht das handlungsreiche und geradlinig auf Schürzungen und Theatralisierung hinlaufende Erzählen in Kyïv, das allerdings die Besitzverhältnisse umkehrt: Die Stadt besitzt K. und nicht umgekehrt, der intradiegetische Erzähler verläuft sich in den Straßen, die er zu kennen meint und vor allem in seinem eigenen Imaginationslabyrinth.

Tonja ist aus K.s Sicht eine Gewährsfrau, die ihm jene Teile Kyïvs zeigt, die er trotz seiner Spaziergänge nicht kennt. Doch sie nutzt ihren Wissensvorsprung, um K., der sie gekauft hat, zu entfliehen: Sie nennt ihm einen Treffpunkt auf dem Andreashügel, den der belesene Protagonist verfehlt, obwohl (und weil) es sich um den literarischen Hauptschauplatz aus *Белая гвардия* handelt.

Bei der zweiten Begegnung K.s mit Kyïv kurz nach der Unabhängigkeit der Ukraine im Jahr 1991 korrespondiert der Übergangszustand der Stadt mit dem des Protagonisten, er fügt sich völlig in seine Logik der Obsession und euphorischer Besitznahme. Doch auch wenn er ausruft, dass die Stadt endlich ihm gehöre (122), bezieht es sich bestenfalls

auf Bücher, die er in den nun geöffneten Antiquariaten erwirbt. Nachforschungen zu einem der Bücher führen ihn wieder mit Tonja zusammen, aber auch mit deren Freundin Nastja. Neben dem Buchwissen über die Stadt leiten die Bücher, die K. in der Stadt findet, den Erzählverlauf.

### Nastja, die ukrainisch-russische Symbiose

Die Interaktion mit der Stadt findet zum einen in K.s imaginativer Vereinnahmung des topografischen Raums über dessen literarische Präfigurationen statt, zum anderen über die Aneignung der Frauen- bzw. Stadtkörper. Die Frauen verkörpern förmlich zwei emblematische Kennzeichen der Stadt: Tonja die vertikal aufgespannte Fläche zwischen dem Andreashügel und dem unten gelegenen Podil und Nastja die zwischen Podil bzw. Kreščatyk und Pečersk. K.s Beziehungen zu Frauen stellen eine Form der physischen Interaktion mit der Stadt dar und entwerfen verschiedene Raummodelle innerhalb von Kyïv und auf Kyïv: Während Nastja eine glückliche ukrainisch-russische Symbiose impliziert, signalisiert Tonja durch das Auslagern ihres Treffens bis in die USA und die Verweigerung von Gefühlen gegenüber K. die Separation des ukrainischen und russischen „Kultur-Raums“.<sup>13</sup>

Mit Nastja führt K. eine glückliche Beziehung, sie steht als Astrophysikstudentin für das sowjetische naturwissenschaftliche Fortschrittsdenken, sie steht für Pečersk und für eine Kartierung und geokulturologische Aufladung Kyïvs mit Merkmalen der russischen Kultur in einer Version der friedlichen ukrainisch-russischen Ko-Existenz. An Nastjas Seite gelingt K. die Teilhabe an dem sonst fehlenden Überblick über die Stadt. Von Pečersk, sozusagen dem Doppelgänger zum Andreashügel, öffnet sich ein Panoramablick: K. imaginiert Kyïv als die ewige Stadt und den Ursprung der panslawischen Zivilisation (122).

Auf dem Pečersk-Hügel liegt die Pečerska Lavra. Das Höhlenkloster gilt als Wiege und Ausstrahlungsort des orthodoxen Christentums der Heiligen Rus', aus der in der russischen Geschichtsschreibung Russland in einer geschwisterlichen Einheit mit der Ukraine und Belarus' hervorgegangen sei. Auf dem Pečersk-Hügel hat Nastja ihr geheimes Observa-

---

13 Man könnte auch K.s andere Beziehungen auf die ihnen inhärenten Raumbezüge untersuchen, z.B. die zu seiner Tante, zur Affäre mit einer Asiatin, zur ‚Tochter‘ Ksjuša. Betrachtet man den angehängten Stammbaum K.s, so ergeben sich weitere Andeutungen – K.s familiäre Verbindungen bilden ein gesamteuropäisches Kräftefeld, mit deutschen, polnischen, ukrainischen und russischen Verwandten. Der Stammbaum ist eine weitere quasi-ethnologische Technik, die die Topologie der komplexen Figurenkonfiguration des Romans in der visuellen Raumlogik von Verwandtschaftsbeziehungen ordnet.

torium eingerichtet, wiederum in einem materiell ‚doppelbödigen‘ Gebäude, das wie das Haus Nr. 13 bzw. 11 zwei Ebenen hat.<sup>14</sup> Die beiden Stockwerke verstärken jedoch nicht die Chimärenhaftigkeit des Sujets, sondern verhelfen zur präzisen Aufteilung in eine erzählte, fiktive Stadt und einen realen Weltraum. Von dem Observatorium aus ist durch Nastjas Teleskop (und nicht durch K.s unmittelbare physische Wahrnehmung) ein Panoramablick herunter auf die Stadt und hoch in den Kosmos möglich – weg von der Innenwelt in den größtmöglichen Makroraum, weg von dem Bestimmtsein durch emotionale Phantasmen wie bei der Beziehung K.s zu Tonja und hin zur wissenschaftlichen Kontrolle über den Weltraum.

### Vereinnahmung durch Kyïv

Folgt man der Lesart, dass *Cmpax* Imaginationen von geopolitischen Annäherungsversuchen an die Ukraine durchspielt, so ist es wichtig darauf hinzuweisen, dass diese Versuche aus einem geografischen und historischen in einen symbolisch-literarischen Raum ausgelagert sind, der seine Gemachtheit zudem ständig vorführt. Der Erzähler schiebt die endgültige Aneignung Kyïvs narrativ hinaus und realisiert in diesem Sinne mit Derrida das postmoderne Verfehlen des Signifikats auf der Sujetebene der erzählten Räume: Räumlich durch das ‚Hinausschieben‘ Tonjas und K.s in die USA und exterritorial in den Bereich von intertextuellen Textwelten. In einer *Лолита* (*Lolita*) von Vladimir Nabokov nachgestellten Szene kontrolliert K. im amerikanischen Hotelzimmer zum ersten Mal sein Begehren gegenüber seiner nun erreichbaren Obsession. Mit dem Verlust Tonjas verliert er sein Begehren, fremden Geo-Raum durch eigene körperliche Präsenz und durch Beziehungen zu Frauen zu erforschen, so dass er seine amerikanische Wahlheimat hauptsächlich anhand eines Buchladens kennenlernt.

*Cmpax* bietet auch an, die Angstfaszination K.s gegenüber der Ukrainisierung als eine ambivalente zu lesen. Die von ihm herbeigesehnte und ausgelebte Angst-Lust hat ihre Zuspitzung in der grotesk-schauerlichen Szene im besagten Haus (111). Ab hier verfolgt nicht mehr K. Tonja, sondern seine Imagination bzw. die Sujetführung macht ihn zum Objekt des Blicks des Gespenstes. Das Beobachten, das zum Beobachtet- und Verfluchtwerden kippt, ist in der ländlichen gogolesken Ukraine antizipiert. K. hat die Vereinigung so weit erreicht, als dass sein Phantasma

<sup>14</sup> Auch das ukrainische Puppentheater Bepren (*vertep*) hat zwei Ebenen, was bei der theatralen intermediären Tendenz von *Cmpax* und dem Haus auf zwei Straßenebenen nicht unwesentlich ist.

der ukrainischen Hauptstadt außerhalb seiner Beherrschungsmacht ihn zu ihrem Objekt gemacht hat – zu einem Raum vermittelnden Medium, das erlebt und aufschreibt, und um das herum sich die Figuren- und Raumkonstellation gruppieren lässt.

Die Ambivalenz zwischen Angezogen- und Abgestoßensein bemächtigt sich seiner permanent. Unabhängig vom geografischen Aufenthaltsort nimmt er seine Umgebung nur noch durch den ‚Kyïv-Filter‘ wahr. In Moskau sieht er alles grün, vergleicht sogar das Weiße Haus mit der Frau in Weiß und fährt wiederholt in die ukrainische Hauptstadt. Auch aus den USA versetzt er sich dorthin zurück.

Wie bei Dibrova geht der Protagonist letztlich eine mentale Einheit mit der Stadt ein, was auch die Namenskoinzidenz K. = Kyïv herstellt. Nicht nur K. vereinnahmt die Stadt, sondern auch das symbolische Kyïv bemächtigt sich des Ich-Erzählers.

### Stadt im Text und Stadtttext

Insgesamt unterbreitet *Cmpax* mehrere Raumentwürfe, darunter 1) den Andreashügel als ent-sakralisierten Ort einer unzuverlässigen romantischen Orientierung und unverbindlichen Käuflichkeit; 2) Pečersk, die Utopie einer ukrainisch-russischen Symbiose; 3) das Durchspielen eines imperialen Ukraine-Entwurfs (Blick eines russisch und angloamerikanisch sozialisierten Ich-Erzählers); 4) eines postkolonialen Narrativs (Tonjas Liebesverweigerung) und 5) der Selbstukrainisierung: K.s Versuch, Kyïv und die Ukraine zu verstehen, scheitern mit seiner Emigration in die USA auf der Plotebene, gelingen aber in der Erzählweise, die die romantisierende Darstellung der Ukraine als ein Hauptverfahren umsetzt. Der Roman zeigt nicht nur eine intertextuelle Struktur auf der Motiv- und Sprachoberfläche, auch die paradigmatischen Konstellationen von Räumlichkeiten und ProtagonistInnen stehen im dialogischen Verhältnis zueinander.

Nicht zuletzt kommentieren *Cmpax* und die anderen betrachteten Romane die kulturalanthropologische Wende, außer ländlichen Lebensweisen auch die städtischen zu untersuchen. Obwohl es anfangs das Dorf und das großväterliche traditionelle Gut in der Zentralukraine gewesen ist, das K. in seinen Bann zog, nimmt die ukrainische Hauptstadt die größte Bedeutung für ihn ein und erlaubt ihm als Projektionsfläche, die artifizielle Archaik und Attraktivität des Dorfs auf die Stadtopografie zu übertragen.

*Cmpax* führt, Postnovs Poetik entsprechend, in einer hyperbolischen Weise vor, wie die ethnografische Erfahrung in der Stadt, vor allem während der Spaziergänge auf dem Andreashügel und auf dem Pečersk-Hügel,

ästhetisch produktiv werden kann. Seine akribischen Forschungsaufenthalte in verschiedenen Teilen der Stadt dienen dazu, durch scheinbar zufällige Impulse von außen K.s innere Suchobsession in Gang zu setzen und die Lust, die bei Beobachtungen in und an der urbanen Topografie entwickelt wird, auf das (Erzähl-)Begehren zu übertragen. Sie dienen auch dazu – und in diesem Punkt ähnelt der Roman dem von Dibrova – den Geo-Raum zu verlassen und die Grenze der empirischen Stadt kaum merklich zu übertreten. So genussvoll K. seine voyeuristische Ethnografenrolle auslebt, so gerne verliert er sich in der ihm doch nie ganz zugänglichen Stadtimagination und liefert sich ihr freiwillig aus. Eine ebensolche Faszination, die die Angst letztlich überwiegt, üben auf ihn bzw. das Narrativ die Frauen-Stadtraum-Konstellationen aus: Ihr plurales Nebeneinander zeigt, dass die Suche nach einem dominanten Stadthabitus in mindestens zwei alternative Konzeptionen (Tonja, Nastja) münden kann.<sup>15</sup> Mit diesem Verfahren entwirft der Roman außerdem auch Charakteristiken eines ukrainischen Dorfs, Moskaus und einer amerikanischen Kleinstadt in einer dadurch äußerst heterogenen, mitunter polyphonen, Raumtypologie.

Das äußere Erscheinungsbild der ukrainischen Hauptstadt und ‚ihre‘ Frauen bringen die Rationalität des Erzählers durcheinander, so dass er seine analytische Haltung immer wieder aufgibt. K.s Erkundungen in der Stadt sind mehr ein Genuss- und weniger ein Erkenntnismittel. Seine romantische Wahrnehmung motiviert das verschlungene Narrativ und erschafft eine Topologie aus Figuren, die sich um K., das Wahrnehmungs- und Erzählzentrum, gruppieren. Seine Aufenthalte in Kyïv sind von seiner Erlebnislust am Lesen, am (Kyïver) Text und seinem imaginativen Nacherleben und an der unmittelbaren eigenen Stadterfahrung bestimmt.

*Cmpax* liest die Stadt als einen Text und Körper und liest auch den Stadttext quer. Der ethnografische Forschungsblick und das generierte Wissen, aus dem Postnovs literarisches Kyïv größtenteils besteht, richtet sich auf ein Re-Erleben diverser Texte, die K.s Wahrnehmung Kyïvs permanent vorbestimmen, so dass K.s Erlebnis der Topografie den Imaginations- und damit Narrationsprozess immer wieder neu auslöst: Die körperliche Erfahrung vor Ort überlagert sich mit der Erfahrung der Texte, K. erlebt mehr seine Lektüre und die Stadt dieser Lektüre nach, als sich auf sein eigenes physisches Erleben zu verlassen. Insofern nimmt er eine Art Ethnografie des Stadttextes (und nicht der am eigenen Körper erlebten

15 Zusätzlich ist auch der abgelegene Stadtteil Troeščyna auf dem linken Dnipro-Ufer und die Wohnung von K.s Onkel, die voller sowjetischer Science-Fiction-Literatur ist, als ein weiteres Figuren-Raum-Paradigma zu erwähnen.

Stadt) und en passant des Ukraine-Texts vor, den er komparatistisch mit diversen, weit über die Ukraine hinaus führenden Raumentwürfen, förmlich ausfranst. In diesem Sinne postmodern, konstruiert und durchkreuzt er zugleich Ansätze von allzu manifesten, organischen und allein der geografisch-historischen Topografie eingeschriebenen Zuschreibungen an geografische Räume, die er in ihrer Mehrdeutigkeit aus gelebter und Lektüre-Erfahrung, in ihrer Reproduktions- und Zitathaftigkeit belässt.

Mit der retrospektiven Erinnerungsphantasie holt K. in das Stadthabitus-Konzept dessen ästhetische Dimension hinein, indem er zeigt, dass soziokulturelle, politische und historische Sinnzuweisungen an Städte durch (inter-)textuelle Präfigurationsmechanismen der Stadttex-te erfolgen, die individuelle und kollektive Raumvorstellungen genauso, wenn nicht stärker, prägen wie die physische Erfahrung der Topografie.

### Literaturverzeichnis

- Frank, Susi K.: Geokulturologie – Geopoetik. Definitions- und Abgrenzungsvorschläge. In: Geopoetiken. Hg. von Magdalena Marszałek und Sylvia Sasse. Berlin 2010. S. 19-42.
- Lachmann, Renate: Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte. Frankfurt/M. 2002.
- Lee, Martyn: Relocating Location. Cultural Geography, the Specificity of Place and the City Habitus. In: Cultural Methodologies. Ed. by Jim McGuigan. London 1997. S. 126-141.
- Lindner, Rolf: Der Habitus der Stadt – ein kulturgeographischer Vergleich. In: Petermanns Geographische Mitteilungen 147.2 (2003). S. 46-53.
- Lindner, Rolf: Walks on the Wild Side. Eine Geschichte der Stadtforschung. Frankfurt/M., New York 2004.
- Lotman, Jurij: Das Problem des künstlerischen Raums. In: Ders.: Die Struktur literarischer Texte. München 1993. S. 311-329.
- Löw, Martina: Soziologie der Städte. Frankfurt/M. 2008.
- Marszałek, Magdalena/Sasse, Sylvia (Hrsg.): Geopoetiken. Geographische Entwürfe in den mittel- und osteuropäischen Literaturen. Berlin 2010.
- Marszałek, Magdalena/Sasse, Sylvia (Hrsg.): Geopoetiken. In: Trajekte 19.10 (2009). S. 45-47.
- Postnow, Oleg: Angst. Deutsch von Ganna-Maria Braungardt. Berlin 2003.
- Ritz, German: Sarmatismus und sein ukrainisches Andere. Unveröffentlichtes Manuskript 2010.

Діброва, В.Г. Андрійвський узвіз. Київ 2007.

Гундорова, Т.І. Київський роман-с // Критика № 1-2 (2008). С. 27-31.



- Петровский, М.С. Мастер и город. Киевские контексты Михаила Булгакова. Киев 2001.
- Постнов, О.Г. Страх. Санкт-Петербург 2001.
- Шленский, Д.В./Браславец, А.Ю. Андреевский спуск. Культурологический путеводитель. Київ 1998.
- Ульяненко, О.С. Сталінка. Львів 2000.

**Zur Autorin**

*Tatjana Hofmann* hat Ethnologie, Slawistik und Germanistik an der Humboldt-Universität in Berlin studiert und promoviert bei Prof. Dr. Sylvia Sasse (Universität Zürich) zu textuellen Raumkonstruktionen der post-sowjetischen Ukraine.



## Konstruktionen und Darstellungen von Identitäten in Jiří Weils Roman *Moskva – hranice*

### Inklusions- und Exklusionsmechanismen bei der Identitätsbildung der Hauptfiguren

Der tschechische Schriftsteller jüdischer Herkunft Jiří Weil (6.8.1900-13.12.1959) gehört zu der Generation von Autoren, die mit ihrem Werk aufgrund ihrer kritischen Einstellung gegenüber der kommunistischen Partei bzw. den Umständen in einem sozialistischen Staat über Jahrzehnte diffamiert wurden und deren Schriften den Lesern unzugänglich blieben. Erst seit den 1990er Jahren wurden einige seiner Werke wieder publiziert<sup>1</sup> und sein Schaffen, befreit von den Dogmen des Sozialistischen Realismus, unter neuen Fragestellungen untersucht.<sup>2</sup> Wissenschaftliches Interesse weckt ebenfalls Weils bewegtes Leben; in der letzten Zeit erschienen Arbeiten, die einige lang tradierte Unstimmigkeiten sowie unbekanntere Phasen in der Biografie des Schriftstellers aufklären konnten.<sup>3</sup>

---

1 1990 erschienen die Romane *Život s hvězdou. Na střeše je Mendelsohn (Leben mit dem Stern. Mendelsohn auf dem Dach)* in einer Doppelausgabe. 1991 wurde *Moskva – hranice (Moskau – die Grenze)* erneut herausgebracht, 1992 folgte die Erstausgabe der Fortsetzung dieses Romans, *Dřevěná lžice (Der Holzlöffel)*, die Weil in den späten 1930er Jahren gar nicht zu publizieren wagte.

2 Erst am Ende der 1990er Jahre wurde Weils Nachlass, aufbewahrt in *Památník národního písemnictví (Denkmal des nationalen Schrifttums)*, dem Nationalmuseum für tschechische Literatur, bearbeitet und katalogisiert (siehe Zahradníková 1997). Nicht nur in der Tschechischen Republik, sondern auch im Ausland erschienen zahlreiche Arbeiten zu Weils Werk; im tschechischen Sprachraum kann man z.B. die Forschungen von Růžena Grebeníčková, Jiří Holý, Alice Jedličková, Miroslav Kryl, Eva Štědroňová bzw. Alena Wágnerová nennen; im deutschsprachigen Ausland beschäftigten sich mit Weils Werken vorwiegend Urs Heftrich und Bettina Kaibach sowie Zuzana Stolz-Hladká. Weils Werke sind ebenfalls Thema einiger Diplom- und Magisterarbeiten geworden.

3 An dieser Stelle sind die Aufsätze von Prof. Miroslav Kryl über Weils Aufenthalt in der UdSSR, wie z. B. *Ještě jednou Jiří Weil. O jeho životě a díle (Noch ein Mal Jiří Weil. Zu seinem Leben und Werk)* oder *Jiří Weil – jeden český židovský osud (Jiří Weil – ein tschechisches jüdisches Schicksal)* sowie die Entdeckung einer Evidenzkarte im Jüdischen Museum in Prag durch Alena Hájková zu nennen. Diese Karte belegt, dass Jiří Weil bis 1945 im Jüdischen

Das Oeuvre von J. Weil umfasst einige Romane, Erzählungen, viele Übersetzungen (vor allem aus dem Russischen), journalistische Artikel und Essays, sowie auch einige literaturwissenschaftliche Arbeiten.<sup>4</sup> Sein literarisches Schaffen datiert von seinen Studienjahren, d. h. etwa seit Ende der 1920er, Anfang der 1930er Jahre, bis zu seinem Tode 1959. Die eigene Literaturrecherche ergab, dass die literaturwissenschaftliche Forschung zu Weils Werk in zwei Bereiche zerfällt, und zwar gemäß den beiden Themenschwerpunkten in seinen Schriften: Auf der einen Seite wird sein Vorkriegsschaffen untersucht, mit besonderem Augenmerk auf dem stalinismuskritischen Roman *Moskva – hranice* (*Moskau – die Grenze*), auf der anderen Seite seine Werke aus der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg, in denen er sich mit dem Holocaust literarisch auseinandersetzt, wie die Romane *Život s hvězdou* (*Leben mit dem Stern*) und *Na střeše je Mendelsohn* (*Mendelsohn auf dem Dach*). Es fehlt jedoch an Arbeiten, die Weils vermeintlich heterogenes Werk insgesamt in einer Verbindung beider Untersuchungsstränge betrachten. Als eine Möglichkeit, Weils Werk unter *einer* Fragestellung zu untersuchen, bieten sich die Darstellungen und Konstruktionen von Identitäten an. Sowohl in seinen Werken mit antistalinistischer Thematik als auch in denen, die sich mit dem Holocaust beschäftigen, entwirft Weil eine Palette möglicher Identitäten. Somit lässt sich Weil zu den jüdischen Autoren der literarischen Moderne des 20. Jahrhunderts zählen, die unter dem „Eindruck von der Krise der Assimilation, durch die radikalisierte antisemitische und nationalistische Agitation in die Defensive gedrängt und in geistiger Auseinandersetzung mit den Ideen des jüdischen Nationalismus“ und des Zionismus gewandelte Identitätsmodelle konstruierten (Wallas 2002, 1).

Dieser Beitrag beschränkt sich auf die Untersuchung der Identitätskonstruktionen von zwei Protagonisten in Weils Roman *Moskva – hranice*, Ri und Jan Fischer. Weil verfasste diesen Roman nach seiner Rückkehr aus der Sowjetunion 1935, die Erstausgabe des Romans erfolgte bereits 1937. Heutzutage wird *Moskva – hranice* in der tschechischen Literatur als eine hellsichtige Darstellung der Atmosphäre in der Sowjetunion der 1930er Jahre am Vorabend der stalinistischen Schauprozesse bezeichnet (Pfaff 2002, 46). Zur Zeit seines Erscheinens rief das Buch jedoch nega-

---

Museum gearbeitet hat und nicht nur bis 1941, wie bislang angenommen wurde (vgl. Hájková 2000).

<sup>4</sup> Seine Dissertation verfasste er zu dem Thema *Gogol a anglický román 18. století* (*Gogol und der englische Roman des 18. Jahrhunderts*). 1932 redigierte er den Sammelband *Sborník ruské revoluční poesie* (*Anthologie russischer Revolutionspoesie*), zu der er auch die Einleitung schrieb.

tive Reaktionen hervor,<sup>5</sup> denn die tschechischen Literaturkritiker waren vorwiegend marxistisch orientiert und sahen in Weils Roman eine Verletzung politischer und ästhetischer Normen.

Im Folgenden wird für eine Untersuchung der Identitätskonstruktionen in Weils Roman Aleida Assmanns Konzeption von Identität herangezogen. Sie fasst das Individuum als den „einzelnen Menschen unter dem Gesichtspunkt seiner Differenz gegenüber allen anderen Menschen“ auf (Assmann 2006, 205). Ein Individuum kann dabei sowohl aus einer Außen- als auch aus einer Innenperspektive betrachtet werden. Für Weils Roman, der sich erzählerisch durch interne Fokalisierung und erlebte Rede auszeichnet, ist v. a. die innere Betrachtungsweise von Bedeutung, die in Formen von Selbsterforschung, Selbsterkenntnis und Selbstinszenierung hervorgebracht wird (Assmann 1994, 14). Laut Assmann lässt sich individuelle Identität anhand von Kategorien wie Person, Subjekt, Geschlecht sowie den Strategien von Inklusion und Exklusion, denen in diesem Beitrag das Hauptinteresse gelten wird, beschreiben. Diese Kategorien kommen einerseits bei der Herausbildung des Individuums zum Tragen, andererseits können sie für die Beschreibung kollektiver Identität herangezogen werden. Die Kategorie der Person fasst Assmann unter Rückgriff auf den Soziologen Marcel Mauss folgendermaßen:

Die Mitglieder archaischer Gesellschaften sind als Personen [...] auch Rollen- und Statusträger. Sie gewinnen einen Ort in der Gesellschaft in dem Maße, wie sie den für sie bereitgehaltenen und vorgegebenen Platz einnehmen. Personenwerdung bedeutet Inklusion, Aufnahme und Einbindung in die Gruppe [...]. (206)

Für das Konzept der modernen Identitätsbildung ist demgegenüber Autonomie die wichtigste Qualität. Sie wird mit dem Begriff des Subjekts eingefangen. Von der Kategorie des Subjekts spricht man dort, wo „die Frage nach der sozialen Identität nicht eine Sache äußerer Zuschreibung, sondern innerer Anstrengung ist.“ (Assmann 2006, 208) Das Subjekt ist also als ein handlungsmächtiges, selbstbestimmtes, selbstbewusstes und sich selbst schaffendes Individuum zu verstehen. In vorliegender Untersuchung von Weils Roman spielt die literarische Umsetzung jener Mechanismen eine zentrale Rolle, die zur Entstehung einer individuellen

---

5 Die vernichtendste Kritik kam von Weils Freund Julius Fučík in dessen Artikel *Pavlačový román o Moskvě (Ein Klatschroman über Moskau)*, publiziert in der Zeitschrift *Tvorba* (Fučík 1938).

Identität beitragen; Assmann bezeichnet sie je nach Funktionsweise als Inklusions- und Exklusions-Mechanismen.

Die Inklusions-Identität ist auf die Übereinstimmung mit bzw. Überbietung von Rollen ausgerichtet, die bestimmte Verhaltensnormen und Erwartungshaltungen vorgeben. Diese Rollen dienen als Orientierung für individuelle Lebensentwürfe und Selbstbilder und legen zugleich Handlungsspielräume fest. [...] Die Exklusions-Identität dagegen besteht vorwiegend in dem, was den einzelnen Mensch von allen anderen unterscheidet. Ressourcen der Differenz sind Werte wie Authentizität und Autonomie; das Individuum entdeckt, dass es von anderen nicht nur unterschieden, sondern auch in einem gewissen Grade unabhängig ist und sich gegen sie behaupten muss. Inklusions-Identität entsteht somit durch *opting in*, d. h. durch Übernahme einer sozialen Rolle und Erwerb von Identität durch Zugehörigkeit. Exklusion-Identität dagegen entsteht durch *opting out*, d. h. durch Markierung einer Differenz zwischen dem eigenen Ich und allen vorformulierten sozialen Rollen. (215)

Im Zusammenhang mit Weils Werk erscheint darüber hinaus die Frage nach einer kollektiven Identität zentral. Anstatt sie an Merkmalen wie Territorium, Rasse, Sprache oder Religion festzumachen, gelten heute kollektive Identitäten vor allem als kulturelle Konstrukte und Vorstellungen. Die Kulturen stellen dabei laut Assmann „Identitätsofferten“ dar, „sie entwickeln Programme, die Individuen als Zugehörige zu einer bestimmten Gruppe erkennbar machen“ (Assmann 1994, 16). Am stärksten sind solche Gruppenzugehörigkeiten unter den Bedingungen totalitärer Herrschaften ausgeprägt. In dieser Hinsicht ist die kollektive Identität für Weils Werk von besonderer Relevanz, da alle seine Figuren mit einem totalitären Regime konfrontiert werden. Der politisch-ideologisch fundierten Identität eines sozialistischen Kollektivs im Fall der Romane der 1930er Jahre steht in Weils Werk eine von außen erzwungene Identität von Jüdinnen und Juden in Böhmen unter der nationalsozialistischen Okkupation gegenüber.

Im Folgenden soll anhand von Weils Roman *Moskva – hranice* gezeigt werden, welche Exklusions- und Inklusions-Mechanismen in der Figurenzeichnung der Protagonisten Ri und Jan Fischer zutage treten. Der Roman ist in drei Bücher gegliedert, die in Anlehnung an die entsprechenden Protagonisten mit *Ri*, *Jan Fischer* und *Rudolf Herzog* betitelt sind. Die Schicksale der Hauptfiguren vermischen sich jedoch im Laufe der Handlung auch in den einzelnen Büchern.

## Ri

Die Halbjüdin Ri<sup>6</sup> wurde in der Tschechoslowakei in einer mährischen Kleinstadt geboren, wo sie auch aufwuchs. Nach einer unglücklichen Ehe mit einem Zionisten und einem damit verbundenen Aufenthalt in einem Kibbutz in Palästina kehrt sie nach Europa zurück. Sie lernt einen neuen Mann kennen – einen polnischen Ingenieur jüdischer Herkunft, den sie bald heiratet, um ihm in die Sowjetunion, wo er als ausländischer Spezialist in einer Kabelfabrik arbeitet, zu folgen. Für Ri verkörpert Europa zunächst das Eigene, Moskau ist für sie dagegen schon Asien und stellt das Fremde, Barbarische und Unheimliche dar. Sie folgt zwar ihrem Mann, fürchtet sich jedoch vor Moskau als einer wilden, asiatischen Stadt ohne Kultur und Sitten. Verbissen will sie ihr europäisches Leben, ihr Europa, verteidigen.

A Ri se bude snažit, aby utekla Asii, bude mít všeho dost, věci si přiveze z Evropy a jídla bude dostávat, jak píše Robert, z cizineckého konzumu. Ri zavře svůj svět na deset zámků, aby se do něho neprodrala škvírami a trhlinami Asie.<sup>7</sup> (Weil 1991, 39)

Ri kommt in Moskau im Herbst 1933 an, die Handlung spielt dann hauptsächlich im darauffolgenden Jahr. Ri fängt in Moskau an, in einer Kugellagerfabrik zu arbeiten, um das Leben ihres Mannes zu teilen; sie wird zu einer Aktivistin und Vorzeigearbeiterin. Sie schließt sich dem sozialistischen System vollkommen an und gibt ihre Individualität auf, um mit der Masse, mit dem kollektiven ‚Wir‘, zu verschmelzen. Denn wie ihre Bekannte Grübchen sagt, „běží o život v kolektivu“<sup>8</sup> (92). Ri entwickelt sich von einer Frau, die sich vor der Sowjetunion, Moskau, vor dem So-

---

6 Laut dem Historiker Karel Kryl (Kryl 2008) diente Weil als Vorbild von Ri seine Bekannte Helena Glassová, die er während seines Aufenthalts in Moskau kennenlernte. Sie war die Tochter eines Fabrikbesitzers aus Prostějov, die 1931 in Krakau Abram Adolfovíč Frišer heiratete und ihm im Februar 1933 nach Moskau folgte. Das Ehepaar wurde am 19.11.1937 verhaftet und der Spionage beschuldigt. Am 16.1.1938 wurde Abram Frišer verurteilt und am gleichen Tag erschossen, seine Frau kam für 10 Jahre in ein Arbeitslager im Norden Sibiriens. Erst 1957 wurden die Urteile über das Ehepaar aufgehoben und Frau Frišer durfte aus der Verbannung im Odessa-Gebiet nach Moskau zurückkehren. Hier starb sie 1984.

7 „Ri wird sich bemühen, Asien nicht anzunehmen, sie wird von allem genug haben, Sachen bringt sie aus Europa mit, und Lebensmittel wird sie, wie Robert schreibt, im Ausländerkonsum kaufen. Ri verschließt ihre Welt hinter zehn Schlössern, damit durch Ritzen und Löchern nicht Asien eindringen kann.“ (Weil 1992, 44)

Die deutschen Zitate sind der im Berliner Aufbau-Verlag erschienenen Übersetzung von Weils Roman entnommen: *Moskau – die Grenze*, übersetzt von Reinhard Fischer.

8 „es geht ums Leben im Kollektiv“ (135).

zialismus und dem Leben in einer erzwungenen Gemeinschaft fürchtet, zu jemandem, der sich auf eigenen Wunsch<sup>9</sup> und mit zunehmendem Stolz vollkommen in die sowjetische Gesellschaft integriert und sich von der Masse weniger und weniger unterscheidet. Wenn Ri erfährt, dass ihr Geliebter Fischer einer politischen ‚Säuberung‘ unterzogen und als Feind verurteilt wurde, dann tut er ihr zwar leid, aber sie weiß nun, dass sie jetzt nichts mehr hindern wird, „aby byla členem sovětské společnosti, aby se stala plnoprávným občanem a spoluvůrcem socialistického budování, nyní ji už nic nebude spojovati s Evropou“<sup>10</sup> (Weil 1991, 265). Betrachtet man Ri als Subjekt, dann erfährt sie ihre Integration in die Gesellschaft als das, was es ihr erlaubt, das von ihr gewünschte Leben zu führen.

In Weils Roman erweist sich die Sprache als zentrales Mittel der Figurenzeichnung. Sowohl Ri als auch die Personen in ihrer Umgebung werden hauptsächlich über die Sprache identifiziert. So wenig wir über ihr Äußeres oder ihre Eigenschaften erfahren, so sehr wird das Augenmerk auf ihre Sprachkenntnisse gelegt. Ri versteht Deutsch als ihre Muttersprache, Tschechisch beherrscht sie auch, obwohl sie nicht perfekt und mit einem Akzent spricht. Wie bereits erwähnt, stammt Ri aus einer jüdischen Familie. Allgemein ist dabei anzumerken, dass sich den Juden im 20. Jahrhundert vor allem in Osteuropa mehrere Identitätsoptionen eröffneten. Wie Hans Henning Hahn schreibt:

Die sog. Emanzipation und ihre Begleiterscheinungen haben eine Vielfalt von Identitätsoptionen hervorgebracht, eine Vielfalt, die von einer Gemeinschaft, die in der Diaspora lebt, auf der einen Sei-

---

9 Als Beispiel lässt sich hier ein Ausschnitt aus Weils Roman aufführen, als sich Ri bei der Beobachtung des festlichen November-Demonstrationszugs einsam und ausgeschlossen fühlt und sich im Demonstrationszug mitzulaufen wünscht:

„Příštího roku bude však již v průvodu. Ano, příštího roku bude zpívat, pochodovat, křičet, nésti standartu. A nebude mezi neorganizovanými, bude někde uprostřed průvodu, malá, nepatrná, ztratí se mezi statisíci jako zrnko prachu, ale půjde s nimi do boje a vkročí na půdu budoucnosti. Snad ji budou nohy klesat únavou, snad se někde zastaví na křížovatce dvou ulic, ale průvod ji zase strhne, ponese ji na Rudé náměstí, bez vůle, odevzdanou na milost a nemilost.“ (Weil 1991, 96)

„Nächstes Jahr wird sie im Demonstrationszug laufen. Ja, nächstes Jahr wird sie singen, marschieren, schreien, eine Standarte tragen. Sie wird nicht unter den Unorganisierten sein, sondern irgendwo mitten im Zug, klein, unauffällig, wie ein Staubkorn unter den Hunderttausenden, aber sie wird mit ihnen in den Kampf ziehen und auf den Boden der Zukunft treten. Vielleicht werden ihre Beine vor Müdigkeit einknicken, vielleicht wird sie an einer Kreuzung stehenbleiben, aber der Zug wird sie mitreißen, wird sie auf den Roten Platz tragen, willenlos, auf Gedeih und Verderb ausgeliefert.“ (Weil 1992, 141)

10 „[...] ein Mitglied der sowjetischen Gesellschaft, eine vollberechtigte Bürgerin und Mitschöpferin des sozialistischen Aufbaus zu werden, jetzt wird sie nichts mehr mit Europa verbinden“ (Weil 1992, 419-20).



te als bedrohlich empfunden werden konnte und wurde, die sie auf der anderen Seite aber auch spezifisch zu unterscheiden scheint von anderen Gemeinschaften. (Hahn 2000, 15)

Das Besondere an der Lage von Juden in der Tschechoslowakei vor dem 2. Weltkrieg gegenüber anderen (ost)europäischen Ländern, bestand darin, dass sie immer vor mehrfachen Identitätsoptionen standen, und zwar nicht nur in Bezug auf die Religion, sondern auch in Bezug auf die Volkszugehörigkeit, Politik und Sprache: Sie konnten ihrer Religion treu bleiben oder sich der nicht-jüdischen Mehrheit anschließen und sich assimilieren. Auch im Falle der Assimilation konnten Juden nach 1918 zwischen zwei möglichen Identitäten wählen. Sie konnten sich entweder dem staatstragenden Volk der Tschechen oder der stärksten Minderheit im neuentstandenen Staat, den Deutschen, anschließen. Diese Wahl war natürlich immer mit der Annahme der entsprechenden Sprache verbunden. Im Roman schlägt sich das darin nieder, dass Weil vor allem zu Beginn der Handlung verschiedene jüdische Identitäten aufscheinen lässt: Die Figur von Ri verkörpert eine assimilierte deutschsprechende Jüdin, ihr erster Mann Karl dient als Beispiel eines Zionisten, ihr zweiter Mann Robert, ursprünglich ein orthodoxer Jude, wendet sich wie viele seiner Zeitgenossen den Ideen des Kommunismus zu.

Weil, selbst aus einer assimilierten tschechischsprachigen Familie stammend, entwirft in seiner Protagonistin Ri ein Modell der modernen deutsch assimilierten Jüdin. Sie kommt aus einer bürgerlichen Familie, außer Deutsch- und Tschechisch- hat sie noch Englisch- und Französischkenntnisse. Entsprechend dieser Herkunft kann sie von Hause aus weder Jiddisch noch Hebräisch. Ivrit lernt sie erst, als sie ihren ersten Mann, einen zionistischen Agitator, kennenlernt und mit ihm nach Palästina geht; Jiddisch versteht sie ebenfalls seit dieser Zeit. Das Hebräische, so heißt es explizit, erscheint ihr als „pochmurně vznešen[ý]“<sup>11</sup> (Weil 1991, 23). Bevor sie nach Moskau geht, eignet sie sich auch die Grundlagen des Russischen an, die Sprache lernt sie jedoch erst in der Sowjetunion gründlich. Sie erfährt,

o dvoji ruštině, ruštině ruských emigrantů, ustrnulé v starých, kroucených slovech, plných úcty, ruštině, v níž se objevovaly milostpaní a slečny a jež jí připadala jako řeč dlouhých pštrosích per, jakými měla vyzdoben klobouk její matka. Pak tu byla ruština, jejíž slova

---

<sup>11</sup> „düster erhaben“ (Weil 1992, 18).

se kroutila v křečích nového řádu, byla to řeč zkratek, horečných snů a matematických formulek.<sup>12</sup> (39)

Das Befremden über die sowjetische *newspeak* wird mit einer ganzen Reihe von Beispielen betont: „aktivist“ (von der Partei ausgezeichnete Arbeiter), „snabžency“ (Angestellte in einer Fabrik, die Rohstoffe und Material für die Fabrik zu beschaffen hatten), „massowik“ (Organisator der Massen) oder „insnab“ (Ausländerkonsum) usw.

Im Gegensatz zu einigen anderen Figuren im Roman<sup>13</sup> kommt für Ri das Erlernen einer neuen Sprache einem Inklusionsmechanismus gleich. Erst wenn sie sich eine neue Sprache angeeignet hat, fühlt sie sich in eine Gemeinschaft aufgenommen – das gilt gleichermaßen für die Integration in die kleine Gruppe der Kolonisten in Palästina durch das Hebräische wie für ihre Inklusion in die sowjetische Gesellschaft durch das Russische. Auch die Identität anderer Personen in Ris Umgebung wird hauptsächlich über die Sprache definiert: Ris zweiter Mann Robert kann ausgezeichnet Jiddisch, denn er stammt aus einer jüdisch-orthodoxen Familie eines Schtetls in Polen (39), Roberts Dolmetscherin und Sekretärin Polja und sein Kollege Miša Stakančik sprechen „ruskou němčinou, změkčujíc slova“<sup>14</sup> (43) bzw. „německy s měkkým ruským přízvukem“<sup>15</sup> (60), Ris Bekannte aus Brandenburg, Grübchen, spricht „strašnou ruštinou“<sup>16</sup> (90), der Partorg (Sekretär des Parteikomitees) Tronin kann „dobře německy, mluvil poněkud knižně s nepatrným ruským přízvukem“<sup>17</sup> (100), der Bekannte Tony Stricker spricht „vídeňskou němčinou“<sup>18</sup> (145), der Rumäne Herzog erlernte in Wien „dokonce latin[u] a sanskrit“<sup>19</sup> (158). Wie oben bereits angedeutet, sei an dieser Stelle nochmals betont, dass die Figuren kaum anders explizit beschrieben werden, die Figuren-Zeichnung ist weitgehend in ihr Handeln hinein verlegt. In Ris Welt ist die Sprache also

---

12 „[...] daß es zweierlei Russisch gab, zum einen die erstarrte Sprache der russischen Emigranten mit veralteten und gestelzten Wendungen, ein Russisch mit gnädigen Frauen und gnädigen Fräulein, sozusagen eine Sprache langer Straußenfedern, mit denen der Hut ihrer Mutter geschmückt war. Dann gab es das andere Russisch, dessen Wörter sich in den Krämpfen der neuen Ordnung wanden, es war die Sprache der Abkürzungen, fieberhaften Träume und mathematischen Formeln.“ (43)

13 Gemeint sind hier ihre Freundin Grübchen oder der Arbeiter Tony Stricker, die beide ein sehr schlechtes Russisch sprechen, beide jedoch in die sowjetische Gesellschaft integriert sind.

14 „das weiche russische Deutsch“ (51).

15 „Deutsch mit weichem russischen Akzent“ (78).

16 „schreckliches Russisch“ (131).

17 „gut deutsch, er sprach etwas buchsprachlich mit unmerklichem russischen Akzent“ (148).

18 „Wiener Deutsch“ (218).

19 „sogar Latein und Sanskrit“ (243).

ein wichtiges Unterscheidungsmerkmal. Mit ihrem Geliebten Jan Fischer, dem Protagonisten des zweiten Buches, spricht sie Tschechisch, also eine Sprache, für die sie aufgrund ihrer Gefühle für ihre alte Heimat, Böhmen, eine starke Affinität empfindet. Obwohl er als Übersetzer arbeitet, spielt bei ihm das Merkmal der Sprache keine so zentrale Rolle wie bei Ri, es kommt vor allem in der Szene seiner Verurteilung auf einer politischen ‚Säuberung‘ zum Tragen:

Nyní se přihlásili o slovo jednotliví členové skupiny, lámali ruštinu v cizích jazycích, »Odsuzujeme, protestujeme, vyloučit, potřit, dorazit nepříteli« bylo změkčováno polštinou, trháno angličtinou, utvrzováno němčinou, roztahováno maďarštinou, prozpěvováno čínštinou. Všechny přízvuky světa svíraly do slov nenávisť k nepříteli, zrádci a zaprodanci.<sup>20</sup> (256)

### Jan Fischer

Die Figur von Jan Fischer macht im Gegensatz zu Ri, die für die Inklusionsidentität steht, eine gegensätzliche Entwicklung durch – er wird aus der sowjetischen Gesellschaft ausgeschlossen; er wird vom Parteimitglied zum Renegaten.<sup>21</sup> Jan Fischer ist ein Tscheche, der als Übersetzer bei der Komintern arbeitet, früher in der Tschechoslowakei war er Journalist. An seiner Tätigkeit wie auch an seinem Aufenthalt in Moskau hat er seine Zweifel. Er vermisst seine Heimat, seine Freunde und sein Leben in Europa. Er ist erschöpft und zeigt keine Begeisterung für den Aufbau des Sozialismus. Nach der Ermordung von Kirov wird Fischer beschuldigt, dass er an einer geheimen Konferenz der Oppositionellen teilgenommen habe, bei der das Attentat vorbereitet worden sei. Fischer kann sich nicht verteidigen, er darf die Wahrheit nicht sagen, nämlich dass er zu dieser Zeit im Auftrag der Partei auf einer Geheimmission in

---

20 „Jetzt meldeten sich einzelne Mitglieder der Parteigruppe zu Wort, sie radebrechten Russisch. ‚Verurteilen, protestieren, ausschließen, den Feind vernichten, schlagen‘, klang es weich in Polnisch, abgehackt in Englisch, hart in Deutsch, langegezogen in Ungarisch, melodisch in Chinesisch. Alle Akzente der Welt fügten zu den russischen Wörtern den Haß auf den Feind, Verräter und Diversanten hinzu.“ (404)

21 Zu ‚Renegat‘ im Sinne von Abtrünniger, Überläufer, Abweichler, Verleugner der bisherigen politischen Überzeugung vgl. Rohrwasser 1991. Horst Komuth beschreibt in seinem Werk *Manès Sperber, Arthur Koestler und George Orwell: der Totalitarismus als Geißel des 20. Jahrhunderts* (Komuth 1987) die Hin- und Abwendungsmechanismen zum und vom totalitären Herrschaftssystem: Die erste Phase zeichne sich durch die eigentliche Hinwendung zur Ideologie (des Kommunismus) aus, die zweite Phase sei durch die Mitgliedschaft und den Einsatz in der Partei charakteristisch, in der dritten Phase komme es zum Bruch im Parteingagement, und die vierte Phase spiele sich nach dem Bruch mit der Partei ab.

Berlin war, und niemand kann sie bezeugen. Bei der ‚Säuberung‘ gesteht Fischer letztendlich, dass er ein Feind der Partei sei. Fischer wird als ein Spion, Diversant (Schädling) und Saboteur aus der Kommunistischen Partei und der sowjetischen Gesellschaft ausgeschlossen. Dies bedeutet für ihn praktisch das Ende seiner Existenz; er verliert seine Arbeit, muss seinen gesamten Besitz verkaufen, um nicht zu verhungern. „Je vyřaděň, neexistuje, není ani plechovým žetonem s číslem, jež se zavěšují před příchodem a odchodem z práce.“<sup>22</sup> (244) Er wartet nur auf seine endgültige Verurteilung und das Gefängnis. In der Fortsetzung des Romans, in *Dřevěná lžíce*, erfahren wir, dass er nach dem Urteil zur ‚Umerziehung‘ nach Kasachstan in ein Arbeitslager am Balchaš-See geschickt wurde. Seine kurzzeitige Geliebte Ri lebt währenddessen glücklich in Moskau, sie arbeitet in der Kugellagerfabrik, bildet sich politisch und steigt in der Hierarchie der sowjetischen Gesellschaft auf.

Jan Fischer als Mitglied der kommunistischen Partei wies bei seiner Arbeit nicht genügend Begeisterung und Enthusiasmus auf, was ihm schließlich auch von seinen Kollegen und Vorgesetzten vorgeworfen wurde. Für ihn war die Arbeit sehr ermüdend, ungeliebt und schwer; er zweifelt sogar an ihrem Sinn:

Snad má jeho práce význam. Je nutno tomu věřit, ačkoliv vyrábí jen písmena a řádky. [...] Sklidí-li kolchozník kombajnem obilí, bude mít země více chleba. Avšak písmena a řádky v cizí řeči?<sup>23</sup> (154)

Er hat das Leben in der Sowjetunion zwar freiwillig gewählt, im Laufe der Zeit entfremdet er sich jedoch immer mehr von dem Land und der sowjetischen Gesellschaft. Bei einer ‚Säuberung‘ urteilen die anderen über ihn folgendermaßen „Pracuje dobře, nedopouští se chyb, ale stojí stranou. Stranou země, která bojuje.“<sup>24</sup> (149) An anderer Stelle heißt es „Jan nechce a nemůže zůstat v Sovětském svazu“<sup>25</sup> (167). Er weiß, dass in bestimmten Situationen ein entsprechendes Verhalten erwartet wird, „má protestovat, má proklínat, má odsuzovat. Všechno ostatní je

---

22 „Er ist ausgesondert, existiert nicht, ist nicht einmal eine nummerierte Blechmarke, die man beim Kommen und Verlassen des Instituts an einen Haken hängt.“ (Weil 1992, 382)

23 „Vielleicht hat seine Arbeit eine Bedeutung. Daran muß er glauben, obwohl er lediglich Buchstaben und Zeilen produziert. [...] Erntet ein Kolchosbauer mit einem Mährescher Getreide, hat das Land mehr Brot. Aber Buchstaben und Zeilen in einer fremden Sprache?“ (233)

24 „Er arbeitet gut, macht keine Fehler, steht aber abseits. Abseits von dem Land, das kämpft.“ (225)

25 „Fischer will und kann nicht in der Sowjetunion bleiben“ (258).

ramenářství“<sup>26</sup> (153), sonst erweckt er Misstrauen, und dennoch tut er es nicht. Er benimmt sich zu sehr als Einzelgänger; nicht gegen seine innere Überzeugung zu handeln ist ihm wichtiger, als die vollkommene Integration in die sowjetische Gesellschaft. „Fischer nechce a neumí bojovat. Nechce bojovat a nechce se pokořit, zbývá tedy jen čekat na osud.“<sup>27</sup> (197) Sein Ausschluss aus der Gesellschaft ergibt sich also aus seiner Persönlichkeit, nämlich einer „exklusionsgeprägten“ Person. Das „opting out“, wie Assman es nennt, ist für ihn wichtiger als das „opting in“, das für ihn keinen Eigenwert hat.

### Fazit

Abschließend lässt sich sagen, dass Jiří Weil in seinem bereits 1937 verfassten Roman, der durch seinen Aufenthalt in der UdSSR motiviert wurde, ein außerordentlich deutliches Zeugnis über die Zustände in der Sowjetunion der 1930er Jahre ablegt. An den Schicksalen seiner Protagonisten demonstriert er die damals einzige Existenzmöglichkeit: nämlich mit den Massen zu verschmelzen, ansonsten setzt man sich der Gefahr der strengen Repressionen, wenn nicht des Todes aus. Die Gegenläufigkeit der beiden Handlungsstränge von Ri und Fischer, Ris als Prozess einer Inklusion, Fischers als dem einer Exklusion, macht zugleich deutlich, dass es im Moskau der 1930er Jahre keine Wahl gibt. Denn das sowjetische Kollektiv duldet kein „opting-out-Subjekt“, das dementsprechend ausgeschlossen wird. Den Unterschied zwischen Ri als einer Inklusionsidentität und Fischer als einer Exklusionsidentität zeigt Weil literarisch vor allem am Motiv der Sprache. Während Ri nach der Integration in die sowjetische Gesellschaft strebt und fleißig Russisch lernt, fühlt sich Jan Fischer trotz seiner perfekten Russischkenntnisse nie als ein fester Bestandteil des sowjetischen Kollektivs. Die assimilierte Jüdin Ri erweist im Roman eine außerordentliche Anpassungsfähigkeit, der Tscheche Fischer bleibt dagegen aus dem Kollektiv ausgeklammert. In seinen Protagonisten entwirft Jiří Weil, selbst aus einer assimilierten jüdischen Familie stammend und ein Mitglied der Kommunistischen Partei, also zwei mögliche Identitäten, die sich für ihn im europäischen Kontext abzeichneten: die Inklusionsidentität eines Juden, der sich seiner Umgebung anpasst und die Exklusionsidentität eines nicht überzeugten Kommunisten, der am Ende isoliert bleibt.

---

26 „hat [er] zu protestieren, hat zu verdammen, hat zu verurteilen. Alles andere bedeutet mangelndes Bewußtsein“ (232).

27 „Fischer will und kann nicht kämpfen. Er will nicht kämpfen und will sich nicht demütigen, also bleibt ihm nur, sich in sein Schicksal zu fügen.“ (310)

### Literaturverzeichnis

- Assmann, Aleida: Zum Problem der Identität aus kulturwissenschaftlicher Sicht. In: Die Wiederkehr des Regionalen. Über neue Formen kultureller Identität. Hg. von Rolf Lindner. Frankfurt/M. 1994. S. 13-35.
- Assmann, Aleida: Identität. In: Einführung in die Kulturwissenschaft. Hg. von Rüdiger Ahrens, Wolf-Dietrich Bald und Edgar W. Schneider. Berlin 2006. S. 205-235.
- Fučík, Julius: Pavlačový román o Moskvě. In: Tvorba 13.3 (1938). S. 34-35.
- Grebeníčková, Růžena: Literatura faktu a teorie románu. In: Československá rusistika 13 (1968). S. 162-166.
- Grebeníčková, Růžena: Jiří Weil a moderní roman. In: Literatura a fiktivní světy. Bd. 1. Praha 1995. S. 408-437.
- Grebeníčková, Růžena: Jiří Weil a normy české prózy po patnácti letech. In: Literatura a fiktivní světy. Bd. 1. Praha 1995. S. 389-403.
- Grebeníčková, Růžena: Weilův žalozpěv. In: Literatura a fiktivní světy. Bd. 1. Praha 1995. S. 404-407.
- Grebeníčková, Růžena: Weilova Moskva – hranice. In: Literatura a fiktivní světy. Bd. 1. Praha 1995. S. 438-447.
- Grözinger, Karl E.: Zur Einführung. In: Sprache und Identität im Judentum. Wiesbaden 1998. S. 7-14.
- Hahn, Hans Henning: Zur Problematik jüdischer Identitäten in Ostmitteleuropa. Eine Einführung. In: Jüdische Autoren Ostmitteleuropas im 20. Jahrhundert. Hg. von Hans Henning Hahn und Jens Stüben. Frankfurt/M. 2000. S. 11-18.
- Hájková, Alena: Dokument přinášející vysvětlení. In: Tereziňské listy. Sborník památníku Terezín 28. Praha 2000. S. 114-115.
- Heftrich, Urs.: Weilův Život s hvězdou a evropská literární tradice. In: Česká literatura na konci tisíciletí II. Příspěvky z 2. kongresu světové literárněvědné bohemistiky, Praha 3.-8. července 2000. Praha 2001. S. 525-535.
- Holý, Jiří: Moskva – hranice. In: Literární noviny 2.38 (1991). S. 5.
- Holý, Jiří: Komentář. In: Weil, Jiří: Život s hvězdou. Na střeše je Mendelssohn. Žalozpěv za 77 297 obětí. Praha 1999. S. 481-505.
- Holý, Jiří: Roubíček versus Dějiny. In: Možnosti interpretace. Česká, polská a slovenská literatura 20. století. Olomouc 2002. S. 211-232.
- Hrubeš, Jan/Kryl, Miroslav: Ještě jednou Jiří Weil (O jeho životě a díle). In: Tereziňské listy 31 (2003). S. 18-39.
- Jedličková, Alice: Nepublikovaná kapitola Weilova románu Na střeše je Mendelssohn. In: Česká literatura 38.2 (1990). S. 151-154.

- Jedličková, Alice: Shledávám chtě schválně skutky božské, že bohové jsou zlí (90. výročí narození Jiřího Weila). In: Slovenské pohľady na literatúru a umenie 8 (1990). S. 106-114.
- Jedličková, Alice: Jiří Weil ve Vrchovanech. Posledních deset let spisovatelova života. In: Českolipsko literární 10 (1991). S. 11-25.
- Kaibach, Bettina: Guilty While Innocent: The Concept of the Tragic in Jiří Weil's Novel *Mendelssohn is on the Roof*. In: Zerstörer des Schweigens. Formen künstlerischer Erinnerung an die nationalsozialistische Rassen- und Vernichtungspolitik in Osteuropa. Hg. von Frank Grüner, Urs Heftrich und Heinz-Dietrich Löwe. Köln, Weimar, Wien 2006. S. 242-263.
- Kaibach, Bettina: Poetologická dimenze Weilova Žalozpěvu za 77 297 obětí. In: Holokaust – Šoa – Zagłada v české, slovenské a polské literatuře. Hg. von Jiří Holý et al. Praha 2007. S. 169-189.
- Komuth, Horst: Manès Sperber, Arthur Koestler und George Orwell. Der Totalitarismus als Geißel des 20. Jahrhunderts. Würzburg 1987.
- Kryl, Miroslav: Ke vzniku románu Jiřího Weila Na střeše je Mendelssohn. In: Tereziánské studie a dokumenty 2002. S. 348-362.
- Kryl, Miroslav: Jiří Weil – intelektuál mezi Východem a Západem. In: Slovanský přehled 90.2 (2005). S. 301-308.
- Kryl, Miroslav: Jiří Weil – jeden český židovský osud. In: Hrdinství a zbabělost v české politické kultuře 19. a 20. století. Výběr příspěvků ze stejnojmenné konference, která proběhla ve dnech 25.-27. října 2006. Hg. von Jan Randák und Petr Koura. Praha 2008. S. 245-269.
- Martinez, Matias/Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. München 1999.
- Pfaff, Ivan: Krize české kultury po moskevských procesech 1936-1938. In: Slovanský přehled 88.1 (2002). S. 33-57.
- Rohrwasser, Michael: Der Stalinismus und die Renegaten. Die Literatur der Exkommunisten. Stuttgart 1991.
- Straub, Jürgen: Identität. In: Handbuch der Kulturwissenschaften. Grundlagen und Schlüsselbegriffe. Hg. von Friedrich Jaeger und Burkhard Liebsch. Stuttgart, Weimar 2004. S. 277-303.
- Stolz-Hladká, Zuzana: Jiří Weil a pravdivost slova. In: Literární archiv. Narození na přelomu století... 32/33 (2001). S. 175-186.
- Štědroňová, Eva: Weilova Moskva – hranice. Významný román české literatury. In: Moskva – hranice. Praha 1991. S. 269-280.

- Štědroňová, Eva: Jiří Weil. In: Českožidovští spisovatelé v literatuře 20. století. Sborník přednášek z cyklu uvedeného ve Vzdělávacím a kulturním centru Židovského muzea v Praze od září 1999 do června 2000. Praha 2000. S. 70-79.
- Štědroňová, Eva: Dialektika umělecké metody a reality v díle Jiřího Weila. In: Česká literatura 38.1 (1990). S. 126-140.
- Wagnerová, Alena: Co by dělal Čech v Alsasku? In: Revolver Revue 66 (2007). S. 87-96.
- Wallas, Armin A.: Jüdische Identität(en) in Mitteleuropa – Literarische Modelle der Identitätskonstruktion. In: Jüdische Identitäten in Mitteleuropa. Hg. von Armin A. Wallas. Tübingen 2002. S. 1-15.
- Weil, Jiří: Moskva – hranice. Praha 1991.
- Weil, Jiří: Moskau – die Grenze. Übers. Reinhard Fischer. Berlin, Weimar 1992.
- Zahradníková, Marta: Zpráva o pozůstalosti Jiřího Weila. In: Literární archiv 29 (1997). S. 242-243.

#### Zur Autorin

*Marie Brunová* studierte Slavistik, Germanistik und Anglistik an den Universitäten Brno und Bochum. Seit 2007 ist sie als Doktorandin an der Universität Salzburg tätig. Sie promoviert zum Thema „Konstruktionen und Darstellungen von Identitäten im Werk von Jiří Weil“. Zurzeit ist sie karenziert.







## Sibirien in Afrika?

### Sibirienimagination und nationaler Diskurs in der Afrika-Erzählung *Ładunek palmowego oleju* von Helena Boguska Pajzderska (Hajota)

Für viele europäische Nationen war das 19. Jahrhundert die Zeit der kolonialen Expansion und des Kampfes um die Dominanz auf anderen Kontinenten. Für einige Nationen, unter anderem für Polen, war es ein Jahrhundert, in dem sie um politische und kulturelle Selbständigkeit und um die Bewahrung ihrer Tradition, Kultur und Sprache rangen. Zwischen 1795 und 1918 besaßen die Polen keinen souveränen Staat. Das polnische Territorium wurde zwischen Russland, Preußen und Österreich-Ungarn aufgeteilt und die polnische Bevölkerung litt unter der Entnationalisierungspolitik. Die Zeit der Fremdherrschaft beeinflusste die polnische Literatur des 19. Jahrhunderts sehr stark und war von großer Bedeutung für die spezifisch polnische Perspektive innerhalb des europäischen kolonialen Diskurses. Charakteristisch hierfür ist die Tatsache, dass sobald innerhalb des kolonialen Diskurses Topoi, Archetypen, Bilder oder Themen auftauchen, die mit dem kollektiven Selbstbild der Polen verbunden sind, der koloniale Diskurs mit dem polnischen Nationaldiskurs zusammenfällt. Besonders deutlich lässt sich das anhand von Helena Boguska-Pajzderskas (Pseudonym: Hajota) Erzählung *Ładunek palmowego oleju* (*Ladung von Palmöl*) aufzeigen.

Der Text stammt aus einer Erzählensammlung mit dem Titel *Z dalekich łądów* (*Aus fernen Ländern*), die im Jahr 1893 in Warschau veröffentlicht wurde.<sup>1</sup> Sie ist das Ergebnis eines fast dreijährigen Aufenthalts

---

<sup>1</sup> Hajotas Werk ist unter polnischen Lesern heutzutage kaum bekannt; nur die o.g. Erzählensammlung wurde 1954 wiederveröffentlicht. Ihre übrigen Romane und Gedichte blieben bisher nahezu unbeachtet. Es liegt auch noch keine Überarbeitung ihres Gesamtwerks vor, obwohl Hajota in ihrer Zeit eine bekannte und bei ihrem Publikum beliebte Schriftstellerin war. Nach dem Ersten Weltkrieg nahm ihre Popularität rapide ab und sie geriet schnell in

(1888-1891) auf der Insel Fernando Poo (heute: Bioko) im Golf von Guinea, den sie gemeinsam mit ihrem Ehemann, dem polnischen Entdecker und Wissenschaftler Stefan Szolc Rogoziński, verbrachte.<sup>2</sup>

Helena Boguska (1862-1927) war zu ihrer Zeit eine bekannte Schriftstellerin (u. a. *Narcyzy Ewuni* 1878, *Widmo szczęścia* 1886, *Z dalekich łądów* 1893, *On i my* 1900, *Ostatnia butelka* 1902, *Rosa Nieves* 1925), Dichterin (*Poezyje* 1884) und aktive Teilnehmerin an verschiedenen literarischen Salons in Warschau. Sie schrieb auch regelmäßig Artikel für das Feuilleton der berühmtesten Warschauer Zeitung *Kurier Warszawski* (*Warschauer Kurier*). Trotz ihrer Popularität wurde jedoch der ästhetische Wert ihres Werkes häufig in Frage gestellt: Die damaligen Kritiker kritisierten ihre Romane und Gedichte oft wegen der übertriebenen Zärtlichkeit der Protagonisten und wegen der flachen und eindimensionalen Figurkonstruktionen. Der Literaturwissenschaftler Jan Błoński ist aber davon überzeugt, dass die Reise nach Afrika ihr künstlerisches Schaffen sehr positiv beeinflusst hat (Błoński 1954, 8; vgl. Szumańska-Gossowa 1967, 282-302). Nach ihrer Afrikareise hielten die Rogozińskis zahlreiche Vorträge (in Spanien, Frankreich, Italien und Polen) und veröffentlichten Beiträge. Nach der Scheidung von ihrem Ehemann schränkte sich das gesellschaftliche Leben Hajotas stark ein. In den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts widmete sie sich der Übersetzungsarbeit und geriet langsam in Vergessenheit.

*Ladunek palmowego oleju* sticht aus der Erzählung *Z dalekich łądów* heraus, weil diese Erzählung eine andere Thematik berührt. Während die zwei Texte *Miss Lilian Aimley* (*Fräulein Lilian Aimley*) und

---

Vergessenheit (Błoński 1954). Eine deutsche Übersetzung der Werke Hajotas gibt es nicht, bei den Übertragungen aus dem Polnischen handelt es sich um Ü.d.A.

2 Stefan Szolc-Rogoziński (1861-1896) hat in den Jahren 1882-1884 die berühmte ‚erste‘ polnische selbständige Expedition nach Afrika organisiert und geleitet (die Expedition fand nicht unter der polnischen Nationalflagge, sondern unter der rot-gelben Flagge der Hauptstadt Warschau statt). Die Reise wurde von der polnischen Gesellschaft und aus privaten Quellen finanziert und löste eine große Diskussion in den Zeitschriften aus. Die Befürworter (Prus, Sienkiewicz) betrachteten sie als Möglichkeit und Gelegenheit, an der zivilisatorischen Entwicklung der westeuropäischen Welt teilzunehmen und dadurch auch die Daseinsberechtigung der polnischen Nation zu unterstreichen. Für die Gegner (Świętochowski) war die Expedition bloße Geldverschwendung, die verhinderte, dass das Geld für wichtigere Zwecke (den Bau von Schulen und Krankenhäusern) ausgegeben werden konnte. Das offizielle Ziel der Reise waren ethnografische und botanische Untersuchungen. In Wirklichkeit, wie es die Befürworter der Expedition zwischen den Zeilen (wegen der Zensur) ausdrückten, wurde mit dieser Expedition die Hoffnung verbunden, das *no man's land* Kamerun zu erobern, um dort das neue und freie Polen zu gründen. Die zweite Reise nach Afrika (1888-1891) unternahm Rogoziński mit seiner Ehefrau Helena Boguska-Rogozińska, um dort Kakao-Plantagen zu gründen (vgl. Kowalski 2005, 245-289).

*Dla zabicia czasu (Aus Langweile)* Bilder von der Interaktion zwischen Europäern und Afrikanern, den Methoden und Auswirkungen der kolonialen Politik sowie den Entstellungen des kolonialen Systems erzeugen, wird in der letzten Erzählung *Nad przepaściami (Über die Abgründe)* von der Wanderung auf den höchsten Gipfel (Clarence Peak) der Insel Fernando Poo berichtet. Die dritte Erzählung des Bandes, auf die sich der vorliegende Aufsatz konzentriert, *Ladunek palmowego oleju (Ladung von Palmöl)*, handelt von kubanischen Exilanten, die als Aufrührer, Rebellen und Partisanen aus ihrer Heimat Kuba deportiert und auf Fernando Poo angesiedelt wurden.<sup>3</sup>

Die Autorin stellt die Erlebnisse der Kubaner, ihre Probleme und ihre Freiheitsbestrebungen ins Zentrum. Die Handlung umfasst einen Tag und eine Nacht, als die Exilanten mit der Hilfe von Rafael Ferronda – der unter falschem Namen aus Kuba gekommen ist, um seinen Vater zu befreien – die Flucht vorbereiten und durchführen. Nach einer Abmachung mit einem Mitarbeiter im Hafen werden insgesamt 15 Exilanten in leeren Palmöl-Fässern versteckt und sollen auf einem Schiff zu den Kanarischen Inseln transportiert werden. Bei der Ladung der Fässer, in denen sich die Exilanten versteckten, fällt ein Fass ins Meer. Die Reaktion des jungen Rafael Ferronda zeigt dem Leser, dass der bei dem Unfall Verstorbene sein Vater war. Die Erzählung endet mit einer tragischen und ironischen Wendung: Am selben Tag erhalten Rafael und die übrigen Exilanten einen Amnestie-Brief, der sie alle befreit und ihnen erlaubt, nach Kuba zurückzukehren.

In der Konstruktion der Figuren und in der Art und Weise, wie die Protagonisten über die Freiheit und über ihre verlorene Heimat sprechen, lassen sich leicht die polnischen romantischen und nationalen Zeichen und Symbole entdecken. In diesem Zusammenhang drängen sich zwei wichtige Fragen auf: Erstens, welche Elemente der polnischen nationalen Imagination tauchen in Hajotas Erzählung auf und welche Rolle spielen sie? Zweitens, inwieweit benutzt Hajota die Geschichte der kubanischen Exilanten, um die Lage der unterdrückten polnischen Nation ohne eigenen Staat zu zeigen? Die von Hajota in der Erzählung verwendeten Elemente der polnischen nationalen Imagination dienen nicht nur dazu, ein

3 In den Jahren 1868-1880 fand auf Kuba, das sich unter spanischer Herrschaft befand, ein Partisanenkrieg der Inselbewohner gegen die Spanier statt. Die Afrikaner kämpften um die Aufhebung der Sklaverei, die Mestizen und Kreolen um niedrigere Steuern und um Handelsregeln. Die Spanier deportierten die festgenommenen afrikanischen Partisanen nach Fernando Poo. Der Krieg wurde mit der allgemeinen Amnestie und Aufhebung der Sklaverei beendet (vgl. Błoński 1954, 13-14).

exotisches Kostüm zu konstruieren, um die Zensur zu umgehen und trotz des Verbots nationale Gefühle zum Ausdruck zu bringen oder ihre Landsleute zu ermutigen. Es scheint, so meine These, dass sie noch eine zweite Bedeutungsebene einführen, wodurch die Erzählung die Bedingungen und Identitätsprobleme der kolonisierenden Nation und ihr Verhältnis zu anderen kolonisierten Staaten und zum Kolonialismus selbst aufdeckt. In diesem Aufsatz soll einer der polnischen nationalen Topoi, die in der Erzählung *Ladunek palmowego oleju* auftauchen, im Zentrum der Betrachtung stehen: die Verbannung nach Sibirien. Dabei sollen zunächst einige Hintergrundinformationen zu diesem Topos genannt und anschließend seine konkreten Erscheinungsformen in der Erzählung gezeigt und analysiert werden.

Während der Teilung Polens fanden drei wichtige historische Ereignisse statt, die die Erfahrung von Gefangenschaft beim polnischen Volk maßgeblich prägten: der Krieg mit Russland 1812, der November-Aufstand 1830 und der Januar-Aufstand im Jahr 1863. Auf die nationale Auflehnung folgten zahlreiche Bestrafungen – unter anderen die Umsiedlungen und Deportationen nach Sibirien (Katorga). Der massive und gleichzeitig martyrologische Charakter dieser Erfahrungen hat sich tief in das polnische kollektive Selbstbewusstsein geprägt. Die Erfahrung der Deportationen nach Sibirien hat ihren festen Platz in der Literatur und Malerei gefunden<sup>4</sup> und wurde als kollektives Erlebnis begriffen – selbst von den Familien, die nicht ins Exil mussten. Sibirien wurde somit zum Symbol eines Schicksals, das sich jederzeit wiederholen konnte. Die Sibirienenerfahrung besteht aus vielen, miteinander verbundenen narrativen Bausteinen: das Bild der Reise nach Sibirien unter beschämenden Bedingungen, die schweren Ketten, der unendliche Schnee, die physisch ausgezehrt Gefangenen, ihre Solidarität und Hilfsbereitschaft, die Sorge um die polnische Sprache, Kultur und Tradition, der Gedanke an die Heimat oder an die Flucht als eine Quelle der Hoffnung und Kraft, die

---

4 Siehe hierzu den Eintrag *Syberia* im *Słownik literatury polskiej XIX wieku* (Wörterbuch der polnischen Literatur des 19. Jhs.; Bachórz/Kowalczykowa 1991b, 902-905): Prägende Bedeutung hat für die Sibirienimaginationen im allgemeinen Bewusstsein auch in der Gegenwart das Werk von Adam Mickiewicz *Dziady* (Die Ahnenfeier) Teil III, sowie auch Gemälde von u. a. Jacek Malczewski – *Niedziela w kopalni* (Ein Sonntag im Bergwerk, 1882), *Zesłanie studentów* (Die Verbannung der Studenten, 1891), *Wigilia na Syberii* (Ein Heiligabend in Sibirien, 1892), *Sybirak* (Ein Verbannter in Sibirien, ohne Datum), *Śmierć na etapie* (Der Tod während des Aufenthaltes, 1891), *Podróż na Wschód* (Die Reise nach Osten, 1895); Artur Grottger – *W drodze na Syberię* (Auf der Reise nach Sibirien, 1867) und Aleksander Sochaczewski – *Pozegnanie Europy* (Der Abschied von Europa, ohne Datum), *Więżniowie przy pracy* (Die Gefangenen bei der Arbeit, ohne Datum).

Idealisierung der Heimat oder Sakralisierung der Erinnerung an Zuhause (Bachórz/Kowalczykowa 1991, 902). Es ist auch wichtig, hier anzumerken, dass die Sibirien-Topoi nicht nur für Polen charakteristisch waren, sondern für alle Nationen, die in ihrer Geschichte die Erfahrung der Katorga gemacht haben, die in der russischen Literatur ja ebenfalls eine sehr wichtige Rolle spielt.<sup>5</sup>

Hajota hat alle wichtigen Komponenten des polnischen romantischen Sibirien-Topos in die Erzählung *Ładunek palmowego oleju* integriert und anhand dieser das Leben der kubanischen Exilanten auf Fernando Poo modelliert.

Am Vortag der geplanten Flucht erinnert sich Esteban Ferronda an die Reise nach Fernando Poo. Er beschreibt die schrecklichen Umstände, unter denen die Deportierten drei unendlich lange Monate verbracht haben. Unabhängig von ihrem sozialen Status, ihrer Ausbildung oder ihrem Wohlstand in der Heimat wurden ihnen allen Ketten an die Füße gelegt, sie bekamen verdorbenes Essen und kaum Wasser und sie litten unter Krankheiten und Hitze. Bei der Ankunft auf Fernando Poo zeugte das Aussehen der Exilanten von dieser schockierenden Behandlung:

[...] wywleczono na łąd tę gromadę upiórów z obłąkanym wzrokiem, z opuchłymi ustami, chwiejących się na uwolnionych z kajdan i poranionych stopach, w zbutwiałych łachmanach, opadających z ciał, wychudłych jak szkielety [...].<sup>6</sup> (Hajota, 1893, 135-136)

Die Erniedrigungen, die die Exilanten während der Reise erleben, nehmen auch auf der Insel kein Ende. Ähnlich wie die sibirischen Deportierten haben die Kubaner auf Fernando Poo keine Lebensmittel, kein Werkzeug, kein Geld – sie müssen sich selbst helfen und organisieren. Diejenigen, die keine Ausbildung haben, leben von einer kleinen Landwirtschaft, diejenigen, die auf Kuba einen höheren Status hatten, müssen sich als Gehilfen verdingen und leiden dabei unter Beschimpfungen und Beleidigungen.

5 Fiodor Dostojewski verarbeitete seine Erlebnisse als politischer Gefangener in Sibirien in den Jahren 1849-1853 im Werk *Записки из мертвого дома* (*Aufzeichnungen aus einem Totenhaus*, 1860-1862) und schilderte damit die Realität der Katorga zur damaligen Zeit (Bachórz/Kowalczykowa 1991b, 902).

6 „[...] da wurde eine Schar von Gespenstern herausgeschleppt, mit irren Blicken, geschwellenen Lippen, schwankend auf den von den Ketten befreiten verkrüppelten Füßen, in vermoderten Lumpen, die von ihren bis zum Skelett abgemagerten Körpern fielen [...]“

Obwohl sie bei der Ankunft von den Ketten befreit werden, bleiben die Kubaner immer noch Gefangene. Eine der Hauptfiguren nennt die Insel „klatką, której prętów nie widzisz, ale je wszystkie powbijane w duszę nosisz“<sup>7</sup> (149). Als politische Verbannte können sie Fernando Poo nicht verlassen und müssen dort auf unbestimmte Zeit bleiben. In dieser schwierigen Situation spielen Erinnerungen an die Familie, heimatliche Traditionen, gegenseitige Hilfe und Freiheitsbestrebungen für die Exilanten eine sehr wichtige Rolle. Das Heimatland wird in den Erinnerungen idealisiert – der alte Ferronda erinnert sich gerührt an die wunderbare, fast paradiesische Landschaft, an sein glückliches Familienleben, die höhere gesellschaftliche Stellung und vergleicht dies mit der erniedrigten Position als Sklave und Diener der ‚Weißen‘:

jest w téj chwili daleko od téj wyspy wygnania, na innéj ziemi, [...] ale piękniejszej, kwitnącymi miastami usianej, tysiącami plantacyi w tyleż ogrodów przemienionej [...]. I nie jest również steranym, samotnym zesłańcem, który na kawałek nędznego chleba przepisywaniem aktów w cuchnącym rządowym domu zarabiać musi, znosząc poniewierkę [...], jest wziętym, bogatym adwokatem [...], szczęśliwym mężem pięknej i dobrej żony, szczęśliwym ojcem dwojga dorastających dzieci.<sup>8</sup> (130)

Das Harmonische, Wohlhabende und Glückliche kontrastiert mit dem unerwünschten Unglück und unterstreicht die schlechten und ungerechten Bedingungen der Existenz auf Fernando Poo.

Die nach Sibirien verbannten Polen (sogenannte Sibiraken) schufen sich verschiedene Formen der Selbstorganisation und Solidarität: Sie gründeten geheime Bibliotheken, schmuggelten Briefe, verbrachten gemeinsam wichtige Feiertage wie z.B. Weihnachten, kümmerten sich um die Kranken (Bachórz/Kowalczykowa 1991b, 904). Auch die kubanischen Exilanten überleben nur dank ihrer Einigkeit, Solidarität und gegenseitigen Hilfe. In den Erinnerungen von Esteban Ferronda bemerkt der

---

7 „Es ist für uns ein Käfig, dessen Stäbe man nicht sieht, die man aber in der Seele trägt [...]“

8 „er ist weit weg von dieser Insel der Vertreibung, in einem anderen Land [...], das viel schöner ist, wo sich viele Städte entwickeln, wo tausende Plantagen sich in Gärten verwandelt haben [...]. Er ist auch nicht mehr ein alter, verbrauchter, einsamer Verbannter, der sich ein kleines Stück Brot mit Abschreiben der Dokumente in einem alten, stinkenden Regierungshaus verdienen und unter Beschimpfungen leiden muss [...], sondern ist ein beliebter und reicher Anwalt [...] und Ehemann einer schönen, guten Frau und glücklicher Vater zweier heranwachsender Kinder.“



Erzähler, dass die Verbannten „braterstwa sobie dochowywali i wspierali się wzajemnie“<sup>9</sup> (Hajota, 1893, 137-138). Sie wurden nicht nur durch das gemeinsame Leid, sondern auch durch die gemeinsame Sehnsucht nach der Heimat und nach Freiheit vereint. Der Ausdruck dieser Einheit und Solidarität war die gemeinsame Geldsammlung für die Kosten der Flucht. Selbst diejenigen Exilanten, die auf der Insel bleiben müssen, zahlen dabei ihren Anteil. Ein Bild des gemeinsamen Lebens zeichnet auch das Abschiedstreffen, als die zurückbleibenden Exilanten letzte Anweisungen und Worte der Ermutigung mit den Fliehenden austauschen. Während des Treffens werden wehmütige, nostalgische Lieder auf Spanisch gesungen, die das Exilantenleben beschreiben und ihre geteilte Heimat darstellen:

Un decimo, un decimo, un decimo sofrir,  
Solo, per ver a mi patria querida  
Y mi patria es apedecida,  
Tierra donde yo naci<sup>10</sup> (178)

Diese Lieder ermöglichen nicht nur einen freien Ausdruck der Emotionen und Erfahrung der Einheit in der Gemeinde, sondern festigen auch die Erfahrung des Exils und der Gefangenschaft für zukünftige Generationen und bezeugen – wie in Mickiewiczs Versdichtung *Konrad Wallenrod*<sup>11</sup> – Leid und Unrecht.<sup>12</sup>

Die lange Trennung verursachte dabei die Idealisierung der Heimat. Esteban erinnert sich an seine Heimat im Kontrast zum Ort der Deportation. Infolge dieser Idealisierung werden auch die heimatlichen Familien-

9 „wie Brüder waren und sich gegenseitig geholfen haben“.

10 „Jahrzehnte, Jahrzehnte, Jahrzehnte des Leidens / Nur um mein geliebtes Vaterland zu sehen / Und dieses Vaterland, ach, geteilt wurde / Das Land, wo ich geboren wurde.“

11 Mickiewiczs Versdichtung *Konrad Wallenrod* (1828) spielt in der polnischen Literatur und Geschichte eine besonders wichtige Rolle, da der Autor sich mit der Frage auseinandersetzt, wo – angesichts von Unterdrückung – die moralischen Grenzen zu ziehen sind, wenn es um die Wahl der eingesetzten Mittel (wie Betrug oder Hinterlist) gegen Feinde geht. Mickiewicz nutzt die bekannte historische Persönlichkeit Konrad von Wallenrode, Hochmeister des Deutschen Ordens im 14. Jh., und formt ihn zur Hauptfigur seines polnisch-litauisch patriotischen Gedichtes um. So wird Mickiewiczs Figur als ein vom Deutschen Orden aufgezogener Litauer dargestellt. Als Konrad Wallenrod Hochmeister wird, führt er die Ordensritter absichtlich ins Verderben.

12 In *Konrad Wallenrod* wird ein Konzept der Literatur als Arche der Generationen entworfen: Für eine Nation, die unter fremder Macht leidet und keine freie Ausdrucksmöglichkeit hat, werden die Volkslieder zu einer Form der Bewahrung der nationalen Geschichte, Erinnerungen und der Ermutigung gegen die Unterdrücker: „O wieści gminna! Ty arko przymierza / między dawnymi i młodszyimi laty: [...] o pieśni gminna, ty stoisz na straży / narodowego pamiątek kościoła, / z archanielskimi skrzydłami i głosem [...]“ (Mickiewicz 1955, T. II, 101).

Andenken sakralisiert. Trotz des Durstes während der Reise nach Fernando Poo hat Esteban den Ring, den ihm seine Ehefrau geschenkt hat, nicht für etwas Wasser eingetauscht. Die kurzen Briefe von der Familie, die sehr selten sind, versteckt er wie Reliquien an seiner Brust und liest sie mehrmals täglich. Solche Situationen lassen sich als Nachweis des sehr starken Willens und einer klaren Identität interpretieren, was im Kontext der Unterdrückung besonders wichtig ist.

Das Streben nach Freiheit, Familie und Heimat gibt den Verbannten die Hoffnung, das geliebte Kuba wiederzusehen – das ist ein heilendes und lebensspendendes Elixier. So zum Beispiel für den alten, nostalgischen Fabio Castillo, der wieder zu Kräften kommt, als er hört, dass er mit den anderen an der Flucht teilnehmen darf: „ta obietnica przywróciła mi zdrowie“<sup>13</sup> (166). Die Art, wie in der Erzählung über die Freiheit gesprochen wird, ähnelt dem polnischen Nationaldiskurs. Das zeigt beispielsweise die Metapher *jutrzenka wolności* (Morgenröte der Freiheit), die der Erzähler benutzt, um die Perspektive der Befreiung zu bezeichnen. Eine identische Metapher finden wir in Mickiewiczs Dichtung *Oda do młodości* (*Ode an die Jugend*): „Witaj jutrzzenko swobody / zbawienia za tobą słońce“<sup>14</sup> (Mickiewicz 1955 I, 156).

Die Flucht selbst wird dabei als eine patriotische Tat dargestellt, die in das kollektive Gedächtnis für zukünftige Generationen eingeschrieben werden soll und per se einen großen Wert hat – unabhängig von Erfolg oder Misserfolg. Für die Verbannten ist es wichtig, dass sie auf dem Fluchtweg „nie jak dzikie zwierzęta w klatce, lecz jak ludzie wolni na swobodzie pomrą“<sup>15</sup> (149). Die Flucht als Versuch, die Freiheit wiederzugewinnen, ähnlich wie bei den polnischen Aufständen, ist also ein historisches Zeugnis der inneren Freiheit und der lebendigen nationalen Identität für kommende Generationen.

In der polnischen Kultur war die lange Unterdrückung eng mit Strategien der Rationalisierung dieser Erfahrung verbunden. Die schwere Situation in verschiedenen Lebensbereichen (Kultur, Politik, Wirtschaft, Ausbildung) hat dazu geführt, dass sich verschiedene historiografische und philosophische Konzepte entwickelten, die diese Situation erklärten und ihr einen besonderen Sinn gaben. Das wichtigste und am weitesten verbreitete Konzept war der polnische Messianismus, der das polnische Schicksal mit dem Schicksal Christi verbunden hat: Die polnische Nation

---

13 „mir hat dieses Versprechen, sagte er, die Gesundheit zurückgegeben“.

14 „Willkommen sei, die Morgenröte der Freiheit, / die Sonne der Erlösung kommt dir nach“.

15 „nicht wie wilde Tiere in Käfigen sterben, sondern wie freie Menschen“.

soll wie Christus leiden und auf dem Kreuz der Teilung sterben, damit sie, aber auch die anderen unterdrückten Nationen, wieder auferstehen kann.<sup>16</sup> In Hajotas Erzählung kommt diese Denkweise in der Szene vor, als Esteban Ferrondas ein Gespräch mit dem Musiker Cintra führt, der in seinem Lied die Insel Fernando Poo und ihre Bevölkerung verwünscht. Ferronda erklärt ihm, dass die Verantwortung für ihr schwieriges und ungerechtes Schicksal auf keinen Fall die Insel selbst oder ihre Bewohner tragen, sondern die „bösen Stürme“:

...złe wiatry, które czasem latają i niosą nasiona grabieży, niesprawiedliwości i okrucieństwa. [...] one to sprawiły, że różne ludy pozniakały, a inne na ich miejsce przybyły, choć wszystkie obok siebie żyć mogły. Na świecie, Cintra, przestronno ... Przystronno ... tylko te wichry złe to robią, że w niektórych miejscach ... robi się zbyt ciasno, a w innych całkiem pusto ...<sup>17</sup> (180-181)

Merkwürdig sind in dieser Aussage die Auslassungspunkte, die das Zögern oder Verschweigen, d. h. die versteckte Kommunikation, signalisieren. Wenn wir annehmen, dass der polnische Leser Ende des 19. Jahrhunderts bei diesen Auslassungspunkten eindeutige Anspielung auf die Situation Polens assoziiert hat, dann kann man dies als Gleichsetzung und Parallelisierung der polnischen Verbannten mit den kubanischen Exilanten interpretieren: Beide leiden unter dem gleichen Schicksal, beiden müssen viele Erniedrigungen und Opfer ertragen, um die Freiheit wiederzuerlangen, beide haben ähnliche Strategien geschaffen, um ihre nationale Identität und menschliche Würde zu bewahren und als Gemeinde zu überleben.

Eine zweite Strategie der Rationalisierung der eigenen historischen Erfahrung in religiöser oder metaphysischer Perspektive zeigt sich, wenn Esteban Ferronda Fabio Castillo tröstet, der an der Verwirklichung und dem Erfolg der Flucht zweifelt und – wenn auch leicht abgeändert – wiederholt, was Christus am Kreuz zu einem der Übeltäter sagte: „Nie trwoż się, bo mówię tobie, że jutro będziesz z nami!“<sup>18</sup> (166) Trotz eines kleinen

16 Siehe den Eintrag Mesjanizm in Słownik literatury polskiej XIX wieku (Bachórz/Kowalczykowska 1991a, 537-540).

17 „... die bösen Stürme fliegen überall hin und tragen den Samen der Plünderung, des Unrechtes und der Grausamkeit. [...] sie sind schuld, dass verschiedene Völker verschwunden und an ihrer Stelle andere gekommen sind, obwohl alle miteinander leben könnten [...] die bösen Stürme machen manche Orte ... zu klein und andere völlig leer ...“

18 „Hab keine Angst Du wirst morgen mit uns sein!“

Unterschieds (die Worte Christi in der Bibel lauten: „Wahrlich ich sage dir: Heute wirst du mit mir im Paradiese sein“ [Lukas 23,43]) wird in dieser kurzen Aussage die hoffnungsvolle Rückkehr in die Heimat und das überirdische, himmlische Glück vereint. Diese Szene führt zwei wichtige Kontexte der polnischen Romantik in die Erzählung ein, nämlich die Bilder der Martyrologie der polnischen Nation und das Konzept des Messianismus. Der leidende Fabio Castillo wird nicht nur als physisch und psychisch ausgezehrt Gefangener, der um Gnade bittet, dargestellt, sondern auch in Zusammenhang mit der Figur Christi gestellt – „tej Kuby, za którą rozpięty na krzyżu wygnania konał“<sup>19</sup> (166). Das ist ein Bild, das gleichzeitig den literarischen und künstlerischen Kontext der polnischen nationalen Martyrologie aufruft. In deren Rahmen werden, wie zum Beispiel im dritten Teil des Dramenzyklus *Dziady* von Adam Mickiewicz, die unterdrückte polnische Nation als gekreuzigter Christus und der Zar und seine Vertreter als rücksichtslose, grausame und teuflische Henker dargestellt:

Ach, Panie! Już widzę krzyż ... Ach jak długo, długo  
Musi go nosić ... Panie zlituj się nad sługą:  
Daj mu siły, bo w drodze upadnie i skona! ...  
Krzyż na długie na całą Europę ramiona,  
Z trzech wyschłych ludów, jak z trzech twardych drzew ukuty ...  
już wleką, już mój naród na tronie pokuty.<sup>20</sup>

Die Überzeugung, dass die Polen als gekreuzigte Nation unter drei Teilungsmächten leiden, um Vorbild und Ermutigung für andere unterdrückte Nationen zu sein und in der Zukunft zur Auferstehung, d. h. Freiheit, zu gelangen, war ein wesentlicher Kern der messianischen Ideologie. Weil die nationalen Aufstände die deutlichste und konkreteste Form des Widerstandes gegen die Teilungsmächte waren, kann man auch die darauf folgenden Deportationen als Narben und als Beweis der Opfer und des

---

19 „dieses Kuba, für das er gestreckt auf dem Kreuz des Exils leidet“.

20 „Herr, ich sehe schon das Kreuz – wie lange, ach wie lange noch  
Muss es tragen – Herr, mit deinem Diener hab Erbarmen doch.  
Auf dem Weg nicht hinzustürzen wolle du die Kraft ihm geben, –  
Seine langen Arme läßt das Kreuz in alle Richtungen Europas streben,  
Aus drei ausgedörrten Völkern wie aus hartem Holz geformt. Und schon  
zerrt man ihn. Schon ist er auf dem Leidensthron.“

Der polnische sowie der deutsche Text stammen aus der zweisprachigen Ausgabe Mickiewicz 1991, 300-301.

Martyriums der Nation in der Diaspora lesen. Dieses Opfer sollte – dem Messianismus zufolge – in die Freiheit führen.

Wie gezeigt wurde, verwendet Hajota in der Erzählung *Ładunek palmowego oleju* bei der Konstruktion des Bildes der kubanischen Exilanten zentrale Topoi der polnischen Romantik: Messianismus, Sibirien, Wiederauferstehung und Befreiung Polens. Nicht nur die Handlung, sondern auch die Modellierung der konkreten Figuren wurde von romantischen Vorstellungen Sibiriens geprägt. Unter dem zunehmenden Druck der Zensur ist der Exotismus eine Möglichkeit, die Situation und Probleme einer unterdrückten Nation aufzuzeigen und zugleich eine Ermächtigung, das zum Ausdruck zu bringen, was wegen der Zensur nicht explizit artikuliert werden darf. Deswegen werden verschiedene Strategien verwendet, die Zensur zu umgehen. Auf diese Weise verlagert Hajota die polnische nationale Erfahrung des Exils in den exotischen Raum und führt Szenen des nationalen Leidens und nationaler Hoffnungen mit Hilfe kubanischer Akteure auf. Man kann somit diese Überblendung von polnischen und kubanischen Verbannten auch als eine Strategie verstehen, wie durch die Lektüre einer Erzählung, die an einem fremdartigen Schauplatz die reale politische und kulturelle Situation Polens abhandelt, die Leser im Sinne der gemeinsamen ‚Polnischen Sache‘ erzogen werden sollen. Die unterdrückten Polen finden andere Unterdrückte, mit denen sie ihr Leid und ihre Probleme teilen und bei denen sie sicher auch Mitleid und Verständnis finden können. Sie schaffen sich dadurch einen fiktiven Partner im nationalen Diskurs.

Die Ähnlichkeit oder sogar Identität der polnischen und kubanischen nationalen Erfahrungen bringt zwei Systeme zusammen: Zarismus und Kolonialismus. Beide werden als despotische Unrechtssysteme gelesen, die ähnliche Methoden benutzen, um die unterdrückten Nationen abzuwerten. Dieser Denkweise folgend könnte man Hajotas Erzählung als eine neue Perspektive im polnischen Kolonialdiskurs interpretieren.

### Literaturverzeichnis

- Bachórz, Józef/Kowalczykowa, Alina: Mesjanizm. In: Słownik literatury polskiej XIX wieku. Hg. von Józef Bachórz. Wrocław 1991a. S. 536-540.
- Bachórz, Józef/Kowalczykowa, Alina: Syberia. In: Słownik literatury polskiej XIX wieku. Hg. von Józef Bachórz. Wrocław 1991b. S. 901-909.
- Błoński, Jan: Przedmowa. In: Boguska Pajzderska, Helena [Hajota]: Z dalekich łądów. Warszawa 1954. S. 5-15.

- Boguska Pajzderska, Helena [Hajota]: *Z dalekich łądów*. Warszawa 1893.  
Kowalski, Marek Arpad: *Kolonie Rzeczypospolitej*. Warszawa 2005.  
Mickiewicz, Adam: *Dzieła zebrane*. Warszawa 1955.  
Mickiewicz, Adam: *Dziady*. Die Ahnenfeier. Zweisprachige Ausgabe. Hg. von Walter Schamschula. Köln 1991.  
Szumańska-Gossowa, Maria: *Podróże Stefana Szolca Rogozińskiego*. Warszawa 1967.

#### Zur Autorin

*Justyna Gołąbek* (M.A.) ist Lektorin für Polnisch und wissenschaftliche Mitarbeiterin des Slavischen Seminars der Universität Tübingen; Promotionsprojekt über die Afrikaimaginationen in der polnischen Literatur des 19. Jahrhunderts im Kontext der *Postcolonial Studies*; 2004 Magisterabschluss mit einer Arbeit über „Die Weltausstellungen in Paris als Spiegel der Weltanschauung des 19. Jahrhunderts“; verschiedene Vorträge und Publikationen zum polnischen Afrikadiskurs.







## **Hatte Ivan Denisovič einen ‚Hungerengel‘?** Über Differenzen authentischer und fiktiver Erinnerungen an das stalinistische Arbeitsbesserungslager

Im folgenden Beitrag geht es um die literarische Darstellbarkeit von Erinnerungen an das sowjetische Arbeitsbesserungslager und mögliche Unterschiede zwischen authentischer und nicht-authentischer Erinnerungsliteratur. Dabei wird allerdings weniger eine abschließende Analyse als vielmehr das Aufzeigen erster Überlegungen zu diesem Thema angestrebt. Anhand einer kurzen Betrachtung der Debatte um eine Literatur nach Auschwitz wird im ersten Teil des Aufsatzes zunächst ein Exkurs über die Probleme, die das Schreiben des Lagers mit sich bringt, unternommen.<sup>1</sup> Im zweiten Teil wird unter Zuhilfenahme eines konkreten Erinnerungsmoments, dem des *Hungers*, untersucht, wie das Lager durch Autoren verschiedener Nationalitäten mit und ohne konkrete Lagererfahrung in ihren Texten ‚erinnert‘ wird, wo Differenzen und Gemeinsamkeiten liegen und welche Rolle eine solche Literatur spielen kann.

### **Das Lager schreiben**

Texten kommt als Erinnerungsmedium für Kommemorationsgemeinschaften eine wesentliche Bedeutung zu. Was zu Papier gebracht wird, gilt als für die Zukunft festgehalten. Ein literarischer Kanon kann infolgedessen zur Etablierung und zum Fortbestand eines kollektiven Gedächtnisses entscheidend beitragen.<sup>2</sup> Bezugnahmen auf gefühlte und

---

1 *Das Lager schreiben* lautete der treffende Titel eines Bandes der Zeitschrift Osteuropa zum 100. Geburtstag des Schriftstellers Varlam Šalamov, Osteuropa 57.6 (2007).

2 Das kollektive Gedächtnis umfasst – *in nuce* – die wesentlichen, prägenden Erinnerungen einer Gesellschaft, die von einem Großteil der ihr angehörenden Individuen als wichtig empfunden werden. Dabei ist das kollektive Gedächtnis jedoch nicht die einfache Summe der individuellen und sozialen Gedächtnisse, sondern muss von diesen getrennt betrachtet werden. Dieses Verständnis entspricht eher dem von Aleida Assmann (vgl. A. Assmann 2007)

reale Vergangenheiten haben weitreichende Folgen für die Begründung kultureller und sozialer Zugehörigkeiten in einer Gesellschaft. Allerdings kann das Aufschreiben von Erinnerungen auch immer dazu führen, dass diese aus dem aktiven Gedächtnis einer Gemeinschaft verschwinden. Denn, so stellt Jan Assmann treffend fest: „Aufschreiben heißt Auslagern, und Auslagern heißt vergessen.“ (J. Assmann 1998, 193) Innere Bilder können durch Verschriftlichung ausgelöscht oder überschrieben werden. Ohne das Aufschreiben von Erinnerungen gehen diese aber in den meisten Fällen mit dem Ableben der Erlebnisgeneration verloren.<sup>3</sup>

Durch aktives Erinnern werden Ereignisse der Vergangenheit in die Gegenwart hineingeholt. Mitunter droht die Vergangenheit dabei allerdings im Gedenken zu verschwinden, denn die Erinnerung an Vergangenes ist niemals komplett identisch mit dem ursprünglichen Erlebnis. Vielmehr ‚trickst‘ die Erinnerung die Vergangenheit aus und verändert diese mit der Zeit. Historische Ereignisse können folglich kaum objektiv geschildert werden, der Standpunkt des Schreibenden, sei er Historiker oder Schriftsteller, seine persönliche Beziehung zum Erinnerungsgegenstand und der Zeitpunkt der Verschriftlichung beeinflussen die Darstellung des Ereignisses trotz gegenläufiger Bemühungen (vgl. A. Assmann 2001; Fried 2004).

Den größten Teil unseres Wissens über Geschichte und deren Deutungsmuster erhalten wir aus Büchern und Filmen. Hiermit sind nicht nur Sach- und Fachliteratur sowie Dokumentarfilme gemeint, sondern auch und gerade Medien, die – im weitesten Sinne – dem Unterhaltungsgenre zuzurechnen sind. Die meisten dieser literarischen und filmischen Inszenierungen von Erinnerung sind inzwischen über nationalstaatliche Grenzen hinaus zu erhalten und beeinflussen somit die Debatte um bestimmte historische Ereignisse in einem globalen Kontext. Man denke nur an Filmproduktionen oder international publizierte literarische Bearbeitungen zum Thema Holocaust.

Mit letzteren ging insbesondere in Deutschland eine Debatte einher, wie und ob es überhaupt möglich sei, nach dem nationalsozialistischen Zivilisationsbruch Literatur zu schreiben. Bekannt wurde das Diktum Adornos, es sei „barbarisch“, nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben

---

erweiterten Begriff als dem ursprünglich durch Maurice Halbwachs (vgl. Halbwachs 1985) entwickelten.

3 Im vorliegenden Aufsatz wird mit der (vereinfacht gesagt) ‚europäischen‘ Kultur des 20. Jahrhunderts eine Schriftkultur untersucht, in der die Erinnerungsspeicherung in erster Linie auf mediale Träger angewiesen ist. Schriftlose Kulturen bedienen sich dafür anderer Instrumente, die v. a. auf ritueller Wiederholung gründen (vgl. J. Assmann 2007).

(Adorno 1995a, 49). Wesentliche der Literatur immanente Eigenschaften widersprüchen dem Holocaust an und für sich: Die zwangsläufig erfolgende Ästhetisierung und Stilisierung von Inhalten werde in einem Kontext, in dem es um das „Bezeugen von tatsächlich Geschehenem geht“ als „unangebracht“ empfunden (Debazi 2008, 4). Das Grauen des Holocaust werde somit verklärt. Weiterhin versuche Literatur, einen Sinn zu konstituieren – an der Sinnlosigkeit des Holocaust müsse sie folglich scheitern. Zudem wird auf das komplizierte Verhältnis der Sprache zur Realität verwiesen. Hier stellt sich die Frage, wie die Kluft zwischen Sprache und Erlebtem überbrückt, wie das Geschehene in Worte gefasst werden kann. Herkömmliche Begriffe geben eine derartige Wirklichkeit nur ungenügend wieder (vgl. 4-6).

Aus diesen Unsagbarkeiten ergibt sich ein massives Problem: Wenn alles unbeschreiblich ist, ist es denjenigen, die das Geschehen nicht unmittelbar selbst erlebt haben, unmöglich, sich an der Erinnerung daran zu beteiligen. Doch gibt es trotz der genannten Schwierigkeiten erfolgreiche Beispiele dafür, dass es möglich ist, das Grauen bis zu einem gewissen Grad darstellbar zu machen und es dadurch anderen zu vermitteln – hier sei beispielhaft auf die Werke von Imre Kertesz, Primo Levi, Ruth Klüger, Tadeusz Baberowski und Jorge Semprun verwiesen. Letztlich hat nicht einmal Adorno selbst seine Forderung aufrechterhalten. 17 Jahre nach der Aufstellung seines Diktums schrieb er in der *Negativen Dialektik*: „Das perennierende Leiden hat soviel Recht auf Ausdruck, wie der Gemarterte zu brüllen; darum mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe sich kein Gedicht mehr schreiben.“ (Adorno 1995b, 57)

Adornos eigentliches Verdienst ist darin zu sehen, dass sein umstrittenes Urteil eine im positiven Sinne provokatorische Wirkung entfaltete. Die Kulturschaffenden, und eben nicht nur die Opfer des nationalsozialistischen Regimes, waren gezwungen, sich mit dem Geschehenen auseinanderzusetzen. Denn Adornos Diktum

stellt zu Recht jede Rückkehr des Schreibens zur alten Idylle in Frage. Die Schreibweise vor Auschwitz – und allgemeiner: die Kultur – tragen die Schuld, nicht verhindert zu haben, daß Menschen Ungeheuer werden. Unter diesen Umständen bestünde die ‚Barbarei‘ darin, ‚Gedichte‘ wie zuvor zu schreiben, als hätte Auschwitz nicht stattgefunden. (Richard 1993, 29)

Ganz ähnlich argumentiert Varlam Šalamov. Für ihn trägt die humanistische Literatur des 19. Jahrhunderts eine Mitschuld an den Katastro-

phen des 20. Jahrhunderts. Dabei schließt er neben dem Holocaust auch die Verbrechen unter der Führung Stalins ein. Entsprechend müsse eine neue Art von Literatur geschaffen werden, eine schlichte und klare Prosa der Dokumente, die nichts Literarisches mehr an sich haben solle, keine „сороговорк[и], пустяк[и], погремушк[и]“<sup>4</sup> (Шаламов 2009, 450) mehr beinhalten dürfe. Obgleich Šalamov das Lager für eine ausschließlich „отрицательная школа“<sup>5</sup> (444) hielt, die kein Mensch kennen, von der er nicht einmal hören sollte (ebd.), brachte er seine Erinnerungen an Gefangenschaft und Verbannung zu Papier. Das Verlangen, Zeugnis abzulegen, überwog schließlich. Wie ein Besessener arbeitete Šalamov zeit seines Lebens an der Konzeption seiner Erzählungen und versuchte, eine neue Sprache für das Erlebte zu finden.

Die Zeit nach den großen Katastrophen des 20. Jahrhunderts hat gezeigt, dass das Bedürfnis nach Verschriftlichung von Erinnerungen an diese Ereignisse groß ist. Dabei fällt auf, dass es zunächst meist die Opfer der totalitären Regime waren, die zur Feder griffen. Lange Zeit, und dies gilt insbesondere für den Holocaust, war das Schreiben einer Erinnerungsliteratur aber auch ausschließlich diesen vorbehalten: Zunächst den jüdischen Opfern, dann deren direkten Nachkommen. „Literatur zum Holocaust erschließt sich nicht allein von ihren Texten her. Text und Autor bilden eine unhintergehbare Einheit; ohne Verlaß auf die biographisch verbürgte Integrität des Autors scheint nichts Verlässliches über dessen Schreiben sagbar.“ (Strümpel 1999, 16-17) Eine Autonomie des Textes besteht in diesem Fall nicht: Holocaust-Literatur *muß* authentische Lager-Erfahrung zugrunde liegen. Selbst den gut recherchierten, aber letztlich fiktiven „KZ-Roman trennen Welten von der biographisch verbürgten Erzählung, und sei diese voller Schwächen.“ (14)

Dennoch sind in den letzten Jahren und mit der zunehmenden Entfernung zum Ereignis Holocaust immer mehr Bücher erschienen, die nicht von Betroffenen verfasst wurden. Oftmals handelt es sich bei den Autoren aber um direkte Nachkommen von Holocaust-Opfern. Bestimmte Erzählkonstellationen sind in diesem Zusammenhang jedoch – trotz einer Tendenz zu einer Kommerzialisierung des Grauens – kaum vorstellbar. Ein in Auschwitz spielender Kriminalroman würde wohl eher als pietätlos aufgefasst werden.<sup>6</sup> Dies ist bei der Literarisierung anderer

---

4 „Zungenbrecher, Belanglosigkeiten, Wortgerassel“ (Šalamov 2007, 190). Auf Deutsch erscheint seit 2007 erstmals eine Übersetzung der Gesamtausgabe Šalamovs im Verlag Matthes & Seitz, Berlin.

5 „negative Schule“ (187).

6 Was nicht heißt, dass es derartige literarische Bearbeitungen nicht gibt. Sie werden nur

Massenverbrechen offensichtlich nicht der Fall. Besonders die sowjetischen Arbeitsbesserungslager der Stalinzeit sind im 21. Jahrhundert häufig Handlungsort von Romanen nicht-russischer Autoren. So platziert der britische Schriftsteller Tom Rob Smith etwa Teile der Handlung seines Thrillers *The Secret Speech (Kolyma)* in die Arbeitsbesserungslager der Kolyma. Auch der Roman *Atemschaukel* der Literatur-Nobelpreisträgerin Herta Müller und der Roman *House of Meetings (Haus der Begegnungen)* von Martin Amis spielen in einem sowjetischen Lager. Wird nicht dadurch, wie Strümpel in Bezug auf den Holocaust schreibt, der Gulag „als Kulisse für eine spannende Geschichte voller Tragik“ (19) missbraucht?

### Zwischen Hungerengeln und Fischgräten

An einer Untersuchung von Texten, die auf authentischer und nicht-authentischer Lagererfahrung beruhen, soll nun gezeigt werden, wie an bestimmte Momente des Lagerlebens erinnert werden kann und welche Schlüsse über die potenziellen Schreibmotive der Autoren sich daraus ziehen lassen. Als authentisch werden in dieser Untersuchung Erinnerungen (und deren Verschriftlichung) verstanden, die auf tatsächlichen Erlebnissen der Autoren im Rahmen ihrer eigenen Lagerhaft beruhen. Nicht-authentisch sind in diesem Fall Kommemorationsdarstellungen, die nicht auf den eigenen Erfahrungen des Autors basieren. Dabei muss berücksichtigt werden, dass auch die auf authentischen Erfahrungen beruhenden Texte teils intendiert, teils nicht intendiert, fikionalisierte Elemente enthalten. Die hier untersuchten Texte umfassen verschiedene Genres: Varlam Šalamovs *Колымские рассказы (Durch den Schnee. Erzählungen aus Kolyma)* sind Erzählungen, Aleksandr Solženicyns *Один день Ивана Денисовича (Ein Tag im Leben des Iwan Denissowitsch)* ist eine Povešt', Evgenija Ginzburgs *Крытой маршпутьм (Gratwanderung)* sowie Gustaw Herling-Grudziński's *Inny Świat (Welt ohne Erbarmen)* können als autobiografische Romane verstanden werden. Alle Autoren kennen das sowjetische Lager aus eigener Erfahrung, ihre Texte werden somit der authentischen Erfahrung zugerechnet. Als Beispiele nicht-authentischer

---

kaum von einer breiteren Öffentlichkeit rezipiert. Der 2007 erschienene Dokumentarfilm *Stalags (Pornographie & Holocaust)* von Ari Libsker hat gezeigt, dass Konzentrationslager auch als Kulisse für eine ganz andere Art von Literatur herhalten konnten. So hatten die sog. Stalags im Israel der 1960er Jahre eine kurze Hochkonjunktur. Stalags waren mit freizügigen Zeichnungen ausgestattete Groschenheftchen, deren Handlung im Wesentlichen darin bestand, dass männliche Offiziere der Alliierten von weiblichen deutschen SS-Offizieren als Sex-Sklaven missbraucht wurden – bis sie sich an ihren Peinigerinnen mit ähnlichen Methoden rächen und sie schließlich umbrachten. 1962 wurden sie wegen verwerflichen Inhalts gerichtlich verboten (vgl. Bonakdar 2011).

Erinnerungstexte dienen die bereits erwähnten Romane *House of Meetings* des britischen Autoren Martin Amis und *Atemschaukel* von Herta Müller. Amis hat weder einen persönlichen, noch einen familiären Bezug zum sowjetischen Lager oder zu Russland. Müller saß nicht selbst im Lager, allerdings war ihre Mutter, eine Banater Schwäbin aus Rumänien, in einem sowjetischen Arbeitslager interniert. *Atemschaukel* war anfänglich als ein gemeinsames Projekt mit dem Lyriker und Übersetzer Oskar Pastior geplant, einem Siebenbürger Sachsen, der selbst in der UdSSR in einem Lager interniert worden war. Gemeinsam mit ihm hatte Müller Material gesammelt, als er überraschend verstarb, ließ sie das Projekt zunächst ruhen, entschloss sich aber dann „das Wir zu verabschieden und allein einen Roman zu schreiben.“ (Müller 2009, 300) Dem Roman kommt somit eine gewisse Zwitterstellung zu: Zwar hat Müller das Lager nicht selbst erlebt, ihr unmittelbares Umfeld und ihr ursprünglicher Co-Autor führten sie aber dicht an das Thema heran.

Als zu vergleichender Untersuchungsgegenstand wurde das Motiv des *Hungers* ausgewählt. Nahrungsaufnahme ist zweifelsohne die essentielle Tätigkeit zur Aufrechterhaltung eines jeden lebenden Organismus. Der permanente Nahrungsmangel, der beständige Hunger, das Schwinden der Kräfte hat Eingang in nahezu alle Erzählungen über das Lager gefunden, weshalb sich hier eine gute Vergleichbarkeit bietet.

### Authentische Erinnerungstexte – Solženicyn, Šalamov, Ginzburg, Herling-Grudziński

Bei allen authentischen Erinnerungen fällt auf, dass erhebliche Anteile der Texte der Beschreibung der Nahrungsbeschaffung, des Vorgangs des Essens und der Folgen des permanenten Hungers gewidmet sind. Bei Solženicyn und Šalamov trifft man selten auf die direkte Aussage „er hatte Hunger“. Beide zeigen eher anhand der Beschreibung des Essensvorgangs und des permanenten Organisierens von Essbarem, wie es um die Nahrungslage der Gefangenen bestellt ist. Essen wird zu etwas sehr Bewusstem, Sorgfältigem. Deutlich wird das etwa bei der Schilderung des Verspeisens eines Fisches, der zu den regelmäßigen Speisen des Lagers gehörte (vgl. Безбородов 2004, 355-451) und dem die Gefangenen noch das letzte bisschen Nährstoff aussaugen mussten, wie Solženicyn schreibt:

На хрупкой сетке рыбьего скелета не оставив ни чешуйки, ни мясинки, Шухов ещё мял зубами, высасывал скелет – и выплёвывал на стол. В любой рыбе ел он всё, хоть жабры, хоть хвост, и глаза ел, когда они на месте попадались, а когда

вываривались и плавали в миске отдельно – большие рыбы глаза – не ел. Над ним за то смеялись.<sup>7</sup> (Солженицын 2009, 16)

Ganz ähnlich beschreibt Šalamov den Verzehr eines Herings: „Он не ест селедку. Он ее лижет, лижет, и хвостик мало-помалу исчезает из пальцев. Остаются кости, и он жуёт кости осторожно, бережно жуёт, и кости тают и исчезают.“<sup>8</sup> (Шаламов 2007, 89) Ähnlich verläuft die Aufnahme des wichtigsten Nahrungsmittels, des Brotes:

Потом он принимается за хлеб – пятьсот граммов выдается на сутки с утра, отщипывает по крошечному кусочку и отправляет его в рот. Хлеб все едят сразу – так никто не украдет и никто не отнимет, да и сил нет его уберечь. Не надо только торопиться, не надо запивать его водой, не надо жевать. Надо сосать его, как сахар, как леденец.<sup>9</sup> (Ebd.)

Глебов неторопливо вылизал миску, тщательно сгреб со стола хлебные крошки в левую ладонь и, поднеся ее ко рту, бережно слизал крошки с ладони. Не глотая, он ощущал, как слюна во рту густо и жадно обволакивает крошечный комочек хлеба. Глебов не мог бы сказать, было ли это вкусно. Вкус – это что-то другое, слишком бедное по сравнению с этим страстным, самозабвенным ощущением, которое давала пища. Глебов не торопился глотать: хлеб сам таял во рту, и таял быстро.<sup>10</sup> (15)

---

7 „Schuchow, der an dem spröden Fischskelett kein Schüppchen, keine Faser gelassen hatte, zerkaute die Gräten, sog sie aus – und spuckte sie auf den Tisch. Er aß jeden Fisch restlos auf, mit Kiemen, Schwanz und Augen, wenn sie noch im Kopf steckten, waren sie aber herausgekocht und schwammen in der Suppe herum – große Fischaugen –, aß er sie nicht. Die anderen machten sich darüber lustig.“ (Solschenizyn 1970, 20)

8 „Er ißt den Hering nicht, er leckt ihn, er beleckt ihn, und das Schwänzchen verschwindet allmählich aus den Fingern. Bleiben die Gräten, und vorsichtig kaut er die Gräten, kaut sie behutsam, und die Gräten zergehen und sind verschwunden.“ (Schalamow 2007, 115)

9 „Dann macht er sich an das Brot – die fünfhundert Gramm für den ganzen Tag werden am Morgen ausgegeben –, er bricht immer ein winziges Stückchen ab und steckt es in den Mund. Das Brot essen alle sofort, so kann es niemand stehlen und niemand wegnehmen, und man schafft es auch nicht es aufzusparen. Nur darf man sich nicht beeilen, darf kein Wasser dazu trinken, darf nicht kauen. Man muß es lutschen, wie Zucker, wie ein Bonbon.“ (Ebd.)

10 „Glebow leckte in Ruhe seine Schüssel aus, wischte sorgfältig die Brotkrümel vom Tisch in die linke Hand, führte die Hand zum Mund und leckte die Krümel behutsam auf. Er schluckte nicht und spürte, wie der Speichel die winzigen Klümpchen Brot in seinem Mund reichlich und gierig umhüllte. Glebow hätte nicht sagen können, ob es schmeckte. Geschmack ist etwas anderes, zu Dürftiges im Vergleich zu diesem leidenschaftlichen, selbstvergessenen

Essen ist heilig, Tischgespräche gibt es kaum, jeder ist darauf bedacht, sein Essen möglichst gut zu verwerten, neidisch wird der Nachbar beäugt, ob er eine größere, reichhaltigere Portion abbekommen hat als man selbst. Die Figuren beider Autoren stehen noch mitten in ihrem Lagerleben, sie liefern Momentaufnahmen, reflektieren nicht von einem Standpunkt der späteren Freilassung über ihre Gefangenschaft. Rückblicke in das Leben vor dem Lager trifft man bei Šalamov nicht, bei Solženicyn beschränken sie sich in *Один день* auf wenige Ausnahmen, in denen meist das Schicksal der Hauptfigur beleuchtet wird. Die verlorene Freiheit ist oft dadurch gekennzeichnet, dass es in ihr ausreichend zu essen gab:

В лагерях Шухов не раз вспоминал, как в деревне раньше ели: картошку – целыми сковородами, кашу – чугунками, [...]. А не надо было так, понял Шувов в лагерях. Есть надо – чтоб думка была на одной еде, вот как сейчас эти кусочки малые откусываешь, и языком их мнёшь, и щеками подсасываешь – и такой тебе духовитый этот хлеб чёрный сырой.<sup>11</sup> (Солженицын 2009, 35)

Auf eine solche Ausarbeitung seiner Charaktere verzichtet Šalamov. Der Hunger ist wesentlicher, stets präsenter Teil der Erzählung, weil er Teil des Lagers ist. Wer das Lager darstellen will, wie es war, muss den Hunger zeigen.

Ginzburg und Herling-Grudziński nehmen in ihren autobiografischen Erinnerungsrromanen bewusst die Perspektive des einstigen Gefangenen ein. Die Autoren sind – soweit der Leser das beurteilen kann – weitgehend identisch mit den Ich-Erzählern der Romane. Dadurch ist von Anfang an klar: Diese beiden haben das Lager überlebt, die Figuren werden es auch tun. Die Autoren wenden sich mehr oder minder direkt an den Leser und wollen mit ihren Berichten, für deren Wahrheitsgehalt sie mit ihrer eigenen Geschichte und ihrem Überleben bürgen, Zeugnis über das Geschehene ablegen und dazu beitragen, dass es nicht in Vergessenheit gerät.

---

Empfinden, das das Essen gewährte. Glebow hatte es mit dem Schlucken nicht eilig: das Brot zerging von allein im Mund, und es zerging schnell.“ (18)

11 „Im Lager dachte Schuchow oft daran, wie man früher im Dorf gegessen hatte: Kartoffeln – ganze Pfannen voll, Grütze – ganze Töpfe voll [...]. Im Lager hatte Schuchow gelernt, daß es nicht auf die Mengen ankam. Die Gedanken müssen ganz beim Essen sein – wenn er jetzt die winzigen Stücke abbeißt, sie mit der Zunge zerdrückt, sie aussaugt –, wie gut schmeckt das feuchte Schwarzbrot dann.“ (Solschenizyn 1970, 49)



Ginzburg und Herling-Grudziński schildern den beständigen Hunger mit klaren Worten, er ist in ihren Texten stets präsent. Auch bei ihnen ist es das Brot und dessen Mangel, um das die Gedanken des Häftlings immerzu kreisen:

... Голод. Хлебная пайка с каждой неделей становится миниатюрнее и соблазнительней. Если оставить половинку на утро (а пайки выдают вечером), то не заснешь всю ночь. Не даст она заснуть, будет жечь тебя из-под соломенной подушки. Точно на динамите лежишь. Все будешь ждать – скорей бы утро, чтобы уже можно было ее съесть. А если съесть всю с вечера, то как утром, голодная, дотащишься до своей пилы?<sup>12</sup> (Гинзбург 2007, 419)

Die Schriftsteller unternehmen Versuche, das Hungergefühl zu präzisieren. Dabei nutzen sie für die Beschreibung des Hungerzustands einen ähnlichen Vergleich: Bei Ginzburg brennt das Brot unterm Strohsack, es sei, als ‚läge man auf Dynamit‘. Bei Herling-Grudziński wird der menschliche Körper mit einer überheizten Maschine gleichgesetzt:

Głód, głód ... Potworne uczucie, zamieniające się w końcu w abstrakcyjną ideę, w majaki senne, podsypane coraz słabiej gorączka istnienia. Ciało przypomina przegrzaną maszynę, pracującą na zwiększonych obrotach i zmniejszonym paliwie, zwłaszcza gdy w okresach przesilenia zwiotczałe ręce i nogi upodobniają się do starzanych pasów transmisyjnych. Jaka jest granica jego działania, poza która chyląca się do upadku godność ludzka odzyskuje na nowo swą zachwianą równowagę?<sup>13</sup> (Herling-Grudziński 1995, 177)

---

12 „Hunger, die Brotration wird mit jeder Woche winziger und daher begehrenswerter. Wenn man sich die Hälfte für den nächsten Morgen aufhob (die Rationen wurden am Abend ausgegeben), tat man die ganze Nacht kein Auge zu. Das Brot ließ einen nicht schlafen, es brannte unter dem Strohsack wie Feuer. Als läge man auf Dynamit. Man wartete mit Sehnsucht auf den nächsten Morgen, damit man es endlich essen konnte. Aber wenn man bereits abends alles aß, wie sollte man sich dann morgens, hungrig, zu seiner Säge schleppen?“ (Ginzburg 1986, 65)

13 „Hunger ... Hunger ist ein furchtbares Gefühl, das sich schließlich zu einer abstrakten Idee wandelt, einem fiebrigen Alptraum. Der Körper gleicht da einer überheizten, schlecht geölkten, auf hohen Touren laufenden Maschine. Unter den physischen Einwirkungen des Hungers verliert die schon schwankende menschliche Würde ihren letzten Halt.“ (Herling 2000, 176)

Durch die immer geringer werdenden Nahrungsmengen, insbesondere im Winter, wenn die umliegende Natur keine Zusatznahrung bot und es zunehmend zu Versorgungsengpässen der Gefangenen kam, schildern die Autoren ihre Nahtodererfahrungen: Beide befanden sich in einem Stadium zwischen Leben und Tod, waren zu einem *доходяга* (Dahingehender), zu einem *фумиль* (Docht)<sup>14</sup> geworden oder standen zumindest kurz davor. In ihren Reflexionen bemerken sie, dass auch mit ihnen eine Entmenschlichung vonstattenging. Herling-Grudziński schildert etwa einen Traum, in dem er gebackene Frauen verschlingt – angesichts der immer wieder vorkommenden Fälle von Kannibalismus, die etwa Ginzburg in ihrem Roman schildert, keine abwegige Beschreibung.

Mnie samemu śniły się wówczas sceny erotyczno-ludożercze; miłość i głód wróciły do swego wspólnego pnia biologicznego i wyzwoliły z najgłębszych zamarków podświadomości kobiety ulepione z surowego ciasta, pokasane w niesamowitych orgiach, ociekające krwią i mlekiem, oplątujące rozpaloną głowę ramionami pachnącymi jak świeże pędy.<sup>15</sup> (183)

Die Distanz der Schreibenden zum Geschehen – wobei beide sehr kurz nach der Entlassung begannen, ihre Erinnerungen zu verschriftlichen – ermöglicht es ihnen, genauer zu sehen, was der Hunger aus Menschen machen kann.

Auffallend ist, dass sich alle vier Autoren mit Vergleichen und Metaphern zurückhalten. Es überwiegt eine klare, nüchterne Sprache. Allenfalls Ginzburg schweift in besonders stark emotionalisierten Momenten von ihrer chronologischen Erzählweise ab, greift in ihrer Geschichte vorweg oder wendet sich direkt an den Leser.

---

14 Die genannten Begriffe bezeichnen einen Menschen, der aufgrund starker Unterernährung kurz vor dem Hungertod steht, der kaum noch am Leben, aber auch noch nicht gestorben ist. Sie sind mit dem Ausdruck *Muselman* in der Lagersprache und der Holocaust-Literatur vergleichbar.

15 „Meine eigenen Träume wurden geradezu kannibalisch erotisch. Liebe und Hunger kehrten zu ihrer gemeinsamen biologischen Wurzel zurück, aber vor mir erstanden Bilder von Frauen, die aus Teig geknetet waren und in die ich voll Lust und Gier hineinbiß, bis Blut und Milch aus ihnen hervorquollen und sie ihre Arme, die wie frisch gebackene Brote dufteten, um meinen heißen Kopf legten.“ (181-182)

### Nicht-authentische Erinnerungstexte – Amis und Müller

Amis schreibt seinen Roman aus der Perspektive eines namenlosen alten russischen Emigranten und einstigen Lagerhäftlings, der am Ende seines Lebens noch einmal nach Russland zurückkehrt und eine Art Gulag-Rundreise macht. Während dieser bringt der Protagonist seine Erinnerungen an die Gefangenschaft für seine amerikanische Stieftochter Venus zu Papier. Dabei wechselt die Erzählerfigur zwischen ihrer Zeit im stalinistischen Lager und dem Russland der Gegenwart unter der Herrschaft Putins und erzählt ihre Familiengeschichte. Das Phänomen des Hungers taucht nur am Rande auf. Er wird bei Amis in teilweise reißerischen, effektheischenden Vergleichen dargestellt: „In freedom, every non-nomenklatura citizen knew perpetual hunger – the involuntary slurp and gulp of the oesophagus. In camp, your hunger kicked as I imagine a foetus would kick.“ (Amis 2007, 79) Eines der beherrschenden Themen bei Amis ist vielmehr Sexualität, beginnend mit der Namensgebung („Venus“), über die Schilderungen sexueller Eskapaden der kriminellen Häftlinge<sup>16</sup> im Lager, bis hin zu der Eifersucht auf den jüngeren Bruder, der mit der Frau verkehren darf, die die Hauptfigur begehrt. Bei Solženicyn und Šalamov gibt es zu diesem lange tabuisierten Thema kaum Textstellen, Herling-Grudziński und Ginzburg erwähnen Geschlechtsverkehr in Zusammenhang mit der Darstellung des Zivilisationsbruches im Lager.

Eine Textstelle im Roman Amis, in der der Bruder der Hauptfigur weint, weil er so schmutzig ist, muss zudem erstaunen: „He was crying, he said, because he was so dirty. I believed him. Being so dirty made you cry more often than being so cold or being so hungry. We weren’t so cold or so hungry, not any more. But we were so dirty.“ (110) Zwar gehen authentische Erinnerungen auf die katastrophalen hygienischen Zustände in den Lagern ein, diese stehen aber gegenüber der existentiellen Bedrohung, die von der beständigen Mangelernährung ausging, meist im Hintergrund. Da der Reinigungsprozess im Lager auch Gefahren mit sich brachte,<sup>17</sup> zogen es manche Häftlinge ohnehin vor, diesen auf ein Mini-

---

16 Gemeint sind hier Berufsverbrecher, die v.a. wegen Diebstahls, Gewalt- und Tötungsdelikten zu Haftstrafen verurteilt worden waren und insbesondere den politischen Gefangenen im Lager das Leben erschwerten. Dies war von der sowjetischen Führung durchaus intendiert, denn nach offizieller Auffassung standen die ‚Kriminellen‘ der sowjetischen Gesellschaft prinzipiell näher als die ‚Politischen‘ (vgl. ausführlich Putz 2007).

17 Während der Besuche der Banja fanden Durchsuchungen der Häftlingsbarracken statt, bei denen alle illegalen Besitztümer der Häftlinge (selbstgefertigte Messer, Nadeln, Papier, Stifte) konfisziert wurden. Zudem bestand die Gefahr, dass die eigenen Kleider, insbesondere wenig verschlissene und wärmende Stücke, nach dem Waschen nicht mehr auffindbar waren (vgl.

zum zu reduzieren, zumal der häufige Mangel an Wasser und Seife nur ein geringes Maß an Sauberkeit versprach.

Im Falle von Amis scheint es, als ob er die russische Vergangenheit nutze, um mit der jetzigen Regierung abzurechnen, die ihm missfällt. Der Verdacht, dass es Amis um die Schaffung einer interessanten Szenerie voller Gewalt und Zivilisationsbrüchen für eine ansonsten recht banale Familien- und Dreiecksgeschichte geht, drängt sich auf. Die generalisierete Kritik an Russland, die Amis mit Hilfe der Verlagerung seines Romans nach Russland und durch seine russische Erzählerfigur vorbringt, wirkt aus dem Munde eines britischen Autors, der, um nicht mit zu vielen Eindrücken zurückzukehren und weil er „etwas Reineres [...], etwas Vergeistigteres, das in erster Linie ein Produkt der Vorstellung ist“ (Amis zitiert nach David 2008) schreiben wollte, nie in Russland war, unpassend und überheblich.

Herta Müller beschreibt in *Atemschaukel* das Schicksal des jungen, homosexuellen Rumäniendeutschen Leo, der gegen Ende des Zweiten Weltkriegs wie zahlreiche seiner Landsleute in einem sowjetischen Arbeitslager interniert wird. Der Hunger nimmt dabei eine, wenn nicht *die* zentrale Rolle ein. Er ist ein allpräsenes Motiv und verfolgt die Romanfiguren in Gestalt des ‚Hungerengels‘, er sitzt mit am Tisch, auf dem Teller und bestimmt ihre Interaktionen mit ihrer Umwelt, wie der Ich-Erzähler Leo berichtet: „Nur der Hungerengel konnte Paul Gast verbieten, seiner Frau das Essen zu stehlen. Aber der Hungerengel ist doch selber ein Dieb. Alle Hungerengel kennen sich, dachte ich, wie wir uns kennen.“ (Müller 2009, 224) Müller greift vermehrt auf die Beschreibungen der Organisation und der Aufnahme von Nahrung zurück, versucht, den Hunger zu fassen, verstrickt sich aber dabei oft in Vergleiche, die letztlich leer bleiben. Der Hunger bleibt unbeschreiblich, konstatiert auch Leo selbst:

So ein Licht, das sich im Mund selber anschaut, sich süßlich ins Gaumenzäpfchen schleicht, bis es anschwillt und einem ins Hirn steigt. Bis man im Kopf kein Hirn, nur das Hungerecho hat. Es gibt keine passenden Wörter fürs Hungerleiden. Ich muss dem Hunger heute noch zeigen, dass ich ihm entkommen bin. (25)

Hier Ivan Denisovič, der seine Fischgräten aussaugt, dort Leo, der sich fühlt, als hätte man ihm eine „frische Hasenhaut zum Trocknen hinters Gesicht gespannt.“ (Ebd.) Müllers sprachliche Bilder, ihre Metaphern und

---

dazu einen weiteren Erinnerungstext von Rohr 2010, 28-30).

Vergleiche erinnern an die frühen Gedichte Paul Celans und die sprachliche Nähe zu der Dichtung ihres Freundes Oskar Pastior ist offensichtlich, bedingt vielleicht auch durch die gemeinsame Herkunft aus dem k. u. k.-Sprachraum. Die für Müller so charakteristische Metaphorizität macht die Besonderheit ihrer Texte aus, ist für den Leser aber gleichzeitig irritierend und herausfordernd, denn nicht immer gelingt es, hinter das von Müller gezeigte Bild zu blicken (vgl. dazu Grün 2010, insb. Kap. 5). Die Forderung Šalamovs nach einer neuen Literatur für ungekannte Verbrechen erfüllt Müller zumindest im Hinblick auf die von ihm geforderte klare und schnörkellose Sprache nicht. Problematisch wird dies vor allem dann, wenn Müller trotz vieler Worte letztlich inhaltlose Bilder liefert, die zwar den Schrecken des Lagers einzufangen versuchen, ihn aber gleichzeitig umhüllen und verkleiden, so dass das Grauen hinter der Schönheit der Sprache zu verschwinden droht.

### Fazit

Zusammenfassend lässt sich konstatieren, dass zumindest bei den hier untersuchten Texten ein Unterschied zwischen authentischen und nicht-authentischen Erinnerungen vorhanden ist. Einerseits herrscht eine klare, analytische Sprache vor, die dem Leser konkretes Wissen über die Lagerwelt vermittelt, die es ihm durch drastische, aber einprägsame realitätsnahe Schilderungen ermöglicht, das Leben in den stalinistischen Arbeitsbesserungslagern zu betrachten. Der Wunsch, über das Erlebte Zeugnis abzulegen und es dadurch vor dem Vergessen zu bewahren, wird von allen Autoren betont. Andererseits ist das Lager als Romankulisse anzutreffen, in der Hunger und Leid zwar auftauchen, deren Figuren und Handlungsstränge aber nahezu ohne Bedeutungsverlust auch in eine andere Szenerie transferiert werden könnten.

In den hier betrachteten authentischen Erinnerungen steht die Darstellung des Lagers in seiner Gesamtheit im Vordergrund. Šalamov und Solženicyн greifen in ihren Erzählungen einzelne Momente des Lagerlebens heraus, wie etwa den Hunger, und zeigen daran, welche Auswirkungen das System Gulag für die Menschen hatte. Die fiktionalen Charaktere bei Šalamov und Solženicyн sind derart konzipiert, dass sie jederzeit austauschbar sind. So wie der in *Один день* beschriebene Tag im Leben des Ivan Denisovič für jeden seiner insgesamt 3653 Hafttage stehen kann (Солженицын 2009, 115), so sind nahezu alle Figuren der beiden Autoren derart angelegt, dass sie jeweils eine ganze Gruppe von Häftlingen repräsentieren könnten. Es ist gerade die Offenheit der Charaktere und

die Übertragbarkeit der Situationen, die das Geschilderte glaubwürdig erscheinen lässt.

Ginzburg und Herling-Grudziński beschreiben in ihren autobiografischen Romanen zwar primär einen Teil ihrer eigenen Lebensgeschichte, gleichzeitig beobachten und analysieren sie aber das Geschehen um sich herum und versuchen somit, den Lesern einen Einblick in eine größere Gesamtgeschichte, nämlich die des sowjetischen Arbeitsbesserungslagers, zu geben. Dass Aspekte wie der des beständigen Hungers in ihren Erinnerungen einen so großen Raum einnehmen, zeigt, dass Šalamov und Solženicyn in ihren Erzählungen tatsächlich wesentliche Momente des Lagers aufgreifen. Selbst wenn auch erinnerte Wahrheit literarisch erfunden bleibt (vgl. Semprun 2002, 148), so bezieht sich die Fiktionalität doch weniger auf die geschilderten Details des Lagerlebens, sondern betrifft vielmehr Struktur, Anordnung und Konzeption der Erinnerungstexte (vgl. Böll 1984, 5).

Müller und Amis hingegen fokussieren in ihren Texten durch komplex ausdifferenzierte und kaum vergleichbare Charaktere Sonderschicksale von Sonderlingen, die nur bedingten Anspruch auf Übertragbarkeit haben, selbst wenn wesentliche Aspekte des Lagers bearbeitet werden. Es ist anzunehmen, dass bei Amis weniger der Wunsch nach der Schaffung eines Erinnerungstextes im Vordergrund steht, als der nach Provokation, nur bedingt versteckter Kritik an Putins Russland oder hohen Auflagenzahlen. Bei Müller hingegen überwiegt wohl das Interesse am Gegenstand der Erinnerung, dem Nachspüren eigener Familiengeschichte und dem Verlangen, der Empörung über Ungerechtigkeit, Verbrechen und Unfreiheit dichterischen Ausdruck zu verleihen.<sup>18</sup>

In keinem Fall soll hier aber nicht-authentischer Erinnerungsprosa ihre Existenzberechtigung abgesprochen werden. Solche Texte lösen aus verschiedensten Gründen Diskussionen aus, regen zum Weiterlesen an, werfen Problemstellungen auf oder bringen den westeuropäischen Leser überhaupt erstmals mit dem Thema *Gulag* in Verbindung. So können auch Autoren, die nicht der Erlebnis-Generation angehören, dazu beitragen, dass Šalamov, Solženicyn, Ginzburg, Herling-Grudziński und andere nicht in Vergessenheit geraten.

---

<sup>18</sup> Beiden Motiven müsste in einer ausführlicheren Untersuchung näher analysiert werden, im Rahmen der hier gebotenen Kürze kann das nur fragmentarisch erfolgen. Hier sei darauf verwiesen, dass ich dieser Frage in meiner Dissertation ausführlicher nachgehen werde.

## Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W.: Kulturkritik und Gesellschaft. In: Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter. Hg. von Petra Kiedaisch. Stuttgart 1995a. S. 27-49.
- Adorno, Theodor W.: Meditationen zur Metaphysik. In: Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter. Hg. von Petra Kiedaisch. Stuttgart 1995b. S. 55-63.
- Amis, Martin: House of Meetings. London 2007.
- Assmann, Aleida: Wie wahr sind Erinnerungen? In: Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung. Hg. von Harald Welzer. Hamburg 2001. S. 103-122.
- Assmann, Aleida: Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. Bonn 2007.
- Assmann, Jan: Schuld und Unschuld des Vergessens. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 23.1 (1998). S. 191-203.
- Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München 2007.
- Böll, Heinrich: Weine nicht vor ihnen. Vorwort. In: Ginsburg, Jewgenija: Gratwanderung. München 1984. S. 5-14.
- Bonakdar, Maryam: Pornografie und Holocaust. In: NDR.de, Kultur, Kino & Film. 28.03.2011 <[http://www.ndr.de/kultur/kino\\_und\\_film/stalag105\\_page-1.html](http://www.ndr.de/kultur/kino_und_film/stalag105_page-1.html)>.
- Das Lager schreiben. Varlam Šalamov und die Aufarbeitung des Gulag. Berlin 2007 (Osteuropa 57.6).
- David, Thomas: Wissen Sie, wovon Ihr Werk handelt, Mister Amis? In: FAZ.net, Literatur. 01.03.2010 <<http://www.faz.net/s/Rub1DA1F-B848C1E44858CB87A0FE6AD1B68/Doc~EBC7C209735594008AC38DCA69DA8C8AF~ATpl~Ecommon~Scontent.html>>.
- Fried, Johannes: Der Schleier der Erinnerung. Grundzüge einer historischen Memorik. München 2004.
- Ginsburg, Jewgenia: Gratwanderung. München 1986.
- Grün, Sigrid: ‚Fremd in einzelnen Dingen‘. Fremdheit und Alterität bei Herta Müller. Stuttgart 2010.
- Halbwachs, Maurice: Das kollektive Gedächtnis. Frankfurt/M. 1985.
- Herling, Gustaw: Welt ohne Erbarmen. Frankfurt/M. et al. 2000.
- Herling-Grudziński, Gustaw: Inny Świat. Zapiski sowieckie. Warszawa 1995.
- Müller, Herta: Atemschaukel. München 2009.

- Putz, Manuela: Die Herren des Lagers. Berufsverbrecher im Gulag. In: Das Lager schreiben. Varlam Šalamov und die Aufarbeitung des Gulag. Berlin 2007 (Osteuropa 57.6). S. 341-351.
- Richard, Lionel: Auschwitz und kein Ende. In: Kunst und Literatur nach Auschwitz. Hg. von Manfred Köppen. Berlin 1993. S. 23-30.
- Rohr, Angela: Der Vogel. Gesammelte Erzählungen und Reportagen. Berlin 2010.
- Šalamov, Varlam: Über Prosa. In: Das Lager schreiben. Varlam Šalamov und die Aufarbeitung des Gulag. Berlin 2007 (Osteuropa 57.6). S. 183-194.
- Schalamow, Warlam: Durch den Schnee. Erzählungen aus Kolyma. Berlin 2007.
- Semprun, Jorge: Der Tote mit meinem Namen. Frankfurt/M. 2002.
- Smith, Tom Rob: The Secret Speech. London 2009.
- Solschenizyn, Alexander: Ein Tag im Leben des Iwan Denissowitsch. In: Ders.: Ein Tag im Leben des Iwan Denissowitsch und andere Erzählungen. Stuttgart et al. 1970. S. 7-169.
- Strümpel, Jan: Im Sog der Erinnerungskultur. Holocaust und Literatur – ‚Normalität‘ und ihre Grenzen. In: Text+Kritik 144 (1999). Literatur und Holocaust. S. 9-17.
- Гинзбург, Е.С. Крутой маршрут. Москва 2007.
- История Сталинского Гулага. Т. 4. Население Гулага: численность и условия содержания. Отв. ред. А.Б. Безбородов, В.М. Хрусталеv. Москва 2004.
- Солженицын, А.И. Один день Ивана Денисовича // Солженицын, А.И. Рассказы. Москва 2009. С. 7-116.
- Шаламов, В.Т. Колымские рассказы. Левый берег. Москва 2005.
- Шаламов, В.Т. О прозе // Шаламов, В.Т. В зеркале. Рассказы. Стихотворения. Эссе и заметки. Москва 2009. С. 439-456.

### Zur Autorin

*Nina Frieß* studierte Politikwissenschaft und Slavistik mit Schwerpunkt russische Literaturwissenschaft in Heidelberg, St. Petersburg und Potsdam. Derzeit ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Slavistik der Universität Potsdam und schreibt ihre Dissertation über die Literarisierung von Erinnerungen an das stalinistische Arbeitsbesserungslager. Der vorliegende Aufsatz beinhaltet erste Gedanken zu diesem Thema.







## **Realitätsgewinn und -verlust in der Auseinandersetzung mit Vergangenheit in David Albaharis Roman *Gec i Majer***

### Einführung und methodischer Zugang

David Albahari gehört zu den bekanntesten Vertretern der serbischen Postmoderne und – auch außerhalb der Grenzen Serbiens – zu den meist-rezipierten Autoren der serbischen Gegenwartsliteratur. Im Gesamtwerk des Autors werden narrative Mechanismen der Konstruktion und Dekonstruktion individueller und kollektiver Identitäten vorgeführt, die sich in den anthropologischen Konstanten des Erinnerns und Vergessens niederschlagen. Diese Jahrzehnte lange Kontinuität eines literarischen Themas – korrespondierend mit einer bemerkenswerten Vielfalt der literarischen Darstellungsformen – ist nicht allein ein Spiegel des Zeitgefühls der Postmoderne, sondern auch der Auseinandersetzung des Autors mit Prägungen, Wendepunkten und Brüchen in der eigenen Biografie. So sind beispielsweise die jüdische Herkunft und die Auswanderung nach Kanada beständige und variierte Themen in Albaharis Werk.<sup>1</sup> Dadurch kommt es in vielen der Romane und Erzählungen zu einer – oft versteckten – Auseinandersetzung mit historischen und historiografischen Fragestellungen. Die Konfrontation mit dem Konstruktcharakter der Geschichte erfolgte in keinem anderen der Werke Albaharis derart konsequent, wie in seinem 1998 erschienenen siebten Roman *Gec i Majer (Götz und Meyer)*.<sup>2</sup> Die Analyse dieses Romans erfolgt unter der Annahme, dass die vom Autor eingesetzten erzählerischen Strategien auf ein bestimmtes Verständnis

---

1 Das Gesamtwerk des seit 1973 sehr produktiven Autors ist mit zwölf Romanen, zwölf Erzählbänden, drei Büchern essayistischer Prosa, einem Kinderbuch sowie einem Jugendbuch umfangreich und vielfältig.

2 Die Originalzitate entstammen der 2. Auflage von 2005. Die deutschen Zitate wurden der ebenfalls 2005 veröffentlichten deutschen Übersetzung *Götz und Meyer* von Mirjana und Klaus Wittmann entnommen.

von Geschichte und auf spezielle Problemfelder der Historie und Historiografie verweisen. Um den Roman adäquat interpretieren zu können, muss zunächst das aus der Textstruktur ableitbare Geschichtsbild des Autors herausgearbeitet werden.<sup>3</sup>

Als historisches Thema wählte David Albahari für den Roman *Gec i Majer* die Ermordung der Belgrader Juden durch die deutschen Besatzer während des Zweiten Weltkrieges. Das eigentliche Thema des Romans hingegen ist die Besessenheit der erzählenden Hauptfigur von historischen Vorgängen, welche als determinierend für ihre Existenz in der Wirklichkeit der Erzählgegenwart erkannt werden.

### Von den Spuren des Traumas erzählen

Der Erzähler im Roman *Gec i Majer* ist autodiegetisch, d. h. er ist gleichzeitig die Hauptfigur. Der Inhalt des von ihm und ausschließlich aus seiner Perspektive Erzählten umfasst den Prozess seiner Recherche nach Opfern, Tätern und Abläufen des Massenmords an den Belgrader Juden vom Dezember 1941 bis April 1942. Die Motivation des Erzählers liegt in der Suche nach seiner Herkunft, so dass sich als eigentliches Vorhaben die Konstruktion seiner jüdischen Identität herausstellt. Die Hintergrundgeschichte der Recherche ist somit in der Biografie des Erzählers verankert, dessen Familie auf dem alten Messegelände zwischen Belgrad und Zemun inhaftiert war und wie alle jüdischen Lagerinsassen in Gaswagen getötet wurde. Aus der Rückschau begründet er seine Recherche mit der Entdeckung eines Bedürfnisses nach Wissen über das Schicksal seiner Familie als Voraussetzung für die Etablierung eines eigenen Ich-Gefühls: „Kada sam započinjao, verovao sam da ću, rešavajući smisao tih znakova pitanja, razrešiti i smisao upitnika u koji sam se sam pretvorio, [...]“<sup>4</sup> (Albahari 2005a, 179) Es geht in diesem Roman somit um historische Sinnbildung, womit die zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft lavierende Erinnerungsleistung gemeint ist (vgl. Rösen 1994,

---

3 Die Untersuchungsmethode orientiert sich an den von Ansgar Nünning in *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion* (1995) entwickelten Merkmalen der historiografischen Metafiktion, einer Sonderform des historischen Romans, die sich durch eine „Akzentverlagerung von der Geschichtsdarstellung auf die Reflexion über die Rekonstruktion von geschichtlichen Zusammenhängen und Thematisierung geschichtstheoretischer Probleme“ auszeichnet (282).

Die narratologische Terminologie orientiert sich, soweit nicht anders angegeben, an den von Gérard Genette in *Discours du récit* (1972; *Die Erzählung*, 1998) beschriebenen Kategorien.

4 „Damals, als ich damit anfang, glaubte ich, daß ich, wenn sich mir der Sinn dieser Fragezeichen erschlosse, auch hinter den Sinn des Fragezeichens kommen würde, in das ich mich selbst verwandelt hatte.“ (Albahari 2005b, 169)

8-10). Für den Protagonisten kristallisiert sich erst im weiteren Prozess der Nachforschungen heraus, dass nicht die getöteten Familienmitglieder, sondern Götz und Meyer, die beiden Fahrer des Gaswagens, den Fokus seiner Recherchen darstellen. Albaharis Erzähler ist jedoch kein Historiker, sondern Lehrer der serbokroatischen Sprache und Literatur. Der Beruf ist entscheidend in der Konzeption der Hauptfigur, denn der Zeitpunkt des Erzählens lässt sich auf den Zeitraum zwischen 1989-1990 einengen, als der baldige Zerfall Jugoslawiens und die Zersplitterung der serbokroatischen Sprache bereits zu ahnen waren. Der Erzähler spürt den drohenden Verlust seiner jugoslawischen Identität und ein Bedürfnis nach einer alternativen Zugehörigkeit, die er in seinen jüdischen Wurzeln sucht.<sup>5</sup> Seine düsteren Zukunftssahnungen sind für den Leser nur mittels „kontextuelle[r] Bezugsrahmen“ (Nünning 1998, 27) zu erschließen, d. h. dem Wissen um die jugoslawischen Zerfallskriege während der 1990er Jahre.

Aus narratologischer Sicht stellt sich nun die Frage, wie diese suchende, forschende und erzählende Figur konzipiert ist und mit welchen Mitteln sie sich ihren historischen Gegenstand erschließt. Der Protagonist bedient sich verschiedener Zugänge – Recherche, Imagination, Identifikation und Rekonstruktion –, die eine schrittweise Annäherung an die historischen Vorgänge und Akteure ermöglichen. Vorrangig zu Beginn seiner Nachforschungen nutzt er in der historischen Forschung etablierte Verfahren wie Archiv- und Quellenarbeit, Zeugenbefragung und Rezeption historiografischer Werke. Zunehmend setzt er allerdings das Verfahren der Imagination an den Stellen ein, in denen die ‚objektiven‘ Quellen Lücken hinterlassen. So verschafft sich der Protagonisten ein zwar subjektiv gefärbtes Bild von den Ereignissen in Belgrad und in dem Sammellager auf dem alten Messegelände, das sich aber durch eine hochgradige Empathie auszeichnet, wodurch ihm die Identifikation mit den historischen Akteuren – Opfern gleichermaßen wie Tätern – ermöglicht wird. Dieser einführende Zugang zur Vergangenheit korrespondiert mit den zahlrei-

---

5 Das Dilemma der Identitäten, das sich in den 1990 durchgeführten Volksbefragungen zuspitzte, wurde in der Situation der jugoslawischen Juden besonders deutlich: „Die jugoslawische Identität [ ] wurde nun unter dem Druck der politischen Polarisierung auch bei der Mehrheit der Bevölkerung durch eine ethnonationale Identität verdrängt und ersetzt. Für viele war dies ein schmerzhafter Prozess. Betroffen waren besonders die ‚Jugoslawen‘, denen ihr Identifikationsobjekt abhanden kam und die unter gewaltigen Entscheidungsdruck gerieten, sowie all jene Bevölkerungsgruppen, die neben einer nationalen oder religiösen Zugehörigkeit auch eine ausgeprägte jugoslawische Orientierung besessen hatten, darunter die etwa 9000 Juden (einschließlich der Krypto-Juden, die in den Volkszählungen nicht als Juden in Erscheinung getreten waren).“ (Sundhaussen 2007, 415)

chen, über den Text verstreuten Zweifeln der Erzählerfigur am Aussagewert historischer Forschung, d. h. ihrem Unvermögen, ein vergangenes Geschehen in seinem ‚wahrhaften‘ Wesen zu erfassen.

U početku sam prilježno prepisivao sve te podatke, a onda sam digao ruke od toga, izgubljen u tonama životnih namirnica i metrima ogevnog drveta, zgrožen nad tim obiljem birokratije u vreme kada je život curio iz logoraša kao voda iz mokre krpe.<sup>6</sup> (Albahari 2005a, 57-58)

Die Imagination wird zum Bindeglied zwischen dem Wissensfundus, auf dem das aus der Rückschau rekonstruierte Vergangenheitsbild der Forscherfigur basiert, und all jenen Details, welche für die Belgrader Juden oder die deutschen Besatzer zur Wirklichkeit gehörten. Denn der eigene Wissensstand, die Kenntnis technischer Angaben und chronologischer Geschehensabläufe, erweist sich zunehmend als unzureichend. Auch der Erzähler gibt zu, dass die unmittelbaren Eindrücke der zum historischen Zeitpunkt anwesenden Personen einen Wissensschatz ausmachen, zu dem er keinen Zugang haben kann. Diese Geschichtserfahrungen der teilhabenden Individuen, von Jan Assmann „kommunikatives Gedächtnis“ (J. Assmann 2005, 50) genannt, ist jedoch die notwendige Ergänzung zu seinem aus der Fülle an Archivmaterial rekonstruierten Vergangenheitsbild, das für sich allein unvollkommen bleiben muss:

I ne samo deca, niko od logoraša verovatno nije znao kako su se Gec i Majer doista zvali, mada se može pretpostaviti da su ih označavali na neki način, možda kao „Suvi“ ili „Brka“, rečju koja je Geca činila Gecom a Majera Majerom. Eto, oni su znali, mislim na logoraše, nešto što je meni bilo nedokučivo, a ja sam znao ono što je njima bilo nepoznato: i Gecovo i Majerovo ime, i pravu namenu kamiona marke Zaurer, i tačno značenje reči „preseljenje“ i „tovar“, i priču o lažnom logoru u Rumuniji ili Polskoj.<sup>7</sup> (Albahari 2005a, 131)

---

6 „Am Anfang schrieb ich alle diese Daten eifrig ab, dann aber ließ ich es sein, da ich mich in Tonnen von Lebensmitteln und in Festmetern von Brennholz verlor und entsetzt war über das Übermaß an Bürokratie in einer Zeit, in der das Leben aus den Lagerinsassen heraustropfte wie Wasser aus einem nassen Tuch.“ (55-56)

7 „Nicht nur die Kinder, vermutlich wußte keiner die Namen von Götz und Meyer, allerdings muß angenommen werden, daß man sie irgendwie bezeichnete, vielleicht ‚Der Dünne‘ oder ‚Der Schnauzbart‘, mit einem Wort also, das Götz zu Götz und Meyer zu Meyer machte. Sie, die Lagerinsassen, wußten eben etwas, was außer meiner Reichweite liegt, ich wiederum weiß Dinge, die ihnen unbekannt waren: die Namen von Götz und Meyer, den wahren Zweck des

Das in diesem Dilemma des Erzählers verankerte Grundproblem historischer Forschung, sich der Vergangenheit nur anzunähern, ohne sie gänzlich erfassen zu können, beschreibt der Historiker Reinhart Koselleck als zwangsläufige „Fiktion des Faktischen“ (Koselleck 1989, 153). Für den Erzähler ist diese Erkenntnis allerdings fatal, denn die vollständige Rekonstruktion des Schicksals der Belgrader Juden hat für ihn existenzielle Bedeutung. Um eine Ahnung von den sinnlichen Eindrücken der Menschen damals zu bekommen, bedient er sich seiner Einbildungskraft. Dieses Vorgehen wird durch einen Satz ausgedrückt, der durch regelmäßiges Wiederholen leitmotivischen Charakter annimmt: „Gec i Majer. Nikada ih nisam video, mogu samo da ih zamišljam“<sup>8</sup> (Albahari 2005a, 5). Der innere Kampf des Ich-Erzählers in Bezug auf die Methodik seiner Nachforschungen wird im Text sehr subtil vorgeführt. Zweifelnde Passagen wechseln mit solchen, in denen Vertrauen in die eigene Vorstellungskraft vorherrscht. Der im Roman konsequent monoperspektivisch gestaltete Blick auf historische Akteure und Ereignisse ist somit keinesfalls kohärent, sondern der jeweiligen psychischen Verfassung der Erzählerfigur entsprechenden Schwankungen unterworfen. Stellenweise äußert der Erzähler hinsichtlich der Zuverlässigkeit seiner Vorstellungskraft starke Zweifel. Das wird erkennbar anhand von Phrasen wie: „Ni Geca ni Maje-  
ra ne mogu da zamislim s brkovima. Ne mogu, zapravo, nikako da ih zamislim, ništa mi tu brkovi ne pomažu.“<sup>9</sup> (6) Diesen Unsicherheit ausdrückenden Sätzen stehen Passagen gegenüber, in denen der Erzähler durch den Kunstgriff einer scheinbar logischen Beweisführung Vermutungen in Tatsachen überführt: „Možda puši. Verovatno puši. Svi su tada pušili, uostalom: kao i sada. U tom pogledu, svet se nije promenio.“<sup>10</sup> (15) In anderen Sequenzen wiederum vertraut der Erzähler den Suggestionen seiner Fantasie und präsentiert selbst die psychische Disposition von Götz und Meyer als Tatsachen: „Ne bi se moglo reći da osećaju neke posledice svakodnevnih obaveza, pritisak užasnih prizora, noćne more. Dobro su raspoloženi, imaju apetit, ni traga od sumornih misli, nema čak ni nostalgije za rodnim krajem.“<sup>11</sup> (11)

---

Saurer-Lastwagens, die genaue Bedeutung der Wörter ‚Verlegung‘ und ‚Ladung‘, das Märchen vom nichtexistierenden Lager in Rumänien oder Polen.“ (123-124)

8 „Götz und Meyer. Ich habe sie nie gesehen, außer in meiner Phantasie.“ (7)

9 „Ich kann mir weder Götz noch Meyer mit einem Schnurrbart vorstellen. Ich kann sie mir eigentlich überhaupt nicht vorstellen, egal, ob mit oder ohne Schnurrbart.“ (8)

10 „Vielleicht raucht er dabei. Ganz sicher raucht er. Alle rauchten damals, wie übrigens auch heute. In dieser Hinsicht hat die Welt sich nicht verändert.“ (16)

11 „Man kann nicht sagen, daß sie irgendwelche Folgen ihrer täglichen Verpflichtungen

Die Ergänzung der ‚objektiven‘ Quellen durch Vorstellungsbilder führt stellenweise zu widersprüchlichen Ergebnissen. Um dies zu illustrieren wurde ein Textabschnitt ausgewählt, in dem der Erzähler über die Anzahl der zur Verscharrung der ermordeten Juden eingesetzten serbischen Gefangenen nachsinnt, da die in den Dokumenten angegebene Zahl von fünf Gefangenen in seiner Interpretation – die allerdings auf einem imaginären Bild der Entladung und Vergrabung der Toten beruht – höher sein muss: „Priča se da ih je bilo petorica, ali s obzirom na obim zadatka – trebalo je izneti leševe i zatrpati rake u najkraćem mogućem roku – sedam je verovatnija brojka.“<sup>12</sup> (9-10) Dieses Beispiel verdeutlicht außerdem die Funktion der im gesamten Text strategisch eingesetzten Ironie des Erzählers. Die „zwischen Einfühlung und Distanzierung“ (Müller 2004, 303) wechselnde Darstellung spiegelt den inneren Widerstreit des Protagonisten wider, seine emotionale Involviertheit und das gleichzeitig manifeste Bedürfnis nach Abgrenzung.

Durch die Fähigkeit und sich zur Obsession steigernde Bereitschaft des Protagonisten, vergangene Szenen zu imaginieren, verliert dieser die für eine erfolgreiche historische Nachforschung notwendige Distanz zur Vergangenheit und den damals agierenden Menschen. Um das vergangene Geschehen jedoch sinnlich wahrnehmen zu können, muss der Ich-Erzähler die Perspektive des Forschers aufgeben und die Rollen der Opfer und der Täter einnehmen.

Imagination spielt, wie bereits festgestellt wurde, mehr oder weniger in jede Vergangenheitsdeutung hinein. Somit stellt sich die Frage, wie die außer Kontrolle geratene Situation im Roman motiviert wird. In einer hochgradig ironischen Passage wird paradoxerweise der Vorsatz des objektiven Umgangs mit allen, auch den Tätern, als Ursache für den Distanzverlust suggeriert:

Moram da budem pošten prema Gecu i Majeru, često sam pomišljao, ne samo zbog njihove oprezne vožnje do Jajinaca nego i onako, uopšte. I oni su imali prava na zablude i samozavaranje, podjednako kao i jevrejski logoraši, to nisam mogao da osporim. Ali, bilo je dovoljno da zamis-

---

spüren, etwa einen Druck oder Alpträume wegen der entsetzlichen Bilder. Sie sind gut gelaunt, sie haben Appetit, keine Spur von trübseligen Gedanken, nicht einmal Heimweh.“ (12)

12 „Fünf sollen es gewesen sein, aber wenn man den Umfang der Aufgabe berücksichtigt – es galt, die Leichen herauszuholen und die Gruben in kürzester Zeit zuzuschütten –, ist sieben die wahrscheinlichere Zahl.“ (11)



lim kako se jedan od njih saginje da bi prespojio izduvnu cev kamiona, i sve se u meni razbijalo u paramparčad.<sup>13</sup> (Albahari 2005a, 61-62)

Der Ich-Erzähler hat den hohen Anspruch, Götz und Meyer gegenüber objektiv sein zu wollen. Durch deren Beteiligung an einem Massenmord wird eine unparteiische Wertung ihres Tuns allerdings unmöglich. Das Bedürfnis nach einer neutralen Wahrnehmung wird vom Erzähler jedoch immer wieder geäußert, denn er möchte die einzelnen Etappen der Ermordung der Belgrader Juden nicht nur nachzeichnen, sondern das Ereignis in Gänze verstehen – und das gelingt nur unter gleichberechtigter Beachtung der Opfer wie der Täter. So gerät der Erzähler in einen Zwiespalt, welcher Grad an Objektivität Götz und Meyer gegenüber angemessen ist und durch die Unlösbarkeit dieses Problems steigert sich seine Beschäftigung mit ihnen ins Exzessive.

Die Ich-Spaltung des Protagonisten führt zur Identifikation nicht nur mit seinen ermordeten Verwandten, sondern auch mit Götz und Meyer. Die folgende Szene demonstriert, wie die ‚Verwandlung‘ des Lehrers der serbokroatischen Sprache im Jahre 1990 in einen Belgrader Juden im Dezember 1941 und umgekehrt, erzählerisch realisiert wird.

Onda sam dobio pismo iz Beča u kojem mi je potvrđeno da posle rata u Nemačkoj nije vođena nikakva istraga o slučaju Geca i Majera, te da nema nikakvog načina da se nešto dozna o njihovoj sudbini. Pismo sam pročitao ispred poštanskih sandučića, pošto sam prethodno silovitim potezom rascepio koverat. Na marku nisam obratio pažnju. Kolena su mi zadrhtala i morao sam da sednem na stepenik. Nisam dugo sedeo, neko me je gurnuo u leđa, uspeo sam samo da dohvatim svoj denjak, da krenem za drugima, a sa svih strana su dopirali delovi rečenica, duboki uzdasi, suzdržani plač. Ušli smo u vojni kamion, i kroz rupu na ciradi, dok smo se vozili, gledao sam kako promiču zgrade i ulice, a onda smo stigli na most i Beograd je počeo da se udaljava. Zamislite život koji se skuplja u zrno, rekao sam učenicima. Juče je još bio ceo svet, danas je tačka.<sup>14</sup> (128)

---

13 „Ich muß fair sein zu Götz und Meyer, dachte ich oft, nicht nur wegen ihrer behutsamen Fahrweise nach Jajinci, sondern einfach so. Auch sie hatten ein Recht auf Irrtümer und Selbsttäuschungen genau wie die jüdischen Lagerinsassen, das konnte ich nicht von der Hand weisen. Aber ich brauchte mir nur vorzustellen, wie sich einer von ihnen bückte, um das Auspuffrohr des Lastwagens umzustecken, und schon zerbrach in mir alles in tausend Stücke.“ (Albahari 2005b, 59)

14 „Dann kam ein Brief aus Wien, in dem man mir versicherte, daß im Falle von Götz und

Die Identifikation des Protagonisten mit Götz und Meyer wird durch eine völlig andere Strategie ermöglicht, denn der Erzähler versetzt sich nicht in die Täter hinein, sondern schöpft ihre Gestalten, Gesten und Worte aus sich selbst und stellt sie sich als Dialogpartner gegenüber:

Da bih doista shvatio stvarne ljude, kakvi su bili moji rođaci, prvo sam morao da shvatim nestvarne ljude, kakvi su bili Gec i Majer. Ne da ih shvatim: a ih stvorim. Stoga sam ponekad jednostavno morao da budem Gec ili Majer da bih doznao šta je Gec, ili Majer, zapravo: ja, misli o onome što ga je Majer, ili Gec, takođe: ja, pozeleo da upita.<sup>15</sup> (72-73)

So werden in grotesken Situationen die widerstreitenden Bestrebungen des Erzählers nach Annäherung und Distanz an diese beiden Personen inszeniert: „Noću, kada ih sanjam, držimo se za ruke. Ujutro, po buđenju, dugo ih perem pod mlazom hladne vode, trljam ih malom, oštrom četkom, trljam ih sve dok koža ne počne da stenje.“<sup>16</sup> (111-112)

Indem Götz und Meyer bis zum Schluss ohne Gesicht beschrieben werden, können sie, wie der Erzähler selbst eingesteht, für Jedermann – und damit aber auch für ihn selbst – stehen: „Svako je mogao da bude Gec. Svako je mogao da bude Majer.“<sup>17</sup> (72) Mit dem „čovek bez lica“ (dem „Gesichtslosen“), einer spezifischen Ausgestaltung des literarischen Doppelgängermotivs, knüpft der Roman *Gec i Majer* an zahlrei-

---

Meyer nach dem Krieg in Deutschland keine Ermittlungen durchgeführt wurden, so daß es nicht möglich sei, etwas über deren Schicksal in Erfahrung zu bringen. Den Brief las ich vor meinem Briefkasten, nachdem ich den Umschlag mit einer heftigen Bewegung aufgerissen hatte. Die Briefmarke hatte ich nicht beachtet. Meine Knie zitterten, ich mußte mich auf eine Stufe des Treppenhauses setzen. Ich blieb nicht lange da sitzen, jemand stieß mich in den Rücken, ich schaffte es gerade noch, mein Bündel zu greifen und mich den anderen anzuschließen, während von allen Seiten Wortfetzen, tiefe Seufzer, verhaltenes Weinen zu mir drangen. Wir stiegen auf einen Militärlastwagen. Während der Fahrt sah ich durch eine Öffnung in der Plane Häuser und Straßen vorbeigleiten, dann erreichten wir die Brücke, und Belgrad blieb für immer weiter zurück. Ihr müßt euch ein Leben vorstellen, das zu einem Korn zusammenschumpft, sagte ich zu meinen Schülern. Gestern gab es noch eine Welt, heute ist sie nur noch ein Punkt.“ (120-121) 15 „Um wirkliche Menschen, wie es meine Verwandte waren, zu erfassen, mußte ich zunächst unwirkliche Menschen wie Götz und Meyer begreifen. Nicht begreifen, erschaffen. Manchmal mußte ich einfach selbst Götz oder Meyer sein, um zu erfahren, was Götz, oder Meyer, eigentlich ich, von dem hielt, wonach ihn Meyer, oder Götz, das heißt auch mich, fragen wollte.“ (69)

16 „Nachts in meinen Träumen halten wir uns an den Händen. Morgens nach dem Wachwerden lasse ich lange einen kalten Wasserstrahl über die meinen laufen, ich reibe sie mit einer kleinen harten Bürste so lang, bis die Haut zu ächzen beginnt.“ (106)

17 „Jeder hätte Götz sein können. Jeder hätte Meyer sein können.“ (69)

che andere Werke David Albaharis an, in denen Dopplungs- und Spaltungsprozesse der Helden konzipiert wurden. Renate Lachmann deutet den Doppelgänger in Anlehnung an Sigmund Freud als literarischen Ausdruck der menschlichen Sehnsucht nach einer Ganzheitlichkeit des Individuums, in das die verschiedenen, den Einzelnen bestimmenden – und einander oft widersprechenden – Teilidentitäten integriert sind (vgl. Lachmann 1990, 488).

Der kontinuierliche Einsatz dieses Motivs veranschaulicht die Skepsis des Autors gegenüber der Fähigkeit des Menschen, traumatische Ereignisse, mit denen sie im Erinnerungsprozess konfrontiert wurden, in ihre Identität zu integrieren.<sup>18</sup>

Ergänzend zu Götz und Meyer, die als Personen historisch fundiert sind, schafft der Ich-Erzähler eine weitere Figur, den jüdischen Jungen Adam.<sup>19</sup> Dieser besitzt allerdings keine reale Vorlage, weshalb der Erzähler bemüht ist, ihm durch das Zurechtbiegen der Quellen den Status einer realen Person zu verleihen. Von diesen imaginierten Figuren, die sich zunehmend verselbständigen, wird auch die Figurenkonstellation des Romans beeinflusst. Das ursprüngliche, den Ich-Erzähler ergänzende Personal ist spärlich und spielt für die eigentliche Handlung – den Prozess der Nachforschungen – nur eine marginale Rolle. Entscheidend sind die durch die erzählende Hauptfigur geschaffenen Personen, wobei die Opfer und die Täter, also die Belgrader Juden einerseits und Götz und Meyer andererseits, einander konträr gegenüberstehen. Die Belgrader Juden sind als namenloses Kollektiv konzipiert und werden auf eine passive Rolle festgelegt. Sich dieser viktimisierenden Position widersetzt erfindet der Erzähler den Jungen Adam, den er einen raffinierten Überlebensversuch in Angriff nehmen lässt. Dieses Personal wird erst durch den Erzähler mit Leben erfüllt, welcher wechselweise in die verschiedenen Rollen schlüpft, Adam eingeschlossen. Dadurch erweist sich die monoperspektivische Darstellung als ambivalent, so dass die Perspektivenstruktur in *Gec i Majer* besser mit ‚imaginiertes Multiperspektivität‘ beschrieben

18 Albaharis Erzählung *Kutija (Die Schachtel)* aus dem 2003 erschienenen Band *Drugi jezik (Die andere Sprache)* offeriert eine Deutung des ‚Gesichtslosen‘ als einer Figur des Vergessens – einer derart beängstigenden allerdings, dass sie nicht vergessen werden kann, denn „kako se zaboravlja ono što je već zaboravljeno?“ (Albahari 2003, 106; „wie kann man etwas vergessen, das bereits vergessen ist?“ [Ü.d.A.]). Die Parallele zu dem fünf Jahre zuvor erschienenen Roman *Gec i Majer* ist unverkennbar, denn dessen Protagonist jagt, von leeren, Vergessen symbolisierenden Gesichtern getrieben, einem Gedächtnis nach, welches mit seinen Trägern verschwunden ist.

19 Die Namen der Gaswagenfahrer können nachvollzogen werden (vgl. Lebl 2001, 330).

werden könnte, da sich darin die zur Multiperspektivität führende Aufspaltung des monoperspektivischen Blicks ausdrückt.

Parallel zur Identifikation mit seinen ermordeten jüdischen Verwandten sowie mit Götz, Meyer und Adam, nutzt der Protagonist ein rekonstruierendes Rollenspiel als weiteres Verfahren des Ertastens von Vergangenheit. In diesem Zusammenhang erschließt sich ihm die im Erzählen liegende Macht und Ohnmacht, da er seine Verwandten zwar – verkörpert in seinen zuhörenden Schülern – wieder zum Leben erwecken kann, sie aber in letztendlicher Konsequenz ein weiteres Mal sterben lassen muss. In den Etappen einer Klassenexkursion zum alten Messegelände wird der Erkenntnisprozess des Erzählers in den Erfahrungen der Schüler gedoppelt. Zunächst appelliert der Erzähler daran, sich mit allen Sinnen in die geschilderte Situation einzudenken: „I, naravno, nastavio sam, sada je vedro i sunčano, ali morate da zamislite decembarski mrak, hladno jutro, drhtavicu koja obuzima telo.“<sup>20</sup> (Albahari 2005a, 140) Nach ihrer Ankunft am alten Messegelände werden die Schüler von ihrem Lehrer mit Fakten über das Sammellager und Details der Vernichtungsaktion konfrontiert, um anschließend neue Identitäten aus der Verwandtschaft des Erzählers zugewiesen zu bekommen. Während der ‚Verladung‘ in den Bus beginnen die Schüler tatsächlich, als ihre jüdischen Doppelgänger zu agieren. Mit dieser Szene gelingt Albahari eine eindrucksvolle Wiederbelebung des alten Messegeländes als eines „traumatischen Erinnerungsortes“, der „sich einer affirmativen Sinnbildung versperr[t]“ (A. Assmann 1999, 328):

Počeo sam da izgovaram imena, autobus se polako punio, [...] učenička lica su bila ozbiljna, zabrinuta, svi su ćutali, premda su majke doticale decu, muževi se saginjali nad supruge, ali sve u tišini, kao ispod vode ili visoko gore, u razređenom planinskom zraku. Gde god da je to bilo, najzad sam se nalazio među rodbinom, i nemam reči da opišem blagost koju sam osetio [...].<sup>21</sup> (Albahari 2005a, 158)

---

20 „Heute ist es ja heiter und sonnig, fuhr ich fort, aber ihr müßt euch die Dezemberdunkelheit, den kalten Morgen, das Zittern am ganzen Leib vorstellen.“ (Albahari 2005b, 132)

21 „Ich begann, die Namen aufzurufen, der Bus füllte sich allmählich, [...] die Schüler waren ernst, besorgt, alle schwiegen, die Mütter berührten ihre Kinder, die Männer beugten sich über ihre Ehefrauen, aber alles vollzog sich in einer Stille, als geschehe es unter Wasser oder hoch oben in verdünnter Gebirgsluft. Wo auch immer, ich befand mich unter meinen Verwandten. Es fehlen mir die Worte, die Rührung zu beschreiben, die ich dabei empfand, [...].“ (149)

Diese aus dem Erzählen resultierende Identifikation der Schüler mit der ihnen zugewiesenen Rolle kulminiert nach den Ausführungen des Ich-Erzählers über den Prozess des Ersticken in körperlichen Reaktionen:

Dotakao sam usnama mrežicu mikrofona i pogledao učenike. Većina se borila za dah, jedna devojka je stiskala vrat, nečija ruka se drhtavao podigla prema prozoru, samo da bi nemoćno kliznula nazad, jedan mladić je pokrio oči rukama, dve devojke su se grlile, oslonivši jedna drugoj glavu na rame [...].<sup>22</sup> (161)

Obwohl der Protagonist seinen Schülern ein eindrückliches Erleben von Vergangenheit vermitteln konnte, endet das Rollenspiel für ihn selbst im Verlust des Gefühls für Realität. „Ustao sam, izbegavajući da pogledam ogledalo na naspramnom zidu. Danas sam već bio toliko ljudi, da sam strahovao od onoga što bih u njemu video.“<sup>23</sup> (178) Sein Vorhaben, den Fakt der Ermordung seiner Verwandten in seine individuelle Identität aufzunehmen, ist gescheitert.

Nachdem in den bisherigen Analyseschritten der Ich-Erzähler vorrangig unter dem Aspekt seiner Konzeption als Hauptfigur und seiner Stellung im Ensemble der ‚tatsächlichen‘ und ‚imaginierten‘ Nebenfiguren betrachtet wurde, steht im Folgenden die Art der erzählerischen Vermittlung, d. h. die Merkmale, durch die sich dieser Erzähler auszeichnet, im Mittelpunkt. Mit Beginn der Identitätsspaltung rückt der Erzähler streckenweise von seinem eigentlichen Erzählinhalt – der Rekonstruktion der Ermordung der jüdischen Bevölkerung Belgrads – ab und stellt seine eigene Person und insbesondere seinen psychischen Zustand in den Mittelpunkt: „Nadam se da niko neće pomisliti da sam lud, premda ni meni nije lako da sebe ubedim u to.“<sup>24</sup> (81) Damit rückt dieser Erzähler in die Nähe dessen, was in der Erzähltheorie als ‚unzuverlässiges Erzählen‘ bezeichnet wird. Die Konzeption des Erzählers als eines „verrückten Monologen“ (Allrath 1998, 62) ließ sich bereits anhand „explizite[r]

---

22 „Ich berührte mit meinen Lippen das Gitter des Mikrofons und blickte meine Schüler an. Die meisten rangen nach Luft, ein Mädchen faßte sich an den Hals, eine Hand hob sich zittrig zum Fenster, glitt aber gleich wieder schlaff zurück, ein Junge verdeckte seine Augen mit den Händen, zwei Mädchen hielten sich umarmt, die Köpfe einander an die Schultern gelehnt.“ (151-152)

23 „Beim Aufstehen vermied ich es, in den Spiegel an der gegenüberliegenden Wand zu sehen. Heute war ich schon so viele Personen gewesen, daß ich Angst hatte vor dem, was ich dort sehen würde.“ (168)

24 „Hoffentlich denkt keiner, ich sei verrückt, obwohl es mir selbst nicht leichtfällt, mich vom Gegenteil zu überzeugen.“ (77)

Widersprüche des Erzählers“ (Nünning 1998, 27) feststellen, dessen Darstellung vergangener Situationen sowohl von Zweifeln als auch von vordergründiger Selbstsicherheit begleitet wird. Unzuverlässiges Erzählen hat in *Gec i Majer* die Funktion, die Ambivalenz von ‚Normalität‘ und ‚Wahnsinn‘ als Wertungskriterien zu diskutieren. Im Roman wird nämlich der sich tatsächlich auf den Wahnsinn zu bewegendem Erzähler von Götz und Meyer, während sie in dessen Vorstellung zu dritt gemeinsam Bier trinkend auf der Brücke zwischen Belgrad und dem Messegelände sitzen, als verrückt eingestuft, obwohl eigentlich sie aufgrund ihrer Mittäterschaft an einem Massenmord als ‚nicht normal‘ bezeichnet werden müssten: „Gec, ili Majer, je napravio krug glicem flaše iznad svog čela, što bi moglo da znači da smatra da sam skrenuo s pameti.“<sup>25</sup> (Albahari 2005a, 136) Es geht in *Gec i Majer* außerdem um die Kraft, die dem Erzählen als einer Form der Gedächtnisarbeits zukommt. Das Wissen um die Ermordung der Belgrader Juden treibt den Erzähler dazu, in seine Erzählung eine erfundene Figur zu integrieren, welche sich diesem Schicksal widersetzt. Während er die letzten Stunden Adams erzählt, greift jedoch der Sog der historischen Wirklichkeit, welcher das Erzählte schließlich untergeordnet wird: „Adam je mrtav. Mislio sam, nadao sam se da će ostati živ. Mogao sam da legnem između autobuskih sedišta i odmah bih zaspao, toliko sam bio umoran.“<sup>26</sup> (172) Mit dem Tod Adams und der multiplen Spaltung des Erzählers, dessen Projekt der Identitätskonstruktion in Identitätsdekonstruktion endet, wird der Leser am Ende des Romans einem Gefühl der Hoffnungslosigkeit überlassen.

### Ausblick

Die erzählende Hauptfigur scheitert in ihrem Anspruch, das von ihr rekonstruierte vergangene Geschehen einschließlich der historischen Akteure in ihr gegenwärtiges Leben zu integrieren. Sie ist mit dem Bewusstsein ausgestattet, dass ihre eigene Existenz von der Vergangenheit nicht gelöst werden kann. Das Versprechen nach Sinn, das mit dieser Verknüpfung einhergeht, wird jedoch nicht erfüllt. Für den Protagonisten ist dieser Widerspruch nicht auflösbar. Die Art der erzählerischen Vermittlung ist als Inszenierung dieses Widerspruchs interpretierbar. In den Merkmalen unzuverlässigen Erzählens spiegelt sich die Subjektivität nachträglicher

---

25 „Götz, oder Meyer, zeichnete mit dem Flaschenhals einen Kreis auf seine Stirn, was wohl bedeuten sollte, ich sei übergeschnappt.“ (Albahari 2005b, 128)

26 „Adam ist tot. Ich hatte geglaubt, ich hatte gehofft, er würde am Leben bleiben. Jetzt hätte ich mich zwischen die Sitze legen und einschlafen können, so müde war ich.“ (162)

Aneignung von Vergangenheit. Dadurch wird die Zuverlässigkeit retrospektiver Vergangenheitsdeutung in Frage gestellt. Darüber hinaus thematisiert der Roman das im menschlichen Wesen verankerte Verlangen nach der Integration kontingenter Momente, d. h. „deutungsbedürftige[r] Zeiterfahrungen der Gegenwart“ (Rüsen 1994, 8) in eine kohärente Geschichte. Indem die Darstellung einer äußeren Handlung zu Gunsten der Selbstdarstellung und Selbstentlarvung des Erzählers in den Hintergrund gedrängt wird, kann dessen Identitätssuche in den Fokus des Romans rücken.

David Albahari stellt in *Gec i Majer* eine Figur in den Mittelpunkt, die darum bemüht ist, zwischen vergangenen Ereignissen und ihrem eigenen, gegenwärtigen Dasein einen Bedeutungszusammenhang herzustellen und ihrer Existenz dadurch Sinn zu verleihen. Gleichzeitig werden die Grenzen menschlicher Erkenntnis und die Perspektivität von Wahrnehmung hervorgehoben. In diesem Roman fungiert die „Semantisierung von Erzählformen als Mittel der Darstellung geschichtstheoretischer Fragen“ (Nünning 1995, 299). So wird in *Gec i Majer* über die Figurendarstellung, die Gestaltung der Erzählinstanz und die Perspektivenstruktur vorgeführt, dass es für den Menschen keinen objektiven Zugang zur vergangenen Wirklichkeit geben kann. Die Rekonstruktion von Vergangenheit – in Form von Erinnerungsvorgängen oder in der Geschichtsschreibung – sind nicht zu trennen von subjektiver Deutung und imaginativer Ausgestaltung. Jede Darstellung von Vergangenheit ist zwangsläufig von konstruktivem bzw. unglaubwürdigem Charakter, da sie sich an den Bedürfnissen der Gegenwart und den Erwartungen für die Zukunft ausrichtet, denn die erzählend erinnernde Tätigkeit des Geschichtsbewusstseins wird durch gegenwärtige Kontingenzerfahrungen angestoßen und schließt eine die Zukunft betreffende prognostische Haltung ein (vgl. Rüsen 1994, 8-10).

Der Ich-Erzähler in *Gec i Majer* steht zum Schluss kurz vor dem Selbstmord. In der Konzeption der Hauptfigur hat David Albahari den selbsterstörerischen Konflikt dargestellt, in dem der Einzelne mit der Macht der ihn determinierenden Vergangenheit stehen kann, und dabei die schmerzhafteste Seite einer subjektiv und narrativ geprägten Vergangenheitsrekonstruktion hervorgehoben.

### Literaturverzeichnis

- Albahari, David: Drugi jezik. Beograd 2003.
- Albahari, David: Gec i Majer. Beograd 2005a.
- Albahari, David: Götz und Meyer. Aus d. Serb. von Mirjana und Klaus Wittmann. Frankfurt/M. 2005b.
- Allrath, Gaby: „But why will you say that I am mad?“ Textuelle Signale für die Ermittlung von unreliable narration. In: Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. Hg. von Ansgar Nünning. Trier 1998. S. 59-79.
- Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München 1999.
- Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München 2005.
- Genette, Gérard: Die Erzählung. Aus d. Frz. von Andreas Knop. Mit einem Nachw. Hg. von Jochen Vogt. München 1998.
- Halbwachs, Maurice: Das kollektive Gedächtnis. Frankfurt/M. 1985.
- Koselleck, Reinhart: Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten. Frankfurt/M. 1989.
- Lachmann, Renate: Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt/M. 1990.
- Lebl, Ženi: Do „konačnog rešenja“. Jevreji u Beogradu 1521-1942. Beograd 2001.
- Müller, Wolfgang G.: Ironie. In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Hg. von Ansgar Nünning. Stuttgart 2004. S. 302-303.
- Nünning, Ansgar: Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion. Bd. I: Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans. Trier 1995 (= Literatur – Imagination – Realität; Bd. 11).
- Nünning, Ansgar: Unreliable Narration zur Einführung. Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens. In: Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. Hg. von Ansgar Nünning. Trier 1998. S. 3-39.
- Rüsen, Jörn: Historische Orientierung. Über die Arbeit des Geschichtsbeußtseins, sich in der Zeit zurechtzufinden. Köln 1994.
- Sundhaussen, Holm: Geschichte Serbiens. 19.-21. Jahrhundert. Wien et al. 2007.



### Zur Autorin

*Eva Kowollik* studierte Slavistik und Germanistische Literaturwissenschaft in Halle. Sie promovierte zum Thema „Geschichte und Narration. Fiktionalisierungsstrategien bei Radoslav Petković, David Albahari und Dragan Velikić“. Publikationen zur zeitgenössischen serbischen Literatur, u. a. Erinnerungsstrategien im Werk David Albaharis (in: Književna istorija XXXVIII 128-129, Beograd 2006); Prelomljeni identitet? Transkulturellen procesi u romanu Severni zid Dragana Velikića (in: Naučni sastanak slavista u Vukove dane 9-12. IX 2009. Beograd 2010).



**„Der Krieg hat kein weibliches Gesicht“**  
Die Frau im sowjetischen Kriegsfilm:  
*А зори здесь тихие* von Stanislav Rostockij

Im Fokus der Analyse stehen filmische Erinnerungen an den Zweiten Weltkrieg nach 1945 am Beispiel des bekannten und populären sowjetischen Kriegsfilms *А зори здесь тихие* (*Im Morgengrauen ist es noch still*, im Folgenden *Morgengrauen*) (UdSSR 1972, R: Stanislav Rostockij). Dieser Film reflektiert die Kommemorationspolitik seiner Zeit und stellt sich somit als ein Erinnerungsfilm dar, dessen Memoria-Aspekte im ersten Teil des Aufsatzes untersucht werden. Der Schwerpunkt der Analyse liegt dabei auf filmästhetischen Elementen und Gender-Konfigurationen der Erinnerungen. Es geht also um die materielle Dimension des kollektiven Gedächtnisses, die sich durch ästhetische Repräsentationen, Rituale und Formen der Archivierung manifestiert.<sup>1</sup> Der Film Rostockijs wird daher im zweiten Teil im Kontext historischer Filmdebatten sowie der Gedenkpolitik seiner Zeit situiert, um die identitätsspezifischen Schwierigkeiten der Verortung der Soldatinnen im kollektiven Gedächtnis aufzuzeigen. Denn sowohl in den außerfilmischen und -literarischen Erinnerungen als auch in den ästhetischen Repräsentationen hat der Krieg kein weibliches Gesicht – so die Aussage der bekannten Dokumentationszusammenstellung von Interviews mit weiblichen Kriegsveteranen des Zweiten Weltkrieges *У войны не женское лицо* (1978; *Der Krieg hat kein weibliches Gesicht*)

---

<sup>1</sup> Unter einem kollektiven Gedächtnis wird hier die Interaktion dreier Dimensionen der Erinnerungskultur verstanden, die der „Zeichenbenutzer, ‚Texte‘ (im weiten kultursemiotischen Sinne [...]) und Codes“: Zur sozialen Dimension gehören die individuellen und institutionellen Träger des Gedächtnisses, die materielle umfasst die Medien und ihre Produkte und zur mentalen zählt man kulturspezifische Schemata, Codes, also die „vorherrschende mentale Disposition“ einer Gemeinde – ihre Normen, Werte, Denkmuster, Selbst- und Fremdbilder usw. (vgl. Erll 2005, 102).

von Svetlana Aleksievič.<sup>2</sup> Die Autorin schreibt das von Rostockij popularisierte, wenn nicht sogar initiierte Darstellungsparadigma, die vergessene, ‚unheroische‘ Geschichte mit Weiblichkeit zu verknüpfen, fort. Dieses etabliert der Regisseur über die hier im dritten Teil analysierte Gegenüberstellung von biologischer Reproduktion (in der ersten Folge des Filmes *Во втором эшелоне* [*Im Hinterland*]) zur kriegerischen Destruktion (in der zweiten Folge *Бой местного значения* [*Gefecht von lokaler Bedeutung*]). Eine solche Narrationsform trägt zur Sexualisierung des Krieges bei und aktiviert reaktionäre Weiblichkeitsklischees als ‚Norm‘, die die Frau als Sexualobjekt festlegen und sie ins Private verbannen. Ihre Leistung an der Front wird zwar thematisiert, jedoch um damit Kritik am Krieg zu artikulieren und traumatische Niederlagen im Krieg abzuspalten. Die scheinemanzipatorische Geste entpuppt sich als eine Rückkehr zu den konservativen Weiblichkeitsbildern.

### Erinnerungsfilm

Der Film *Morgengrauen* kann zumindest nach zwei wichtigen Kriterien als ein Erinnerungsfilm<sup>3</sup> betrachtet werden: durch seine Rezeption und seine inhaltliche Reflexion der Gedenkpolitik. Dieser Film erfreute sich beim sowjetischen Publikum großer Popularität und fand internationale Anerkennung, wie die zahlreichen Auszeichnungen deutlich machen (Engel 1999, 343). Der Erfolg erklärt sich nicht nur durch das brisante Thema des Films – „das Heldenlied auf die Frau in der Sowjetarmee“ (Koll/Lux/Messias 2002, 1470) –, sondern auch durch seine Form, die die Spannung in Analogie zu dem in Hollywood eingebürgerten Horror-Schema<sup>4</sup> aufbaut und den Rahmen der herkömmlichen sowjetischen Kinoästhetik sprengt: Eine Gruppe von Menschen auf einem eingeschränkten Territorium wird sukzessiv durch Morde dezimiert. Im Film Rostockijs versuchen fünf Flaksoldatinnen unter der Leitung eines männlichen Staršinas (etwa vergleichbar mit dem Rang eines deutschen Feldwebels), sechzehn hinter der Kampflinie abgesprungene männliche Fallschirmjäger aufzuhalten. Am Ende des Filmes überlebt auf sowjetischer Seite allein

---

2 Das Buch konnte aufgrund von Zensurverboten erst während der Perestrojka im Jahr 1985 erscheinen. Es ist ein weiteres Zeichen dafür, dass in den 1970er Jahren das Bedürfnis entsteht, die Vergangenheit einer differenzierten kritischen Revision auszusetzen, um die sowjetischen Mythen zu hinterfragen.

3 Definitionsversuche zum Erinnerungsfilm liefern Erll/Wodjanska 2008.

4 Dieses Narrativ etabliert sich erst in den 1970ern. Zu seiner Begründung und Verbreitung beigetragen haben seine Vorläufer *The Birds* (USA 1963, R: Alfred Hitchcock) und *Night of the Living Dead* (USA 1968, R: George A. Romero).

Staršina Vaskov (Andrej Martynov), der die drei überlebenden deutschen Soldaten in Haft nimmt.

Die Popularität des Filmes signalisiert allem voran seine große Bedeutung für das sowjetische kollektive Gedächtnis, in dem anhand solcher ästhetischen Repräsentationen seine aktuellen Diskurse aufgespürt werden können. Denn nicht nur das westliche, sondern auch das sowjetische Kriegskino hat kaum Tradition, die Leistung von Frauen an der Front zu thematisieren – schon gar nicht in den Hauptrollen. Sie werden in der Regel trotz der sowjetischen Kinoästhetik, die unter dem Einfluss des Sozialistischen Realismus für eine hohe filmische Frauenpräsenz sorgte, zu Marginalfiguren, sobald die Handlung nicht im Hinterland stattfindet. Dieser Film beleuchtet also eine innovative Kinoperspektive und somit einen neuen Aspekt der Erinnerungen, der erst mit 30-jähriger Verspätung zum Thema wird.

Überdies wird der Film als Erinnerung inszeniert, die die damals herrschende Kommemorationspolitik reflektiert: an was und in welcher Form erinnert werden muss. Den Rahmen der Handlung machen die 1970er Jahre in Farbe aus, aus denen heraus an das schwarzweiße Kriegsgeschehen erinnert wird, das sich in einer Binnenhandlung abspielt. Somit wird der Krieg als Vergangenheit markiert, die zugleich selbstreflexiv auf die eigene filmische Geschichte zurückgeht. Die Auslöschung der Farben, die eine Flamme zu Beginn der Binnenhandlung ausbrennt, stellt zugleich den Krieg als eine dichotome Gegenüberstellung vom Eigenen und Feindlichen in Analogie zu Weiß und Schwarz sowie als Eliminierung der Lebensfreude und -schönheit dar. Gleichermaßen thematisiert der Farbwechsel das Verblässen der Vergangenheit im Gedächtnis. Mit einer solchen Markierung der Erinnerungen (auch durch die Rückblenden) zerstört Rostockij die lineare Temporalität des monumentalen, in der Stalinkultur typischen geradlinigen Filmerzählens – ein ästhetisches Merkmal des ‚Tauwetters‘ (vgl. Пpoxopов 2007, 151-206). Der Regisseur erteilt auch den etablierten Kriegsnarrativen eine Absage, indem die Handlung vor der Schlacht von Stalingrad, das heißt, vor der zum Sieg führenden Kriegswende stattfindet und indem sein Blick von bekannten Helden, Orten und Operationen zu einem ‚kleinen‘, ‚unheroischen‘ Ereignis auf unbekanntem Terrain mit ‚Anti-Helden‘ wendet – ein typisches ‚Tauwetter‘-Szenario (Karl 2006, 142-143), das signifikant mit den in der offiziellen Historiografie marginalisierten Frauenfiguren zum Ausdruck gebracht wird. Am Ende des Filmes verkündet das Radio im Rahmen der Kriegsberichtserstattung, dass an diesem Tag an der Front nichts

Besonderes passiert sei (2. Folge, 1:18).<sup>5</sup> Die offizielle Wahrnehmung berücksichtigt diese Kriegsoffer ebenso wenig wie später die offizielle Geschichtsschreibung.

In dieser Kohärenz von marginalisierter Frauenleistung und vergessenen Geschichtsaspekten wird anstelle der männlichen heroischen eine alternative Kriegserinnerung dargeboten. Der Film thematisiert nicht den glorifizierten Sieg des sowjetischen Volkes, sondern den Preis jedes Krieges – das geopfert Leben des einzelnen Individuums. Mit der Aufwertung des Individuellen versucht Rostockij alternative Erinnerungsakte jenseits der offiziellen Feiertage zu etablieren, indem er die Erinnerungsrituale in den Alltag überführt und den Erinnerungsakt als eine persönliche, nicht im Kollektiv erlebte und durch dieses gesteuerte Ehrung propagiert. Selbst wenn man sich im Urlaub in der Wildnis weit weg von der Zivilisation befindet, – so die drei Liebespaare der Rahmenhandlung, die unwissend am ehemaligen Kriegsort verweilen, – muss der Opfer gedacht werden. Die Paare verstummen in einer Schweigeminute und eine von den Frauen sinkt vor der Gedenktafel mit den Frauennamen auf die Knie. Die Erinnerungsakte reduzieren sich auf das Minimale und ähneln religiösen Praktiken. Die Erinnerungen an den Krieg müssen also vom kollektiven zum individuellen Erinnerungsakt, von offiziellen Gedächtnisplätzen und -ritualen zu peripheren Orten und intimen, persönlichen Erlebnissen, von offiziellen, groß gefeierten Gedenktagen zur minimalistischen Alltagspraxis, von den bekannten männlichen zu vergessenen weiblichen Taten wechseln.

### Marginalisierung der Frauen in heroischen Kriegserinnerungen

Die Darstellung der Frauen im sowjetischen Kriegsfilm nach 1945 wird durch drei wichtige Faktoren beeinflusst: (1) die historische Erfahrung des Zweiten Weltkrieges, (2) die kulturellen (nicht nur filmischen) Erinnerungsdiskurse der jeweiligen Zeitperiode, in der der Film produziert wird, sowie (3) die Formen und Traditionen der ästhetischen Repräsentationen.

De facto nahm am Großen Vaterländischen Krieg eine große Zahl von Frauen teil. Nach Angaben der Soziologin Christine Eifler waren insgesamt mehr als eine Million Frauen an der Front, im Hinterland und in

---

5 Hier rekurriert Rostockij offensichtlich auf den Schluss von Remarques *Im Westen nichts Neues* (1928). Dort heißt es auf der letzten Seite: „Er fiel im Oktober 1918, an einem Tag, der so ruhig und still war an der ganzen Front, daß der Heeresbericht sich nur auf den Satz beschränkte, im Westen sei nichts Neues zu melden.“ Für den Hinweis bedanke ich mich bei Nina Frieß.

den Partisaneneinheiten am Krieg beteiligt: Am Ende des Zweiten Weltkrieges verfügte die Rote Armee über 800.000 Frauen, die sowohl als Soldatinnen aktiv kämpften als auch als Krankenschwestern, Köchinnen oder Wäscherinnen tätig waren. 100.000 von ihnen wurden mit verschiedenen Auszeichnungen dekoriert (Eifler 2005, 224). Nichtsdestotrotz war das Militär in der Sowjetunion ähnlich wie in Deutschland vor und nach der Teilung in ihrem kulturellen Selbstverständnis, in ihren gesetzlichen Vorschriften und institutionellen Einrichtungen eine reine ‚Männersache‘. Das Soldatentum wurde, so Eifler, als ‚nationale Pflicht‘ betrachtet, die nicht nur unmittelbar mit ‚echter‘ Männlichkeit in Verbindung gesetzt wurde, sondern aufgrund der allgemeinen Wehrpflicht für Männer als eine konstitutive Grundlage der männlichen sowjetischen Identität diente. Die Teilnahme der Frauen am Zweiten Weltkrieg wurde als eine Ausnahmesituation, als eine Notlösung angesehen, die durch den Sieg beendet wurde. Nach dem Krieg erfolgte ihre allumfassende Demobilisation. Im Jahr 1956 verrichteten nur noch 659 Frauen als Übersetzerinnen, Politoffizierinnen oder Ärztinnen ihren Militärdienst (ebd.).

Das kollektive Gedächtnis unterstützt diese konstitutive Wechselwirkung von Soldatentum und männlicher Identität. In den ästhetischen Repräsentationen und den kollektiven Erinnerungsritualen figuriert als Sieger ein männlicher, meistens unbekannter soldatischer Befreier. Darauf deutet die überwiegende Mehrzahl der Filme und der literarischen Werke mit männlichen Protagonisten hin. Im Zentrum fast jeder (post-) sowjetischen Stadt finden sich Denkmäler, Obelisken für den unbekanntesten Soldaten oder Massengräber der Gefallenen.

Das kollektive Gedächtnis ist jedoch nicht als erstarrte Gestalt, sondern als eine Summe koexistenter, konkurrierender, sogar konfligierender, ja widersprüchlicher Diskurse zu verstehen, die sich in permanenter Verhandlung miteinander verschieben. Filme sind dabei, so Astrid Erll und Stephanie Wodianka, als Umdeutungs- und Aktualisierungsmedien zu betrachten, die sich in einem zirkulären Selbstreflexionsprozess der Kultur befinden: die Präfiguration der Filme durch die aktuellen Tendenzen, die Konfiguration kultureller Diskurse durch Filmästhetik und die Refiguration des kulturellen Gedächtnisses als Einfluss dieser ästhetischen Repräsentationen.<sup>6</sup> Das Kino des ‚Tauwetters‘ schreibt, so Alexander Prochorov, drei im Sozialistischen Realismus begründeten Topoi eines positiven Helden, einer großen patriarchalischen Familie und des

---

6 Dieses Modell geht auf das Gedächtniskonzept von Paul Ricoeur zurück (vgl. Erll/Wodianka 2008, 13).

Krieges fort (Прохоров 2007, 80-81, 152), derer sich der Film Rostockijs ebenfalls bedient und mit denen er polemisiert. Einige wenige Merkmale der Ästhetik des Sozialistischen Realismus finden sich bei Rostockij in einer deformierten Form wieder. Neben der Alltäglichkeit des Krieges erzählt er von positiven Helden, die jedoch nicht in einer durch die Partei eingeleiteten ideologischen Entwicklung gezeigt werden. Die Armee vereinigt nicht nur die Frauen in ihren Absichten, sich zu rächen, sondern ersetzt ihnen buchstäblich ihre durch den Krieg verlorene Familie. Wobei die große Familie als ein anormaler Zustand zugunsten einer privaten, häuslichen Ehe- und Mutterexistenz abgewertet wird. Die patriarchalische Vertikalität der großen sowjetischen Stalinfamilie wird beibehalten. An der Spitze der Fraueneinheit steht der ältere, erfahrene Staršina, der von seinen Untergebenen „старичок“ (Alter) genannt wird.

Die neue Ästhetik dieses Filmes manifestiert sich schon allein in den hollywoodähnlichen Narrativen, der Anlehnung an ein klassisches Horrorfilm-Schema. Mit der Darstellung der einzelnen Frauenschicksale, die durch die Einführung in ihre Gefühlswelt psychologisiert und emotionalisiert werden, wirkt er außerdem dem typisierten Helden des Sozialismus entgegen. Der Film erfüllt nur ein Minimum an sowjetischer Ideologie und so spielt auch die KPdSU nur eine untergeordnete Rolle, etwa wenn nebenbei angemerkt wird, dass alle Protagonisten Mitglieder der Partei oder des Komsomol sind. Der Staršina erwähnt Solovki<sup>7</sup> und der Film verwirft die über die Partei legitimierte Selbstjustiz, die in früheren Filmen als gängiger Topos diente (62, 68-69). Der jüngsten der Soldatinnen, Galka Četvertak (Ekaterina Markova), soll aufgrund ihrer Angst vor den Feinden schnell der Prozess gemacht werden. Anstelle eines Urteils versucht der reife Kommunist Vaskov, sie zu einer guten Soldatin zu erziehen (2. F., 39-40). Das Scheitern seiner Absichten – die Soldatin wird von den Feinden erschossen –, unterminiert den Erziehungsethos des Sozialismus.

Diese Synthese der modifizierten Ästhetik des Sozialismus einerseits und der neu entworfenen Darstellungsstrategien andererseits (als allgemeine Tendenz der Filme des ‚Tauwetters‘) marginalisiert jedoch paradox im Vergleich zu den westdeutschen Pendanten Weiblichkeitsfiguren im Kriegsfilm. Einige Konfigurationen überschneiden sich wie die

---

7 Der Staršina überlegt, ob es nicht sinnvoll wäre, die Frauen nach Solovki zu schicken, damit sie die Armee nicht demoralisierten (1. F., 06) – eine Anspielung auf die willkürlichen Säuberungen der Stalinzeit. Auf den Solowezki-Inseln bestand von 1923 bis 1937 eines der ersten Konzentrationslager für politische Häftlinge.



‚unschuldige‘ Frau als Verkörperung der Heimat oder die Kohärenz von Weiblichkeit und Melodram. Im bundesdeutschen Kriegsfilm ist die Frau zwar auf eine Rolle als love interest und/oder Opfer festgelegt (vgl. Klein/Stiglegger/Traber 2006), ihre Auftritte werden jedoch durch kollektive Erinnerungen reglementiert. Aufgrund der Entlastungsstrategien werden beispielweise Narrationen entworfen, die gerade die Frauenfiguren in den Vordergrund rücken und die Identifikation mit ihnen verlangen. Die Weiblichkeitsimagines gewinnen daher in der westdeutschen Gedenkpolitik an größerer Bedeutung als in der Sowjetunion, selbst wenn sie nicht als unmittelbare Kriegerinnen aufgezeigt werden.<sup>8</sup> Hingegen werden die Frauenfiguren im sowjetischen Kriegsfilm immer über Männerfiguren definiert und auf die projektive Funktion festgelegt, etwas über Begehren und Sehnsüchte der männlichen Protagonisten zu artikulieren.

Die Frauen treten ebenfalls im sog. Hinterlandsmelodram (тыловая мелодрама) auf (vgl. 168-174), das sie zuerst über das Private und dann das Soziale definiert: Sie sind Mütter, Schwester, Töchter, Ehefrauen oder Geliebte der Soldaten. Bestimmt über diese intim-familiären Beziehungen zu Männern, treten sie als Liebes- und/oder Sexualobjekte, kombiniert mit ihren sozialen Rollen im Hinterland oder an der Front, auf. Die Genese dieser Bedeutungshierarchie ist oft durch ihre Umkehrung – so das entscheidende Merkmal der sowjetischen Kriegsfilme – produziert, d.h., die ‚natürliche Berufung‘ der Frau als ihre Reduktion auf Privatsphäre und Sexualität/Reproduktionsfähigkeit wird aus der Rekonstruktion der Vergangenheit hergeleitet, der die Kriegsgegenwart mit der öffentlichen Präsenz der Frau als Absage an diese normierten Weiblichkeitszuschreibungen gegenübersteht. Solche Weiblichkeitsdarstellungen erscheinen im Gegensatz zum Bilderrepertoire der früheren sowjetischen Filme als reaktionär.<sup>9</sup>

Rostockij folgt dieser Strategie mithilfe der tradierten binären Codierung des Hinterlandes als weiblich und der Front als männlich. Das Hinterland wird ausschließlich durch die Frauenfiguren repräsentiert. Die Stationierung der männlichen Armee im Dorf führt zu ihrer Demoralisierung – Ängste vor dem Verlust von Männlichkeit, die auch die westdeutschen und US-amerikanischen Armeen charakterisieren (Seifert 2005, 236). Als ein Major die Verteidigungsbereitschaft der im Hinter-

8 Vgl. u.a. *Die Mörder sind unter uns* (D 1946, R: Wolfgang Staudte), *Lili Marleen* (BRD 1981, R: Rainer W. Fassbinder), *Der Untergang* (D/U/Ö 2004, R: Oliver Hirschbiegel), *Dresden* (D 2006, R: Roland Suso Richter), *Anonyma – Eine Frau in Berlin* (D/P 2008, R: Max Färberböck).

9 Exemplarisch können die Filme von Grigorij Aleksandov und Ivan Pyr'ev genannt werden.

land stationierten Einheit überprüft, findet er einen eine Kuh melkenden Soldaten mit einem Frauenkopftuch (weil die Kuh ihn ansonst nicht an sich heranlässt) – eine abwertende Verweiblichung des Soldaten<sup>10</sup>, die das Geschlecht als ein performatives Doing Gender und Cross-Dressing vorführt [Abb.1].



Abb. 1. Die Demoralisierung der Armee durch die Frauen im Hinterland wird durch ihre Verweiblichung zum Ausdruck gebracht.

Solange sich die Soldatinnen, die die männliche Einheit ersetzen, im Hinterland befinden, können sie ihre Weiblichkeit entfalten: Sie sammeln Blumen, frisieren sich, tanzen, kleiden, zeigen ihre Wäsche und sprechen über Männer und Kinder – ein Sammelsurium von Weiblichkeitsklischees. Sobald sie sich an die Front bzw. an den Feind nähern, verlieren sie ihre Weiblichkeit. Unmittelbar vor den bevorstehenden Kriegshandlungen spricht der Staršina von der Auflösung des Geschlechtes: „Нету здесь женщин. Есть бойцы и командиры. Война идет, и покада она не кончится, все в среднем роде ходить будем.“<sup>11</sup> (1. F., 1:02) Die ‚natürliche‘ Hauptbestimmung der Protagonistinnen wird in der ersten Folge des Filmes aus ihren Träumen und Erinnerungen rekapituliert, die sie als Mütter und Geliebte festlegen und ihre soziale Position ausklammern.

---

10 Dieser Szene steht eine andere mit der Maskulinisierung der Frau gegenüber, die durch den positiven Kontext Männlichkeit aufwertet. Während die Szene mit dem melkenden Soldat komisch ist und der Soldat dafür durch den Staršina bestraft wird, lädt eine Soldatin als Kavalier die schön frisierte Galka bei einer Feier zum Tanzen ein (1. F., 49). Das mögliche queere Begehren wird durch die Einblendungen der Fantasien Galkas nach einem Prinzen unterbrochen.

11 „Es gibt hier keine Frauen. Es gibt nur Soldaten und Kommandeure. Es ist Krieg und solange er nicht endet, wird unser Geschlecht neutral bleiben.“ [Dieses und alle weiteren Filmzitate: Ü.d.A.]

Der Film thematisiert somit die Frauen als aktive Kriegerinnen – eine emanzipatorische Geste. Er situiert sie aber im weiblich codierten Hinterland und aktiviert als ‚Norm‘ ein passives, sexualisiertes Frauenbild.

Mit den Frauen in der Armee wird zugleich die Grenze des Geschlechts sichtbar, indem seine Genese im Raum, der Sprache und dem Gesetz stattfindet. Mit der Ankunft der Soldatinnen sollen intime Räume errichtet werden, zu denen sogar ihr Vorgesetzter keinen Zugang hat – eine Auflösung der strengen Militärhierarchie. Die Frauen verweigern die für alle Soldaten verbindliche Dienstvorschrift (устав) und zwingen den Staršina zur Sprachzensur, die die Geschlechtergenese in der Sprache vorführt. Diese wird dabei mit der Anatomie verknüpft, um Frauen bestimmte Fähigkeiten abzuspochen. Bevor die Frauengruppe den Morast betritt, sagt der Staršina eine bekannte Phrase zur Tiefe des Wassers, während er auf sein Geschlechtsorgan zeigt und mithin auf einen vulgären Ausdruck anspielt: „Местами по ... В общем, по это самое ... Вам по пояс будет.“<sup>12</sup> (I. F., 1:11) Mit der sprachlichen Leerstelle weist der Film auf den Penismangel der Soldatinnen hin, womit ihre Gleichwertigkeit mit den Soldaten sowohl für unmöglich als auch für absurd erklärt wird. Solche geschlechtsspezifischen Legitimationsversuche der explizit männlichen Armee werden mit dem Weiblichen transparent, so markiert Weiblichkeit die sonst unsichtbare, als Norm fundierte männliche Ordnung, und stellt somit ihren universellen Status in Frage.

Die Sinnkonstruktionen, die mithilfe der Frauenfiguren im Kriegskino übermittelt werden, tragen zuallererst einen patriotischen Charakter. Die durch ihre Asexualität als ‚rein‘ codierten Mütter und treuen Geliebten verkörpern die zurückgebliebene oder okkupierte Heimat – eine auch in den westlichen Repräsentationen verbreitete Tradition (vgl. Theweleit 1977, Bd. 1). Die Mütter verlieren ihre Ehemänner und Geliebten, werden auf ihre Mutterpflicht reduziert und somit entsexualisiert. Der Film *Morgengrauen* nimmt die Transformation der Frau von einer sexuellen Geliebten zu einer asexuellen Mutter vor. Die einzige Mutter, Rita Osjanina (Irina Ševčuk), ist bei Rostockij ebenfalls Witwe und das Weiß dominiert bei ihrer Darstellungen als Ehefrau.

Die kinderlose Geliebte repräsentiert hingegen die durch den Krieg unterbrochene männliche Sexualität und zugleich die männlichen Ängste vor der unkontrollierbaren weiblichen Sexualität, die sich als Promiskuität und Untreue der zurückgebliebenen Frauen artikuliert. Prochorov spricht von einem narrativen Konnex zwischen dem Überleben des Soldaten

12 „An einigen Stellen wird es bis ... also wird es bis ... Euch wird es bis zur Taille reichen.“

an der Front und der Treue seiner Geliebten im Hinterland (Ипoxoпob 2007, 170). Hier liegt der Unterschied zu Rostockijs Film, der Sexualität zwar weiterhin im Rahmen der binären Geschlechtermatrix situiert, sie jedoch jenseits sozialer Institutionen aufwertet. Die durch das Weiß dominierten Frauendarstellungen in ihren Erinnerungen/Wünschen legen die ‚Reinheit‘ ihrer Sexualität frei. Denn der Film verbindet sie nicht mit der Gewalt des Krieges und mit dem Tod des Mannes, sondern mit einer potenziellen Wiedergeburt der Nation.

Dieses nur kurz angedeutete, traditionelle Repertoire von Weiblichkeitsimages im Kriegsfilm und im kollektiven Gedächtnis lässt es kaum zu, Frauen als Soldatinnen darzustellen. Einerseits ist die Teilnahme von Frauen am Zweiten Weltkrieg historisch belegt, andererseits figuriert der sowjetische Soldat als Sinnbild für den Sieg und somit als eine männliche Identitätsgrundlage, die Weiblichkeit aus den Militärdiskursen ausschließt. So treten die Frauen im Kriegskino an der Front hauptsächlich als periphere Funktions- und Projektionsfiguren auf, deren Leistung im Vergleich zu der der männlichen Soldaten geringer dargestellt wird. Am Ende der Handlung fallen sie, um die durch die Soldaten erbrachten Opfer im Krieg zum Ausdruck zu bringen. Der Film *Morgengrauen* macht die Soldatinnen zu Hauptfiguren – ein innovatives Moment, spricht ihnen aber gleichzeitig eine militärische Fertigkeit ab. Sie zeichnen sich durch eine kaum ausgeprägte Hierarchie aus, sind emotional und träumerisch. Während die Frauen feiern, arbeitet der Staršina an den gegnerischen Unterlagen – eine Gegenüberstellung von weiblicher Leichtsinnigkeit und männlicher Wachsamkeit, weiblicher Freizeit und männlicher Arbeit, weiblicher Emotionalität und männlicher Vernunft. Der Film wertet die Frauen von Anfang an als ‚kastrierte‘ Männer ab, denn den Anforderungen des Staršinas an die neuen Soldaten werden nur Eunuchen gerecht,<sup>13</sup> mit denen die Frauen gleichgesetzt werden. Die Soldatinnen können zwar die Flugzeugabwehrkanone anforderungsgerecht bedienen – ein großer Karrieresprung im Kriegsfilm –, müssen aber weit entfernt vom Feind im (vermeintlich sicheren) Hinterland bleiben. Mit der Demonstration der militärischen Fähigkeiten der Frauen wird dabei ein wichtiges Erzählelement verbunden. Die Frauen treffen mit der Flak das gegnerische Flugzeug, dessen Pilot sich herauskatapultiert. Sie sind in ihrer Waffenbedienung also genauso professionell wie die Männer, jedoch emotional.

---

13 Der Staršina bittet den Major aufgrund der Demoralisierung der Armee, ihm abstinenten Soldaten zu schicken, die sich nicht für Frauen interessieren, woraufhin ihn der Major fragt, ob es sich dabei um Eunuchen handeln solle (I. F., 03:59).

Rita Osjanina erschießt trotz des Verbotes des Staršinas den Piloten. Sie rächt sich dadurch für den Tod ihres Ehemannes. So finden sie beim Toten zwar eine Karte der geplanten Route der Gegner, erhalten jedoch keine Information darüber (Anzahl der Beteiligten, Zielobjekte usw.), was die weitere tragische Entwicklung der Handlung bedingt.

Bei der feindlichen Annäherung fallen alle Frauenfiguren ihrer Schwäche und Unerfahrenheit zum Opfer. Liza Bričkina (Elena Drapeko) ertrinkt im Morast auf dem Weg zu ihrer Einheit; Galka Četvertak wird durch ihre Panikattacke vom Feind entdeckt; Sonja Gurvič (Irina Dolganova) geht allein zurück, um den von Staršina vergessenen Tabakbeutel zu holen. Diese passiven Opfer kämpfen nicht und die aktiven Kämpferinnen begehen Selbstmord, während sich die männlichen Soldaten auch in ausweglosen Situationen durch ihren Überlebensdrang auszeichnen. Ženja Komel'kova (Ol'ga Ostroumova) versteckt sich während des Feuergefechts nicht und lässt sich umbringen. Die verletzte Rita Osjanina – die erfahrenste Soldatin und die einzige Mutter in der Gruppe – bringt sich um, um dem Staršina nicht zur Last zu fallen. Diese eher unmotivierten Selbstmorde<sup>14</sup> der Frauen sollen vermutlich ihre wenig überzeugende, ‚weibliche‘ Natur begründen – Irrationalität und Bereitschaft zur Selbstaufopferung.

Sie werden, so meine These, der Dramaturgie des Filmes geopfert, für deren Spannungssteigerung sich Rostockij des in der westlichen Kultur traditionsreichen Motivs der schönen Leiche bedient (vgl. Bronfen 1994). Während das Hollywood Horror-Genre die Frauenfiguren nicht nur zu Opfern macht, sondern eine von ihnen am Ende über den Mörder/das Monster siegen lässt – das „Final Girl“ in der Definition von Carol Clover (1992) –, haben die Soldatinnen bei Rostockij keine Chance. Denn diese Narrationstrategie ermöglicht die Bindung des Sieges an Männlichkeit und zugleich eine Erklärung der Verluste der ersten Kriegsjahre durch die ‚Frauennatur‘ – die Begründung der Niederlagen aus der Schwäche der Frau heraus. Dank solcher ‚weiblich‘ codierten Kriegsniederlagen werden sie von heroischer Männlichkeit abgespalten. Die Geschlechter sind also die grundlegenden narrativen Strategien, mit denen der Krieg hier dargestellt und verhandelt wird.

---

14 Obwohl Stalins berühmte Verordnung Nr.270 vom 16. August 1941 (Приказ Ставки Верховного Главного Командования Красной Армии об ответственности военнослужащих за сдачу в плен и оставление врагу оружия) eine Todesstrafe für sowjetische Soldaten, die in Kriegsgefangenschaft geraten sind, vorsah und daher von den Soldaten in ausweglosen Situationen gleichsam einen Selbstmord forderte, etabliert sich im Kriegsfilm die Tradition eines bis zum Ende kämpfenden Soldaten. Er begeht keinen Selbstmord und flieht später aus der Kriegsgefangenschaft.

### Vom Sexualakt zum Sexualmord

Der Krieg wird allem voran durch eine kontrastierende Gegenüberstellung von weiblicher Reproduktion (im Frieden) und weiblicher Destruktion (im Krieg) zum Ausdruck gebracht. Die erste Folge von *Morgengrauen* unterstreicht die weibliche Sexualität, die mit der reproduktiven Funktion in Verbindung gesetzt wird; die zweite konfrontiert die Zuschauerinnen und Zuschauer mit der Zerstörungskraft der Frauen im Krieg und des Krieges gegen die Frauen, ohne jedoch das Sexuelle zu eliminieren – eine Metonymie des sexuellen Begehrens. Die Destruktion ersetzt den Sexualakt. Diese Kontraststruktur wird durch verschiedene Oppositionen unterstützt. Der Filmtitel deutet auf die Stille, den Frieden und den Anfang hin. Der Begriff *зря* (Morgengrauen) im Plural spielt auf verschiedene Anfänge an, die des Tages, des einzelnen Lebens oder des jungen Sowjetstaates. Die Frauen gehören im Gegensatz zum *Staršina* zu der ersten nach der Oktoberrevolution geborenen Generation und befinden sich fast im gleichen Alter wie die UdSSR selbst. Sie verkörpern mithin die soziale Errungenschaft der Sowjetunion, hauptsächlich anhand ihrer im Vergleich zum *Staršina* besseren Bildung und besseren Lebensumstände. Die Obersttochter *Ženja* und die Jüdin *Sonja* repräsentieren die sowjetische Intelligenzija, die im ‚Tauwetter‘ zum ersten Mal zum Gegenstand positiver Darstellungen geworden ist (vgl. *Ппохопов* 2007, 92-150). *Sonja* verweist außerdem auf den Genozid an den Juden in Minsk, woher sie stammt und wo ihre Familie verschollen ist. Ihr passiver Tod verdichtet somit in absentia die Opfer des Holocaust. Der Film entwickelt dieses Thema aber nicht weiter.

Die friedlich aussehende Landschaft und die dazu gehörende ländliche Geräuschkulisse (Hahnenkrähen, Vogelsingen, Hundebellen usw.) verstärken den im Titel angedeuteten Frieden, mit dem die Untertitel jeder Folge in Kontrast stehen. Die erste Folge *Im Hinterland* macht durch die Wahl des Militärbegriffes *эшелон* (Militärzug) den Kriegszustand des Hinterlandes deutlich. Die zweite *Gefecht von lokaler Bedeutung* weist unmittelbar auf die Kriegshandlung hin, was die Grenze zwischen dem Hinterland und der Front zerfließen lässt. Darüber hinaus wird das kleine Gefecht im Laufe der Handlung zu einer großen Tragödie. Es mag sein, dass im Maßstab des Zweiten Weltkrieges der Tod von fünf Frauen und dreizehn Männern kaum von Bedeutung ist, wobei die Verluste des Gegners im Film keine Rolle spielen. Die Dramaturgie macht allein die Frauen durch die Identifizierung des Zuschauers mit ihnen zum Maßstab der Kriegstragödie, weil durch ihren Tod die nachkommende Generationslinie unterbrochen wird: Es sind nicht nur die Frauen, die sterben, sondern mit ihnen ihre ungeborenen Kinder und Enkel (2. F., 33). Der Film handelt

von der Auslöschung der Zukunft der Sowjetunion, in moderne Worte gefasst: von der Vernichtung des genetischen Fonds einer Nation (генофонд нации). Die scheinbare Alltäglichkeit des Krieges wird somit zu einer nationalen Katastrophe.

Der oppositionellen Struktur entsprechend markieren die Auflösung und Wiederherstellung der binären Geschlechterordnung den Kriegs- und Friedenszustand. Diese kommt in der Rahmenhandlung und in den Erinnerungen/Träumen der Frauen als ‚Norm‘ vor, die sie als Sexual- und Liebesobjekt des Mannes und als Mutter seines Kindes festlegt. Rita erinnert sich an ihren Ehemann und ihren Sohn. Ženja ruft sich ihre Liebe zu einem verheirateten Oberst ins Gedächtnis. Liza erinnert sich an ihre Verliebtheit in einen Jäger. Sonja denkt an ihren Geliebten. Die jüngste von ihnen, Galka, träumt von einem Prinzen, der als eine Mischung aus dem Märchen Aschenputtel und der Hauptfigur Ivan Martynov aus dem Film *Цирк*<sup>15</sup> (*Zirkus*) (UdSSR 1936, R: Grigorij Aleksandrov) erscheint. Galka sitzt dabei in Analogie zu Marion Dikson (Ljubov’ Orlova) auf einer phallisch aufgerichteten Kanone. Diese Gemeinsamkeit der Vergangenheit/Wünsche mit der Zukunft, die die phallozentrischen Frauenfantasien wahrmacht, markiert die Farbe des Filmes, die außer für die Rahmenhandlung auch in den Erinnerungen/Träumen<sup>16</sup> eingesetzt wird. Damit wird eine Kontinuität zwischen der Vergangenheit und der Zukunft geschaffen, um das Trauma der ausgelöschten Generation im Leben weiterer Generation zu überwinden. Ihre Weiterexistenz sichert darüber hinaus der durch den Staršina großgezogene Sohn Ritas, der als Soldat zugleich für die militärische Stärke der UdSSR nach dem Krieg steht. Die Dominanz der Männerfiguren in der Rahmenhandlung des Filmes kann zudem als ein Gegenentwurf zum traumatischen Nachkriegsmangel an Männern gelesen werden, der das obsessive Frauenbegehren nach einem männlichen Partner in der Binnenhandlung artikuliert.

Die Sexualisierung des Krieges ist dabei in diesem Film ein zentrales Darstellungsparadigma, das nicht zuletzt der internationalen Liberalisierungswelle<sup>17</sup> zu verdanken ist. Die (heteronormative) Sexualität wird

15 Mit dieser Referenz auf einen der populärsten sowjetischen Vorkriegsmusicalfilme werden die Bilder der Stalkultur aufgerufen und ironisch gebrochen. So kann der Bezug als selbstkommentierte Absage an die Ästhetik der Stalinzeit gelesen werden.

16 Die Erinnerungen und Träume der Frauen werden durch ihre Künstlichkeit markiert, indem sie im Gegensatz zur restlichen Filmhandlung im Studio gedreht wurden. Die Studioreharbeiten haben eine Tradition im Hollywood-Frauenmelodram, die laut Walsh eher durch finanzielle Überlegungen bedingt war (Walsh 1984, 27).

17 Die internationale Liberalisierungswelle Ende der 1960er hat Kriegsbilder weltweit sexualisiert. Eine extreme Sexualisierung findet im italienischen Film statt, der den Nazismus

bei Rostockij als das Universelle der menschlichen ‚Natur‘ konstituiert, um den Krieg als Angriff auf das ‚Wesen‘ menschlicher Existenz zu repräsentieren. Dass Frauen menschliche Sexualität als solche verkörpern, hat eine lange Tradition in der westlichen Literatur, Kunst und Kino (vgl. Theweleit 1977; Bronfen 1994). So spricht eine Soldatenfrau den Staršina an, nachdem im Dorf anstelle von Männern Frauen stationiert wurden:

Ты не очень утруждайси. Ты ведь теперь у нас один остался, вроде как, на племя. По дворам ходить будешь, как пастух. [...] Может и мово кто-никто пригреет. Ему поди тоже не сладко. А баба, известное дело, щипком жива.<sup>18</sup> (I. F., 09-10)

Das Kneifen wird in dieser Phrase zur Metapher sexueller Handlungen. Diese Aussage leitet die Sexualität aus der weiblichen ‚Natur‘ her, deren Begehrensintensität sogar den institutionellen Rahmen der Geschlechterbindung sprengt. Sie bleibt jedoch in den engen Grenzen der Heteronormativität gefangen, so werden die Frauen zu triebhaften Instinktwesen, zu durch die biologische Reproduktion getriebenen Weibchen. Ihre Gespräche, Träume, Erinnerungen kreisen nur um Männer. Die Sexualisierung erreicht ihren Höhepunkt in der erst nach dem ‚Tauwetter‘ möglich gewordenen Saunaszene [Abb.2], die ihre reproduktive Funktion als ihre ‚natürliche‘ Bestimmung herausstellen muss:

Раздеться для сцены в бане для актрис также было очень нелегко, но режиссер, собрав девушек, сказал просто и откровенно: «Девочки, мне надо показать, куда падают пули. Не в мужские тела, а в женские, которые должны рожать».<sup>19</sup> (Бабаева 2010)

In der Sauna bewundern die Frauen die Schönheit von Ženjas Körper, sprechen unmittelbar danach über künftige Kinder und Enkelkinder. Die Zusammenführung von Sexualität und Reproduktion erzwingt auch die Narration.

---

auf sexuelle bzw. SM-Praktiken zurückführt. Das Genre figuriert in Deutschland dank der Dissertation von Stiglegger 2000 unter dem Namen Sadiconazista.

18 „Streng dich nicht an. Nun bist du hier allein geblieben, sozusagen einer für einen ganzen Stamm. Du musst wie ein Hirte von Hof zu Hof gehen. [...] Vielleicht wird jemand auch meinen [Ehemann, Anm. IG] wärmen. Für ihn ist das Leben auch kein Zuckerschlecken. Und das Weib lebt bekanntlich durch das Kneifen.“

19 „Sich in der Sauna auszuziehen war für die Schauspielerinnen ebenso nicht leicht, aber der Regisseur sagte ihnen einfach und aufrichtig: ‚Mädels, ich muss zeigen, wo die Kugeln eindringen. Nicht in die männlichen Körpern sondern in die weiblichen, die gebären müssen.‘ “





Abb. 2. In der Sauna. Eine der wenigen Nacktszenen des sowjetischen Films. Die Nacktheit der Soldatinnen sexualisiert sie und symbolisiert zugleich ihre Schutzlosigkeit, womit ihr Opferstatus vorweggenommen wird.

Nachts verlässt Rita unerlaubt ihre Einheit – man könnte denken, um sich mit einem Mann zu treffen. Die Erzählung weist auf eine mögliche sexuelle Affäre explizit hin (Васильев 1977, 7). Es stellt sich aber heraus, dass sie jede Nacht ihren Sohn besucht, der nicht weit von dem Dorf bei ihrer Mutter wohnt.

Die Zerstörung der ‚natürlichen‘ sexuellen Verhältnisse zwischen Mann und Frau wird zum Charakteristikum des Krieges. Im Hinterland verursacht der Krieg aufgrund des Männermangels Polygamie und Promiskuität. An den Kriegsorten wird eine Transformation der Geschlechter zu einer homogenen, geschlechtsindifferenten Masse vorgenommen. Die Gewaltauseinandersetzungen löschen die im Film konstitutiv einander bedingende Erotik und Militärhierarchie in der Armee zunehmend aus. Die Homogenisierung der Gruppe beginnt schon mit ihrer Isolierung von der Einheit, denn die Perspektive des Staršina dominiert die zweite Folge. Mit der Blickzentrierung auf ihn werden die Frauen jeweils auf eine Eigenschaft reduziert, als ob sie alle Teil eines Organismus wären, in dem sie den Staršina mit Aufrichtigkeit (Rita), sexueller Energie (Ženja), Intelligenz (Sonja), Volkstümlichkeit (Liza) und Verträumtheit (Galka) komplementieren. Die Frauen werden bereits zu ihren Lebzeiten zur Erinnerung ihres Staršina [Abb.3]. Ihre Ermordung kann daher auch als ein Verlust dieser Eigenschaften für den Staršina gelesen werden, der seine Kriegswut am Ende rechtfertigt. Die endgültige Suspension der normativen Sexualszenarien innerhalb der Gruppe findet im zur Ablenkung der Gegner vorgespilten Liebespiel zwischen dem Staršina und Ženja am Fluss statt (2. F., 9-16). Als nur Staršina, Rita und



Abb. 3. Weiblichkeit als Bestandteil des Männlichen. Die Frauen werden bereits zu ihren Lebzeiten zu Erinnerungen des Staršinas. Rita (1. v.l.) und Ženja (2. v.l.) leben noch.

Ženja übrig bleiben, wird explizit auf die Auflösung jeglicher Hierarchien hingewiesen, sie werden zu Geschwistern (2. F., 54).

Diese Differenzauslöschung innerhalb der sowjetischen Gruppe geht mit einer Differenzaufzeichnung zwischen dem Eigenen und dem Gegner einher. Der Krieg entpuppt sich als ein Geschlechterkrieg, der Sexualität zur Zerstörung sublimiert. Anstatt sich zu lieben und sich in einem Sexualakt zu vereinigen, töten die Frauen und Männer einander, wobei nur die Morde an den Frauen sexuell konnotiert sind. Denn diese werden vorwiegend dem Lustmord-Script<sup>20</sup> entsprechend in ihre Reproduktionsorgane getroffen. Sonja fällt durch Messerstiche in die Brust. Die Mutter Rita wird durch eine Explosion am Unterleib verletzt. Die schöne Ženja lenkt die Gegner von der verwundeten Rita durch das Singen einer Liebesromanze (*Нет, не любил ты*) ab, die von der Verführung eines unschuldigen Mädchens und dem Verrat ihres Liebsten handelt. Dieses Lied spiegelt in der ersten Folge ihre eigene Liebe zu einem verheirateten Mann wider. So wird im Täuschungsmanöver das Thema eines sexuellen Verhältnisses verdichtet, das Ženjas unglückliche Liebe wiederholt und die Ablenkung mit dem Subtext einer Verführung und eines Verrates versieht. Werden die sexuellen Energien in Destruktion umgewandelt, so substituiert der Sexualmord den Sexualakt. Dem Feind wird dadurch die Lust am Töten als Erklärung für den Krieg zugeschrieben, was politische

---

20 Der US-amerikanische Kriminalpsychologe de River unterscheidet einen sadistischen Mord von einem Lustmord dadurch, dass „beim Lustmord Verstümmelung der Geschlechtsorgane vorliegt“ (de River 1951, 114). Die Verstümmelung der weiblichen Geschlechtsorgane deutet auf den Geschlechtsrausch des Täters hin und bezeugt mithin den ‚echten‘ Lustmord (so Hirschfeld 1924, 62-63).

und historische Hintergründe ausblendet und die Destruktion im sexuellen Begehren platziert.

Die destruktive Sublimierung des Sexuellen ersetzt auch die weibliche Reproduktion durch den Tötungsakt. Anstatt Leben zu schenken, vernichten die Frauen es. Repräsentationstechnisch gesehen emanzipieren sich zumindest zwei Frauenfiguren in diesem Film durch die Partizipation an der Gewalt, die ihnen in den meisten sowjetischen Kriegsfilm nicht zusteht. Tötende Soldatinnen scheinen ein Tabu im sowjetischen Kriegsfilm zu sein. Allerdings sind die Morde durch die Frauen im Gegensatz zu denen ihrer Gegner anders begründet und ihre grundlegende Legitimation weist zugleich auf ein neues Paradigma im kollektiven Gedächtnis hin: Je länger der Krieg zurückliegt und je näher der Feind dargestellt wird, desto schwieriger sind die Kriegsmorde aus dem Krieg heraus zu begründen. So werden verschiedene Strategien genutzt, die tötenden Frauen nicht als Mörderinnen zu stigmatisieren. Erstens begehen die Feinde den ersten Mord. Bei der ersten Begegnung mit dem Gegner geben die Frauen vor, Holz zu fällen – ein Symbol für den Aufbau in Friedenszeit, – um dadurch den Feind zu einem längeren Umweg zu zwingen. Zweitens sind die Gegner durch diverse Strategien dehumanisiert bzw. animalisiert. Beim ersten Feuergefecht verletzen die Frauen einige gegnerischen Soldaten, die aber schließlich von den eigenen Kameraden hingerichtet werden, damit sie die geplante Operation nicht behindern. Die Reaktion des Staršinas verdeutlicht, dass man es nicht länger mit Menschen zu tun habe: „Звери они о двух руках, о двух ногах. Лютые звери. Фашисты – одно слово.“<sup>21</sup> (2. F., 42) Die Gesichter der Feinde werden darüber hinaus kaum gezeigt und lassen aufgrund des Fehlens jeglicher Information individuelle Züge vermissen. Nicht einmal der Grund ihres Aufenthalts im Hinterland wird preisgegeben. Drittens wird Ženja bei ihrem ersten Mord vor die Wahl gestellt, den Staršina zu retten oder ihn töten zu lassen. Sie erscheint also als notgedrungene Verteidigerin (2. F., 29-31). Viertens sind nur diejenigen Frauenfiguren im Kampf aktiv, deren Familien im Krieg gefallen sind. Der Film spricht ihnen das Recht auf Rache zu.

## Fazit

Die Weiblichkeitsdarstellungen zeichnen sich im hier untersuchten Film durch die Ambivalenzen von ihrer Befreiung von tradierten Imagines und der Fortzeugung bestimmter Stereotypen aus. Rostockij unterwandert

---

21 „Sie sind Tiere mit zwei Händen und zwei Füßen. Wilde Tiere. Mit einem Wort – Faschisten.“

zwar herrschende Weiblichkeitsbilder seiner Zeit durch die Aufwertung weiblicher Sexualität jenseits des institutionellen Rahmens, reduziert die Frauenfiguren jedoch zugleich auf die biologische Reproduktion und legt sie auf die Heteronormativität fest. Der Film emanzipiert einige Protagonistinnen durch ihre Partizipation an der Kriegsgewalt, löscht aber das Weibliche im Laufe der Handlung ganz aus. In der westdeutschen Filmtradition dient Weiblichkeit der Victimisierung der Zivilbevölkerung als Entlastungsstrategie und daher der Kontinuitätsbildung zwischen der Vergangenheit und Gegenwart. Diese narrative Funktion lässt die Frauenfiguren zu Protagonistinnen werden und am Ende des Filmes überleben oder gar triumphieren. Im Gegensatz dazu bedient sich Rostockijs Film einer traumatischen Narration. Mit den Frauenfiguren werden schwere kollektive Erfahrungen abgespalten, um am Ende des Filmes eine heroische Männlichkeit zu konstituieren: die Entmaskulinisierung der Armee mit einem melkenden Soldat am Anfang des Filmes über die buchstäbliche Verweiblichung durch die Flaksoldatinnen als Kulmination der ersten Folge bis zur Wiederherstellung von heroischer Männlichkeit in der zweiten Folge. Die Remaskulinisierung geht mit einer Gewaltzunahme einerseits und der Vernichtung des Weiblichen andererseits einher. Somit kann der Film sowohl sowjetische Niederlagen am Kriegsanfang erklären als auch eigene Gewalt rechtfertigen. Ein solcher Männlichkeitsewurf nähert sich jedoch dem faschistischen Körperpanzer (vgl. Theweleit 1977-78) an, der sich allerdings nicht über die Vernichtung des weiblichen Anderen, sondern über die des weiblichen Eigenen konstituiert, das im Laufe des Filmes zum Bestandteil des Männlichen wird, um wieder abstrahiert zu werden. Die scheinbar feministische Geste Rostockijs, die Frauen im Krieg zu thematisieren, bleibt durch die Organisation der Ästhetik seines Filmes mit Misogynie behaftet.

### Literaturverzeichnis

- Bronfen, Elisabeth: Nur über ihre Leiche. Weiblichkeit, Tod und Ästhetik. München 1994.
- Clover, C. J.: Men, Women and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film. Princeton, New Jersey 1992.
- Eifler, Christine: Soldatinnen in Russland. In: Frauen im Militär: Empirische Befunde und Perspektiven zur Integration von Frauen in die Streitkräfte. Hg. von Jens-Rainer Ahrens, Maja Apelt und Christiane Bender. Wiesbaden 2005. S. 213-229.
- Engel, Christine (Hrsg.): Geschichte des sowjetischen und russischen Films. Stuttgart 1999.

- Erll, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Stuttgart 2005.
- Erll, Astrid/Wodianka, Stephanie (Hrsg.): Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen. Berlin 2008.
- Hirschfeld, Magnus: Sexualität und Kriminalität: Überblick über das Verbrechen geschlechtlichen Ursprungs. Wien et al 1924.
- Karl, Lars: Kampf um den Frieden. Der Zweite Weltkrieg im sowjetischen Spielfilm des ‚Tauwetters‘ (1956-1952). In: Zeichen des Krieges in Literatur, Film und den Medien. Bd. 2.: Ideologisierung und Entideologisierung. Hg. von Stephen Jaeger und Christer Petersen. Kiel 2006. S. 142-166.
- Klein, Thomas/Stiglegger, Marcus/Traber, Bodo (Hrsg.): Filmgenres. Kriegsfilm. Stuttgart 2006.
- Koll, Horst Peter/Lux, Stefan/Messias, Hans (Hrsg.): Lexikon des internationalen Filmes. Kino, Fernsehen, Video, DVD. Frankfurt/M. 2002. Bd. 2.
- River, Joseph Paul de: Der Sexualverbrecher: Eine psychoanalytische Studie. Heidelberg 1951.
- Seifert, Ruth: Weibliche Soldaten: Die Grenze des Geschlechts und die Grenzen der Nation. In: Frauen im Militär: Empirische Befunde und Perspektiven zur Integration von Frauen in die Streitkräfte. Hg. von Jens-Rainer Ahrens, Maja Apelt und Christiane Bender. Wiesbaden 2005. S. 230-241.
- Stiglegger, Marcus: Sadiconazista: Sexualität und Faschismus im Film. Remscheid 2000.
- Theweleit, Klaus: Männerphantasien. Frankfurt/M. 1977-1978. 2 Bde.
- Walsh, Andrea: Women's Film and Female Experience: 1940- 1950. New York 1986.
- Алексиевич, С.А. У войны не женское лицо. Москва 2008.
- Бабаева, А. А зори здесь тихие – фильм с болью в сердце // 12.12.2010 <<http://www.nashfilm.ru/sovietkino/7.html>>.
- Васильев, Б.Л. А зори здесь тихие. Москва 1977.
- Прохоров, А. Унаследованный дискурс: Парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «Оттепели». Санкт-Петербург 2007.

### Filmografie

А зори здесь тихие. Режиссёр: Станислав Ростоцкий. Автор сценария: Борис Васильев, Станислав Ростоцкий. Оператор: Вячеслав Шумский. Композитор: Кирилл Молчанов. В главных ролях: Андрей Мартынов, Ольга Остроумова, Ирина Долганова, Елена Драпеко, Ирина Шевчук, Екатерина Маркова. Кинокомпания: Киностудия им. М. Горького. 1972 СССР. 188 мин.

### Zur Autorin

*Irina Gradinari* (Dr. phil.) ist an der Universität Trier tätig. Ihre Forschungsinteressen liegen bei deutsch-russischen Komparatistikstudien, Gender, Queer und Postcolonial Studies, Psychoanalyse, Memoria-Theorien, Gegenwartskino und russischem Postmodernismus. Letzte Publikation: Geschlechter-Szene. Repräsentation von Gender in Literatur, Film, Performance und Theater. Freiburg fwpf 2010 (zusammen mit Franziska Bergmann und Antonia Eder).







# *THEORIEN*



## **Entschlossen zur Unentschlossenheit** Meša Selimovičs Roman *Derviš i smrt* und der Diskurs um die Willensfreiheit

### Neues altes Thema

Auch nach dem angeblichen Ende der großen Erzählungen gilt: Manche Themen haben immer Konjunktur. Andere erfreuen sich kurzer Popularität und geraten dann in Vergessenheit. Und wieder andere haben die Eigenschaft, dass die Menschen immer wieder aufs Neue zu ihnen zurückkehren und sich nach jahre- bis jahrzehntelangen Pausen wieder mit ihnen auseinandersetzen. Ein solches Thema ist der freie Wille.

Hat der Mensch einen freien Willen? Diese Frage hat vor allem Philosophen immer wieder beschäftigt, wobei sie als Antwort zu unterschiedlichen Aussagen kamen. Seit einigen Jahren ist der etwas eingeschlafene Diskurs um die menschliche Willensfreiheit durch Aussagen von Neurowissenschaftlern heiß entflammt. Spätestens seit der Physiologe Benjamin Libet 1979 mit dem Experiment, das unter seinem Namen bekannt wurde, zu beweisen meinte, dass es keine Willensfreiheit geben könne,<sup>1</sup> ist die Philosophie nicht mehr die einzige Disziplin, die den freien Willen zu ergründen sucht (vgl. Libet 1999, 49).

Als Provokation fassten die Vertreter<sup>2</sup> der Philosophie das Manifest auf, das im Juni 2004 in der Zeitschrift *Gehirn & Geist* erschien und in dem elf Hirnforscher konstatierten:

Wir haben herausgefunden, dass im menschlichen Gehirn neuronale Prozesse und bewusst erlebte geistig-psychische Zustände aufs Engste miteinander zusammenhängen und unbewusste Prozesse

---

1 Libet stellte Probanden die Aufgabe, sich den Zeitpunkt zu merken, an dem sie sich dazu entschieden, einen Knopf mit der linken oder rechten Hand zu drücken. Durch Messungen kam er zu dem Ergebnis, dass die bewusste Entscheidung erst Sekunden später fiel als die unbewusste.

2 Mit der männlichen Form werden in diesem Beitrag jeweils beide Geschlechter bezeichnet.

bewussten in bestimmter Weise vorausgehen. Die Daten, die mit modernen bildgebenden Verfahren gewonnen wurden, weisen darauf hin, dass sämtliche innerpsychischen Prozesse mit neuronalen Vorgängen in bestimmten Hirnarealen einhergehen – zum Beispiel Imagination, Empathie, das Erleben von Empfindungen und das Treffen von Entscheidungen beziehungsweise die absichtsvolle Planung von Handlungen. (Elger et al. 2008, 18)

Für die Zukunft kündigten sie an, „dass man widerspruchsfrei Geist, Bewusstsein, Gefühle, Willensakte und Handlungsfreiheit als natürliche Vorgänge ansehen wird, denn sie beruhen auf biologischen Prozessen.“ (20) Für das Bild, das sich der Mensch von sich selbst mache, stünden tiefgreifende Erschütterungen bevor. Zum Entwurf eines neuen Menschenbildes rufen die Neurowissenschaftler schließlich zum Dialog zwischen Natur- und Geisteswissenschaften auf.

Die Reaktion der philosophischen Seite fiel unterschiedlich aus. Einige Vertreter sahen die Neurowissenschaften im eigenen Revier wildern und sprachen ihnen die Möglichkeit ab, einen relevanten Beitrag zur Beantwortung der Frage nach der Willensfreiheit zu leisten. Christine Zunke etwa hängt weiterhin der dualistischen Vorstellung von Geist und Körper an und erklärt, der Inhalt des Bewusstseins sei nicht Teil der neuronalen Struktur. Das Gehirn sei das Organ, mit dem wir denken, das Denken selbst sei nicht materiell und damit nicht organisch (vgl. Zunke 2008, 10). Peter Bieri argumentiert, die Hirnforschung könne nur Aussagen über die physiologische Seite des Menschen treffen. Psychologie, die den Menschen als Person beschreibe, arbeite dagegen mit eigenen begrifflichen Mitteln, die der Hirnforschung nicht zur Verfügung stünden (vgl. Bieri 2005).

Inzwischen wird immer wieder der Versuch unternommen, die disziplinären Grenzen zu überschreiten und die verschiedenen Ansätze zu kombinieren, was sogar zur Herausbildung der Zwischendisziplin der Neuro-Philosophie geführt hat. Als einer ihrer Vertreter kann John R. Searle bezeichnet werden.<sup>3</sup> Diese Art des Diskurses ist durchaus nicht so neu oder außergewöhnlich, wie sie scheinen mag, sondern folgt Mustern, die aus der Geschichte der Philosophie gut bekannt sind. John Locke etwa hat sich sowohl mit Willensfreiheit und dem menschlichen Wesen

---

<sup>3</sup> Die Bezeichnung „Neurophilosophy“ wurde 1986 von Patricia Churchland durch ihr gleichnamiges Buch geprägt. Einträge aus Searles Publikationsliste wie *Freedom and Neurobiology* (2007) und *Neuroscience and Philosophy* (2007) zeigen, dass der Philosoph die Verbindung seiner Disziplin mit den Neurowissenschaften sucht.

als auch mit Chemie und Physik befasst, wie aus der *Epistle to the Reader* seines *Essay Concerning Human Understanding* (1690) hervorgeht. Neue naturwissenschaftliche Erkenntnisse hatten ihn dazu angeregt herauszuarbeiten, inwiefern sich durch wissenschaftlichen Fortschritt die Vorstellung von der Verfasstheit von Mensch und Welt änderten.

Ähnliches geschieht heute. Nach wie vor gibt es keine einhellige Antwort auf die Frage, ob der Mensch denn nun einen freien Willen besitze. Auch die Meinungen über die Konsequenzen einer möglichen Einschränkung der Vorstellung von Willensfreiheit gehen auseinander. Der Neurobiologe Gerhard Roth fordert eine Reform des Straf- und Rechtssystems, das die biologische Disposition von Straftätern mit der Aufgabe des Schutzes der Gesellschaft kombiniert. Er setzt sich dafür ein, die Grundlage des Strafrechts zu ändern, das derzeit auf der Prämisse beruht, jeder Mensch habe die Wahl, eine Handlung zu vollführen oder nicht (vgl. Roth 2004). Andere sind weniger radikal. Der Biologe und Wissenschaftstheoretiker Franz Wuketits etwa spricht dem Menschen die Willensfreiheit ebenfalls ab; dies habe aber keinerlei Auswirkungen auf das Denken und Handeln des Menschen (vgl. Wuketits 2008). Dann wirkt der Diskurs um die Willensfreiheit aber wie ein Sturm im Wasserglas: Wozu streiten, wenn es ohnehin keine Auswirkungen hat?

Die Literaturwissenschaft bietet die Möglichkeit, die Verhandlung unterschiedlicher Positionen zur Willensfreiheit nachzuvollziehen. In bestimmten Texten lässt die Vorstellung von Willensfreiheit Aufschlüsse auf das Menschenbild zu, das dem jeweiligen Text zugrunde liegt. Dieses wiederum kann in die Bedingungen historischer und sozial-gesellschaftlicher Kontexte eingeordnet werden. Über den Ansatzpunkt der Willensfreiheit erschließt sich das Gefüge des Textes.

Auf Konzeptionen von Willensfreiheit zu achten, ist gerade bei der Literatur der Moderne gewinnbringend. Hier werden häufig Phänomene wie Verunsicherung, Glaubensverlust und Orientierungslosigkeit behandelt, die in engem Zusammenhang mit Vorstellungen von menschlicher Willensfreiheit stehen.

Die Erfahrungen mit oppressiven Staatssystemen, die Autoren aus Russland und Polen, aber auch aus dem ehemaligen Jugoslawien gemein sind, wirken sich auf spezifische Weise auf das Menschenbild aus, das in den Texten vertreten wird.

In der konkreten Einzelanalyse erschließt die Frage nach der Willenskonzeption die psychologische Gestaltung und Position der Hauptfiguren.

Im Folgenden werden die häufigsten Positionen zur Willensfreiheit mitsamt ihren Hauptvertretern kurz erläutert. Anschließend wird am Beispiel des Romans *Derviš i smrt* (1966; *Der Derwisch und der Tod*)<sup>4</sup> aufgezeigt, welche Rolle die Vorstellung von Willensfreiheit im Roman spielt und wie dies zur Interpretation genutzt werden kann.

### Der aktuelle Diskurs über den freien Willen

Die Philosophie hat Konzepte und Kategorien zur Willensfreiheit entwickelt, die als Grundlage für die interdisziplinäre Auseinandersetzung hilfreich sind. Eine wichtige Unterscheidung ist dabei die Aufteilung der Willensfreiheit in Entscheidungs- und Handlungsfreiheit. Dass die Freiheit, Entscheidungen in Handlung umzusetzen, stark von äußeren Zwängen bestimmt ist, wird kaum jemand bestreiten. Der entscheidende Punkt bei der Frage nach der Willensfreiheit ist also die Entscheidungsfreiheit: Kann ich mich in einer Situation so oder auch anders entscheiden? Ist die Entscheidung ausschließlich von mir abhängig?

Sinnvoll ist weiterhin die Unterscheidung zwischen Wunsch und Wille, die Peter Bieri vornimmt: Der Wille ist demnach ein Wunsch, der den Menschen in Bewegung setzt und der handlungswirksam wird. Der Wille wird von der Wirklichkeit begrenzt: „Ein Wille ist ein Wunsch, der handlungswirksam wird, wenn die Umstände es erlauben und nichts dazwischen kommt.“ (Bieri 2006, 41)

Die drei klassischen Grundpositionen zur Willensfreiheit sind Determinismus, Kompatibilismus und Indeterminismus.

Für die *Deterministen* ist der menschliche Wille naturgesetzlich bedingt. Dem universalen Determinismus zufolge ist der gesamte Weltlauf ein für alle Mal determiniert. Pierre Simon de Laplace hat die theoretische Instanz des Laplace'schen Dämons<sup>5</sup> eingeführt: Sollte es möglich sein, dass eine Entität über alle Grundvoraussetzungen informiert wäre – als solche ist der Laplace'sche Dämon gedacht –, könnte er das gesamte Weltgeschehen vorausberechnen. Der Dämon nimmt die ideale Beobachterrolle ein, bleibt aber eine rhetorische Figur (vgl. Keil 2007, 16-17).

Der Neurowissenschaftler Gerhard Roth, der in Deutschland im interdisziplinären Diskurs mit der Philosophie seine Wissenschaft am sichtbarsten vertritt, ist Determinist und konstatiert zudem, seine Forschun-

---

4 Selimović (geb. 1910 im bosnischen Tuzla, gest. 1982 in Belgrad) sah sich dezidiert als jugoslawischen Autor. Eine ethnische Einordnung seines Werks beispielsweise zur bosnischen Literatur widerspräche der Selbstverortung von Selimovićs schriftstellerischer Ausrichtung.

5 Laplace legte 1814 in seinem *Essai philosophique sur les probabilités* die Vorstellung eines rationalen „Weltgeistes“ dar, der später als Laplace'scher Dämon bekannt wurde.

gen bestätigten Arthur Schopenhauers Theorien. Schopenhauer hat die Willensfreiheit als Illusion abgetan, indem er auf gewisse Weise Freud vorwegnahm. Der Mensch könne sich nie all seiner Motive für eine Entscheidung bewusst sein. Die letztendliche Herrschaft über die Entscheidung bleibe ihm deswegen versagt. Nur die Handlungsfreiheit stehe ihm tatsächlich zu: „Du kannst thun was du willst: aber du kannst, in jedem gegebenen Augenblick deines Lebens, nur Ein Bestimmtes wollen und schlechterdings nichts Anderes, als dieses Eine.“ (Schopenhauer 1977, 62-63)

In Roths Sicht ist der Mensch von seiner genetischen Veranlagung, den Kindheitserfahrungen und unbewusst ablaufenden Hirnprozessen determiniert, Platz für freie Willensentscheidungen gibt es nicht. Als Beispiel lässt sich der Ablauf von Bewegungen anführen. Die Hirnareale, die mit Handlungsplanung und -vorbereitung befasst sind, können demnach den motorischen Kortex nicht allein aktivieren und eine Bewegung auslösen. Die Mitwirkung der Basalganglien ist notwendig, die wiederum vom limbischen System gesteuert werden. Das limbische System ist für emotionale Bewertungen verantwortlich und arbeitet teils unbewusst (vgl. Roth 2009, 12-13).

Einer der Hauptkritikpunkte an der deterministischen Sicht ist, dass sie sich der Mensch aufgrund des Erlebnisses frei umgesetzter Willensregung kaum aneignen kann: „Ob der universale Determinismus nun wahr ist oder nicht, er lässt sich nicht in Verhaltensmaximen umsetzen.“ (Keil 2007, 22)

Die *Kompatibilisten* sehen die Willensfreiheit durch determinierende Elemente nicht prinzipiell gefährdet. Für John Locke ist Willensfreiheit dann gegeben, wenn sich der Mensch von seinem Wunsch distanzieren und sich bewusst mache, wodurch dieser hervorgerufen werde. Dadurch lässt er sich nicht einfach vom bedrückendsten Unbehagen treiben, sondern kann sich beliebig nach egoistischen oder moralischen Aspekten entscheiden. Laut Bieri kann der Mensch die Idee von der verständlichen Welt ebenso wenig aufgeben wie die Idee des eigenen freien, verantwortlichen Tuns (vgl. Bieri 2006, 22). Nicht Freiheit ist für ihn das Gegenstück zu Determination, sondern Anarchie. Unser Handeln sei notwendig von unseren Motiven bestimmt; anderenfalls wäre es uns nicht verständlich. Der Psychologe Christoph Herrmann deutet das Libet-Experiment anders als sein Erfinder. Die neuronale Aktivität, die vor der Entscheidung für den Knopfdruck mit der rechten oder linken Hand nachweisbar ist, sieht er als allgemeine vorbereitende Reaktion: „Die motorische Hirnrinde geht sozusagen an den Start.“ (Herrmann 2009, 55) Freie Willenshand-

lungen sind demnach möglich, wenn sie nur von den Erfahrungen und Urteilen der handelnden Person selbst abhängig sind.

Der *Indeterminismus* beruft sich auf einen starken Freiheitsbegriff, der als Alternativismus (vgl. Roth 2009, 10) bezeichnet werden kann: Unter identischen Bedingungen könne sich der Mensch auch anders entscheiden. Von zentraler Rolle ist hier das Bewusstsein: Nur bewusste, rationale Entscheidungen können als frei bezeichnet werden.

In der christlichen, v. a. der katholischen Lehre ist die Freiheit notwendig: Der Mensch entscheidet sich frei für oder gegen die Sünde und wird entsprechend von Gott belohnt oder bestraft. Thomas von Aquin hat auf scholastische Weise die Freiheit des menschlichen Willens zu bestätigen versucht.<sup>6</sup> Erasmus von Rotterdam vertrat 1524 in *De libero arbitrio* die Position, Gott habe dem Menschen das Handlungsvermögen gegeben, so dass dieser selbst das Böse in die Welt bringe und dafür verantwortlich sei. Immanuel Kant forderte Willensfreiheit als notwendige Voraussetzung für menschliche Moral.<sup>7</sup>

In der Neurologie gibt es keine Vertreter für den Indeterminismus, der auch in der Philosophie kaum noch proklamiert wird: „Das *Vereinbarkeitsproblem* hat mittlerweile das traditionelle Freiheitsproblem aus der fachphilosophischen Diskussion weitgehend verdrängt.“ (Keil 2009, 8) Allerdings ist die Erfahrung der Willensfreiheit so zwingend, dass auch diejenigen, die Willensfreiheit negieren, keine Richtlinien für ein Handeln unter dieser Voraussetzung entwerfen können (vgl. Searle 2004, 17-18).

## Hintergründe

Der in die literarische Moderne zu rechnende Roman *Derviš i smrt* ist das erfolgreichste Werk des jugoslawischen Autors Meša Selimović. Selimović war Professor für Literatur in Sarajevo und zeitgleich Redakteur, Herausgeber, Literaturkritiker und Theaterdirektor. Während des Zweiten Weltkriegs war er aktives Mitglied des NOP (*Narodno Oslobodilački Pokret – Volksbefreiungsbewegung*), später trat er der Kommunistischen Partei bei. Seine Einstellung zum jugoslawischen Staat war zwiespältig. Der Roman wurde als kritische Reaktion auf das Tito-Regime gelesen, die osmanischen Machthaber wurden in

---

<sup>6</sup> Die relevantesten Texte sind *De malo*, Frage 6, Artikel 1 und *Summa theologiae*, Teil I, Frage 83, Artikel 1.

<sup>7</sup> Kant hat, anders als etwa Schopenhauer, keine eigene Schrift zur Willensfreiheit verfasst. Wichtige Aspekte seines Verständnisses von Willensfreiheit finden sich aber u. a. in der *Kritik der reinen Vernunft* (KrV A534/B562).



dieser Hinsicht als Stellvertreter der Sozialisten gesehen (vgl. Jakiša 2009, 250). Angeblich nahm Selimović für die Romanhandlung den Fall seines eigenen Bruders zum Anlass, der 1944 durch ein Partisanen-Kriegsgericht verurteilt und hingerichtet wurde (vgl. Thiergen 1992, 499). Jedenfalls ist *Derviš i smrt* kein historischer Roman: nicht die Darstellung historisch wahrscheinlicher Situationen ist die Hauptintention, sondern der historische Hintergrund wird zu spezifischen Zwecken genutzt, wie es für historistische Texte charakteristisch ist (vgl. Richter 2004, 483). Hierauf verweist auch Thomas Terry in seiner Rezension im *Tagesspiegel*. Die Aktualität des Romans beruhe gerade auf seiner zentralen Thematik, die Terry im „Gegensatz zwischen der dogmatischen Starrheit eines totalitären Regimes und dem Freiheits- und Unabhängigkeitsbedürfnis des Individuums“ sieht (Terry 1973). Doch bei dieser Einschätzung ist Vorsicht geboten. Freiheit wird in *Derviš i smrt* nicht so positiv gewertet, wie es Terrys Aussage vermuten lässt. Speziell die Willensfreiheit wird als hochproblematisches Phänomen gesehen.

### Entschlossen zur Unentschlossenheit

Selimović war weder Philosoph noch Neurowissenschaftler. Dennoch ist in seinem Roman (entstanden 1962-1966, Erstveröffentlichung 1966) bei der Analyse eine sehr spezifische Vorstellung von Willensfreiheit zu entdecken, die mit dem Konzept der Relation von Mensch, Macht und System zusammenhängt.

*Derviš i smrt* spielt in einer nicht näher bezeichneten Vergangenheit während der osmanischen Herrschaft über Bosnien<sup>8</sup> und ist ein Roman des Zweifels. Die Aufzeichnungen des Scheichs Ahmed Nurudin über die Ereignisse der vergangenen Monate erzählen, wie sich Menschen in Zeiten von Unterdrückung und Rechtlosigkeit verhalten. Ahmed Nurudins Bruder Harun wird aufgrund eines Verrats verhaftet und hingerichtet, noch während sich Nurudin für seine Befreiung einsetzt. Als er den Tod öffentlich betrauert, wird Ahmed selbst für einige Zeit in Festungshaft genommen. Der wachsende Hass auf die Ungerechtigkeit der weltlichen Machthaber entlädt sich in Intrigen und Ränkeschmiederei, die Ahmed Nurudin schließlich zum Verhängnis werden.

---

<sup>8</sup> Meist wird das 18. Jahrhundert als Zeitpunkt der Handlung genannt, vgl. z.B. Lauer 1973. Die Osmanen eroberten Bosnien im 15. Jahrhundert nach und nach. Es wurde eine der wichtigsten Provinzen (Vilayet) des Osmanischen Reichs. 1878 wurde Bosnien als Kondominium unter österreichisch-ungarische Verwaltung gestellt.

Selimović liefert exakte psychologische Beobachtungen. Den Großteil des Romans machen die inneren Dialoge des Ich-Erzählers Nurudin aus, die Handlung schreitet nur langsam voran. Der Text ist Ahmeds Daueranalyse seiner selbst und seiner Weltsicht, beide werden ständig aktualisiert, er justiert ununterbrochen seine Einschätzungen und Empfindungen. All dies sind die Folgen seiner Verunsicherung angesichts einer Welt, die sich anscheinend als zufällig entpuppt. Im Angesicht des sicheren Todes am kommenden Morgen beendet Nurudin seine Aufzeichnungen mit den Sätzen: „Živi ništa ne znaju. Poučite me, mrtvi, kako se može umrijeti bez straha, ili bar bez užasa. Jer, smrt je besmisao, kao i život.“<sup>9</sup> (Selimović 2007, 417)

Dieser Einstellung zum Leben am Ende des Romans gehen zahlreiche Wechsel und Zweifel voran. Im ersten Kapitel seiner Niederschriften erklärt Nurudin, dessen Vorname Ahmed „Licht des Glaubens“ bedeute, er habe keinen Anspruch auf diesen Namen, da alles fraglich geworden sei und er nicht sagen könne, was für ein Licht das sein solle und wovon er erleuchtet sei (vgl. 10).

Ahmed versucht den Ursprung seiner Wünsche zu ergründen. Doch er wird sich selbst zum Rätsel und scheitert in seinem Vorhaben: „Nikad nisam s takvim nerazumnim bijesom mislio o ljudima i životu. Uplašio sam se. Odakle ta želja da ničega ne bude?“<sup>10</sup> (37) Später ertappt er sich bei dem Gedanken, es wäre schön, ungebunden durch die Welt zu ziehen, nur um festzustellen, dass zuvor sein Freund Hasan diesen Wunsch geäußert hatte und er selbst ihn sich jetzt aneignete, obwohl er ihn gar nicht empfindet (vgl. 124).

Umgekehrt verdeutlichen ihm erst die Handlungen seiner Mitmenschen den eigenen Willen. In einer engen Gasse versucht er sich zu erniedrigen, indem er sich umreiten lassen möchte, doch die Reiter weichen ihm aus und grüßen ihn: „i sve mi je jasnije bivalo da je dobro što se ovako svršilo. Priznali su me, odali mi poštovanje, [...] a ja sam to i želio [...]“<sup>11</sup> (131)

Immer wieder konstatiert er einen Unterschied zwischen dem, was er zu wollen vorgibt und dem, was er tatsächlich tut, so etwa nach dem

---

9 „Die Lebenden wissen nichts. Lehrt mich, ihr Toten, wie man ohne Furcht oder wenigstens ohne Entsetzen sterben kann. Denn der Tod ist sinnlos, so wie das Leben.“ (Selimović 1972, 353)

10 „Niemand hatte ich mit so sinnloser Wut an die Menschen und an das Leben gedacht. Ich erschrak. Woher kam dieser Wunsch, daß nichts mehr sein möge?“ (30)

11 „Es war gut, daß die Sache so geendet hatte. Sie hatten mich anerkannt, mir Achtung erwiesen [...], und gerade das hatte ich gewollt“ (113).

Gespräch mit der Frau des Kadis: „Htio sam da uđem u sobu, morao sam da uđem, a nisam mogao.“<sup>12</sup> (37) *Handlungsfreiheit* erlebt Nurudin nicht. Mit der *Entscheidungsfreiheit* verhält es sich anders.

Nurudin hat sich nicht nach Entscheidungsfreiheit geseht. Er hatte nicht aus seinem Gefüge herausgewollt, „ni da mijenjam ugao gledanja, jer ne bih bio više što sam, a šta bih bio, to niko ne bi mogao da zna.“<sup>13</sup> (65) Nurudin sehnt sich nach festen Strukturen und Vorhersehbarkeit. An die Kindheit erinnert er sich als an eine Zeit, in der ihm die Qualen der Entscheidung fremd waren und er einzig dem Gebot des Vaters zu folgen hatte. Später hat der Derwischorden für ihn gedacht. Für alle Menschen gebe außerdem der Koran Ziel und Ordnung des Lebens vor. Nurudins bisheriges Leben war nach den Vorgaben von Ursache und Wirkung verlaufen: „Nurudin – to je kauzalitet dogme i vaspitanja.“<sup>14</sup> (Petrović 1981, 22)

Durch die neue Situation aber ändert sich alles: „Život je izgledao čvrsta zidanica, nijedna pukotina se nije vidjela, a iznenadan potres, besmilen i neskrivljen, porušio je ponosnu zidanicu kao da je od pijeska.“<sup>15</sup> (Selimović 2007, 74) In Nurudins bisheriger fester Überzeugung geschehen alle Dinge aus einem Grund, sind kausal determiniert. Der Einbruch der Willkür, verkörpert in der Verhaftung seines Bruders, erschüttert ihn deshalb zutiefst. Die Unsicherheit befällt auch Nurudins Einstellung zur Sprache; niemals könne man sicher sein, dass ein Anderer mit einem Wort die gleiche Bedeutung verbinde wie man selbst (vgl. 120). Zugleich wird seine Einstellung zur Determination negativ gefärbt und Nurudin sagt, der Raum sei für die Menschen ein Gefängnis (vgl. 96). Seinem Bewusstsein traut Nurudin auch nicht mehr: „Nesreća je počela mnogo ranije nego što sam je postao svjestan.“<sup>16</sup> (259)

Ununterbrochen hinterfragt Nurudin seine Entscheidungen. In Bezug auf einen unbekanntem Flüchtling, dem er im Garten der Tekieh begegnet, fragt er sich: „zato se pravim da ne vidim čovjeka, i dajem mu priliku da ode a on to neće, zašto se pretvaram kao da nisam siguran da je u tekijskoj bašči, da krije zločin ili bježi od njega?“<sup>17</sup> (50) Allein

12 „Ich wollte in mein Zimmer gehen, ich mußte hinein, aber ich konnte nicht.“ (30)

13 „nicht den Blickpunkt ändern, denn dann wäre ich nicht mehr das, was ich vorher war, und was ich dann sein würde, das konnte niemand wissen.“ (55)

14 „Nurudin, das ist die Kausalität von Dogma und Erziehung.“ [Ü.d.A.]

15 „Das Leben hatte ausgesehen wie ein starkes, festes Gemäuer, in dem sich kein einziger Riß zeigte, ein unverhoffter Stoß aber, sinnlos und durch nichts verschuldet, stürzte das stolze Gebäude, als wäre es aus Sand.“ (Selimović 1972, 63)

16 „Das Unglück hatte nicht erst begonnen, als ich seiner bewußt wurde, sondern viel früher.“ (221)

17 „Warum tat ich so, als sähe ich den Mann nicht, warum gab ich ihm Gelegenheit, wegzugehen, obgleich er das nicht wollte, warum verstellte ich mich, als wäre ich nicht sicher,

durch seine Anwesenheit nötigt der Flüchtling Nurudin dazu, sich zu einer Handlung zu entscheiden. Vor die Beschreibung des weiteren Verlaufs der Ereignisse setzt Selimović den inneren Dialog Nurudins. Der Leser kann hier an seinen bewussten Gedankengängen teilhaben: „Nisam htio da budem ni protiv njega, ni za njega, i našao sam srednje rješenje, nikakvo, jer ništa nije bilo riješeno, samo je muka produžena. Moraću da stanem na jednu stranu.“<sup>18</sup> (56)

Dass Nurudin letztlich nichts tut, ist auch eine Entscheidung. Als frei lässt sie sich schwerlich einstufen. Seine abwartende Haltung hat dazu geführt, dass er schließlich einsieht, die Situation nicht mehr in der Hand zu haben, weil der Flüchtling die Initiative ergriffen hat.

„Warum“ und „weil“, die Frage nach und der Versuch einer Begründung, ziehen sich als Leitfaden durch den gesamten Roman. Die Überlegungen, wie er sich angesichts des Flüchtlings verhalten soll, sind vom Verlangen nach Freiheit geprägt: „neću da budem ni krivac ni nevoljni saučesnik, hoću slobodno da se odlučim [...]“<sup>19</sup> (50) Doch schon vorher hat er erkannt, dass er sich bereits durch sein Schweigen eingemischt hat. Sein Wunsch, weder für noch gegen den Flüchtling zu sein, ist zum Scheitern verurteilt. Um die Unentschlossenheit zu überwinden, spricht Nurudin am nächsten Tag mit dem jungen Mula-Jusuf über die Frage, was schlimmer wäre, die Deckung eines Verbrechers oder verweigerter Barmherzigkeit. Als bald darauf die Stadtwächter die Tekieh durchsuchen, fragt Nurudin Mula-Jusuf, ob er sie gerufen habe, was dieser bejaht und mit seiner Auslegung des Willens Nurudins begründet: „Mislio sam da ti tako želiš. Ne bi mi govorio da nisi želio.“<sup>20</sup> (61) Nurudin ist erst verärgert, dann erleichtert: „Skinuo sam odgovornost i krivicu sa sebe“<sup>21</sup> (ebd.). Im Nachhinein gibt Nurudin an, es sei ihm nun plötzlich klar geworden, dass er von Anfang an gewusst habe, was Mula-Jusuf tun würde. Ein letztes Mal ist Nurudin den Anforderungen seines Glaubens gefolgt. Die Erwartungen seines Vaters und der Bekannten in der Stadt, sich für den

---

daß er sich noch im Tekiehgarten befand, um eine böse Tat zu verbergen oder vor ihr zu fliehen?“ (42)

18 „Ich hatte weder für ihn noch gegen ihn sein wollen, ich hatte eine mittlere Lösung gefunden, die überhaupt keine war, denn nichts wurde durch sie entschieden, nur die Qual verlängert. Ich würde mich auf eine der beiden Seiten stellen müssen.“ (47)

19 „und ich wollte weder Schuldiger noch unfreiwilliger Mittäter sein, ich wollte frei entscheiden [...]“ (42)

20 „Ich habe gemeint, du wünschst es so. Hättest du es nicht gewollt, so hättest du auch nichts gesagt.“ (52)

21 „Ich hatte Verantwortung und Schuld abgeschüttelt [...]“ (52)

verhafteten Bruder einzusetzen, hindern ihn daran, sich in dieser Familienangelegenheit ebenfalls aus der Verantwortung zu stehlen.

Wenn Nurudin einmal eine Entscheidung getroffen hat, ist er sich der Widersprüchlichkeit des eigenen Wollens und Handelns bewusst: „I eto, kada sam imao dovoljno razloga da skrenem s puta, da ne izvršim ono što sam naumio, odlučio sam da ne odgađam.“<sup>22</sup> (78) Nurudin entscheidet sich seinen Motiven zum Trotz dazu, ihnen gerade nicht zu folgen. Er überlässt bewusst nicht der Ratio das letzte Wort und spricht so allen Philosophen Hohn, für welche die Vernunft das ausschlaggebende Element bei der Ausübung des freien Willens ist.

Im Widerstand zu den Mächten, die seinen Bruder töten und ihn selbst einsperren ließen, findet Ahmed Nurudin zur Bejahung des Willens, doch scheitert er bei dessen Umsetzung. In der Festungszelle will er sich nicht auf den schmutzigen Boden setzen: „Još sam mogao da odlučujem.“<sup>23</sup> (201) Kaum hat er aber diesen Gedanken gefasst, muss er sich aus Entkräftung doch setzen.

Der Philosoph John R. Searle erklärt den Eindruck, man verfüge über freien Willen, mit der Wahrnehmung von Lücken. Der Mensch nehme die Motive für eine Handlung nicht als zwingend wahr; zwischen Motiven und Entscheidung sowie Entscheidung und Handlung gebe es demnach Lücken, die zu schließen den Eindruck von freier Willensentscheidung vermittele (vgl. Searle 2004, 21). Ahmed erlebt die Lücke, die Searle zur Grundlage seines Konzepts von Willensfreiheit macht, als unbefriedigend. Die mangelnde Determination verunsichert ihn und lässt ihn zweifeln, selbst wenn er Gründe für sein Wollen und Handeln anführen kann. Er kann unterschiedliche Gründe dafür angeben, warum er im Gespräch mit der Ehefrau des Kadis seinen Bruder nicht erwähnt und den Freund Hasan nicht verteidigt hat: „samo ja sam imao svoje razloge važnije od svega toga [...]. Čemu god sam se približio, našao sam opravdanje, a tegoba je ipak ostala.“<sup>24</sup> (Selimović 2007, 33) Nurudin erlebt sich immer mehr als Produkt seiner Erfahrungen. Zum Beispiel erklärt er dem Vater seines Freundes Hasan, wenn der Vater an Nurudin etwas seltsam finde, dann sei dies sicher eine Folge seiner Erlebnisse (vgl. 301). Über den Erzähler Nurudin ist dem Leser nur bekannt, was Nurudin selbst preisgibt. Sein Bericht hat zwar den Charakter einer offenen Beichte, doch natürlich

---

22 „Und jetzt, da ich Grund genug hatte, vom Wege abzubiegen, nicht das auszuführen, was ich mir vorgenommen hatte, jetzt beschloß ich, es nicht aufzuschieben.“ (67)

23 „Noch konnte ich entscheiden.“ (172)

24 „freilich, ich hatte meine Gründe, die wichtiger waren als das alles [...]. Woran ich auch rühren mochte, immer fand ich eine Rechtfertigung, die Bedrücktheit indessen blieb.“ (27)

sind darin nicht unbedingt die Aspekte enthalten, die für die Entwicklung einer Kausalkette unabdingbar sind. Wohl aber lassen sich einzelne Elemente des Textes mit Hilfe der Einordnung Roths verstehen.

Nurudin erklärt seine Motivationen oft im Nachhinein. Im Gespräch mit der Frau des Kadis erwähnt er seinen Bruder kein einziges Mal. Erst zu einem späteren Zeitpunkt erklärt er dies mit der Sorge, eine Nennung hätte den Bruder gefährden können. Auch für seine öffentliche Ansprache, nachdem er vom Tod des Bruders erfahren hatte, folgen die Gründe auf die Handlung: „Sada kad se desila, pronalazio sam razloge za nju [moju pobunu, Y.P.], naknadno [...]“<sup>25</sup> (189)

Roth sieht solche Erfahrungen als Beleg dafür, dass das Bewusstsein erst im Nachhinein Gründe für eine Handlung konstruiert. Reize man bei einer Operation am offenen Gehirn eine bestimmte Region, entstehe im Patienten zum Beispiel der Wunsch, nach einem Glas zu greifen. „Und hinterher schreibt der Patient diesen unfreiwilligen Handlungen eine Bedeutung zu und unterstellt, mit Absicht gehandelt zu haben. Das tut er zwangsläufig, weil die neuronalen Netze im Gehirn unser gesamtes Denken, Fühlen und Wollen beinhalten.“ (Roth im Interview mit Thimm: Traufetter 2004, 118)

Nurudin ist ein Vertreter des Menschen der Moderne, der Traditionen und Sicherheiten verlustig gegangen, „unbehaust, im Exil, auf Wanderschaft, vereinsamt oder entfremdet“ (Müller 2008, 510). Die Literatur der Moderne, die mit dem Zeitraum ab Ende des 19. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts nur grob abgesteckt werden kann, ist die Literatur der Grenzüberschreitungen. Sie schließt sich dem technischen Fortschritt der Epoche an und experimentiert mit neuen Ausdrucksformen. Gleichzeitig hinterfragt sie den Fortschrittsoptimismus und verdeutlicht die tiefe Verunsicherung, die mit den sich überschlagenden Veränderungen technischer, aber auch und gerade gesellschaftlicher Art einhergehen.

Die historischen Entwicklungen machen den Menschen zum „alleinigen Fundament des Lebens“ (509) und Maß aller Dinge, eine Verantwortung, derer sich das Individuum nicht uneingeschränkt gewachsen sieht. Freiheit und existentielle Angst gehen Hand in Hand. Die Darstellung der Innenwelt wird aufgewertet, das Ineinanderfließen von Innen und Außen wird thematisiert. Die Identität der Protagonisten wird fragmentiert in ihrer Position zwischen Autonomie und Abhängigkeit von gesellschaftlichen Bedingungen.

---

25 „Jetzt, da es geschehen war, nachträglich, fand ich Gründe für mein Aufbegehren [...]“ (162)

## Fazit

Der Diskurs zur Willensfreiheit ist in vollem Gange. Der interdisziplinäre Ansatz verspricht neue Formen der Zusammenarbeit zwischen Natur- und Geisteswissenschaften. Die Literaturwissenschaft kann davon profitieren und wiederum eigene Wege aufzeigen, wie es die hier vorgenommene Auseinandersetzung mit Meša Selimovićs Roman *Derviš i smrt* versucht. Ausgehend von Nurudins Notizen lässt sich die Urfrage nach der Willensfreiheit neu stellen. Nurudin kümmert nicht, ob der Mensch einen freien Willen hat oder nicht. Er fragt: Warum wurde ich mit Entscheidungsfreiheit geschlagen? Die Suche nach der Erklärung der *conditio humana* geht in eine neue Runde.

## Literaturverzeichnis

- Bieri, Peter: Unser Wille ist frei. In: Der Spiegel 2 (2005). S. 124-125.
- Bieri, Peter: Das Handwerk der Freiheit. Über die Entdeckung des eigenen Willens. Lizenzausgabe. Frankfurt/M. 2006.
- Elger, Christian E. et al.: Das Manifest. In: Gehirn & Geist 6 (2004). Nachdruck in: Gehirn & Geist Dossier. 1 (2008). S. 16-20. 22.05.2011 <[http://www.gehirn-und-geist.de/artikel/852357&\\_z=798884](http://www.gehirn-und-geist.de/artikel/852357&_z=798884)>.
- Herrmann, Christoph: Determiniert – und trotzdem frei! In: Gehirn und Geist 11 (2009). S. 52-57.
- Jakiša, Miranda: Meša Selimović's "Oriental Novels". A voice from off-stage. In: Proceedings of the Second International Perspectives on Slavistics Conference Regensburg 2006. Ed. by Sandra Birzer, Miriam Finkelstein and Imke Mendoza. München 2009. S. 250-259.
- Keil, Geert: Willensfreiheit. Berlin 2007.
- Keil, Geert: Willensfreiheit und Determinismus. Stuttgart 2009.
- Lauer, Reinhard: Kritik in Kürze. Der Derwisch und der Tod. In: Die Zeit 20.04.1973 (Nr. 17).
- Libet, Benjamin: Do we have a free will? In: Journal of Consciousness Studies 5 (1999). S. 49.
- Locke, John: An Essay Concerning Human Understanding. Edited with an Introduction, Critical Apparatus and Glossary by Peter H. Niddich. Oxford 1975.
- Müller, Klaus Peter: Moderne. In: Ansgar Nünning (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. 4., akt. und erw. Aufl. Stuttgart, Weimar 2008. S. 508-511.
- Petrović, Miodrag: Roman Meše Selimovića. Niš 1981.

- Richter, Angela: Ein Dialog mit der Zeit von ungebrochener Faszination. Noch ein Blick auf den Roman *Derviš i smrt*. In: Germano-Slavistische Beiträge. Festschrift für Peter Rehder zum 65. Geburtstag. Hg. von Miloš Okuka und Ulrich Schweier. München 2004. S. 483-494.
- Roth, Gerhard: Das Problem der Willensfreiheit. In: Information Philosophie 5 (2004). S. 14-21.
- Roth, Gerhard: Willensfreiheit und Schuldfähigkeit aus Sicht der Hirnforschung. In: Das Gehirn und seine Freiheit. Beiträge zur neurowissenschaftlichen Grundlegung der Philosophie. Hg. von Gerhard Roth und Klaus-Jürgen Grün. Göttingen 2009. S. 9-27.
- Schopenhauer, Arthur: Preisschrift über die Freiheit des Willens. In: Ders.: Gesammelte Werke. Zürcher Ausgabe. Werke in zehn Bänden. Bd. 6: Kleinere Schriften II. Zürich 1977. S. 43-142.
- Searle, John R.: Freiheit und Neurobiologie. Frankfurt/M. 2004.
- Selimović, Meša: Der Derwisch und der Tod. Aus dem Serbischen übersetzt von Werner Creutziger. Salzburg 1972.
- Selimović, Meša: *Derviš i smrt*. Beograd 2007.
- Thiergen, Peter: Zum Eingangskapitel von M. Selimovićs *Derviš i smrt*. In: *Studia phraseologica et alia*. Festschrift für Josip Matešić zum 65. Geburtstag. Hg. von Wolfgang Eismann und Jürgen Petermann. München 1992. S. 497-510.
- Thimm, Katja/Traufetter, Gerald: Spiegel-Streitgespräch. „Das Hirn trickst das Ich aus“. In: *Der Spiegel* 52 (2004). S. 116-120.
- Wuketits, Franz: Der freie Wille. Die Evolution einer Illusion. Stuttgart 2008.
- Zunke, Christine: Kritik der Hirnforschung. Neurophysiologie und Willensfreiheit. Berlin 2008.

### Zur Autorin

Yvonne Pörzgen ist Akademische Rätin an der Universität Bremen. Ihre Dissertation „Berauschte Zeit. Drogen in der russischen und polnischen Gegenwartsliteratur“ erschien 2008. Der Beitrag entstand im Rahmen ihres Habilitationsprojekts zur Anwendung des Diskurses über Willensfreiheit auf die slavische Literaturwissenschaft.







## **Mut zum „Offenlegen und Zuhöregeben“**

Ivan Slamnigs *Bolja polovica hrabrosti*

### Öffentlichkeit und Angst. Affirmationsdrang und Mut

Seit der Emergenz der Politik in der archaischen Polis und der damit einhergehenden Zweiteilung des Sozialen in Privatsphäre und Öffentlichkeit war immer ein gewisser Mut erforderlich, um aus dem privaten Bereich der Familie und des bloßen Lebens in den öffentlichen Raum der Politik hinauszutreten:

Der Mut, den wir heute als unerlässlich für einen Helden empfinden, gehört bereits, auch wenn er kein heroischer Mut in unserem Sinne ist, zum Handeln und Sprechen als solchen, nämlich zu der Initiative, die wir ergreifen müssen, um uns auf irgendeine Weise in die Welt einzuschalten und in ihr die uns eigene Geschichte zu beginnen. Dieser Mut entspringt keineswegs notwendigerweise oder primär der Bereitschaft, für ein Getanes Konsequenzen auf sich zu nehmen; des Mutes und sogar einer gewissen Kühnheit bedarf es bereits, wenn einer sich entschließt, die Schwelle seines Hauses, den Privatbereich der Verborgenheit, zu überschreiten, um zu zeigen, wer er eigentlich ist, also sich selbst zu exponieren. (Arendt 2002, 232)

Die Literatur, die im 18. Jh. die Herausbildung einer modernen Öffentlichkeit mitsamt der Verbreiterung von Leserschichten und Vertiefung von Privat- und Intimsphäre begünstigte, ist immer an der Schnittstelle zwischen Privatsphäre und Öffentlichkeit angesiedelt geblieben. So wie jeder Austritt des Menschen (*man*, Sennett 1986, 44) aus seinem Privatraum in den öffentlichen Raum, wo man mit den Augen der Öffentlichkeit genau beobachtet wird, diesen Menschen notwendigerweise zum Bürger macht (*citizen*, ebd.), so wird auch der geschriebene Text erst dann zur Literatur, wenn er veröffentlicht wird.

Wegen ihrer Teilnahme am öffentlichen Leben ist die Literatur demnach auch immer politisch – und zwar wegen der Möglichkeit, sich auf die Polis oder Gemeinschaft auszuwirken.

Es hat daher keinen Sinn, von einem Engagement der Dichtung zu sprechen. Die Schriftsteller haben es hingegen mit Bedeutungen zu tun. Sie benützen die Wörter wie Instrumente der Kommunikation und sind dadurch, ob sie es wollen oder nicht, engagiert in der Aufgabe der Herstellung einer gemeinsamen Welt. (Rancière 2008a, 16)

### Interpretatorische Vereinnahmung des Textes

Von diesen Prämissen ausgehend wird hier eine Analyse des Romans *Bolja polovica hrabrosti* (*Die bessere Hälfte des Muts*) des kroatischen Autors Ivan Slamnig (1930-2001) vorgeschlagen, die politische Aspekte seines einzigen längeren Prosatextes beleuchten soll. Die Interpretationsgeschichte dieses im Jahre 1972 erschienenen Romans durchlief drei Phasen: Aleksandar Flakers Zuordnung von *Bolja polovica hrabrosti* zum Modell der Jeans-Prosa hat das Verständnis dieses Textes am stärksten geprägt (Flaker 1975); weitere Interpretationsmöglichkeiten ergaben sich aus der Frage nach dem Verhältnis von Moderne und Postmoderne (Pavličić 1998; Milanja 2003); zuletzt untersuchte man das Zusammenspiel von Tradition und Innovation (Škvorc 2005; Jukić 2006). Dem Problem der (Literatur-)Geschichte geht Tatjana Jukić nach und dekonstruiert es als „nedvojbeno središnji fabularni interes romana“ (383; das „eindeutig zentrale narrative Anliegen des Romans“). Dieses Problem entwirrt nämlich der porösen Scheidelinie „između teksta romana (koji uključuje presudopovijesnu pripovijest) i teksta književne povijesti, koji ga pokušava opisati“<sup>1</sup> (ebd.). Während Jukić ihre Lektüre vorrangig auf die Auseinandersetzung des Romans mit der Literaturgeschichte ausgerichtet hat (obwohl auch sie auf den zeithistorischen Kontext der Entstehung und Veröffentlichung des Romans verweist), hat Boris Škvorc *Bolja polovica hrabrosti* in seinem politischen Umfeld betrachtet. Škvorc weist darauf hin, dass die narratologische Komplexität dieses Romans ein Potential geborgen habe für die Interpretationen, die danach fragten, was der Dichter sagen wollte, und als Resultat ein Urteil über eine ganze verlorene Generation fällten, und zwar aus der Perspektive eines

---

1 „[...] zwischen dem Text des Romans (der eine pseudohistorische Erzählung einschließt) und dem Text der Literaturgeschichte, die ihn zu beschreiben versucht“. [Hier und im Weiteren handelt es sich um Ü.d.A.]

selbstbewussten Individuums, das den Rückzug aus dem sozialistischen Projekt nur verurteilen konnte (so Škvorc 2005, 210). Ebenso waren die innovativen Texte der 50er Jahre naturalisiert in einem politisch vorgegebenen Interpretationskontext einer durch Repressionsmaßnahmen kontrollierten Interpretationsgemeinschaft (211). Es handelt sich dabei um eine schlichte Aneignung des am öffentlichen Leben teilnehmenden Werks durch den Akt der ‚wissenschaftlichen‘ Benennung – d. h. durch die autoritative Verleihung des ‚Namens‘. Vor dem Hintergrund der Ausführungen Jacques Rancières über die Poetik des historiografischen Wissens kann man hierzu Folgendes anmerken:

Selbst die „[Literatur-]Geschichte im üblichen Sinne ist eine Reihe von Ereignissen, die im allgemeinen mit Eigennamen bezeichneten Subjekten zustoßen. [...] Doch eine [Literatur-]Geschichte ist auch, im zweiten Grad, der Bericht von einer Reihe von Ereignissen, die Eigennamen zugeordnet werden.“ (Rancière 1994, 7)

Ivan Slamnig, so Škvorc, sei ein „negator tradicije“ („Ablehner der Tradition“) gewesen, in die er sich zugleich auf eine spezifische, auf den ersten Blick ausschließlich ludistische, zugleich aber wohlerrungene und durchdachte Art und Weise einfüge (Škvorc 2005, 188) und deshalb benennt Škvorc seine ausweichende Schreibweise der politisch bedingten Mechanismen der interpretatorischen Aneignung und Naturalisierung mit „uzmak“ (211; „Rückzug“). Slamnigs junger Held und Ich-Erzähler Flaks bekennt sich tatsächlich gleich zu Anfang des Romans zu einer „igra izbjegavanja, kako se već radi u ovim zgodama“ (Slamnig 1972, 23; „Methode des Ausweichens – wie man es bei solchen Gelegenheiten eben tut“) und beendet die Ich-Erzählung mit den Worten „razuman uzmak – bolja polovica hrabrosti“ (168; „cleverer Rückzug – bessere Hälfte des Muts“).<sup>2</sup> Im Unterschied zu der von Jukić vorgelegten Lektüre, die in Flaks eine unmündige Figur sieht, die überlistet wurde und die als ein junges Element durch die Manipulation der Erzählerin Matilda in das vermeintliche, aber operable Erbe der lokalen Literatur einwächst (vgl. Jukić 2006, 377), und auch im Unterschied zu der Interpretation Škvorcs, der Flaks’ Rückzug als eine eingeschüchterte „Flucht“ („bijeg“) vor der angenommenen gewissen und politisch veranlassten interpretatorischen Vereinnahmung (Škvorc 2005, 212) liest, wird hier der Rückzug als

---

2 Zitiert wird nach der kroatischen Erstausgabe: Slamnig, Ivan: *Bolja polovica hrabrosti*, Zagreb 1972.

eine aktive und ‚clevere‘ Weltflucht gedeutet, die darin besteht, durch Selbstzensur einer einseitigen politischen Naturalisierung entgehen zu können, um doch (und gerade) durch diese Distanz von der Politik politisch zu bleiben.

### Passive Weltlosigkeit und aktive Weltflucht

Der Alltag des Ich-Erzählers Flaks, der sich der erwähnten „Methode des Ausweichens“ (Slamnig 1972, 23) behilft, setzt sich aus müßigem Herumtreiben mit der Clique, schriftstellerischer Tätigkeit und Bemühungen um die Dissertation über kroatische Literatur- und Alltagssprache des 19. Jhs. zusammen. Durch die Schulkameradin Zita begegnet er ihrer ledigen, ‚altjüngferlichen‘ Tante Matilda, die in ihrem Zuhause Literatur als Hobby betreibt, und auf deren Bitte er, obwohl anfangs unwillig, einem eigenartigen Textaustausch zustimmt. Die Tante reicht Flaks Folgen einer von ihr geschriebenen Erzählung ein, die den Handlungsverlauf des Romans regelmäßig unterbrechen. Der Handlungsstrang dieser eingebetteten Erzählung ist in das 19. Jahrhundert verortet und nach dem Modell der kroatischen Prosa des 19. Jahrhunderts, die einen wesentlichen Teil der kroatischen Nationsbildung ausmachte und den westeuropäischen Vorbildern im Wesentlichen hinterherhinkte, angefertigt. Gegenüber dem jungen Schriftsteller entpuppt sich Matildas private Freizeitbeschäftigung als eine weltlose Wiederholungstätigkeit. Es besteht daher ein erheblicher Unterschied zwischen ihrer passiven literarischen Weltlosigkeit und der aktiven Weltflucht Flaks’ am Ende des Romans.

Flaks als Repräsentant der jungen Generation und typischer Vertreter der Jeans-Prosa beschreibt, wie er sich mit seinen ersten Veröffentlichungen in Szene gesetzt hat: „Čeznuo sam za tim da mi pjesma bude objavljena, točnije, da počnem objavljivati, pa sam tu i napisao tako da upali.“<sup>3</sup> (Slamnig 1972, 14) Um *was für eine* Literatur es sich dabei handelte, erfährt der Leser nicht. Es wird lediglich bemerkt, *wie* d. h. dank welchem Kunstgriff diese Literatur das Licht der Öffentlichkeit erblickt hat. Der eklatante Unterschied zwischen Tante Matilda und Flaks macht sich also gleich in ihrem ersten Gespräch bemerkbar. Auf die Frage, ob sie schon etwas veröffentlicht hat, antwortet die Tante, dass ihr das Publizieren nicht wichtig ist, sondern die Arbeit am Text selbst. Sie ist an keiner literarischen Öffentlichkeit interessiert:

---

<sup>3</sup> „Ich wünschte es mir, dass mein Gedicht veröffentlicht wird, dass ich zu publizieren beginne, so dass ich auch dieses Gedicht so geschrieben habe, damit es glatt geht.“

- Jeste li što objavili?
- Nisam.
- Mislite li što objaviti?
- Tetu štampanje ne interesira – reče Anita.
- To mi je indiferentno. Zabavlja me sam posao, sastavljanje teksta, ali ne želim ništa svijetu reći, neku novu misao, ili pak nešto od svoga vlastitog iskustva, nešto o sebi.<sup>4</sup> (29-30)

Wenn Flaks behauptet, das erste veröffentlichte Gedicht so verfasst zu haben, damit es „glatt geht“, fügt er noch hinzu: „Ali svejedno sam se u onaj trenutak nelagodno osjetio – kao da gubim djevičanstvo.“<sup>5</sup> (14) Dieselbe Unbehaglichkeit verspürt der Ich-Erzähler auch in der Anwesenheit der Tante, die anscheinend „sve one Josipe Eugene Tomiče i Draženoviće, *Turke pod Siskom* i *Pavle Šegote*“<sup>6</sup> (29) gelesen hatte, alles Literatur des 19. Jahrhunderts, von der er sich nicht gerade angetan fühlt, aber der er offensichtlich Respekt zollt und allmählich Interesse entgegenbringt.

Wenn sie von diesem ambivalenten Verhältnis Flaks' zur literarischen und allgemein kulturellen Tradition der Muttersprache spricht, für die Matildas Schreiben steht, dann assoziiert Tatjana Jukić die Muttersprache mit der Gebärmutter (Jukić 2006, 374). Und um sich von dieser Gebärmutter und der Tradition loszureißen, um aus der dem Uterus in die weite Welt hinauszuschlüpfen, ist der gleiche Mut erforderlich, den man braucht, wenn man als Erwachsener seinen eigenen Körper und seine eigene Meinung in der Öffentlichkeit exponiert:

Im einen wie im anderen Fall ist eine offenlegende Gebärde vonnöten, ein Sieg über die Atemnot, ein Nachvorgehen, ein Herausstellen, ein Offenlegen und Zuhöregeben, ein Opfer an Heimlichkeit zugunsten von Öffentlichkeit, ein Verzicht auf Privatnacht und -nebel zum Vorteil eines Aufklarens unter gemeinsamen Himmeln. (Sloterdijk 1988, 20)

---

4 „– Haben Sie etwas davon veröffentlicht?“

– Nein, habe ich nicht.

– Möchten Sie es?

– Daran ist die Tante nicht interessiert – sagte Anita.

– Es ist mir gleich. Was mir Freude bereitet, ist die Arbeit selbst, das Verfassen des Textes, aber eigentlich möchte ich der Welt nichts sagen, keinen neuen Gedanken kundgeben, auch nichts aus meiner eigenen Erfahrung, nichts über mich selbst.“

5 „Trotzdem war es mir in jenem Moment unheimlich zumute – als ob ich meine Jungfräulichkeit verlieren würde.“

6 „all die Josip Eugen Tomičs und Draženovićs, *Türken vor Sisaks* und *Pavao Šegotas*“.

Interessanterweise ist der Eintritt in das Haus der Tante mit demselben Unbehagen begleitet wie das Heraustreten an die Öffentlichkeit. Wie stark die Schwelle zwischen Privatsphäre und Öffentlichkeit von Flaks empfunden wird, besagt sein erster Eindruck von Matildas Wohnstätte. Wenn er nämlich mit der ehemaligen Schulfreundin die Wohnung der Tante betritt, riecht er „miris staroga drva“ („den Geruch des alten Holzes“) und schreitet durch „uski hodnik“ („den engen Flur“) in „drugi svijet“ (Slamnig 1972, 22; „eine andere Welt“). Die viel ältere Tante steht nämlich für jene literarischen Traditionalisten, die sein Erscheinen „unter gemeinsamen Himmeln“ (Sloterdijk 1988, 20) wohlmöglich mit Misstrauen sehen würden:

Mesnička je zbog nečega čudno djelovala na mene [...] malo me bilo strah toga efekta [...] imao sam uvijek tremu. [...] Prije nego što bih počeo razgovarati s tetom, osjećao sam se pomalo kao pred ispitom, neugodno mi je bilo što se od meine očekuje da nešto kažem.<sup>7</sup> (Slamnig 1972, 100-101)

Daher heißt es für ihn, in die Öffentlichkeit hinauszutreten, wenn er sich eigentlich nur in den wohl behüteten privaten Raum einer älteren und altmodischen Dame hineinwagt, um sich mit der Tradition der Nationalliteratur auseinanderzusetzen. Außerdem ist der ‚private‘ Raum der Nationalliteratur leichter zu betreten und zu erobern, wenn Tante Matilda nicht da ist. Dann nimmt auch der Innenraum völlig andere Konturen an:

Kuća je sad drugačije izgledala, glavno osvjetljeno mjesto bila je kuhinja, a sve je drugo bilo u polutami i nekako običnije. Upalila je štelampu u dnevnom boravku, a onda sam za njom krenuo u dosta veliku i uspješno moderniziranu kuhinju. [...] Osjetio sam stanovito olakšanje.<sup>8</sup> (100-101)

---

7 „Aus irgendeinem Grund mutete mich die Mesnička Straße seltsam an [...] ich hatte etwas Angst vor diesem Effekt [...] ich hatte immer Lampenfieber. [...] Bevor ich mit der Tante zu reden anfing, fühlte ich mich ein bisschen wie vor der Prüfung. Es war mir peinlich, dass man von mir erwartet, etwas zu sagen.“

8 „Das Haus sah jetzt anders aus. Der Hauptraum war nun die Küche, die beleuchtet war, während sich alles andere in einem Halbdunkel befand und irgendwie gewöhnlicher aussah. Sie [Anita] hat die Lampe im Wohnzimmer angedreht, wonach ich ihr in die ziemlich große und gelungen modernisierte Küche folgte. [...] Ich verspürte eine gewisse Erleichterung.“



### Heimischwerden in der Nationalliteratur

Würde man der phänomenologisch begründeten Erzähltheorie Paul Ricœurs folgen, könnte man annehmen, dass für den Erzähler Flaks „die Praxis der Erzählung in einem Gedankenexperiment besteht, durch das wir versuchen, in Welten heimisch zu werden, die uns fremd sind“ (Ricœur 1999, 399). Da Matildas Welt des 19. Jahrhunderts Flaks als fremd erscheint, er aber mit ihr doch den Dialog wagt – sei es wegen Zita, seiner Schulfreundin, sei es aus dem Bedürfnis, sich als jünger Autor mit dieser überwältigenden Tradition auseinanderzusetzen –, stellt sein Versuch, in der Nationalliteratur heimisch zu werden, ohne dabei auf die ästhetische Neuheit, die er mitbringt, verzichten zu wollen, unbedingt ein janusköpfiges Gedankenexperiment dar.

Sich in die Welt der Nationalliteratur hinaus- und in die Privatsphäre der Tante hineinzuwagen, ist immer eine individuelle Aktion. Obwohl durch die Clique unterstützt, muss Flaks seinen Auftritt/Eintritt alleine unternehmen. So behauptet er: „U kuću se ide jedan po jedan, je li? Klapa mora ostati vani.“<sup>9</sup> (Slamnjig 1972, 21) Mit der Individualisierung des Autonomiegebots steigt auch die individuelle Verantwortung, womit Flaks allerdings einige Probleme hat. Erstens vermag er nicht einmal vor Freunden offen und spontan aufzutreten, so dass er an einer Stelle stotternd behauptet: „Ja sam htio ... htio sam ... reći ... nešto nije u redu ... u vezi s preuzimanjem odgovornosti.“<sup>10</sup> (13) Zweitens zeigt sich Flaks auch Anita gegenüber ängstlich, v. a. bezüglich möglicher Risiken ihrer Beziehung:

- Pa čega se bojiš?
- Čega se bojim? – Nisam čovjek za kojega bi se isplatilo vezati.
- Da kažemo: nisi čovjek koji bi se htio vezati. Nešto preciznije: bojiš se toga kao vraga.
- Pa, da – izgovorim zatečeno.<sup>11</sup> (145)

Der Erzähler, der seine Geschichte mit dem Satz einleitet „Odlučio sam da se zaustavim i da se smirim“<sup>12</sup> (5), vermutet, dass die Tante auf

9 „In das Haus kommt jeder für sich, nicht? Die Clique muss draußen bleiben.“

10 „Und wenn ich zu Worte kam, wusste ich nie, wie ich mich ausdrücken sollte. [...] Ich wollte ... wollte ... sagen ... es stimmt etwas nicht ... mit der Verantwortungsübernahme.“

11 „– Wovor hast du denn Angst?

– Wovor ich Angst habe? – Es lohnt sich nicht, sich mit einem Menschen wie mir einzulassen.

– Nennen wir es beim Namen: Du bist kein Mensch, der sich mit jemandem einlassen möchte. Genauer gesagt: Das versetzt dich in Teufelsangst.

– Na ja – sagte ich betroffen.“

12 „Ich habe mich entschlossen, stillzuhalten und zur Ruhe zu kommen.“

seinen (möglichst positiven) Kommentar ihrer Texte zählt. Die Tante, so befürchtet es Flaks, erwartet von ihm die Kohärenz der ontologisch begründeten *Selbigkeit* (fr. *mêmeté*, lat. *idem*, engl. *sameness*; Ricœur 1996, 144), deren Ankerpunkt der *Charakter* ist und die nach der Antwort auf die substanzielle Frage „was?“ sucht, mit der sprachtheoretisch fundierten *Selbtheit* (fr. *ipséité*, lat. *ipse*, engl. *selfhood*; ebd.), deren Ankerpunkt die *Selbstbehauptung* (durch das gehaltene Wort, Versprechen) ist und die von der Frage nach dem „wer?“ ausgeht. Während uns der Charakter ermöglicht, eine Person zu identifizieren und später wieder zu erkennen, trägt der Begriff der Selbstbehauptung eine ethische Bedeutung mit sich, die aber bei Flaks von vornherein unterhöhlt ist. Nach dem Entschluss, stillzuhalten und zur Ruhe zu kommen, verwickelt er sich unerwarteterweise in eine äußerst unruhige Geschichte mit ungewissem Ausgang, in der er sein eigenes Handeln als mit Endzweckgedanken durchsetzt und daher verunreinigt betrachtet:

Osjećao sam da sam učinio krivu stvar, da sam se ubacio gdje me ne treba. [...] I onda, ušao sam u kuću proklamiravši druge razloge, ne zavodjenje. Nije li i tu moment prijevera? Ali prijevera spada u ljubavnu igru, zar ne?<sup>13</sup> (103)

Ricœurs Frage nach dem „mir“ („Wer bin ich, der ich so wankelmütig bin, daß Du *trotzdem* auf mich zählst?“; Ricœur 1996, 205) findet somit ihre Antwort in der folgenden Feststellung Flaks’: „Nisam čovjek za kojega bi se isplatilo vezati.“<sup>14</sup> (145) Wenn sich nach Ricœur im Versprechen die *Selbtheit* von der *Selbigkeit* befreien und ihre Verankerung alleinig im gehaltenen Wort finden würde (in jenem „ich bleibe dabei“; Ricœur 1996, 154), dann hieße der eben zitierte Satz bereits die Ankündigung der am Ende des Romans geäußerten Absage an die im Versprechen verankerte Selbstbehauptung. Dort, im letzten Brief an Tante Matilda, kommentiert Flaks die abschließende Folge ihrer Erzählung und verabschiedet sich von ihr auf Nimmerwiedersehen. Den eigenen Rückzug und den Abschied von der Tante, die ihn mit ihren Texten angeblich zu verführen versuchte, deutet Flaks als „bolja polovica hrabrosti“ (Slamnig 1972, 168). Darauf bricht er seine Ich-Erzählung abrupt ab. Sein Mut besteht also darin, sich

---

13 „Ich hatte das Gefühl, etwas Falsches getan zu haben, dass ich mich da hineingeschmeichelt habe, wo ich nicht hingehöre. [...] Und dann, das Haus habe ich betreten mit anderen Vorsätzen, nicht um der Verführung willen. Ist das nicht Betrug? Aber Betrug gehört zum Liebesspiel, nicht?“

14 „Es lohnt sich nicht, sich mit einem Menschen wie mir einzulassen.“

genügend exponiert und den Dialog gewagt zu haben, aber nur bis zur Grenze, von der er sich unbehelligt zurückziehen konnte. Somit setzte er sein Ich erfolgreich in Szene, aber er blieb doch nicht *dabei*, denn er hat die Verantwortung für sein Handeln nicht übernommen.

Die poststrukturalistische Erzähltheorie hat sich von einer phänomenologisch begründeten *Selbstheit* auf radikale Art und Weise verabschiedet, so dass der Tod des Autors im 20. Jahrhundert ungefähr denselben Umbruch wie der Tod Gottes im späten 19. Jahrhundert darstellte (Burke 1992, 22). Im Folgenden wird versucht, einen Ausgleich zwischen der phänomenologischen Selbstbehauptung durch den Sprechakt und der poststrukturalistischen Auslöschung des Autors zu finden: „Now that the author is dead, now that the lesson has been learned, let us return the author to our circle as a guest whose past transgressions have been forgiven but not entirely forgotten.“ (Burke 1992, 29) Entgegen also der postmodernen „declaration of authorial departure“ (7) wird im Folgenden den letzten Worten des Romans treu geblieben („razuman uzmak – bolja polovica hrabrosti“) und der Rückzug nicht als Feigheit oder Verschwinden in der allmächtigen, metaphysisch überdimensionierten Sprache gedeutet, sondern als eine beabsichtigte Tat sowohl des Erzählers/Protagonisten als auch der Autorinstanz. Und diese Autorinstanz, Prosaschriftsteller oder Romancier, vertreibt, so Bachtin,

die fremden Intentionen nicht aus der rededifferenzierten Sprache seiner Werke, er zerstört diejenigen sozioideologischen Horizonte (die großen und kleinen Welten) nicht, die sich hinter den Sprachen der Redevielfalt auftun, er integriert sie in sein Werk. Der Prosaschriftsteller verwendet Wörter, die bereits mit fremden sozialen Intentionen besetzt sind, und zwingt sie, seinen eigenen, neuen Intentionen, einem zweiten Herrn, zu dienen. (Bachtin 1989, 190-191)

Fremde Intentionen und Verweise auf einen sozioideologischen Hintergrund, mit dem die Sprache der im Roman handelnden Figuren besetzt ist, bilden eine wichtige, aber bisher unerörterte Bedeutungsschicht von *Bolja polovica hrabrosti*, auf die unten eingegangen wird.

## Pragmatik des Ästhetischen

Die wohl mutigste Figur der Weltliteratur ist Bertolt Brechts Mutter Courage. Rückblickend, so Rancière, kann man feststellen:

Was das Publikum von dieser Mutter Courage lernen muss, die nichts lernt, ist nicht, das Nichtwissen durch ein Wissen zu ersetzen, sondern dieses Wissen, das es mit der Heldin teilt, zu *beurteilen*: das Wissen, das sehr wohl über die ‚objektiven Umstände‘ dieser Welt am Laufenden ist, aber blind gegenüber der Möglichkeit, eine andere zu wollen und zu verwirklichen, in der die Kinder wichtiger sind als die Geschäfte. (Rancière 2008a, 146)

Mutter Courage ist eine Heldin, die ausschließlich an dem Vorrang der Befriedigung der ökonomischen Bedürfnisse festhält, und nicht an moralischen Grundsätzen. Nun soll die Analyse einer Schriftstellerfigur, die nichts veröffentlichen würde, „a da ne bih pomišljao da ću za to dobiti novac“ (Slamnig 1972, 30; „wenn daraus kein Geld zu ziehen wäre“), mit einigen Thesen Jacques Rancières verwoben werden. In den Texten *Die Aufteilung des Sinnlichen* und *Ist Kunst widerständig?* unterscheidet Rancière streng zwischen drei *Regimes* der Kunst: dem ethischen, mimetischen und ästhetischen (Rancière 2004, 22; 2008b, 40-41). Im ethischen Regime werden „die Tätigkeiten, die wir die Künste nennen, nicht als autonome verstanden“, weil sie „direkt an die Seinsweisen einer Gemeinschaft assimiliert werden“ (Tänze und Rituale als Therapeutik, Poesie als Erziehung, Theater als öffentliche Festlichkeit). Das mimetische Regime bestimmt die „Regeln der Produktion der Künste (der poiesis)“, die mit den „Regeln der menschlichen Sinnlichkeit (der aisthesis)“ übereinstimmen müssen. Das dritte Regime, das Rancière das „ästhetische“ nennt, setzt keine solche Hierarchien voraus: „Es gibt keinen Zusammenhang mehr zwischen einer künstlerischen Normativität und einer hierarchischen Aufteilung des Sinnlichen.“ (Rancière 2008b, 41) Das Ereignis (in) der Kunst – so die Ausführungen im genannten Text – wird vom Genie angeleitet, das sich durch die „Nichtmenschlichkeit“ auszeichnet, weil es „etwas zu Starkes erlebt [hat], etwas Unerträgliches, eine Erfahrung der ersten Natur, der nichtmenschlichen Natur, von der [es] mit ‚geröteten Augen‘ und an seinem Fleisch gezeichnet zurückkehrt“ (29). In dem Aufsatzband *Die Politik der Literatur* findet aber das ästhetische Ereignis noch immer zwischen den Zeilen statt: Im oben zitierten Brecht-Essay kommt das Neue beispielsweise nicht durch einen radikalen Bruch mit dem ethischen und mimetischen Regime zustande,

sondern mittels pragmatischer Fähigkeit eines Aushandelns von Kompromissen, womit das Neue clever durch die Hintertür eingeführt werden muss. Brechts Kühnheit besteht nämlich in dem Kunstgriff, mit dem er die DDR-Orthodoxie ausgespielt hat: „Brecht überrascht die Orthodoxie an dem Glied der Kette, das das stärkste zu sein scheint, das Primat der Befriedigung der ökonomischen Bedürfnisse.“ (Rancière 2008a, 151)

### „Urteilsspruch“

Den bisherigen Interpretationen ist die Tatsache entgangen, dass der Roman ursprünglich *Pravorijek* (Urteilsspruch) heißen sollte. Der Titel ist einerseits dem juristischen Vokabular zuzuordnen und stellt einen direkten Hinweis auf Rechtsverbindlichkeit dar, andererseits wird er im Buch ausdrücklich mit dem Problem der hinterlistigen Verführung als Betrug in Zusammenhang gebracht: „Ali prijevera spada u ljubavnu igru, zar ne?“<sup>15</sup> (Slamnig 1972, 103) Die Verführung spielt im Roman eine entscheidende Rolle. Flaks stellt fest, dass die Tante mit ihren Texten versucht hat, ihn zu verführen. Er hat ihre Annäherungsversuche „proklamiravši druge razloge“ (103; „mit anderen Vorsätzen“) hingenommen, um nämlich den notwendigen Dialog mit der einheimischen Literaturtradition einzugehen. Als ihn das Gefühl beschleicht, die Tante könnte tatsächlich auf seine Zuneigung hoffen, und ihre Texte wären für sie das Mittel, den Kontakt herzustellen, stellt er fest, dass das Liebesspiel zu weit gegangen ist.

An einer anderen, mit dem sonstigen Handlungsverlauf anscheinend wenig zusammenhängenden Episode kann veranschaulicht werden, wie sehr Flaks darum besorgt ist, dass seine wahren Absichten nicht entdeckt werden. In dieser Episode unterhält er sich mit einem Freund namens Forko. Sie beobachten ein Pärchen, das am Tisch nebenan sitzt. Forko behauptet, dass der Mann sich „ljubezan, nesebičan“ („freundlich, uneigennützig“) stellt, wobei er die Frau „želi zavesti i onda je se što prijje riješiti“ (125; „nur verführen und darauf so schnell wie möglich loswerden möchte“). Das Beobachten des Paares mündet in eine von Forko aufgestellte Theorie der individuellen Emanzipation, die er mit einer aus *Science-Fiction* gespeisten Vorstellung erweitert: Der Verführer, der um Anerkennung kämpft, sei ein reines Individuum, das eigentlich keinen brauche, und sei einem außerirdischen Zentrum verpflichtet, welches Individuen wie ihn auf die Erde aussende. So seien die Menschen von innen kolonisiert: Jeder trage ein Wesen aus dem weiten Weltraum in sich und

---

15 „Aber Betrug gehört zum Liebesspiel, nicht?“

die Verhältnisse, welche die Menschen zwischen sich zu sehen glauben, seien nur ein Spiel. Außerdem sitze, so Forko, in jedem Menschen ein Fremder, der einem höheren Prinzip gehorche, und dieses höhere Prinzip formuliert er folgendermaßen:

[...] *svatko* hoće biti *netko*, *svatko* objeručke prihvaća to da je osoba, molim lijepo, *svatko* je u tom smislu presretan da preuzme zadatak, ali mrdanja nema, time odmah preuzima i odgovornost, jer je kao gladan vuk skočio na to da ima slobodnu volju.<sup>16</sup> (129)

Aber in dem Moment, wo Forko auch Flaks der Verstellung beschuldigt, trifft er direkt Flaks' Nerv:

Lecnuo sam se. Kad je to izgovorio, najednom sam počeo osjećati u samom sebi drugu, tajanstvenu, ekstrateritorijalnu osobu, i zbog toga sam se osjetio kriv i ugrožen, razotkriven.<sup>17</sup> (126)

Den Protagonisten und den Erzähler Flaks, der in sich eine „tajanstvenu, ekstrateritorijalnu osobu“ trägt, begleitet diese Angst, bloßgestellt und entlarvt zu werden, denn seine Absichten sind offenbar nicht ehrlich. Sein Handeln ist von Endzwecken veranlasst: Als Protagonist will er eine unverbindliche Affäre mit Anita eingehen, und als Erzähler die Tante dazu ausnutzen, sich durch den Dialog mit ihr in den Kanon der Nationalliteratur einzuschleichen.

### Legitimierung des halbwüchsigen Rauschens als literarischer Sprache: Die Politik der Literatur

Laut Aristoteles sind Menschen diejenigen, die im Besitz des Logos sind, die sprechenden Wesen. Diejenigen hingegen, die nur Geräusche und Stöhnen von sich geben, kann man nicht als der menschlichen Gattung angehörend betrachten (Arendt 2002, 37). Im Bereich der Kunst wiederholt sich diese Aufteilung in diejenigen, die über eine Stimme verfügen und sprechen dürfen, und diejenigen, die der künstlerischen

---

16 „[...] *jeder* will *jemand* sein, jeder begrüßt es mit beiden Händen, Person zu sein, bitte sehr, jeder ist in diesem Sinne übergücklich, eine Aufgabe übernehmen zu können, aber das ist kein Scherz, damit übernimmt er auch die Verantwortung, weil er sich wie ein hungriger Wolf darauf festgelegt hat, freien Willen zu haben.“

17 „Mich schauderte. Als er dies gesagt hat, habe ich auf einmal in mir eine andere, geheimnisvolle, außerirdische Person zu spüren begonnen, weshalb ich mich schuldig und wehrlos, ja entblößt fühlte.“

Sprache angeblich unkundig sind („ἀνευ λόγου“, ohne logos; vgl. ebd.), und es ist gerade die Gattung des Romans, der seit Michail Bachtins *Wort im Roman* als einer „künstlerisch organisierten Redevielfalt“ (Bachtin 1989, 157) die Gegenüberstellung und das gegenseitige Herausfordern von einzelnen linguistischen und sozioideologischen Sprachen zuerkannt wird (165). Diese sozioideologische Spannung spiegelt sich in *Bolja polovica hrabrosti* als Opposition zwischen Innovatoren und Traditionalisten, Halbwüchsigen und Erwachsenen (Flaker 1975, 36-50).

Das der Kunst Eigene ist immer „mit einer bestimmten Seinsweise der Gemeinschaft“ (Rancière 2008c, 36) verbunden. Obwohl die Kunst über eine eigene Sphäre der „Raumzeit“ (33), oder den eigenen „Chronotopos“ (vgl. Bachtin 2008) verfügt, kann man sie nicht aus dem Raum des Gemeinsamen, über den Bereich der Kunst Hinausweisenden ausschließen.

Um dem literarischen Missverständnis vorzubeugen, muss Flaks' Kampf um Anerkennung vorsichtig ausgetragen werden. Denn der Kampf um Anerkennung ist „eine Sache des Körpers und der Zählung“ (Rancière 2008a, 57). Um dem negativen Urteil der Tante zu entgehen, entscheidet sich Flaks, zu Ruhe zu kommen und seine Schritte zu bedenken. Auch auf der Ebene der Autorinstanz bemerkt man die Fürsorge für diesen arithmetischen Ausgleich der beiden Erzählebenen, d. h. die Fürsorge für eine neue Art, das Sagbare und das Sichtbare, die Wörter und die Dinge zu verbinden (20). Die Legitimierung des Unlegitimen und Anerkennung des Unanerkannten machen somit den zentralen Bestandteil sowohl literarischer als auch politischer Bestrebungen des Romans aus. Die politischen Bestrebungen werden hier aber nicht auf der politischen Bühne des Staates, sondern in der Literatur geäußert – und genau das ist gemeint, wenn behauptet wird, dass der politische Charakter eines Textes in seiner „Gleichgültigkeit gegenüber jeder bestimmten Politik“ (Rancière 2008c, 51) besteht. Im Weiteren soll auf dieses doppelte „Spiel mit der Politikaftigkeit und der Politiklosigkeit“ (60) eingegangen werden, einen Aspekt, der in den bisherigen Interpretationen ausgeklammert geblieben ist.

An nur einer Stelle im Roman, und zwar in Klammern, findet man eine rätselhafte Figur, den ‚pragmatischen Slamnig‘ wie nebenbei erwähnt: „A nje govih Cerovaca Banskih više i nema, jer je praktični Slamnić – pučanski muž najstarije kćeri – ‚izračunao, da će najbolje biti, ako se imanje dobro među seljake rasproda.‘“<sup>18</sup> (Slamnig 1972, 139). Wer ist dieser pragmatische Slamnić, der nur so beiläufig erwähnt wird? Da

18 „Und Cerovci Banski sind gar nicht mehr da, denn der pragmatische Slamnić – der

es einen solchen Namen normalerweise nicht gibt, kann man von einem Hinweis auf die pragmatische Autorinstanz ausgehen, die einen Roman unterschreibt, in welchem sich das Politische in Klammern befindet und der Mut im rechtzeitigen Rückzug besteht: Slamnić/Slamnig. Es müssen noch die Aspekte dieses pragmatischen Verkaufens des Guts unter den Bauern untersucht werden: So wie der Roman sich aus zwei Erzählsträngen zusammensetzt, so steht auch die Autorinstanz in einem bestimmten Verhältnis zu den Trägern der beiden Erzählstränge.

Es ist kennzeichnend, dass an der Stelle, wo sich Flaks aus dem literarischen Dialog mit Tante Matilda zurückzieht, auch der Roman sein Ende nimmt. Auch wegen der bei Flaks vorherrschenden Ich-Erzählsituation könnte man annehmen, dass die Autorinstanz sich nur auf die Seite des Ich-Erzählers stellt.

Das oben ausgeführte Problem der Verantwortungsübernahme nimmt nämlich klarere Konturen an, wenn man sich auf die literarischen Anfänge Ivan Slamnigs zurückbesinnt. Zum literarischen und allgemein gesellschaftlichen Kontext der 50er Jahre äußerte sich der Autor in einem 1984 gegebenen Interview folgendermaßen:

Odmah neposredno poslije rata postojala je takva vizija književnosti koja služi društvu, dakle koja zapravo podupire tendencije političke, političkog razvoja, to je, naravno, bilo po uzoru na SSSR, danas se govori o angažiranoj i neangažiranoj književnosti, ali da bi se govorilo o dirigiranoj, to je možda vama neobično da je to mogao biti problem. Postojala je vizija, ajde da ne kažemo tu ružnu riječ, dirigirane književnosti, postojala je svakako vizija da bi književnost služila društvenim pokretima i u tom smislu i književnik kao osoba da bi se uklopio u društvenopolitička gibanja.<sup>19</sup> (Slamnig 1984, 180)

Dieses Zitat bekräftigt auch die oben aufgestellte Parallele Flaks-Slamnić-Slamnig: In den 50er Jahren wurden von den jungen Schriftstellern neue

---

unadelige Mann der ältesten Tochter – ‚hat ausgerechnet, dass es am besten wäre, das Gut weise unter die Bauern zu verkaufen.‘“

19 „Unmittelbar nach dem Krieg herrschte eine Vorstellung von Literatur, die der Gesellschaft dienen sollte, die also politische Tendenzen und politische Entwicklung unterstützen sollte, was natürlich ein aus der UdSSR übernommenes Modell war. Heute spricht man diesbezüglich von der engagierten oder nichtengagierten Literatur, aber von einer dirigierten Literatur zu sprechen, würde sich heutzutage vielleicht verwunderlich ausnehmen. Es gab eine Vorstellung von Literatur, na gut, nennen wir sie nicht unbedingt dirigiert, aber einer Literatur, die den sozialen Bewegungen dienlich sein sollte, und darüber hinaus eine Vision des Schriftstellers als Person, die sich in die gesellschaftlichpolitischen Strömungen einpassen sollte.“



Themen und Ausdrucksweisen bevorzugt, die aus der nachträglichen Perspektive (der 80er Jahre) als selbstverständlich erscheinen, die es aber in den 50er Jahren erst einmal zur Sprache und zur Welt zu bringen galt. Dies betrifft u. a. eine offenere Haltung zur Sexualität, die im Roman ebenso mit Kalkül und absichtlichem Betrug assoziiert wird: „Dečki, idemo se svi prošetati po Gornjem gradu ... a onda pustimo njih da vode svoje gešlehtlihe – hoću reći gešeftlihe gešprehe.“<sup>20</sup> (Slamnig 1972, 19)

Über zwei Tatsachen darf man hier nicht hinwegsehen. Erstens ist *Bolja polovica hrabrosti* bestellt worden. Für den Roman hat der Schriftsteller einen Vorschuss bekommen: „Ne bih napisao roman da nije bilo toga. [...] Za dulju prozu potrebna je ekonomska sigurnost.“<sup>21</sup> (Slamnig 1984, 194) So wie der Ich-Erzähler Flaks musste sich auch der Autor Slamnig über die Erwartungen des Verlags Gedanken machen:

Nisam imao jasnu sliku o kvaliteti, tako da sam se čak bojao da će mi vratiti, da će reći da nisu zadovoljni. Nisam imao sliku hoće li to biti prihvatljivo ili ne, tako da mi je bilo vrlo ugodno kad je roman prihvaćen.<sup>22</sup> (Ebd.)

Diese Identifizierung des Autors mit seinem Ich-Erzähler und Protagonisten Flaks, der – wie man dem letzten Zitat entnehmen kann – mit dem Schriftsteller Slamnig selbst einige Ansichten und Befürchtungen teilt, kann man mit dem Bachtin'schen Begriff der *pseudoobjektiven Motivierung* beschreiben, die „eine der Arten versteckter fremder Rede“ (Bachtin 1989, 196) ist:

Allen formalen Merkmalen ist die Motivierung dem Autor zuzuordnen; der Autor solidarisiert sich formal mit ihr, aber genau genommen liegt die Motivierung im subjektiven Horizont einer Person oder der allgemeinen Meinung. (Ebd.)

---

20 „Jungs, machen wir einen Spaziergang durch die Altstadt ... und dann lassen wir sie, ihre geschlechtlichen, ich meine, geschäftlichen Gespräche führen.“

21 „Ohne diesen Vorschuss hätte ich den Roman nicht geschrieben. [...] Denn für eine längere Prosa ist finanzielle Sicherheit notwendig.“ Ähnliches behauptet oben auch Flaks, wenn er meint, dass er nichts veröffentlichen würde, wenn daraus kein Geld zu ziehen wäre (30).

22 „Ich hatte kein klares Bild von der Qualität, so dass ich es sogar befürchtete, sie würden unzufrieden sein. Ich hatte kein klares Bild davon, ob der Roman befriedigend sein wird oder nicht, so dass ich es als sehr angenehm empfand, als er angenommen wurde.“

Wenn man sich jetzt auf Slamnigs Aussage beruft, nach der „sve su mi proze zapravo monolozi, pa tako i ta“ (Slamnig 1984, 195; „alle meine [seine, I.P.] Prosatexte sind eigentlich Monologe, so auch dieser“), so kann man im Verhältnis der Autorinstanz zu seinen Figuren Flaks und Matilda sogar eine doppelte *pseudoobjektive Motivierung* feststellen: Denn die Vorliebe der Tante für die Tradition der Nationalliteratur gehört zu demselben „Monolog“ (ebd.) wie Flaks’ vermeintliche Abneigung gegen diese Tradition. Dafür spricht auch die Tatsache, dass die Gedichte *Prosto zrakom ptica leti* (*Frei fliegt der Vogel in der Luft*) oder *Pjesma Hrvata* (*Das Gedicht des Kroaten*) von Dimitrije Demeter und *Zrinyi-Frankopan* von August Harambašić nicht von den Figuren in Matildas Erzählung, sondern von Flaks’ Clique auf ihrem Ausflug ins Hinterland von Zagreb gesungen werden (Slamnig 1972, 67). Man darf nicht aus dem Auge verlieren, dass diese Gedichte damals (d.h. in der 50ern und 70ern) wie heute unzweideutig an die nationalen politischen und literarischen Traditionen des 19. Jahrhunderts erinnern.

Um als ästhetisch, d. h. autonom gelten zu können bzw. um im ereignisreichen Jahr 1971/1972 (dem Jahr des sog. Kroatischen Frühlings, als diese Traditionen erneut aufflammten) veröffentlicht werden zu dürfen, hat der Roman eine Absage an die Politik der politischen Parteien geleistet, ohne dabei auf politische Signale verzichtet zu haben. Diese Absage an die Politik ist aber an sich schon eine durchaus politische Stellungnahme. Durch den Roman werden nicht so sehr politische Inhalte („was“) vermittelt, wie die politisch-pragmatische Klugheit und Kühnheit des Ausweichens dargelegt („wie“).

Die Politik dieses Romans ist also zweifach bzw. dreifach: Zunächst bezieht sie eine Durchbrechung der Grenze von Privatsphäre und Öffentlichkeit und die sexuelle Liberalisierung der Literatur mit ein, was in diesem Falle auch die ästhetische Neuheit des Romans ausmacht, weil sie eine Veränderung in der Aufteilung des Sinnlichen impliziert (Rancière 2008b, 41). Die Liberalisierung der Literatur hing damals nämlich eng zusammen mit einer Annäherung der hohen Literatur oder literarischen Traditionen an das gewöhnliche Leben der sie umgebenden Raumzeit und einer Emanzipierung von den literarischen Autoritäten (vgl. Škvorc 2005, 187). Auf diesem anderen Schauplatz der Literatur und der Privatsphäre werden aber auch Inhalte vorgetragen, die sich im Wesentlichen jener Politik annähern, die letztendlich auch auf der offiziellen politischen Bühne des Staates ausgetragen wurde.

Nichts anderes ist gemeint mit der Rancière'schen

Spannung zwischen zwei gegensätzlichen Politiken, zwischen der Logik der Kunst, die Leben wird um den Preis, sich als Kunst abzuschaffen, und der Logik der Kunst, die Politik macht unter der ausdrücklichen Bedingung, überhaupt keine Politik zu machen. (Rancière 2008c, 58)

Es lässt sich also schlussfolgern, dass der Roman mit seiner „Methode des Ausweichens“ (Slamnig 1972, 23) weniger konkrete politische Stellungnahmen birgt, als dass er davon zeugt, wie man auf eine unpolitische Art und Weise politisch sein kann. Die Domäne des Politischen wurde von der staatlichen politischen Bühne einerseits in die Privatsphäre und andererseits in die Kunst übertragen, und auf diesem anderen, privaten Schauplatz hat die neue Literatur mit ihrer nationalen Tradition und Geschichte Kontakt aufgenommen. Den Erfolg der eigentümlichen „Methode des Ausweichens“ hat dieser Roman der Tatsache zu verdanken, dass die hier vorgetragene Kontaktaufnahme mit der Tradition noch immer nur eine individuelle, und keine kollektive oder nationale Emanzipation bleibt – und das im Unterschied zu einer Reihe anderer Texte, die mit dieser Gegenüberstellung geschickt hantierten, und in dem abstrakten Menschenrecht auf Privatsphäre ganz konkrete nationale Projekte vorbereiteten, die einige Jahrzehnte später all ihre Schattenseiten ans Licht bringen sollten. Diesem sich anbahnenden, größeren, abstrakteren Projekt der beginnenden 70er Jahre kommt *Bolja polovica hrabrosti* eindeutig nahe. Aber noch immer nicht allzu nahe.

#### Literaturverzeichnis

- Arendt, Hannah: Vita activa oder Vom tätigen Leben. Zürich 2002.
- Bachtin, Michail: Das Wort im Roman. In: Ders.: Ästhetik des Wortes. Frankfurt/M. 1989. S. 154-300.
- Bachtin, Michail: Chronotopos. Frankfurt/M. 2008.
- Burke, Sean: The Death & Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida. Edinburgh 1992.
- Flaker, Aleksandar: Modelle der Jeans Prosa. Zur literarischen Opposition bei Plenzdorf im osteuropäischen Romankontext. Kronberg/Ts. 1975.
- Jukić, Tatjana: Zelene, gorke, namještene: povijesti (i) granice u Slamnigovoj Boljoj polovici hrabrosti. In: Čovjek – prostor – vrijeme. Hg. von Živa Benčić und Dunja Fališevac. Zagreb 2006. S. 367-388.

- Milanja, Cvjetko: Hrvatska književnost i postmoderna na primjeru Slamnigova romana. In: O Slamnigu. Zbornik radova s međunarodnoga znanstvenog skupa Modernitet druge polovice dvadesetog stoljeća. Hg. von Goran Rem. Osijek 2003. S. 257-263.
- Pavličić, Pavao: Zvrkasti doktor [Vorwort]. In: Slamnig, Ivan: Relativno naopako. Zagreb 1998.
- Rancière, Jacques: Die Namen der Geschichte. Versuch einer Poetik des Wissens. Frankfurt/M. 1994.
- Rancière, Jacques: The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible. London, New York 2004. S. 20-30.
- Rancière, Jacques: Politik der Literatur. Wien 2008a.
- Rancière, Jacques: Ist Kunst widerständig? Berlin 2008b.
- Rancière, Jacques: Das Unbehagen in der Ästhetik. Wien 2008c.
- Ricœur, Paul: Personale und narrative Identität. In: Ders.: Das Selbst als ein Anderer. München 1996. S. 141-171.
- Ricœur, Paul: Das Selbst und die narrative Identität. In: Ders.: Das Selbst als ein Anderer. München 1996. S. 173-206.
- Ricœur, Paul: Zeit und Erzählung. Bd. 3: Die erzählte Zeit. München 1999.
- Sennett, Richard: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität. Frankfurt/M. 1986.
- Slamnig, Ivan: Bolja polovica hrabrosti. Zagreb 1972.
- Slamnig, Ivan: Interview (razgovarao Željko Ivanjek). In: Gordogan 15-16 (1984). S. 168-197.
- Sloterdijk, Peter: Zur Welt kommen – zur Sprache kommen. Frankfurter Vorlesungen. Frankfurt/M. 1988.
- Škvorc, Boris: Novak i Slamnig: od zauzdavanja pripovjedača do ispisivanja ‚nepopunjenih‘ prostora (ili obrnuto, kako bi rekao Marinkovićev žandar). In: Ders.: Gorak okus prešućenog. Ironično u tekstovima, kontekstu i intertekstualnim konotacijama suvremene hrvatske proze. Zagreb 2005. S. 185-217.

### Zur Autorin

*Ivana Perica* studierte kroatische und deutsche Sprache und Literatur an der Universität Zagreb, mit einsemestrigen Aufenthalten in Leipzig, Konstanz, Graz und Berlin. Danach arbeitete sie anderthalb Jahre als Assistentin an der Zagreber Germanistik. Seit Juli 2009 ist sie als Assistentin in Ausbildung an der Wiener Slawistik tätig, wo sie eine Dissertation zur Politik der Literatur in Bezug auf ihre Grenzposition zwischen Privatsphäre und Öffentlichkeit schreibt.





## **Literaturwissenschaft und Psychoanalyse**

### Ein Streifzug durch das Theoriegefüge Jacques Lacans mit Beispielen aus der russischen Literatur

„Du sollst nicht begehren deines Nächsten Haus“ lautet im alten Testament das zehnte Gebot. Was tun aber, wenn Jacques Lacan ins Spiel kommt? Er selbst löste sich bereits früh vom Glauben, vielleicht weil er erkannte, dass die Voraussetzung für das Brechen dieses Gebots bereits im Kindesalter wurzelt. Wir treten nämlich nach Lacan sehr früh in die sogenannte symbolische Ordnung ein und begehren das ganze Leben lang unbewusst einen Ersatz für den nicht zu erreichenden Phallus. Um sich diesem mächtigen Phallus und Lacans Theorien nähern zu können, wird im folgenden Abschnitt zunächst ein zusammenfassender Blick auf linguistische Grundlagen, die Struktur der Signifikantenkette und das Lacan'sche Spiegelstadium geworfen. Darauf aufbauend soll anhand von Beispielen der Nutzen psychoanalytischer Theorien für die Interpretation literarischer Texte angedeutet werden.

#### Überlegungen zu Signifikant und Signifikat<sup>1</sup>

Ein Zeichen besteht grundsätzlich aus einer Kombination aus Signifikat (s) und Signifikant (S), wobei das Signifikat die Vorstellung einer Sache (z.B. das Bild eines Baumes) meint, während der Signifikant ein beliebiges Laut- oder Schriftbild zur Bezeichnung (z.B. das Lexem Baum) ist. Erst gemeinsam ergeben diese beiden Elemente einen Sinn, hinsichtlich der Priorität müssen sie nicht gleichrangig sein.

---

<sup>1</sup> Die folgenden Ausführungen beziehen sich in ihrer Gesamtheit sehr stark auf die Quelle Lacan 1991a.

Nach Ferdinand de Saussure ist das bezeichnete Objekt Maß aller Dinge, er stellt den Zusammenhang grafisch deshalb wie folgt dar (lies: Signifikat über Signifikant):

$$\frac{S}{\mathbf{S}}$$

Jacques Lacan hingegen verleiht mithilfe Lévi-Strauss' strukturalistischem Denken und der Freud'schen Psychoanalyse Saussures Zeichentheorie einen neuen Impuls, indem er nun den Signifikanten über das Signifikat setzt. Übertragen auf den Sprechakt ist gemeint, dass der Aussagevorgang das Ausgesagte in seiner Relevanz überbietet.

$$\frac{\mathbf{S}}{S}$$

Damit führt Lacan strukturalistische Ansätze fort und löst sich von der herrschenden Idee, der Signifikant existiere nur in der Bezeichnung einer Vorstellung. Gleichzeitig bildet sich eine Schranke, welche die beiden Elemente trennt. Das Signifikat gleitet buchstäblich unter dem Signifikanten und wird so stets neu bezeichnet, sodass das Signifikat erst aus der Differenz der Signifikanten untereinander entsteht. Unter diesem Aspekt scheint es nachvollziehbar, dass Signifikanten einen stabileren Status als Signifikate aufweisen. Diese relativ stabile Reihe an Signifikanten bildet eine Signifikantenkette, die ihrerseits durch sämtliche mitschwingenden Konnotationen und Ideen mehrere Bedeutungen bereithält.

Interessant sind diese Überlegungen besonders auch in Bezug auf Stilfiguren wie Metapher oder Metonymie, da beide Figuren als Operationen in der Signifikantenkette wirken und dort keinen direkten Bezug zu den Signifikaten haben. Die Metonymie verweist immer auf den Gesamtzusammenhang und genauso verhält es sich auch in der Signifikantenkette: Ein Wort bedingt das nächste und verleiht ihm Sinn, somit ist die Signifikantenkette metonymisch konstruiert. Was die Metapher betrifft, so ersetzt sie ein Glied der Kette durch ein ähnliches, wobei jedoch der erste Signifikant immer rudimentär erhalten bleibt und durchschimmert:

Der schöpferische Funke der Metapher entspringt nicht der Vergewärtigung zweier Bilder, das heißt zweier gleichermaßen aktualisierter Signifikanten. Er entspringt zwischen zwei Signifikanten, deren einer sich dem andern substituiert hat, indem er dessen Stelle in der signifikanten Kette einnahm, wobei der verdeckte Signifi-



kant gegenwärtig bleibt durch seine (metonymische) Verknüpfung mit dem Rest der Kette. (Lacan 1991a, 32)

Innerhalb dieser Vielzahl an Signifikanten sind also durchaus Zusammenhänge erkennbar, Lacan spricht von der symbolischen Ordnung. Er überträgt seine Erkenntnisse über die Signifikantenkette nun auf die Psychoanalyse, da er auch im Unbewussten Mechanismen der Verdichtung und Verschiebung erkennt, die übersetzt in die Sprache im Prinzip den Stilfiguren Metapher und Metonymie entsprechen. Wie bei der Metapher ist das Verdrängte immer latent präsent, wird aber durch andere Elemente kompensiert, was sich z. B. in Versprechern äußert und diese für Untersuchungen besonders interessant macht. Lacan folgert, dass das Unbewusste wie eine Sprache strukturiert ist und von einem Strom an Signifikanten getrieben wird.

### Das Lacan'sche Spiegelstadium

Das eben ausgeführte theoretische Konstrukt soll nun kurzzeitig eine Verdrängung erfahren, damit noch eine weitere Richtung innerhalb des Lacan'schen Theoriegefüges eingeschlagen werden kann. Diese führt zu einem Spiegel und damit zur ursprünglichen Problematik einer jeden Existenz, zur Matrix aller Identifikationsvorgänge. Ein Kind sieht sich im sogenannten Spiegelstadium seiner Entwicklung im Spiegelbild und erkennt sich zwar selbst, aber gleichzeitig *verkennt* es sich: „Die komplexe Geometrie des Körpers, des Settings und des Spiegels wirkt auf das Individuum wie eine List, eine Täuschung und eine Verlockung.“ (Bowie 1994, 28) Es nimmt eine Beziehung mit einem ganzheitlichen Ich auf fundamental narzisstischer Ebene auf. Das Kind (*je*) begehrt dieses fremde und doch vertraute Objekt (*moi*) und will eins mit ihm werden, doch es ist unerreichbar. Man kann das Gegenüber nicht haben, deshalb soll es niemand haben. Faszination und Aggression, die das Begehren nach diesem Anderen zum Zwecke der Einheit bestimmen, scheinen als einzigen Ausweg daher die Selbstzerstörung zu haben. Wie aber kann man diesem fatalen Dilemma der Identitätsbildung entfliehen?

Das Kind verweilt unbeholfen und ungeachtet des gegebenen Realen (R) in seiner eigenen Welt (I, imaginäre Ordnung), wo es nicht zwischen *je* und *moi* unterscheiden kann. Es bedarf nun eines Dritten oder Anderen, der die duale Beziehung zwischen Ich und anderem, also dem Spiegelbild, durchbricht und das Kind aus der imaginären Ordnung befreit. Der Vater kann als Repräsentant der symbolischen Ordnung (S) gesehen werden, jedoch fungiert er lediglich als Signifikant („Name des Vaters“).

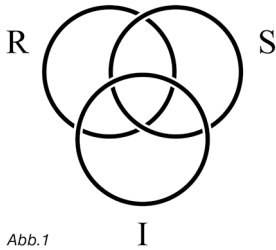


Abb. 1

Die Vernetzung der drei von Lacan vorgeschlagenen Entitäten ist als Grundlage unabdingbar, was er mit dem Borromäischen Knoten (Abb.1) verdeutlicht. Das unsignifizierbare Reale fungiert als gegebener Hintergrund bzw. Zeichen, während das Imaginäre eine bildhafte Vorstellung erzeugt und das Symbolische die Summe der Signifikanten umfasst.

Während das Reale und die imaginäre Ordnung bereits vorhanden sind, muss die dem Kind bisher fehlende symbolische Ordnung noch vermittelt werden. Ohne Kommunikation wird das kaum möglich sein, daher wird noch der ‚Ort der Sprache‘ benötigt, der das Tor zum Verständnis und gleichzeitig zur symbolischen Ordnung öffnen wird. Der ‚Name des Vaters‘ verkündet das Inzesttabu als Gesetz, sodass die imaginäre Einheit von Kind und Mutter eine Trennung erfährt und ein Wechsel in die symbolische Ordnung erfolgt.

Wie man sich vorstellen kann, geschieht diese Trennung nicht ohne Komplikationen, da ein solches Entreißen aus der vermeintlich heilen Welt der Einheit mit der Mutter eine große Enttäuschung mit sich bringt und zu einem nicht unwesentlichen Gefühl des Mangels (‚Objekt klein a‘) führt. Das Kind wird sich fragen, warum die Mutter den Dritten begehrt und es selber aus der Kopulation ausgeschlossen ist. Als Antwort würde Lacan den Phallus als zentrales Symbol eines imaginären Zauberschlüssels zur Einheit vorschlagen. Ein Leben lang wird das Individuum unabhängig von seinem Geschlecht nun versuchen, in einem ständigen Begehren des (Begehrens des) Anderen eben diesen Mangel zu kompensieren.<sup>2</sup>

Das Kind wird durch die Sprache zwar zum Subjekt, der Faktor Subjektivität ist in Lacans Theorie jedoch dreifach dezentriert: Das Ich ist im Spiegelstadium ein anderer, weiters soll der Diskurs des Anderen (‚Name des Vaters‘) den Übergang in die symbolische Ordnung ermöglichen und schließlich strebt das Subjekt fremdbestimmt nach dem Phallus in Form des Begehrens des Begehrens des Anderen (vgl. Recalcati 2000, 167). Mit diesem Begehren führt die Argumentation wieder zur Signifikantenkette, die als Netz des Unbewussten gelten könnte. Das Kind kann sein Symptom, den durch die Trennung entstandenen Mangel, nicht beseitigen und verdrängt es stattdessen. An die Stelle des ursprünglichen

---

<sup>2</sup> Man bezichtigt Lacan immer wieder der Phallokrate, da er in seinen Theorien den Phallus zentral setzt und gewissermaßen beiden Geschlechtern den Kastrationskomplex anhängt.

Signifikanten tritt nun ein metaphorischer Ersatz in Form eines anderen Signifikanten. In anderen Worten will man die vollzogene symbolische Kastration durch den Phallus als Signifikanten des Mangels kompensieren.

Da dieser Phallus unerreichbar ist, sucht das Kind nun unbewusst in der Signifikantenkette weiter nach einer Befriedigung des Mangels und arbeitet sich voller Begehren metonymisch von Signifikant zu Signifikant fort. Das Begehren sucht nach dem Muster der Metonymie nach immer neuen Objekten, die sich dem unerreichbaren Phallus annähern sollen. Diese Annäherung und auch die Verdrängung lassen sich auf vielfache Weise fortführen, da die Signifikantenkette unendlich ist und Sprache viele Variationsmöglichkeiten bereithält. Der Akt des Sprechens, und das führt nun wieder zurück zum Ausgangspunkt der theoretischen Überlegungen zum Zeichen, verdient mehr Aufmerksamkeit als die Beschäftigung mit dem Signifikat; denn nur der Prozess des Sprechens sorgt für Veränderung, jedes Signifikat hingegen ist nur Effekt des Gleitens der Signifikanten.

### Dostoevskij mit Lacan gelesen

Wie sieht all dies nun aber in der Praxis aus und wie könnte man Lacans Theorien fruchtbar auf literaturwissenschaftliche Fragestellungen ummünzen? Dazu soll experimentell, fragmentarisch und ungeachtet bereits vorhandener Theorien oder Erkenntnisse der Versuch unternommen werden, Werke der russischen Literatur durch die Brille Lacan'scher Theorien zu interpretieren. Angesichts der seinen Werken stark immanenten psychologisierenden Tendenz soll zunächst Fëdor Dostoevskijs *Преступление и наказание* (1866; *Verbrechen und Strafe*) einer möglichen Lacan'schen Lesart unterzogen werden.

Der Protagonist Raskol'nikov fühlt sich in seinem Leben ungerecht behandelt, seine Aggression richtet sich nicht zuletzt gegen die unfaire Verteilung der Staatsfinanzen. Der Staat hat das Geld, das Raskol'nikov für seine Weiterbildung bräuchte, die auch ein Anliegen der Mutter wäre. Angesichts dieser Ausgangssituation soll folgende ödipale Dreieckskonstellation angenommen werden: Raskol'nikov tritt in die Position des Kindes, der Staat bzw. Polizeiapparat in die Position des Vaters und die Mutter übernimmt quasi ihre eigene Rolle.<sup>3</sup>

Die Einheit mit der Mutter könnte durch eine zufriedenstellende Bildung erreicht werden, doch diese imaginäre Basis wird durch das Eindringen des ‚Namens des Vaters‘ empfindlich gestört. Der Staat lässt nämlich

---

3 Als vermittelnde Instanz könnte auch der Student Rasumichin angenommen werden.

die Bildung nur mit dem Zauberschlüssel ‚Geld‘ zu, was Raskol’nikov verwehrt bleibt und was er als große Ungerechtigkeit empfindet. Stellvertretend für den Phallus in Lacans Theorie wird bei Dostoevskij das Geld dergestalt zum Objekt des Begehrens, da es die ersehnte Bildung ermöglicht und in der Folge zum (auch von der Mutter) erwünschten sozialen Status führt.

Der fehlende Zugang zum Geld erzeugt einen fundamentalen Mangel, der durch gesellschaftliche Normen und Regeln, welche die Befriedigung des Mangels nahezu unmöglich machen, zusätzlich akkumuliert wird. Der Andere in Form des Staates entscheidet damit über Haben und Nicht-Haben, über Phallus und Kastration. Die Not trägt das Ihre bei und lässt das Begehren so weit gehen, dass Raskol’nikov schließlich Normen und Regeln bricht und das Geld als Voraussetzung für Bildung gewaltsam an sich bringt. Er raubt es jedoch nicht dem eigentlichen Anderen, der zu mächtig erscheint, sondern stattdessen einer hilflosen alten Pfandleiherin, sodass die alte Frau nun im Zuge eines metonymischen Weitergleitens entlang der Kette als schwaches Glied ausgemacht und so zur Metonymie für den Staat wird.<sup>4</sup> Anhand dieser Schwachstelle des gesellschaftlichen Systems glaubt Raskol’nikov nun seinen Mangel befriedigen zu können und ahnt noch nicht, welche schwerwiegenden Folgen durch Raub und Mord auf ihn zukommen werden. Er verkennt seine Situation und wiegt sich im Glauben, das Geld der Pfandleiherin stünde ihm insofern mehr zu, als er mithilfe des Geldes der Gesellschaft in Zukunft nützlicher sein würde als es die alte Pfandleiherin ist.

In einem weiteren Beispiel, das ebenfalls von Dostoevskij stammt, könnte eine erfolgreiche berufliche Karriere als Phallussymbol gesehen werden. In der Erzählung *Двойник* (1846; *Der Doppelgänger*) träumt der Protagonist Goljadkin von einer höheren gesellschaftlichen Stellung, um seine Angebetete Klara beeindrucken zu können. Zu erreichen wäre die ersehnte Stellung jedoch nur durch eine Intrige, doch Würde und Anstand des Protagonisten verhindern dies. Der durch das starke Über-Ich geschürte Mangel vermag demnach rechtens nicht behoben zu werden, sodass das Begehren keine Befriedigung finden kann.

Noch deutlicher wird dieser Mangel anhand des im fünften Kapitel plötzlich auftauchenden Doppelgänger Goljadkins, der all das erreicht, was dem Protagonisten verwehrt bleibt. Die Konfrontation mit dem Ideal verstärkt den durch den erfahrenen Mangel verursachten Identitätsverlust,

---

<sup>4</sup> Der Roman im Gesamten betrachtet, arbeitet sich übrigens ebenfalls metonymisch fort, was als typisches Verfahren des Realismus gesehen werden könnte.

sodass am Ende als Lösung nur die völlige Selbsterstörung bleibt. Goljadkin wird in die Psychiatrie eingewiesen.

Die Parallelen zu Lacans Spiegelstadium können in der Erzählung nahezu bildlich ausgemacht werden. Bereits in der Anfangsszene blickt Goljadkin in den Spiegel und erkennt sich darin zufrieden. Die gespaltene Persönlichkeit entsteht erst im Laufe der Zeit, als ihm schmerzhaft bewusst wird, dass der so dringend für die Beseitigung des Mangels benötigte Phallus in Form der beruflichen Karriere und des damit einhergehenden sozialen Status unerreichbar ist. Anerkennung wird nicht erzielt, das Begehren kann keine Befriedigung finden und überwältigt Goljadkin in Form einer Verkennung in seinem vermeintlichen Spiegelbild: „Das Eigene im Außen zu erfahren, befremdet, wie auch das Fremde, indem es uns anspricht, uns im Bereich des Eigenen berührt“ (Eckholdt 2003). Bei Dostoevskij ist eine Trennung von Selbst und Anderem, verbunden mit Gespaltensein, Hysterie und Zerrissensein, bereits stark präsent. Gerade das 19. Jahrhundert bringt eine Reihe an Doppelgängern hervor, welche die Dualität zwischen Bewusstem und Unbewusstem thematisieren.<sup>5</sup>

### Lacan und Gogol'

Das dritte Beispiel, das ebenfalls unter symbolischen Vorzeichen betrachtet werden soll, entstammt der Feder eines anderen Schriftstellers. Nikolaj Gogol' erzählt in seiner Novelle *Шинель* (1842; *Der Mantel*) die Geschichte eines kleinen Beamten, der sich einen neuen Mantel schneidern lässt. Dadurch fühlt er sich wie neu geboren, sodass er den Kolleginnen und Kollegen stolz und narzisstisch sein vermeintlich neues Ich vorführt. Mit Lacan gedacht, fungiert der neue Mantel dergestalt als erstrebenswertes Detail einer ‚verbesserten‘ Kopie der vorherigen Identität des Beamten und gaukelt ihm entsprechend dem Spiegelstadium, wobei die Kollegenschaft und ihre Reaktionen als Spiegel gesehen werden könnten, ein Ideal vor. Er verkennt sich im Rausch der geweckten positiven Gefühle und glaubt dank des Mantels ein anderer Mensch zu sein.

Die Idylle auf der imaginären Ebene wird jedoch jäh gebrochen, als ihn Räuber in der Funktion des ‚Namens des Vaters‘ bzw. als Andere aus seiner Welt der Einheit reißen und ihn durch den Raub des Mantels quasi ‚kastrieren‘. Der Verlust lässt ihn in die symbolische Ordnung eintreten. Der Mantel scheint der Schlüssel (‚Phallus‘) zu einem besseren Leben zu sein, sodass die Anerkennung durch die mütterliche Instanz, bzw. im

---

<sup>5</sup> Das berühmteste Beispiel ist sicherlich Robert Louis Stevensons Novelle *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*.

übertragenen Sinne durch die Kollegenschaft, nur durch seinen Besitz wieder gewährleistet wäre. Der begehrte Besitz ist aber nicht mehr zu erlangen, sodass der evozierte Mangel schließlich zur Selbsterstörung führt. Akakij Akakievič stirbt.

Nach seinem Tod versucht der Protagonist seinen Mangel zu kompensieren, indem er ihn durch den Besitz anderer Mäntel auszugleichen strebt. Sein eigener Mantel, als Metapher der Macht und Anerkennung (hier käme ganz stark die Hegel'sche Dialektik der Begierde ins Spiel), verlagert sich metonymisch und auf syntagmatischer Ebene auf das Begehren von Mänteln Fremder. Die Mäntel erinnern in diesem Kontext an den ursprünglichen Mantel und die mit ihm assoziierte Einheit, doch gaukeln sie die Erreichbarkeit der ehemaligen Einheit nur vor. Es ist der Beginn einer unendlichen Suche nach einem Ersatz für den Phallus.

### Schlussbemerkung

Wie anhand von Beispielen aus der russischen Literatur des 19. Jahrhunderts gezeigt wurde, lassen sich durch das Theoriegebäude Jacques Lacans fruchtbare Erkenntnisse über die psychische Verfasstheit von literarischen Figuren gewinnen. Psychoanalytische Theorien wie jene Lacans liefern Interpretationsansätze und einen wichtigen Beitrag für ein besseres Verständnis davon, wie stark unser eigenes Handeln und auch jenes von Figuren in literarischen Texten psychisch determiniert ist. Lacans Denkansatz ist dabei selbstredend nur einer unter vielen, sodass auch diese Theorien nicht endgültig und so fest wie das Amen im Gebet sein sollen, frei nach dem Motto: Der Name des Vaters, das Begehren und der Ort der Sprache – Lacan.

### Bildmaterial

05.08.2010 <<http://members.aon.at/kdobl/diss/bilder/Image52.gif>>.

### Literaturverzeichnis

- Bär, Gerald: Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm. Amsterdam, New York 2005.
- Bowie, Malcolm: Lacan. Göttingen 1994.
- Eckholdt, Mathias: Der Andere. In: DeutschlandRadio Berlin 2003. 05. August 2010 <<http://www.dradio.de/dlr/sendungen/zeitreisen/142739/>>.
- Lacan, Jacques: Das Drängen des Buchstabens im Unbewussten oder die Vernunft seit Freud. In: Ders.: Schriften II. Hg. von Norbert Haas. Berlin 1991a. S. 15-55.

Lacan, Jacques: Die Bedeutung des Phallus. In: Ders.: Schriften II. Hg. von Norbert Haas. Berlin 1991b. S. 119-132.

Pagel, Gerda: Lacan zur Einführung. Hamburg 1989.

Recalcati, Massimo: Der Stein des Anstoßes. Lacan und das Jenseits des Lustprinzips. Aus dem Italienischen von René Scheu. Wien 2000.

Saussure, Ferdinand de: Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft. Hg. von Charles Bally und Albert Sechehaye. Aus dem Französischen von Herman Lommel. Berlin, New York 2001.

Достоевский, Ф.М. Двойник // Публичная Электронная Библиотека 1997. 05.08.2010 <<http://public-library.narod.ru/Dostoevsky.Fedor/dvoynik.html>>.

Достоевский, Ф.М. Преступление и наказание // Публичная Электронная Библиотека 1998. 05.08.2010 <<http://public-library.narod.ru/Dostoevsky.Fedor/prestup.html>>.

Гоголь, Н.В. Шинель // Интернет Библиотека Алексея Комарова 2004. 05.08.2010 <<http://ilibrary.ru/text/980/p.1/index.html>>.

#### Zum Autor

*Georg Gierzinger* studierte Vergleichende Literaturwissenschaft und Russisch/Italienisch LA in Salzburg und Innsbruck. Seit 2006 ist er am Institut für Slawistik der Universität Innsbruck als Lehrbeauftragter für Sprachausbildung Russisch und Fachdidaktik Russisch tätig und leitet Russischkurse am Sprachenzentrum der Universität Salzburg. Derzeit schreibt er eine psychoanalytisch und literaturtheoretisch ausgerichtete Dissertation zur Dekonstruktion von Männlichkeit mit Beispielen aus der Literatur.





## Die Funktion der Komik in der philosophischen Argumentation

### Die *Theoretische Philosophie* Vladimir Solov'evs als „УМСТВЕННАЯ ТАМОЖНЯ ИСТИНЫ“<sup>1</sup>

Vorliegender Aufsatz beschäftigt sich mit der besonderen gedanklichen Form der Schrift *Теоретическая философия* (1897-99; *Theoretische Philosophie*) des russischen Philosophen Vladimir Sergeevič Solov'ev. Das Ziel der Untersuchung besteht darin, den Zusammenhang zwischen formal-logischen und komisch-anschaulichen Ebenen der Argumentation herauszuarbeiten und somit zu zeigen, dass Komik<sup>2</sup> bei Solov'ev Teil der argumentativen Denktechnik ist. Dabei wird die These vertreten, dass die drei logischen Schritte der Abhandlung (von empirischer Gewissheit zur formal-logischen und von ihr zur Gewissheit des unbedingten Inhalts) den drei Schritten des intellektuellen Lachens entsprechen. Zu zeigen ist insbesondere, dass Grenze, das Schlüsselwort der Abhandlung, von Solov'ev zugleich als ernster Begriff und als spielerische Metapher verwendet wird. Das philosophische Denken bezeichnet Solov'ev dabei bildlich als „умственная таможня истины“ (vgl. Anm. 1). Das Lachen dient ihm als ‚Markstein der Grenze‘ und erfüllt sowohl eine didaktische Funktion (Befreiung von Denkfehlern) als auch eine mystische (Umwandlung

---

1 W. Szyłkarski übersetzt diese metaphorische Wendung (Соловьев 1990: 1-VII, 769) als „Zollamt der theoretischen Vernunft“ (Solowjew 1953, 23); wörtlich heißt es dagegen: „Vernunft als Zollamt der Wahrheit“.

Der Text wird im Folgenden nach den Ausgaben Соловьев 1990, Solowjew 1953 zitiert, wobei die zuerst stehende Angabe sich jeweils auf das russische Original bezieht und die folgende, teilweise in die Fußnoten verschobene Angabe, auf die Übersetzung. Die römischen Zahlen verweisen auf die Kapitel der einzelnen Teile der Abhandlung, die ergänzten arabischen Zahlen markieren die bei Solov'ev durch Überschriften postulierten drei Großabschnitte, so dass der Leser stets weiß, wo genau die Beispiele sich in Solov'evs Text befinden.

2 Unter ‚Komik‘ werden im Weiteren Ausdrucksmittel des Komischen verstanden. Siehe zur Theorie des Komischen: Preisendanz 1976.

des denkenden Subjekts). Den Schwerpunkt der Ausführungen bildet die textnahe Analyse ausgewählter Logik-Komik-Stellen.

### Kontext und Aufgabestellung

Bekanntlich beabsichtigte Vladimir Solov'ev in seiner letzten Schaffensphase (1889-1900) eine neue Grundlegung seines philosophischen Systems („Ethik, Theoretische Philosophie, Ästhetik“ [Szyłkarski 1953, 106]) durchzuführen. Vollständig wurde dabei nur der erste Teil des Gesamtplans ausgearbeitet, in *Оправдание добра. Нравственная философия* (1894-1899; *Die Rechtfertigung des Guten. Eine Moralphilosophie*). Die weiteren Teile wurden nicht realisiert bzw. liegen nur in Ansätzen vor. So sind im Rahmen der Ausarbeitung des Bereichs „Erkenntnistheorie und Metaphysik“ (106) nur die ersten drei Kapitel erschienen. Dieses unvollendete Werk ist unter dem Titel *Theoretische Philosophie* bekannt. In der Forschung wird betont, dass diese Schrift (vor allem das erste Kapitel) ein „Rätsel“ (107), bzw. ein Problem darstelle, weil Solov'ev hier einen in seinem vorherigen Schaffen vertretenen Standpunkt aufgabe: Er verwerfe nämlich die „spiritualistische Seelensubstanzlehre“ (112) und wende sich, was den Status der Bewusstseinsinhalte betrifft, dem englischen Empirismus zu. Der Herausgeber und Übersetzer der Schrift Szyłkarski meint: „Diese Wege würden, wenn sie folgerichtig weiter verfolgt würden, zu großen Schwierigkeiten beim Aufbau der christlichen Philosophie der All-Einheit führen, die Solowjew sein ganzes Leben lang vertrat“ (107).

Angesichts der angesprochenen Spezifik des hier zu behandelten Werkes Solov'evs, ist es sinnvoll, die Aufmerksamkeit auf den Aufbau des Textes zu richten: d. h. nicht so sehr die gedankliche Auseinandersetzung Solov'evs mit dem Gegenstand (Probleme der Erkenntnistheorie) an sich, sondern vielmehr seine Strategie der Darstellung dieser Auseinandersetzung zu untersuchen.

Die erste allgemeine Sichtung der Schrift *Theoretische Philosophie* zeigt, dass der logische Aufbau des Textes betont wird. So gestaltet Solov'ev die drei Teile der Abhandlung – die übergreifende Struktur der Schrift – explizit als drei *logische* Schritte. Im Einzelnen thematisiert er den Begriff des logischen Denkens sowie das Problem der Gültigkeit des Überganges von Prämissen zur Konklusion u.ä. Das heißt: (1) Logik (im noch weiter zu erläuternden Sinne) wird von Solov'ev als das Konstruktionsprinzip des Textes angesetzt; (2) die logische Thematik stellt ein gewichtiges Element der Argumentation dar.

Andererseits gibt es im Text viele anschauliche Beispiele, die bestimmte Sachverhalte verdeutlichen. Fast alle Beispiele und Vergleiche

enthalten Elemente der Komik. Ebenso wie die Logik spielt auch diese eine gewichtige Rolle in der Entfaltung des Argumentationsganges. Dabei sind Logik und Komik aufeinander bezogen. Welches Verhältnis zwischen Logik, Komik und Argument liegt also im Text vor? Schicken wir kurz vorweg, dass die Komik bei Solov'ev der Logik untergeordnet ist und ausschließlich in den Beispielen verwendet wird, welche wiederum der Verdeutlichung der begrifflichen (abstrakten) Aussagen dienen.<sup>3</sup> Es stellt sich auch die Frage, welche Rolle das Lachen beim Übergang von einem logischen Schritt zum anderen spielt, insbesondere im Bezug auf die drei übergreifenden logischen Schritte der Abhandlung. Erfüllt das Solov'ev'sche Lachen möglicherweise in diesen Fällen eine besondere Funktion?

### Analyse des Verhältnisses zwischen Logik und Komik

Solov'evs Text ist als Hinführung vom Irrtum zur Wahrheit angelegt. In Anlehnung an die christliche Trinitätsidee besteht die Abhandlung dabei aus drei Teilen: Im ersten Teil geht es zuerst um die Spezifik der Philosophie (1, Kapitel I-VI) und dann um die Suche nach einem elementaren selbstevidenten Wissen, das als sicherer Ausgangspunkt der Philosophie dienen könnte, und in diesem Sinne um eine ‚Korrektur‘ des kartesischen *cogito ergo sum*. Die Kapitel VII-XXII handeln von der empirisch-psychologischen Gewissheit. Im zweiten Teil wird die zweite Gewissheit erläutert, die der logischen Form. Hier wird Kant ‚korrigiert‘ (2, Kapitel I-VIII). Im dritten Teil (3, Kapitel I-VII) geht es wieder um die Spezifik der Philosophie und zugleich um die dritte Gewissheit, die der geistigen Wahrheit (und um eine ‚Korrektur‘ von Hegel).

Die begrifflich-logische Ausdrucksweise ist in der Abhandlung vorherrschend und wird vom Autor mehrmals direkt angesprochen. So betrachtet Solov'ev die philosophische Denkhaltung – die Bereitschaft, die unbedingte Wahrheit zu suchen, in dieser Suche konsequent bis zum Ende zu gehen und bei der gedanklichen Überprüfung sorgfältig zu sein – als Treue der Philosophie „ее собственной природе“<sup>4</sup> (Соловьев 1990: 1-V, 765) gegenüber und erfasst das Wesen des philosophischen Denkens in Form des formal-logischen Prinzips der Identität: „философское мышление должно быть верным себе, или, еще проще: философия

---

3 Vgl. zur Funktion der anschaulichen Mittel in philosophischen (bzw. theoretischen) Texten Gabriel 1997, 126-145.

4 „[ihrer] eigenen Natur“ (Solowjew 1953, 18).

есть философия,  $A=A$ <sup>5</sup> (766-767). Solov'ev betont die „логическую сущность“<sup>6</sup> (767) dieser Forderung und begründet seine Behauptung auch apagogisch: mit dem Erweis, dass die Verneinung dieser Annahme einen Widerspruch enthält (766/19). In diesem Sinne bestimmt Solov'ev das philosophische Denken zu Beginn des ersten Teils als „проверочная или контролирующая сила“<sup>7</sup> (764). An einer anderen Stelle, nämlich am Ende des ersten Teils, wo Solov'ev die Behandlung der subjektiven Gewissheit abschließt, finden wir die folgende Bestimmung des genannten Denkprinzips: „Но именно эта-то [психологическая] уверенность и требует проверки и оправдания чрез непреложные логические выводы из самоочевидных данных“<sup>8</sup> (1-XXI, 794). Hier ist das prüfende Denken durch die zwei zentralen Beweismittel Selbstevidenz und logische Schlussfolgerung (intuitive und demonstrative Gewissheit) charakterisiert. Das dritte, speziell in dieser Abhandlung von Solov'ev wirksame Prinzip ‚der gedanklichen Prüfung‘, das als kognitives Lachen bezeichnet werden könnte, wird von ihm als solches nicht direkt ausgewiesen.

Wenden wir uns den argumentativen Gängen des ersten Teils der Abhandlung zu. Man soll laut Solov'ev die Annahmen bzw. Voraussetzungen immer weiter überprüfen, bis das Wissen erreicht wird, das die gedankliche Kontrolle überstanden hat. An dieser Stelle greift er explizit zur Komik:

На каком-нибудь представлении или понятии о предмете мысль может остановиться как на достоверной истине, когда весь ее запрос исчерпан, когда дело для нее совершенно ясно и добытое знание вполне и окончательно ее удовлетворяет. А что, если она остановится раньше, не дойдя до конца? Это, конечно, может случиться и слишком часто случается с мыслью Ивана Ивановича или Петра Петровича. Если эта мысль, остановившись, простодушно заявит: я устала, не могу идти дальше! – то такая частная беда к делу не относится, ибо помогать слабым есть задача практической благотворительности, а не теоретической философии. Если же по самообольщению или по склонности к шарлатанству остановившаяся мысль провозгласит: я дошла до

---

5 „Das philosophische Denken muß sich selber treu bleiben, oder, noch einfacher: Philosophie ist Philosophie,  $A = A$ .“ (20) Siehe zum Satz der Identität Lorenz 1995.

6 „das logische Wesen“ (Solowjew 1953, 20).

7 „prüfende oder kontrollierende Kraft“ (17).

8 „Gerade diese [psychologische] Gewißheit aber verlangt die Überprüfung und Rechtfertigung durch zwingende logische Schlußfolgerungen aus den Tatsachen, die von und an sich selbst evident sind.“ (54)

конца, больше идти некуда, я уперлась в ту стену, около которой мужики на небо зипуны вешают, то ничто не мешает другой, более *добросовестной* мысли хорошенько пощупать эту стену, не есть ли она со всем этим небом и со всеми мужицкими зипунами только бумажная декорация?<sup>9</sup> (1-V, 765)

Solov'ev verwendet hier Mittel der Personifizierung von abstrakten Gegenständen: Das Denken schreite voran, spreche über seine Müdigkeit, mache halt und sage, es sei auf eine Wand gestoßen. Bezeichnend ist, dass in dieser komischen Szenerie die Grundkomposition der *Теоретическая философия* vorgegeben ist. Jeder der drei Fehler steht für einen im Folgenden kritisierten Denker: Descartes, Kant und Hegel. Das Denken, das stehen bleibt und „ich bin müde“ sagt, steht für Descartes, der laut Solov'ev zu früh den Zweifel abgelegt und darum etwas Strittiges für den unstrittigen Anfang der Philosophie ausgegeben habe. Das zur Scharlatanerie neigende Denken, dass auf eine Wand gestoßen ist, repräsentiert Kant – er habe durch sein erkenntniskritisches Postulat der metaphysischen Spekulation eine Grenze gesetzt (3-IV, 822/93).<sup>10</sup> Das zur Selbsttäuschung neigende Denken steht für Hegel, weil dieser sein eigenes Denken für die Verkörperung der Wahrheit selbst gehalten habe (3-VI, 828-829/101-102). Alle drei Philosophen werden im vorletzten Kapitel des letzten Teils der Abhandlung noch einmal genannt, jeder mit dem Hinweis darauf, welchen ‚logischen Fehler‘ er begangen habe. Es

---

9 „Indem das Denken einen Gegenstand vorstellt oder begreift, kann es sich damit als mit einer sicheren Wahrheit erst dann zufrieden geben, wenn alle seine Forderungen vollauf befriedigt sind, wenn ihm die Angelegenheit vollständig klar ist und das erlangte Wissen es ganz und endgültig zufriedenstellt. Wie aber, wenn es früher, ohne bis ans Ende zu gehen, haltmacht? Das kann natürlich geschehen und geschieht nur zu oft mit dem Denken irgendeines Iwan Iwanowitsch oder Petr Petrowitsch. Wenn dieses Denken, nachdem es haltgemacht hat, offenherzig erklärt: ‚Ich bin müde, ich kann nicht weiter gehen!‘, so gehört ein solches einzelnes Mißgeschick nicht zur Sache, denn den Schwachen zu helfen ist die Aufgabe der praktischen Wohltätigkeit und nicht der theoretischen Philosophie. Wenn aber das Denken, nachdem es Halt gemacht hat, infolge von Selbsttäuschung oder aus Neigung zur Scharlatanerie verkündet: ‚Ich bin bis zum Ende gegangen, man kann nicht mehr weitergehen, ich bin auf jene Wand gestoßen, wo die Bauern die Kittel an den Himmel hängen!‘, so hindert nichts ein anderes, *gewissenhafteres* Denken, diese Wand gründlich abzutasten, ob sie mit diesem ganzen Himmel und mit allen Bauernkitteln nicht nur eine papierne Kulisser sei?“ (18-19).

10 Vgl. die Definition der Kritik der reinen Vernunft bei Kant in der Vorrede zur ersten Auflage: Sie sei Kritik des Vernunftvermögens „in Ansehung aller Erkenntnisse, zu denen sie, *unabhängig von aller Erfahrung*, streben mag, mithin die Entscheidung der Möglichkeit oder Unmöglichkeit einer Metaphysik überhaupt und die Bestimmung so wohl der Quellen, als des Umfanges und der Grenzen derselben [...]“ (Kant 1983, 13). Siehe zur *Grenze* als philosophischer Metapher Zill 2007.

entsteht die Frage: Warum stellt Solov'ev das Programm des Textes am Anfang ausgerechnet in *komischer* Form dar?

Aufschlussreich ist hier ein weiteres Beispiel zur Verbindung der Logik mit der Komik. Solov'ev argumentiert dafür, dass Philosophie auf einem unbestreitbaren, selbstevidenten Wissen gründen müsse. Am Anfang des philosophischen Denkens könne nicht eine abstrakte Formel stehen<sup>11</sup>:

Нельзя начинать с какого-нибудь отвлеченного определения этого рода знания, ибо ко всякому такому определению непременно примешиваются предвзятые понятия и взгляды, которые сделают наше рассуждение в лучшем случае неудовлетворительным, а в худшем – обманчивым. Начиная с общего определения, мы волей-неволей нарушим основное требование добросовестного мышления – не допускать произвольных или непроверенных предположений. Всякая отвлеченная формула имеет слишком растянутую границу, и нет возможности закрыть ее для мыслей-контрабандисток, которые вместе с несомненно законным всегда готовы провести и неоправданные на умственной таможене истины, и даже прямо фальшивые деньги – заблуждения.<sup>12</sup> (I-VII, 769)

Hier rechtfertigt Solov'ev zuerst seine Vorstellung vom selbstevidenten, sicheren Wissen rational-begrifflich und führt dann die Begründung in einen scherzhaften Vergleich mit der Landesgrenze über. Die Begegnung bzw. der Übergang von Logik zu Komik (von begrifflicher zu metaphorischer Sprache) geschieht dabei unmittelbar im Wort граница (Grenze). Betrachten wir den Satz „Всякая отвлеченная формула имеет слишком растянутую границу, и нет возможности закрыть ее для мыслей-

---

11 In diesem Sinne knüpft Solov'ev an das methodische Vorgehen von Descartes an, verfolgt aber dabei die Absicht, korrigierend einzugreifen und eigene Akzente zu setzen (vgl. Bader 1979).

12 „Man kann nicht mit irgendeiner abstrakten Definition einer solchen Art von Wissen beginnen, denn in eine jede derartige Definition pflegen sich unvermeidlich vorgefaßte Begriffe und Ansichten hineinzumischen, die unsere Betrachtung im besten Falle unbefriedigend, im schlimmsten aber trügerisch machen. Beginnen wir mit einer allgemeinen Definition, so werden wir, ob wir es wollen oder nicht, die Grundforderung gewissenhaften Denkens verletzen, die Forderung nämlich, keine willkürlichen oder ungeprüften Voraussetzungen zuzulassen. Eine jede abstrakte Formel hat lange Grenzen, und es gibt keine Möglichkeit, sie für Gedanken zu schließen, die wie die Schmuggler stets bereit sind, zusammen mit zweifellos erlaubtem Gut auch solche ‚Wahrheiten‘ einzuführen, die das Zollamt der theoretischen Vernunft nicht passieren dürfen, ja sogar direkt falsches Geld – die Irrtümer.“ (23)

контрабандисток“<sup>13</sup> genauer. Im ersten Teil des Satzes, in der Sequenz „Eine jede abstrakte Formel hat eine zu lang gestreckte Grenze, [...]“ ist mit *Grenze* die Bedeutungsgrenze gemeint. Die Wendung „zu lang gestreckte Grenze“ soll die semantische Unbestimmtheit eines abstrakten Begriffs zum Ausdruck bringen. Wenn wir dagegen den zweiten Teil des Satzes lesen: „[...] Grenze, und es gibt keine Möglichkeit, sie für Gedanken-Schmuggler zu schließen“, so muss das Wort als die territoriale Grenze verstanden werden, welche die Schmuggler zu durchqueren versuchen. Die begrifflich-abstrakte (ernste) Bedeutung des Wortes schlägt somit in die anschaulich-gegenständliche (spielerische) Bedeutung um, zugleich wird die Landesgrenze und deren Überquerung zur Metapher für den legitimen bzw. illegitimen Übergang von Prämissen zu Konklusion. Einen solchen Übergang, der im Fall eines logischen Fehlers unberechtigt wäre, d. h. einen logisch nicht schlüssigen Gedanken, nennt Solov’ev „мысль-контрабандистка“ („Gedanke-Schmuggler“). Darauf wird das vorher als „kontrollierende Kraft“ beschriebene philosophische Denken bildlich als „умственная таможня истины“ („Zollamt der theoretischen Vernunft“) bezeichnet, an dem die „Irrtümer“ – „Falschgeld“ – nicht passieren dürfen. Das Prinzip der Folgerichtigkeit, das als eine Forderung der formalen Logik erläutert wurde, parallelisiert Solov’ev hier mit der Komik enthaltenden Metaphorik.

Weiterhin schickt sich Solov’ev an, von einem einfachen, beschreibenden Aufzeigen des grundlegenden und unzweifelhaften Wissens *in concreto* auszugehen, das völlig selbstevident wäre und als sicherer Ausgangspunkt der Philosophie dienen könnte. Bezeichnend ist in dieser Hinsicht, dass Solov’ev dieses ‚sichere Wissen‘ gerade in Form eines anschaulichen Beispiels anführt, das in einer komischen Pointe mündet: Er erzählt seinen Traum.

Сегодня, после раннего обеда, я лежал на диване с закрытыми глазами и думал о том, можно ли признать подлинным Платонов диалог «Алкивиад Второй». Открыв глаза, я увидел сперва висящий на стене портрет одной умершей писательницы [...]. Вид сияющего дня успокаивает несколько душевное волнение и возбуждает желание пойти в парк наслаждаться природой, но вместе с тем чувствуется расположение писать о гносеологическом вопросе; после некоторого колебания второе

---

13 „Eine jede abstrakte Formel hat eine zu lang gestreckte Grenze, und es gibt keine Möglichkeit, sie für Gedanken-Schmuggler zu schließen“ [präzisierte Ü.d.A.].

намерение побеждает, я иду к столу, беру перо – и просыпаюсь на диване. Придя в себя и удивившись яркости и реальности сновидения, я подошел к окну, увидел, конечно, то же, что и во сне, испытал снова те же ощущения и после некоторого колебания между двумя желаниями [...] стал писать (начиная со слов «теоретическая философия, отвечая чисто умственному интересу») то, с чем сейчас познакомился читатель, для успокоения которого спешу теперь заметить, что остальная часть дня проведена мною в бодрственном состоянии и что снова заснул я лишь ночью, легши в постель.<sup>14</sup> (I-VII, 769-770)

Diese Vorgehensweise enthält eine Provokation. Das Beispiel soll sowohl die erste sichere Wissensgewissheit, wie auch ihre engen Grenzen zeigen. Die Passage dient der Darstellung des Bewusstseinsstroms und ist einerseits von kontinuierlichen Übergängen und andererseits von Brüchen, d. h. Überschreitungen einer gewissen Grenze, geprägt. Am Ende der Traum-Wach-Geschichte thematisiert Solov'ev seinen eigenen Text sowie den Vorgang des Schreibens und wendet sich, als zusätzliche Steigerung, explizit an den Leser, wobei er die ganze Sequenz in ein ironisches Licht setzt.

Solov'evs Hauptziel in diesem ersten Teil der Abhandlung (1, Kapitel I-XXII) besteht darin, die Realität der inneren Welt des Menschen anzuzweifeln. Den festen Glauben an unser Ich als Person versucht er zusätzlich zur den logischen Argumenten (ausführliche Kritik der Lehre von Descartes) mit komischen Beispielen zu relativieren. So führt er folgenden Fall der Täuschung des Selbstbewusstseins auf:

---

14 „Heute lag ich nach einem frühen Mittagssmahl mit geschlossenen Augen auf einem Diwan und dachte darüber nach, ob man den Platonischen ‚Alkibiades den Zweiten‘ als echt anerkennen kann. Als ich die Augen öffnete, erblickte ich zuerst das an der Wand hängende Bildnis einer verstorbenen Schriftstellerin [...]. Der Anblick des strahlenden Tages beruhigt ein wenig die seelische Erregung und weckt das Verlangen, in den Park zu gehen, um die Natur zu genießen; zugleich aber spüre ich die Neigung, über die erkenntnistheoretische Frage zu schreiben [...] ich gehe an den Tisch, nehme die Feder und – erwache auf dem Diwan. – Nachdem ich zu mir gekommen war und mich über die Klarheit und Realität des Traumgesichtes gewundert hatte, trat ich ans Fenster, erlebte erneut dieselben Empfindungen, blieb nach einigem Schwanken zwischen den zwei Wünschen [...] bei dem letzteren stehen und fing an, das niederzuschreiben (beginnend mit den Worten ‚Indem sie einem rein intellektuellen Interesse entspricht, stellt die theoretische Philosophie‘), was der Leser soeben vernommen hat, zu dessen Beruhigung ich mich jetzt zu bemerken beeile, daß der übrige Teil des Tages von mir in wachem Zustande verbracht wurde und daß ich aufs neue erst in der Nacht einschlief, nachdem ich zu Bett gegangen war.“ (23-24)



В одном специальном издании не так давно сообщалось, что во время эксперимента по гипнотизму, во Франции, одна скромных нравов молодая девица из рабочего класса под влиянием внушения принимала себя, судя по ее минам, жестам, словам и поступкам, сначала за пьяного пожарного, а потом за архиепископа парижского [...]. Ясно, что такие факты [...] в корне подрывают мнимую самодостоверность нашего личного самосознания [...].<sup>15</sup> (1-XV, 786)

Angesicht derartiger Täuschungen behauptet Solov'ev, dass das kartesische *cogito ergo sum*, welches das denkende Subjekt als etwas Sicheres hinstellt, ein Gedanke sozusagen ohne philosophischen Pass bzw. ein Usurpator sei.<sup>16</sup> An einer anderen Stelle sagt Solov'ev über die Vermischung des reinen Ichs als Form, durch welche die psychische Materie strömt, mit dem empirischen Individuum, dass diese Vermischung ein „картезианский ублюдок“<sup>17</sup> sei (1-XIV, 783).

Das entscheidende rationale Argument für seine These sieht Solov'ev darin, dass die Auffassung über das subjektive Ich ein strittiger Punkt sei und somit nicht etwas Evidentes, weil man über das Evidente nicht streiten würde (1-XXII, 796/58). Solov'ev bekräftigt dieses Argument, indem er es anschließend mit der Berufung auf die logisch schlüssigen Beweisverfahren ergänzt (796-797/58). Die drei Mittel der Begründung, nämlich (1) Hinweis auf die verschiedenen Auslegungen, d. h. die Strittigkeit einer These, (2) Berufung auf die Evidenz, (3) Beweis durch das logische Schließen, treffen somit an dieser Stelle zusammen. Bezeichnend ist, dass Solov'ev diese Mittel sowohl ‚einfach‘ verwendet, wie auch thematisiert und diese Thematisierung für argumentativen Zwecke einsetzt. Mit anderen Worten: Er instrumentalisiert die Logik. Diese Methode der Kritik wird durch die relativierende Wirkung der Komik

---

15 „In einer Fach-Veröffentlichung wurde vor nicht langer Zeit mitgeteilt, daß während eines hypnotischen Experimentes in Frankreich ein zur Arbeiterklasse gehörendes junges Mädchen von bescheidenem Wesen sich unter dem Einfluß der Suggestion, nach ihren Mienen, Gesten, Worten und Handlungen zu urteilen, zuerst für einen betrunkenen Feuerwehrmann und dann für den Erzbischof von Paris hielt [...]. Es ist klar, daß solche Tatsachen [...] die vermeintliche Selbstgewißheit unseres persönlichen Selbstbewußtseins [...] an der Wurzel untergraben.“ (44)

16 „Декартовский субъект мышления есть самозванец без философского паспорта.“ („Das Descartessche Subjekt des Denkens ist ein Usurpator ohne philosophischen Paß.“ 1-XIII, 781/39).

17 „die kartesische Missgeburt“. Szylkarski übersetzt diese Wendung abmildernd als „cartesianischer Mischling“ (41).

unterstützt. Die beschriebene Strategie verwendet Solov'ev konsequent auch in den beiden weiteren Kapitel der *Теоретическая философия*.

Die nächsten Schritte auf der übergreifenden Ebene der Abhandlung, das Aufzeigen der beiden weiteren Gewissheiten, stellen zwei wichtige logische Übergangsstellen dar. An den beiden Bruchstellen, (1) dem Übergang von der empirischen zur formal-logischen Gewissheit, (2) dem Übergang von der Gewissheit der unbedingten Form zur Gewissheit dieser Form ausfüllenden unbedingten Inhalts,<sup>18</sup> spricht Solov'ev von einer Empfindung des Ungenügens, das sich im Denken einstellt, von der Forderung, die Schranken zu überschreiten und von dem Streben bzw. Entschluss, weiter die Wahrheit zu suchen. Diese sich im Denken einstellende Disposition dient Solov'ev als verbindendes Element, das die Überleitung von einem Schritt zum anderen erlaubt. Solov'ev stützt seine Vorgehensweise durch die folgenden rationalen Argumente: Erstens weist er darauf hin, dass die beiden ersten Elemente der dreifachen Gewissheit in sich etwas Illusorisches enthalten bzw. nur eine mangelhafte Organisation des Materials aufweisen. So ist das empirisch-psychologische Material schwankend und bunt (vgl. I-XXII, 797/59); die logische Form ist ihrem Inhalt gegenüber indifferent. Zweitens arbeitet Solov'ev die begrifflichen Unterschiede aus. Beim ersten Übergang spricht er vom Unterschied zwischen Gegebenem und Aufgegebenem.<sup>19</sup> Beim zweiten Übergang dagegen geht Solov'ev vom Unterschied zwischen den einzelnen Absichten (замыслы), durch welche Einzeldisziplinen und Logik ihr Material organisieren, und der eigentlich-philosophischen Absicht aus, welche auf die Wahrheit ihrem Wesen nach gerichtet ist (3-III, 819/89).

Betrachten wir die Anwendung der Komik bei diesen gedanklichen Schritten. Im zweiten Teil der Abhandlung wird an die einzelnen Lehrsätze Kants angeknüpft. Dem Postulat der unbedingten Geltung der formal-logischen Gesetze stimmt Solov'ev zu. Seine Absicht ist es aber, die Grenzen dieser logischen Gewissheit zu zeigen und sie zu überschreiten. Das Ungenügende an der Gewissheit der logischen Form demonstriert Solov'ev unter anderem mit Hilfe eines anschaulichen, komischen Beispiels. Er berichtet wieder (wie bei der Kritik Descartes) von einem seiner Träume, welcher ein „пример логически безупречной нелепицы“<sup>20</sup>

---

18 Vgl.: „Пустота безусловной формы есть данное, бесспорно существующее, искомое же есть ее наполнение“ („Die Leere der unbedingten Form ist das Gegebene, das unbestritten Existierende; das Gesuchte aber ist ihre Anfüllung“; 3-III, 818/87).

19 „Мы видим, что истина не дана здесь, а только задана“ („Wir sehen, daß die Wahrheit hier nicht gegeben, sondern nur aufgegeben ist“; I-XXII, 797/59).

20 „ein Beispiel logisch einwandfreien Widersinns“ (66).

(2-III, 802) enthalte. In diesem Traum geht es darum, dass Solov'ev mit einem Schiff die Strecke zwischen Petersburg und Brasilien in nur drei Stunden zurücklegt und sich verwundert an den Kapitän wendet, um Auskunft zu bekommen:

На мой вопрос о причинах столь необычайно скорого хода капитан, взглянув на меня иронически, сказал: «Где вы учились физике? Вы даже не знаете основного гидродинамического закона, что на море время идет несравненно быстрее, чем на суше, *потому что течение морских волн, присоединяясь к течению времени, производит его ускорение*». Я сейчас же вспомнил этот закон, и ничто в жизни не повергало меня в такой глубокий конфуз, как это непонятное забвение столь элементарной истины.<sup>21</sup> (803)

Das Beispiel soll einen bestimmten Aspekt des Verhältnisses der logischen Form zu ihrem Inhalt zum Vorschein bringen: Die Form kann korrekt sein (Gesetz der Beschleunigung der Geschwindigkeit) und zugleich ein Gehäuse für Ungereimtheiten darstellen (die Meeresswellen verbinden sich mit dem Strömen der Zeit und beschleunigen dadurch deren Lauf). Dabei betont Solov'ev, dass die formal-logische Wahrheit einerseits absolut ist, andererseits aber, dass ihre organisierende Kraft den Bereich des Sinns nicht berührt. Dies zeugt davon, behauptet Solov'ev, dass diese Form über sich hinausweist. Das Denken wende sich dem dieser unbedingten Form entsprechenden unbedingten Inhalt zu. Diese Disposition des Denkens bezeichnet Solov'ev als „замысел безусловного познания самой истины“<sup>22</sup> (3-III, 819). Ironisch spricht Solov'ev vom vulgären Skeptiker, der nicht an die Verwirklichung einer solchen Aufgabe glaubt, weil er sich die Wahrheit als etwas Räumlich-Mechanisches vorstelle und sagt, dass etwas so Großes nicht in die engen Grenzen des menschlichen Verstandes passen würde (820/90). Zu konstatieren ist, dass Solov'ev in den

---

21 „Auf meine Frage nach den Ursachen einer so ungewöhnlich raschen Fahrt sagte der Kapitän, mich ironisch anblickend: ‚Wo haben Sie denn Physik gelernt? Sie kennen nicht einmal das grundlegende hydrodynamische Gesetz, daß auf dem Meere die Zeit unvergleichbar schneller vergeht, als auf dem Festlande, *weil die Strömung der Meeresswellen, indem sie sich mit dem Strömen der Zeit vereinigt, deren Ablauf beschleunigt*.‘ Ich erinnerte mich damals sogleich dieses Gesetzes, und nichts im Leben hat mich je in solch tiefe Verlegenheit gestürzt wie das unverständliche Vergessen einer so elementaren Wahrheit.“ (67).

22 „das Vorhaben der unbedingten Erkenntnis der Wahrheit selbst“ (89). Den Terminus Solov'evs „замысел“ übersetzt Szyłkarski nicht einheitlich, sondern entweder als „Absicht“ oder wie hier als „Vorhaben“.

weiteren Ausführungen die Position des Skeptikers mit der beschränkten Sicht eines Durchschnittsmenschen gleichsetzt und die folgende Aussage unterschwellig gegen den ‚Erkenntnisskeptiker‘ Kant richtet:

Как истинное солнце сжимается для этого воззрения в колобродящий по небесному своду кружок в несколько дюймов диаметра, так и истинный субъект философии сжимается здесь в Петра Петровича или Сидора Карпыча, пишущих философские сочинения.<sup>23</sup> (3-IV, 821)

Solov'ev entfaltet eine Reihe anschaulicher Beispiele, um zu zeigen, dass es möglich ist, die von Kant gezogene Grenze zu überschreiten. So führt er die Analogie von Kant als „*Kopernik philosophii*“<sup>24</sup> (822) weiter, spricht von der philosophischen Entscheidung, die Wahrheit zu suchen, als von der Umstellung „*центр[а] бытия*“<sup>25</sup> (823) aus dem subjektiven Ich „в область самой истины“<sup>26</sup> (822), verwendet die platonische Metapher der Sprengung von Ketten bzw. Befreiung des Gefangenen von seinen Ketten (3-IV, 823/94-95). Im Weiteren verurteilt Solov'ev die Fehler, die sich im philosophischen Tun (философское делание; 3-V, 823)<sup>27</sup> eingestellt haben. Dazu gehört laut Solov'ev der Umstand, dass die Erkenntnisanstrengungen der Wissenschaftler ohne gemeinsamen Plan und einheitliche Vorstellung von Wahrheit betrieben werden. Dies vergleicht Solov'ev mit der Errichtung eines Gebäudes:

Здание строится по частям многими рабочими и мастерами, но по плану одного архитектора [...]. А без этого если бы рабочие даже не знали о том, что именно строится: храм ли, дворец ли, манеж для конницы или помещение для сорока тысяч свиней, то можно вообразить, что бы вышло из такой «собирательной» тектоники.<sup>28</sup> (3-V, 824)

---

23 „So wie die wirkliche Sonne für diese Anschauung zu einem über das Himmelsgewölbe hin bummelnden Scheibchen von einigen Zoll Durchmesser zusammenschrumpft, so schrumpft das wahre Subjekt der Philosophie hier zu einem Peter Petrowitsch oder Isidor Karpysch zusammen, die philosophische Werke schreiben.“ (92)

24 „ein *Kopernikus der Philosophie*“ (93).

25 „das *Zentrum des Seins*“ (94).

26 „in das Gebiet der Wahrheit selbst“ (ebd.). Siehe auch 3-VI, 827/100.

27 Szyłkarski übersetzt den Terminus als „die philosophische Arbeit“ (95).

28 „Ein Gebäude wird in Teilen und von vielen Arbeitern und Meistern gebaut, aber nach dem Plan eines Architekten [...]. Fehlte diese [Aufsicht über den allgemeinen Gang der Arbeit; A.H.], wüßten die Arbeiter überhaupt nicht, was sie eigentlich bauen: einen Tempel, einen Palast, ein

Die philosophische Arbeit ohne gemeinsamen Plan vergleicht Solov'ev hier mit dem Aufbau eines Schweinestalls. Solov'ev verurteilt auch einen anderen Fehler: die Vorstellung von Philosophie als dem individuellen Schaffen eines Denkers, das seine Subjektivität ausdrückt. Als Beispiel einer solchen Auffassung dient Solov'ev die Philosophie Nietzsches. So spricht er abschätzig von „гениальной психопатии, выраженной в увлекательной лирической прозе Ницше“<sup>29</sup> (825).

Insgesamt lässt sich feststellen, dass die Komik auch in den letzten beiden Teilen der *Теоретическая философия* die Logik, d. h. die begrifflichen Formulierungen, begleitet und unterstützt und dass sie im letzten Teil der Abhandlung aggressiver wird. Hier wird der Scherz deutlich zum Spott gesteigert. Es gilt nun, die Ergebnisse der vorgenommenen Analyse der Logik-Komik-Stellen der Abhandlung Solov'evs herauszuarbeiten.

### Funktion der Komik im Argumentationsgang

Solov'ev selbst sagt am Ende des Werkes explizit, dass er die Teilung des Erkennenden in empirisches, logisches und eigentlich philosophisches Subjekt (oder Seele – Verstand – Geist) als Dreiheit betrachtet, die nur „отвлеченно-логическое значение“<sup>30</sup> (3-VII, 830) habe. Sie bestimme „познающего в его формальной разумности, а не в его качестве становящегося разума истины“<sup>31</sup> (ebd.), was noch Programm bleibt. Somit weist er indirekt darauf hin, dass dieses Werk als eine logische Übung betrachtet werden kann – Übung in der formalen Logik, mit Hilfe derer drei gedanklich kontrollierte Schritte vollzogen werden können: (1) von der begrenzten empirischen Wahrheit des Subjekts und der speziellen Wissenschaften zur (2) unendlichen und allgemeingültigen, aber leeren, weil ihrem Inhalt gegenüber indifferenten Wahrheit der logischen Form und (3) von dieser zur Forderung nach einer bestimmten, der unendlichen Form entsprechenden, unbedingten Wahrheit. Was dieser angekündigte unbedingte Inhalt sei und wie die (logische) Form ihn aufnehme, erläutert er nicht. Er meint, man könne nur sagen, worin die Wahrheit nicht bestehe: im empirischen, begrenzten Subjekt. Um die

---

Hippodrom oder einen Raum für vierzigtausend Schweine – man stelle sich vor, was bei einer solchen ‚Sammel‘-Tektonik herauskommen würde.“ (96)

29 „der genialen Psychopathie [...] welche in der hinreißenden lyrischen Prosa Nietzsches zum Ausdruck kommt“ (98).

30 „eine abstrakt logische Bedeutung“ (104).

31 „bestimmt den Erkennenden in seiner formalen Vernünftigkeit und nicht in seiner Eigenschaft als werdende Vernunft der Wahrheit“ (104).

Gültigkeit seiner Behauptungen und der Vorgehensweise zu sichern, verwendet, thematisiert und instrumentalisiert Solov'ev solche Mittel des Denkens wie das Aufzeigen der Strittigkeit einer These, die Berufung auf Evidenz, die Regeln der logischen Schlussfolgerung. Er betont dabei die Unbestreitbarkeit bestimmter Behauptungen, wenn diese gedanklich überprüft wurden. In diesem Sinne charakterisiert Solov'ev das philosophische Denken als „знание со стороны его умственного достоинства“ („Wissen von der Seite seiner Erkenntniswürde“; 1-VII, 768/22). Zu sehen war, dass Solov'ev, ohne es explizit anzusprechen, diese logischen Übungen konsequent mit Komik begleitet, so dass die einzelnen Schritte nicht nur in Form logischer Übergänge, sondern auch in Form intellektuellen Lachens vollzogen werden. Es sind darum die folgenden Fragen berechtigt: Welche Funktion erfüllen anschauliche Bilder mit Komik in der Argumentation? Warum muss man auf dem Weg zur Wahrheit lachen?

Um diese Fragen zu beantworten, muss der Charakter der Komik, die Solov'ev verwendet, bestimmt werden. Ist seine Komik Lachen oder Verlachen? Zu welchem der zwei Hauptmodi des Komischen (vgl. Hügli 1980, 4, 7) gehört sie, dem heiteren, versöhnenden und anerkennenden Lachen, oder aber dem strafenden, ausgrenzenden und ablehnenden Verlachen? Bei Solov'ev wird Lachen entweder eingesetzt, um die Beschränktheit eines Phänomens (z. B. die Grenzen der psychologischen Gewissheit) zu versinnbildlichen, oder um ‚Denkfehler‘ zu markieren. Lachen ist somit bei Solov'ev Verlachen. Davon zeugen besonders deutlich die nicht wenigen Fälle der abschätzigen und zum Teil aggressiven Komik, wie die Bezeichnung der kartesischen Lehre als Missgeburt, der nietzscheanischen als unterhaltsamer Psychopathie oder der philosophischen Sammelarbeit als planlose Errichtung eines Schweinestalls.

In Anlehnung an Theorien des Komischen von Hobbes und Bergson kann man bei Solov'ev einerseits von einem „Lachen der Überlegenheit“ (vgl. Preisendanz 1976, 889; Horn 1988, 184-85) und andererseits von einem „Lachen der Korrektur“ (vgl. Preisendanz 1976, 891; Horn 1988, 108-116) sprechen. Während es sich aber bei Bergson um die Korrektur der Abweichung von der sozialen Norm handelt, geht es im Fall Solov'evs um das Lachen über die Abweichung des Philosophierenden von den Normen des formal-logischen Denkens. In der Argumentation unterstützt das Lachen die logische Widerlegung und dient der Beseitigung von ‚fehlerhaften‘ Denkannahmen. Die Komik erfüllt insofern bei Solov'ev eine didaktische Funktion. Sie soll den intellektuellen Widerstand des Lesers brechen und ihn dazu bringen, seine falschen Vorstellungen aufzugeben.

Die Frage ist nun: Dient die komische Katharsis allein der Befreiung von Denkfehlern oder kann man auch von einer weiteren Funktion der Komik sprechen? Zu sehen war, dass die Komik an den Übergängen steht, den logischen Schnittstellen. Betrachten wir diesen Umstand genauer: Einen logischen Schritt zu vollziehen bedeutet nicht, sich gedanklich ‚zu wandeln‘. Das Lachen kann dagegen eine bestimmte Denkhaltung von innen her sprengen, die verfestigten Bestimmungen (Denk-Grenzen) zum Schmelzen bringen. Komik wird bei Solov’ev also auf zweifache Weise eingesetzt: Sie soll sowohl die logischen Schritte unterstützen, wie auch eine Umwandlung des Denkens (bzw. des empirischen Subjekts) bewirken. In diesem Sinne kann Komik bei Solov’ev auch mit Hilfe der Humor-Theorie der Romantik gedeutet werden, in der das Komische als Zeichen der Diskrepanz zwischen dem Unendlichen und Endlichen, als „Widerspruch zwischen Idee und Erscheinung“ erfasst bzw. als „die negative Darstellung des Unendlichen“ betrachtet wird (Preisendanz 1976, 890-91). Komik tritt bei Solov’ev laut dieser Auffassung als Auslöser der Sinneswandlung auf dem Weg vom „lächerlichen Endlichen“ zum „erhabenen Absoluten“ auf. Das Lachen bildet dabei drei Stufen: es ist psychologisch – logisch – mystisch.

Die drei Mittel der gedanklichen Prüfung – Nachweis der Strittigkeit einer These, die Selbstevidenz und die logische Schlussfolgerung – sind in diesem Sinne von zwei Impulsen begleitet: dem Lachen und der Absicht (замысел). Diese stellen bei Solov’ev die beiden Antriebskräfte der gedanklichen Bewegung dar. Dabei ist das Lachen als Sich-Verabschieden von falschen Annahmen anfangs zurückgewandt, zugleich eröffnet es aber die Perspektive darauf, wie die entstandene Leere (Gefühl des Ungenügens) gefüllt werden kann und geht in замысел über, dieser ist, als Bereitschaft bzw. Entschluss weiter zu suchen, vorwärts gewendet.

### Schlussbemerkungen

Solov’evs Abhandlung *Теоретическая философия* ist im Rahmen der Erneuerung des Idealismus zu sehen, der Tradition des spekulativen Denkens. Solov’ev vertritt eine Korrespondenztheorie der Wahrheit (vgl. I-VII, 768/22) und bietet hier eine eigene Präzisierung des Moments der Übereinstimmung zwischen Gedanken und Gegenstand.<sup>32</sup> Dabei bleibt er dem metaphysischen Apriorismus verpflichtet. Zu sehen war, dass die Rede Solov’evs monologisch, sein Lachen ausgrenzend ist.<sup>33</sup>

---

32 Siehe zur Typologie der Wahrheitstheorien Gloy 2004.

33 So sind z.B. die Theorien des Komischen von J. Ritter und H. Plessner, die direkt mit

Die Analyse konzentrierte sich auf seine Darstellungsstrategie. Es wurde gezeigt, dass Solov'ev eine spezifische argumentative Technik entwickelt. Durch seine gedankliche Arbeit versucht der Philosoph, den Bereich der gewissen Erkenntnis sowohl klar abzugrenzen wie auch die vorhandenen Grenzen (erkenntnistheoretische Grundsätze von Descartes, Kant, Hegel) aufzubrechen und diesen Bereich zu erweitern. Er legt das Thema abstrakt-logisch und scherzhaft-anschaulich dar. Die Logik dient der Berichtigung von Denkfehlern und deutet somit die Tendenz an, die Grenze ‚legal‘, ohne Verletzung der Denkgesetze zu überqueren. Zugleich wird diese Grenze durch Komik markiert. Das Lachen deutet die Tendenz an, die Grenzen zu sprengen bzw. sie aufzulösen. Oder in Solov'evs metaphorischer Sprache ausgedrückt: Die gesamte Schrift stellt die „Vernunft als Zollamt der Wahrheit“ am Werk dar. Die Arbeit dieses Zollamts besteht wiederum darin, das ‚Falschgeld‘, d. h. das Denken einengende Annahmen, zu überprüfen und somit die „умственное достоинство“ („Erkenntniswürde“) des ‚philosophischen Amtes‘ zu erweisen.

#### Literaturverzeichnis

- Bader, Franz: Die Ursprünge der Transzendentalphilosophie bei Descartes. Bd. 1 Genese und Systematik der Methodenreflexion. Bonn 1979.
- Gabriel, Gottfried: Logik und Rhetorik der Erkenntnis. Zum Verhältnis von wissenschaftlicher und ästhetischer Weltauffassung. Paderborn et al. 1997.
- Gloy, Karen: Wahrheitstheorien. Eine Einführung. Tübingen, Basel 2004.
- Horn, Andrés: Das Komische im Spiegel der Literatur. Versuch einer systematischen Einführung. Würzburg 1988.
- Hügli, Anton: Das Lächerliche. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Basel, Stuttgart 1980. Bd. 5. Sp. 1-8.
- Kant, Immanuel: Kritik der reinen Vernunft. In: Kant, Immanuel: Werke in zehn Bänden. Hg. von Wilhelm Weischedel. Darmstadt 1983. Bd. 3.
- Lorenz, Kuno: Identität. In: Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie. Hg. von Jürgen Mittelstraß. Stuttgart, Weimar 1995. Bd. 2. S. 189-192.

---

der Kategorie „Grenze“ arbeiten, nicht auf Solov'ev anwendbar, weil sie der Ausgrenzung entgegenwirken. So betont Ritter die Begrenztheit des ausgrenzenden Prinzips (der Norm) selbst und insofern die „Zugehörigkeit des Nichtigen zum Dasein“; Plessner versteht das Lachen als „Grenzreaktion“ angesichts der „Gegensinnigkeit, die gleichwohl als Einheit sich vorstellt und hingenommen werden will“, als „das Unvermögen, mit der Sache fertig zu werden“ (Preisendanz 1976, 890-892).



- Preisendanz, Wolfgang: Das Komische, das Lachen. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Basel, Stuttgart 1976. Bd.4. 889-893.
- Solowjew, Wladimir: Theoretische Philosophie. Übers. von Wladimir Szyłkarski. In: Deutsche Gesamtausgabe der Werke von Wladimir Solowjew [DG]. Hg. von Wladimir Szyłkarski et. al. Bd.7 Erkenntnislehre. Ästhetik. Philosophie der Liebe. Freiburg i.Br. 1953. S.7-105.
- Szyłkarski, Wladimir: Nachwort des Übersetzers. In: Solowjew, Wladimir: DG. Bd.7. S.106-116.
- Zill, Rüdiger: Grenze. In: Wörterbuch der philosophischen Metaphern. Hg. von Ralf Konersmann. Darmstadt 2007. S.135-146.
- Соловьев, В.С. Теоретическая философия // Соловьев, В.С. Сочинения в 2 т. Т. 2. Москва 1990. С. 758-831.

#### Zur Autorin

*Alla Holzmann* studierte in Heidelberg Philosophie, Slavistik und Klassische Philologie. Seit 2006 ist sie an der Universität Trier im Andrej Belyj-Projekt als Mitarbeiterin beschäftigt. Sie promoviert zu Lev Šestov und seiner essayistisch-aphoristischen Form der Philosophie.



## ***Horomedon und Laokoon***

### Raum und Zeit in plastischer Kunst und Poesie bei Maksimilian A. Vološin und Gotthold Ephraim Lessing

Vološins *Horomedon* (1909) und Lessings *Laokoon* (1766) trennt in ihrer Entstehung eine Zeitspanne von rund einhundertfünfzig Jahren. Die literarischen Epochen – die deutsche Aufklärung und der russische Symbolismus –, in denen sie verfasst wurden, könnten von ihren Kunstauffassungen her kaum in größerem Kontrast zueinander stehen. Trotzdem wird in beiden Texten jeweils ein Klassifizierungsmodell der Künste entworfen, das sich in zentralen Punkten überschneidet.

Vološin als russischer symbolistischer Künstler steht mit seinem zu Beginn des 20. Jahrhunderts entwickelten Konzept in einer Tradition, die bis in die deutsche Klassik zurückreicht. Denn *Horomedon* weist eindeutig auf *Laokoon* zurück.<sup>1</sup> Dies klingt zunächst paradox, verbindet doch den russischen Symbolismus und die deutsche Aufklärung, so scheint es, nichts miteinander. In Russland fasste man jedoch fast die gesamte deutsche Literatur ab der Mitte des 18. Jahrhunderts als Romantik auf. Für Vološin ist *Laokoon* ein romantischer, ja sogar (prä-)symbolistischer Text, den er gemäß seiner eigenen Kunstauffassung umgestaltet und für seine Bedürfnisse adaptiert.<sup>2</sup> Vološin schafft mit *Horomedon* also einen symbolistischen *Laokoon*.

---

1 Das in Russland seit Nikolaj M. Karamzin rezipierte Werk Lessings war Vološin mit Sicherheit bekannt. Falls er den *Laokoon* nicht im Original gelesen hat, so doch die von P.N. Polevoj 1882/83 herausgegebene Lessing-Ausgabe, die den *Laokoon* in einer Übersetzung von E. Edel'son beinhaltet (vgl. Lauer 1984, 337-338. Zur Lessing-Rezeption in Russland siehe auch Lauer 2007).

2 Schahadat weist auf „ein ganz spezifisches symbolistisches bzw. mythopoetisches Lesemuster“, einen Adaptionsmechanismus der Symbolisten in Bezug auf fremde Texte hin, was sowohl romantische, als auch realistische Texte betrifft. Schahadat 1995, 40 (vgl. auch Hansen-Löve 1987, 66).

Weder von ihrer äußeren Form, noch von der Sprache her gibt es eine Ähnlichkeit zwischen den Texten. Und doch beschäftigen sich beide damit, in welchem Verhältnis die Künste zu Raum und Zeit stehen. Warum aber verfasst Vološin zu Beginn des 20. Jahrhunderts einen Text, der sich den gleichen Fragen widmet, die Lessing bereits mehr als einhundert Jahre früher gestellt hat? Wo überschneiden sich ihre Ideen und wo gehen sie auseinander? Die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der in *Horomedon* und *Laokoon* dargelegten Klassifizierungsmodelle, welche auf den ersten Blick weder von ihrem Epochenzusammenhang, noch kulturell oder geografisch etwas miteinander zu tun haben, sollen hier aufgezeigt werden.

Bevor die beiden Klassifizierungsmodelle näher betrachtet werden, werden die Zusammenhänge beider Texte kurz erläutert.

### *Horomedon*

*Horomedon* wurde 1909 in der letzten Ausgabe der Zeitschrift *Золотое руно* (*Goldenes Vlies*) veröffentlicht. Geplant war er jedoch ursprünglich als Beitrag in der ersten Ausgabe der neuzubegründenden Zeitschrift *Аполлон* (*Apollo*). Aufgabe der Zeitschrift sollte es sein, einen neuen Apollo-Kult zu schaffen.<sup>3</sup> Vološins Ansichten dazu unterschieden sich jedoch grundlegend von denjenigen der anderen Künstler der Bewegung. Zudem wurde der Text vom Redakteur der Zeitschrift, Sergej Makovskij, mit der Begründung abgelehnt, er sei zu mystisch, pathetisch und unverständlich geschrieben (vgl. Лощинская 2007, 716).

Der Einwand Makovskijs ist gut nachvollziehbar. Wahrscheinlich hatte er einen theoretischen Essay als Beitrag zur Ästhetikdebatte erwartet und fand sich einem mit schwer zu entschlüsselnden Metaphern durchzogenen Text gegenüber, dessen Dekodierung offensichtlich sogar einem zeitgenössischen symbolistischen Leser Schwierigkeiten bereitete.<sup>4</sup> Man kann den Text aufgrund seiner sehr dichten, lyrischen Sprache und sym-

---

3 Vološin schreibt: „создать новый – наш культ Аполлона, взявши семенами все символы, которые [...] можем найти в древности“ (Лощинская 2007, 716; „einen neuen – unseren Apollo-Kult zu schaffen und als Samen all die Symbole zu nehmen, die [...] wir im Altertum finden können“).

[Bei den Übersetzungen der Vološin-Zitate handelt es sich um Ü.d.A.]

4 Dies könnte der Grund dafür sein, weshalb der Artikel in der Forschung bisher kaum beachtet wurde, bzw. warum immer nur leichter zugängliche Textpassagen daraus zitiert werden. Dies ist dennoch erstaunlich, da es sich um den zentralen Ästhetik-Text Vološins handelt. In einem Brief an Makovskij schreibt Vološin, er habe in *Horomedon* sein Ästhetikverständnis herauskristallisiert (vgl. Лощинская 2007, 717).

bolistischen Kodierung sowie der kratyleischen Zeichenauffassung<sup>5</sup> der „ornamentalen Prosa“ (Schmid 2008, 162) zuordnen:

Grundlegendes Merkmal, das die ornamentale Prosa mit dem mythischen Denken homolog macht, ist die Tendenz zum Abbau der für den Realismus gültigen Nicht-Motiviertheit des Zeichens. Das Wort, das in der realistischen Sprachauffassung ein nur durch Konvention festgelegtes, grundsätzlich arbiträres Zeichen war, wird im Ornamentalismus wie im mythischen Denken tendenziell zum *Ikon*, zum Abbild seiner Bedeutung. Die Ikonizität, die die Poesie der von ihr transformierten Prosa vermittelt, korrespondiert mit dem Gesetz des magischen Sprechens im Mythos. Dort tritt zwischen Namen und Ding keinerlei vermittelnde Konvention, im Grunde nicht einmal ein Verweisungs- oder Repräsentationsverhältnis. Der Name *bedeutet* das Ding nicht, er *ist* das Ding. (Ebd. Hervorhebung im Original)

Trotz seiner Lyrizität ist *Horomedon* in Prosa verfasst. Aber der Beginn des Textes erinnert stark an eine Hymne, in welcher der griechische Gott Apollo angerufen wird – zumal der Text, wie durch die Überschrift deutlich wird, ihm gewidmet ist: „Аполлон–Оритэс! Аполлон–Горомедон! понимаю, почему тебе дано имя вождя времени и почему в твоей свите хоровод Муз переплетен с хорами мгновений!“<sup>6</sup> (Волошин 2007, 297)

Dekodiert man den Text, zeigt sich, dass Vološin in *Horomedon* ein theoretisches Thema behandelt, nämlich die Klassifizierung der Künste in Raum und Zeit, und damit einen Beitrag zur damals aktuellen Ästhetikdebatte leistet. Allerdings wählt er für den Text eine Form, welche für die Behandlung eines theoretischen Themas ungewöhnlich ist. Dies folgt jedoch dem symbolistischen Lebenskunstmodell (dazu Schahadat 2004), aufgrund dessen sich die verschiedenen Gattungen, aber auch theoretischer und künstlerischer Diskurs vermischen. Eine klare Zuordnung *Horomedons* zu einer bestimmten Textgattung ist daher nicht möglich.

---

5 Zum kratyleischen Zeichenbegriff vgl. Greber 1992, 102 ff.

6 „Apollo-Orites! Apollo-Horomedon! ich verstehe, warum dir der Name des Führers der Zeit gegeben und warum in deinem Gefolge der Reigen der Musen mit dem Reigen der Augenblicke verflochten ist!“

### *Laokoon*

Lessings *Laokoon* entstand in einem ähnlichen Zusammenhang wie *Horomedon*. Auch er war als Beitrag zur Ästhetikdiskussion in der Kunstbewegung gedacht (vgl. Barner 1998, 241). Lessings Schrift war eine polemische Antwort auf J.J. Winckelmanns *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755) (Winckelmann 1935).<sup>7</sup> Winckelmanns *Gedanken* rückten die Laokoon-Gruppe in den Brennpunkt der deutschen Kunst-Diskussion.<sup>8</sup> Die Plastik stellt Laokoon zusammen mit seinen beiden Söhnen dar, die von zwei riesigen Schlangen erwürgt werden. Laokoons Gesichtsausdruck ist nicht von wildem Schmerz verzerrt, sondern „zum bloßen Seufzer gedämpft“ (Kreuzer 2006, 216). Winckelmann war der Ansicht, die Bildhauer hätten den Schmerzensschrei des Laokoon aus rein ethischen Gründen gemildert, und nicht, weil ein verzerrtes Gesicht die Ästhetik der Plastik zerstöre (vgl. ebd.). Dieser Ansicht trat Lessing polemisch gegenüber, denn Inhalt und Form müssen seiner Meinung nach schön, d. h. ästhetisch sein. Winckelmann fordert in seinen *Gedanken* vom bildenden Künstler ein „dichterisches Verfahren“ (Szarota 1959, 51): „Er sucht sich als einen Dichter zu zeigen, und Figuren durch Bilder, das ist, allegorisch zu malen“ (Winckelmann 1935, 58). Denn allegorisches Malen, in der Historienmalerei, oder die Darstellung aufeinanderfolgender Szenen in einem Gemälde, waren in dieser Zeit eine Selbstverständlichkeit (vgl. Wellek 1977, 169). Lessing jedoch war der Meinung, dass man einen Maler nicht wie einen Dichter behandeln könne. Er verlangte eine differenzierte Herangehensweise an die Künste, indem er auf die Unterschiede ihrer materiellen Beschaffenheit hinwies (vgl. Barner 1998, 238). Während die Malerei „Figuren und Farben im Raume“ verwende, seien die Mittel der Poesie „artikulierte Töne in der Zeit“ (Lessing 2006, 114). Lessings zentrale Forderung war die Befreiung der Poesie vom „Diktat der Malerei“ (Kreuzer 2006, 219; vgl. auch Barner 1998, 242) und damit von der bis zu diesem Zeitpunkt allgemein gültigen Horaz’schen Formel „ut pictura poesis“ (vgl. Wellek 1977, 169).<sup>9</sup>

---

7 Barner (1998, 238) weist darauf hin, dass sich erst die dritte Fassung des *Laokoon* auf die *Gedanken* beziehe und Lessing sich auch anhand der Schriften *Polymetis* (1747) von Joseph Spence und *Tableaux tirés de l'Illiade* (1757) von Comte de Caylus mit dem Unterschied zwischen Poesie und bildender Kunst auseinandersetze. Allerdings entwirft Lessing die Problematik der Künste anhand der Laokoon-Statue erst aufgrund der *Gedanken*.

8 Die Skulptur steht heute in den Vatikanischen Museen in Rom (vgl. Kreuzer 2006, 215).

9 Diese Stelle aus Horaz’ *Ars poetica* wird seit der Renaissance missverständlich interpretiert, besagt sie doch ursprünglich nur, dass Dichtung und Malerei von nah und von fern, im Licht

Der Form des *Laokoon*, welcher sich aus „Aufsätzen“ (Albert 1997, 47) über Malerei und Dichtung zusammensetzt, steht die geschlossene Form des *Horomedon* gegenüber.<sup>10</sup> Während Vološin seine Kunstauffassung in einem auf die griechische Mythologie zurückgreifenden, kryptischen Text verschlüsselt, erschließt sich Lessings Ästhetikkonzept dem Leser durch die nüchterne, wenn auch zum Teil polemisierende Sprache leichter.

### Raum und Zeit

Sowohl für Lessing als auch für Vološin ist es offensichtlich, dass in der plastischen Kunst räumliche Aspekte dargestellt werden müssen, in der Dichtung hingegen zeitliche Aspekte.

In der plastischen Kunst kann immer nur ein einziger Augenblick, also ein Ausschnitt aus der Wirklichkeit, wiedergegeben werden. Dabei ist die Wahl, welcher Augenblick in einem Kunstwerk festgehalten werden soll, sei es ein historisches Ereignis oder nur ein ganz alltäglicher Moment, wichtig. Denn aus ihm muss deutlich hervorgehen, in welchem Gesamtkontext das Kunstwerk steht. Ebenso wichtig ist es, welche Gefühle dem Rezipienten vermittelt werden. Bereits in der Wahl des darzustellenden Augenblicks, schon vor dessen Realisierung, liegt also die moralisch-ästhetische Verantwortung des Künstlers dem Rezipienten gegenüber.

Die Mittel der Poesie sind transitorische, daher kann sie zeitliche Abläufe oder Handlungen beschreiben und ist nicht an den Augenblick gebunden (vgl. Lessing 2006, 27; Волошин 2007, 300). Sie kann ein Zusammenspiel von Zentrum und Peripherie bewirken (vgl. Schneider 1999, 283), wo ein Bildhauer oder Maler immer nur einen Ausschnitt darstellen kann (vgl. Lessing 2006, 115). Auch der Poesie sprechen Lessing und Vološin eine moralisch-ästhetische Aufgabe zu. Für Lessing liegt sie in der ästhetischen Erziehung des Menschen, in der Darstellung der Schönheit in der Kunst, für Vološin besteht sie in der Befreiung des göttlichen Wortes aus der Materie als Zukunftsaufgabe der Menschheit.

Betrachten wir die plastischen Künste und die Poesie genauer.

### Plastische Künste

Die plastischen Künste (Architektur, Malerei und Bildhauerei) sind, und darin stimmen Lessing und Vološin miteinander überein, räumliche

---

oder im Dunkeln gesehen werden sowie mehrere Male oder auch nur ein einziges Mal gefallen können (vgl. Trimpf 1973, 1 ff).

<sup>10</sup> Die lose Form des *Laokoon* ist u. a. in seiner Entstehungsgeschichte begründet. Näher dazu Kreuzer 2006, 216 ff.

Künste. Jedoch hat jede Räumlichkeit auch einen zeitlichen Aspekt (114), der sich in den plastischen Künsten darin zeigt, dass nur ein Augenblick im Kunstwerk dargestellt werden kann. Vološin bezeichnet die plastischen Künste als in der Materie festgehaltene Augenblicke:

Но искусство – алмазный мост между бытием и тем, что вне бытия, и когда Аполлон приказывает: «Остановись!» – мгновенно, оно, окоченев в своем трепете, свертывается и застывает в мраморе ли, в золоте, в эмали или в бронзе, в штрихе ли карандаша или в размахе кисти, в крылатом вознесении каменной башни или в оттиске медной доски.<sup>11</sup> (Волошин 2007, 297-298)

Daher ist die Wahl des richtigen Augenblicks der bedeutendste Aspekt in der plastischen Kunst. Für Lessing ist wichtig, dass der zeitliche Rahmen, in dem der im Kunstwerk dargestellte Moment steht, eindeutig ist:

Die Malerei kann in ihren koexistierenden Kompositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird. (Lessing 2006, 115)

Vološins Überlegungen gehen in eine noch andere Richtung. Er ist der Meinung, dass der Künstler zwar den darzustellenden Augenblick frei wählen könne, jedoch durch das Material, das er zur Realisierung seines Kunstwerks verwende, einer Beschränkung unterliege. Denn aus dem Material, das er bearbeite, könne der Künstler nur dasjenige herausholen, was darin potentiell enthalten sei:

Живописец, скульптор, архитектор – ты не творец; ты лишь воспитатель вещества; камень и металл, свет и линию ты учишь равновесию, человеческому строю и гражданственности, ты по складам научаешь их желаниями, ты посвящаешь их в таинства

---

<sup>11</sup> „Aber die Kunst ist eine diamantene Brücke zwischen dem Sein und dem, was außerhalb des Seins ist, und wenn Apollo dem Augenblick befiehlt: „Verweile!“, so, erstarrend in seinem Beben, gerinnt er und erstarrt vielleicht zu Marmor oder zu Gold, zu Emaille oder vielleicht zu Bronze, zu einem Bleistiftstrich oder zu einem Pinselschwung, zum geflügelten Aufschwung eines steinernen Turmes oder zum Abdruck einer Kupfertafel.“



страсти и тишину их сознания отравляешь ядом чувства и страдания.<sup>12</sup> (Волошин 2007, 298)

Die Verantwortung, die der Künstler durch die Wahl des darzustellenden Augenblicks übernimmt, wird bei Vološin noch einmal gesteigert, denn er versteht ihn nicht einfach als einen aus dem Zeitgeschehen gegriffenen Moment, sondern als ein im Kunstwerk gefangenes Gefühl. Und dieses in der plastischen Kunst dargestellt, könne zu jedem beliebigen Zeitpunkt von einem Betrachter zu neuem Leben erweckt werden:

И подобно тому, как рука, ощупывая кремневый нож каменного века, находит в нем впадины и выступы для пальцев и, угадав их, невольно повторяет то напряжение мускулов плеча, которое наносит удар, так душа того, кто проникается произведением искусства, ложится в гробницу формы и, покоровшись движению линий, означенных ее емкостью, расцветает неускользающим, по отныне от вещества рождающимся мгновением.<sup>13</sup> (Ebd.)

Die Wirkung, die ein in einem Gemälde dargestellter Augenblick und das darin enthaltene Gefühl haben kann, wird an einem Vorfall deutlich, welcher in der russischen Kunstszene eine aufgeregte Debatte auslöste, zu der auch Vološin in seinem Aufsatz *О смысле катастрофы постигшей картину Репина (Über den Sinn der Katastrophe, die das Bild Repins ereilte)* Stellung nahm. Bei einem Besuch in der Tret'jakov-Galerie zerstörte ein junger Mann, Abram Balašov, das Gemälde von Il'ja Repin *Иван Грозный и его сын 16 ноября 1581 (Ivan der Schreckliche und sein Sohn am 16. November 1581)* mit einem Messer.<sup>14</sup> Vološin beschreibt den Vorgang folgendermaßen:

12 „Maler, Bildhauer, Architekt – du bist nicht Schöpfer; du bist nur Erzieher der Materie; Stein und Metall, Farbe und Linie lehrt du das Gleichgewicht, menschliche Ordnung und soziales Bewußtsein, du, nach Silben, lehrt du sie das Wünschen, du weihst sie in die Geheimnisse der Leidenschaft ein, und die Stille ihres Bewusstseins vergiftest du mit dem Gift des Gefühls und der Leidenschaft.“

13 „Ähnlich dem, wie eine Hand, ein Feuersteinmesser aus der Steinzeit beführend, unwillkürlich die Vertiefungen und Vorsprünge für die Finger findet und, sie erratend, unbewusst jene Spannung der Muskeln der Schulter wiederholt, die einen Stoß ausführt, so legt sich die Seele dessen, der von einem Kunstwerk durchdrungen wird, in die Gruft der Form und unterwirft sich der Bewegung der Linien, die von ihrem Umfang gekennzeichnet wurden, und blüht in einem nicht entschwindenden, aber von nun an aus der Materie sich gebärenden Augenblick auf.“

14 Der Vorfall ereignete sich am 16. Januar 1913 (vgl. Лавров 2005, 538).

Когда же Абрам Балашов очутился перед картиной Репина, то конгенитальность душевного состояния художника поразила его, как молния, и он, восклицая тайные слова самого Репина «Довольно крови! Довольно крови!», сделал по отношению к картине тот же самый жест, который Репин в течение тридцати лет, производил над душой каждого посетителя Третьяковской галереи.<sup>15</sup> (Волошин 2005, 312)

Und etwas später:

Изумительно то, что *никому, никому!* не пришло в голову, что в лице Балашова мы имеем дела не с преступником, а с жертвой репинского произведения. Безумие его вызвано картиной Репина.<sup>16</sup> (333; Hervorhebung im Original)

Vološin macht also Repin für diese Tat verantwortlich. Denn für die in dem Gemälde festgehaltenen Gefühle, für den gewählten Augenblick, sei allein Repin zur Rechenschaft zu ziehen, der junge Mann habe diesen Augenblick, dieses Gefühl lediglich kongenial durchlebt.

Für Lessing besteht die Verantwortung dem Betrachter gegenüber neben der Wahl des Augenblicks darin, dass der Künstler mit Mitteln der plastischen Kunst keine Schrecken, Schmerz oder Hässlichkeit darstellt. Dies hängt mit Lessings Verständnis der „Schönheit der menschlichen Form und [der] Größe des menschlichen Helden“ (Böckmann 1970, 63) zusammen, die er ausdrücklich als die höchsten Gehalte des Lebens heraushebt und als die Themen bezeichnet, welche die Künste mit den ihnen eigenen Mitteln darstellen sollen. Der Sinn der Kunst ist also nicht allein ihre Schönheit, sondern liegt auch darin, welche Wirkung sie auf den Rezipienten ausübt. Lessing sieht das Problem nicht so sehr im möglichen kongenialen Nachempfinden, sondern darin, dass Hässlichkeit, dargestellt in einem plastischen Kunstwerk, aus einem singulären Augenblick Unendlichkeit macht. Ein schrecklicher Augenblick, für immer auf Lein-

---

15 „Als Abram Balašov sich vor dem Bild von Repin fand, überraschte ihn der kongeniale seelische Zustand des Malers wie ein Blitz, und er führte, indem er die geheimen Worte Repins ‚Genug des Blutes! Genug des Blutes!‘ ausrief, genau dieselbe Geste in Bezug auf das Bild aus, die Repin während des Zeitraumes von 30 Jahren mit der Seele eines jeden Besuchers der Tretjakov-Galerie vollzog.“

16 „Erstaunlich ist, dass niemand, niemand! die Idee hatte, dass wir es bei Balašov nicht mit einem Verbrecher zu tun haben, sondern mit dem Opfer des Repin’schen Werkes. Sein Wahnsinn wurde durch das Bild Repins hervorgerufen.“

wand gebannt oder in Marmor gehauen, wird damit unvergänglich und widerstrebt Lessings Schönheitsempfinden:

[...] alle solche Erscheinungen, sie mögen angenehm oder schrecklich sein, erhalten durch die Verlängerung der Kunst ein so wider-natürliches Ansehen, daß mit jeder wiederholten Erblickung der Eindruck schwächer wird, und uns endlich vor dem ganzen Gegenstande ekelt oder grauet. [...] So ist es auch mit dem Schreien. Der heftigste Schmerz, welcher das Schreien auspresst, läßt entweder bald nach, oder zerstört das leidende Subjekt. Wenn also auch der geduldigste standhafteste Mann schreiet, so schreiet er doch nicht unabläßlich. (Lessing 2006, 23-24)

Ein Beispiel, in dem ein Künstler einen schrecklichen Augenblick in einem Kunstwerk dargestellt hat, ohne in diesem Hässlichkeit oder Schmerz für den Betrachter unerträglich zu machen, sieht Lessing in der Laokoon-Statue. Die Statue stellt den Schmerz Laokoons, obwohl sich dieser in einer lebensgefährlichen Situation befindet und unsägliche Schmerzen erleidet, nicht durch einen verzerrten, weit geöffneten Mund dar, sondern gemildert:

Der Meister arbeitete auf die höchste Schönheit, unter den angenommenen Umständen des körperlichen Schmerzes. Dieser, in aller seiner entstellten Heftigkeit, war mit jener nicht zu verbinden. Er mußte ihn also herabsetzen; er mußte Schreien in Seufzen mildern; nicht weil das Schreien eine unedle Seele verrät, sondern weil es das Gesicht auf eine ekelhafte Weise verstellte. (20)

Denn, so fährt Lessing fort:

Die bloße Öffnung des Mundes, – beiseitegesetzt, wie gewaltsam und ekel auch die übrigen Teile des Gesichtes dadurch verzerrt und verschoben werden, – ist in der Malerei ein Fleck und in der Bildhauerei eine Vertiefung, welche die widrigste Wirkung von der Welt tut. (Ebd.)

Die richtige Wahl des Augenblicks und die damit verbundene moralisch-ästhetische Verantwortung des Künstlers ist also sowohl von Lessing, als auch von Vološin von Bedeutung. Für Vološin sind außerdem die in

das Kunstwerk gelegten ‚richtigen‘ Gefühle wichtig, für Lessing, dass Hässlichkeit und Schmerz im Kunstwerk nicht dargestellt werden.

### Poesie

Die Poesie ist für beide Künstler die Kunst, welche zeitliche Vorgänge am besten darstellen kann, denn ihre Zeichen sind transitorische:

[...] wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältnis zu dem Bezeichneten haben müssen: so können nebeneinander geordnete Zeichen auch nur Gegenstände, die nebeneinander, oder deren Teile nebeneinander existieren, aufeinanderfolgende Zeichen aber auch nur Gegenstände ausdrücken, die aufeinander, oder deren Teile aufeinander folgen. (114)

Lessing ist sich dabei durchaus bewusst, dass zeitliche Phänomene immer auch einen räumlichen Aspekt haben: „Doch alle Körper existieren nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit“ (ebd.). Doch macht er deutlich, dass man einen räumlichen Gegenstand mit dem Auge sofort erfassen könne und dieser für den Betrachter gegenwärtig bleibe, während Sprache oder Musik für das Ohr verklängen, falls sie beim Zuhörer nicht im Gedächtnis zurückblieben (123). Natürlich könne auch ein Dichter einen Gegenstand beschreiben, brauche jedoch dafür sehr viel länger, als wenn ein Betrachter einen Gegenstand mit *einem einzigen* Blick erfasse. Zwar könne die Beschreibung des Gegenstandes äußerst genau sein, in der Vorstellung verschiedener Menschen sei er jedoch nie identisch:

Ich höre in jedem Worte den arbeitenden Dichter, aber das Ding selbst bin ich weit entfernt zu sehen.

Nochmals also: ich spreche nicht der Rede überhaupt das Vermögen ab, ein körperliches Ganzes nach seinen Teilen zu schildern; sie kann es, weil ihre Zeichen, ob sie schon aufeinander folgen, dennoch willkürliche Zeichen sind: sondern ich spreche es der Rede als dem Mittel der Poesie ab, weil dergleichen wörtlichen Schilderungen der Körper das Täuschende gebriecht, worauf die Poesie vornehmlich gehet; und dieses Täuschende, sage ich, muß ihnen darum gebrechen, weil das Koexistierende des Körpers mit dem Konstruktiven der Rede dabei in Kollision kömmt, und indem jenes in dieses aufgelöset wird, uns die Zergliederung des Ganzen in seine Teile zwar erleichtert, aber die endliche Wiederezusammensetzung dieser

Teile in das Ganze ungemein schwer, und nicht selten unmöglich gemacht wird. (125-126)

Damit ist ein Dichter nicht auf einen einzigen Augenblick festgelegt („Nichts nötigt hiernächst den Dichter sein Gemälde in einen einzigen Augenblick zu konzentrieren.“; 27), sondern kann einen Prozess darstellen. Da die Mittel der Poesie „transitorische sind, unterliegt [sie] der Beschränkung des Inhaltes auf das ästhetisch Schöne nicht prinzipiell“ (Kreuzer 2006, 224), d.h. die Poesie kann auch Hässlichkeit oder Schmerz als Inhalt erlauben, da diese dem Rezipienten nicht unablässig vor Augen bleiben: „Einen andern Eindruck macht die Erzählung von jemandes Geschrei; einen andern dieses Geschrei selbst.“ (Lessing 2006, 28) So kann Vergil in seinem Laokoon-Text einen schreienden Laokoon darstellen: „Wenn Vergils Laokoon schreiet, wem fällt es dabei ein, daß ein großes Maul zum Schreien nötig ist und daß dieses große Maul häßlich ist?“ (26)

Trotzdem darf die Poesie das „moralisch Hässliche“ nicht darstellen, wenn dadurch das „ästhetische Mitleid“ verhindert wird (Kreuzer 2006, 225). Also obliegt auch dem Dichter eine moralisch-ästhetische Aufgabe. Die Poesie hat für Vološin außer dem bereits bei Lessing erwähnten zeitlichen Aspekt eine größere Dimension. Ihr kommt eine prophetische Aufgabe zu, nämlich, die Welt durch das Wort zu verändern.<sup>17</sup> Vološin begreift das Wort so, wie es im Prolog des Johannes-Evangeliums steht (Joh 1, 1-14). Er schreibt:

[...] точно так же евангелист Иоанн, не дикую созерцаая глыбы камня, а целую вселенную, в которой заблудился человеческий дух, пишет: «В начале было Слово ... и Слово стало плотью!»<sup>18</sup> (Волошин 2007, 301)

In allen Gegenständen um sich herum sieht Vološin zu Materie gewordenen göttlichen Logos.<sup>19</sup> Der Dichter hat die Aufgabe, die richtigen Worte, d. h. die

---

17 Die Frage nach der Struktur und dem Leben des Wortes beschäftigte nicht nur Vološin, sondern die meisten Symbolisten dieser Zeit (vgl. Schahadat 1995, 228; Werberger 2005, 42; Hansen-Löve 1998, 101).

18 „[...] ebenso schreibt der Evangelist Johannes, nicht einen Marmorblock betrachtend, sondern das ganze All, in dem der menschliche Geist sich verirrt hat: „Im Anfang war das Wort ... und das Wort ward Fleisch!“

19 Hier steht er ganz in der Strömung des traditionellen russischen Logozentrismus, wurde doch in Russland die Säkularisierung der kyrillischen Schrift niemals ganz durchgeführt.

Namen der Dinge zu finden, die in der Materie gefangen sind, um sie daraus zu befreien: „Надо писать так, чтобы каждая фраза была именем.“<sup>20</sup> (302) Worte, die nicht in diesem Sinne gebraucht werden, sind für Vološin abgenutzt und tot. Jedoch ist für ihn ein Wort nur solange „prophetisch“, wie es nicht zur Poesie wird. Denn in dem Moment, in dem es in einem konkreten Kontext stehe, verliere es die Möglichkeit, sich in anderer Form zu verwirklichen, d. h. es kann keine andere Bedeutung mehr erhalten:

Здесь слово – осуществление статимого, а все что есть, во времени осуществляется лишь однажды и в течение одного мгновения. Пророчество – только намек на возможность события, если же слово равносильно тому, о чем повествует, то оно перестает быть пророчеством, а становится произведением поэзии и этим устраняет возможность иного осуществления. Каждое слово, в которое я вкладываю свою душу, убивает в будущем некую возможность жизни. Каждый найденный стих говорит не о прошлом, а о будущем, которое уже не осуществится.<sup>21</sup> (Волошин 2007, 303)

Vološin verbindet also mit der Poesie den Aspekt der Zukunft, wie er mit den plastischen Künsten die Gegenwart, den Augenblick verbindet. Das Wort hat für Vološin nicht nur einen rein künstlerischen Wert. Durch die Bedeutung, welche die Poesie in Zusammenhang mit der Umwandlung in göttliches Wort erhält, steht sie für Vološin über den anderen Künsten: „Слово для человека цель, а не средство“<sup>22</sup> (ebd.).

Lessing sieht die Poesie ebenfalls den plastischen Künsten überlegen:

Daß die Poesie die weitere Kunst ist, daß ihr Schönheiten zu Gebote stehen, welche die Malerei nicht zu erreichen vermag; daß sie öfters

---

20 „Man muss so schreiben, dass jeder Satz ein Name ist.“ Zur Bedeutung des „Namens“ und „Benennens“ im Symbolismus vgl. Hansen-Löve 1998, 49-50; Schahadat 1995, 227-228; Werberger 2005, 151, 171, 198; Petzer 2009.

21 „Hier ist das Wort die Verwirklichung des Werdenden und alles, was ist, verwirklicht sich in der Zeit nur einmal und während eines Augenblicks. Prophezeiung ist nur eine Anspielung auf die Möglichkeit eines Geschehnisses, wenn jedoch das Wort gleichbedeutend ist mit dem, wovon es erzählt, so hört es auf prophetisch zu sein und wird zu einem Werk der Poesie und beseitigt damit die Möglichkeit einer anderen Verwirklichung.“

„Jedes Wort, in das ich meine Seele lege, tötet in der Zukunft irgendeine Möglichkeit des Lebens. Jeder gefundene Vers spricht nicht über die Vergangenheit, sondern über die Zukunft, welche sich schon nicht mehr verwirklichen wird.“

22 „Das Wort ist für den Menschen Ziel und nicht Mittel“.

Ursachen haben kann, die unmalerischen Schönheiten den malerischen vorzuziehen. (Lessing 2006, 73)

Die Überlegenheit der Poesie über die plastischen Künste ergibt sich für Lessing nicht nur daraus, dass sie mehr als nur einen einzigen Augenblick darstellen kann, sondern aus der Freiheit, die durch ihre indirekten Zeichen für die Einbildungskraft entsteht. Er sieht die plastischen Künste als „Ausgrenzung [...] aus dem dynamischen Fluß von Geist und Leben“ (Kreuzer 2006, 221). In ihnen wird die Phantasie auf Form und Sinnlichkeit reduziert, während sie in der Poesie vollkommen frei ist (vgl. Barner 1998, 245).

Lessing erstrebt in und durch die Kunst die moralische und ästhetische Erziehung des Menschen zu einem Verständnis des Schönen, denn nur wenn die Kunst „um ihrer selbst willen“ (Lessing 2006, 80) geschaffen werde, verdiene sie Anerkennung (vgl. Böckmann 1970, 63-64). *Laokoon* wurde als Streitschrift für ein neues Verständnis der Künste verfasst, das im Gegensatz zu einer in der Aufklärung nunmehr überholten Kunstauffassung stand. Lessing begründete mit der bei seinen Zeitgenossen stark umstrittenen Schrift eine neue Klassifizierung, die den Auftakt zum modernen ästhetischen Diskurs bildet (vgl. Albert 1997, 51).

Vološin sieht über die Ästhetikdebatte hinaus die Künste in einem direkten Zusammenhang mit dem Menschen. Zwar ist für ihn der Anspruch, dass die Künste den Menschen geistig und ästhetisch erziehen, implizit enthalten, jedoch betrachtet er sie zudem als einen Teil der menschlichen Entwicklung in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Die Brücke zwischen Kunst und Mensch schlägt Vološin durch die griechische Mythologie. Apollo, der „Führer der Zeit“, hat in der griechischen Mythologie auch das Attribut des Musenführers (vgl. Abenstein 2007, 78).<sup>23</sup> Vološin wählt jedoch nicht die neun Musen, die den Künsten zugeordnet werden, sondern die Moiren, die Göttinnen, welche die Schicksalsfäden der Menschen in den Händen halten:

Таково троичное деление искусств, согласно нашему представлению о времени, более подобающее лику Аполлона – предводителя Мойр, чем Аполлона Мусагета.

---

23 Ein Bezug zwischen Horomedon und Laokoon findet sich übrigens in der Gestalt des Apollo, auf dessen Befehl Laokoon von den Schlangen erwürgt wird, da er die Trojaner vor dem hölzernen Pferd gewarnt hatte (vgl. Wellek 1977, 167; vgl. auch Abenstein 2007, 220).

Вас три, а не девять, темные музы времени, правящие судьбами человека на земле.<sup>24</sup> (Волошин 2007, 304)

Vološin weist jeder der drei Moiren eine Kunstform zu: Klotho ist diejenige, die die Fäden des Schicksals spinnt. Deshalb wird sie der Vergangenheit und damit der Musik zugeordnet. Atropos ist die Schicksalsgöttin, welche die Waage trägt, die Vergangenheit und Zukunft im Gleichgewicht hält. Sie ist die Göttin der Gegenwart und somit die der plastischen Künste. Lachesis schließlich zeigt in die Zukunft und ist daher die Muse der Poesie (vgl. ebd.).

Während es Lessing also vor allen Dingen darum geht, durch die Kunst zur ästhetischen Erziehung des Menschen beizutragen, geht es Vološin darum, den Zusammenhang zwischen der menschlichen Entwicklung und der Kunst darzustellen und auf die Aufgabe des Dichters hinzuweisen, das göttliche Wort durch die Poesie aus der Materie zu befreien.

## Fazit

Die beiden Texte, obwohl in verschiedenen literarischen Epochen und räumlich-kulturellen Zusammenhängen entstanden, stimmen in den zentralen Punkten überein. Beide Künstler sind der Auffassung, dass sich die Künste in ihrer Beschaffenheit unterscheiden und damit eine differenzierte Herangehensweise erforderlich machen. In einzelnen Punkten jedoch zeigen sich auch Unterschiede, wie die unterschiedliche Form der Texte oder die lyrische Sprache bei Vološin im Gegensatz zur sachlichen, wenn auch polemischen Sprache Lessings.<sup>25</sup> Auch sieht Vološin die Musik neben Poesie und plastischer Kunst als die dritte der Künste, weshalb sie einen wichtigen Teil in *Horomedon* bildet,<sup>26</sup> während Lessing sie ganz ausklammert, was sich durch die Vorbehalte der Aufklärung gegen eine ‚inhaltslose Kunst‘ erklärt.<sup>27</sup>

---

24 „Solcher Art ist die Dreiteilung der Künste gemäß unserer Vorstellung der Zeit, eher der Gestalt des Apollo, des Führers der Moiren entsprechend, als der des Apollo-Musagetes. Euer sind drei und nicht neun, dunkle Musen der Zeit, welche die Schicksale der Menschen auf der Erde führen.“

25 Ein Unterschied zwischen den beiden Texten, der hier allerdings nicht näher betrachtet wird, besteht in der Erwähnung des Theaters bei Lessing – er sieht es als die „höchste poetische Kunstform“ (Barner 1998, 240) an, welches in *Horomedon* keine Rolle spielt, obwohl Vološin sich in anderen Texten ausführlich damit auseinandersetzt.

26 Interessant ist der intertextuelle Bezug auf Gogol's Text von 1831 *Скульптура, живопись и музыка (Skulptur, Malerei und Musik)*. Vgl. Гоголь 1952.

27 Lessing plante einen zweiten Teil, welcher der Auseinandersetzung mit der Musik



Warum aber schreibt Vološin zu Beginn des 20. Jahrhunderts einen Text, der zwar gewisse Unterschiede aufweist, aber in den zentralen Fragen übereinstimmt?

Lessing ging es in *Laokoon* vor allem um:

die Rechtfertigung eines neu heraufkommenden Kunstideals, um die Begründung der klassischen Symbolform der Goethezeit, die den Klassizismus in Dichtung und bildender Kunst rechtfertigte und einem eigenen Stilwillen die Richtung wies. (Böckmann 1970, 63)

Vološin wollte in *Horomedon* nicht nur sein Ästhetikverständnis darlegen und sich in der zeitgenössischen Ästhetikdebatte positionieren, sondern sein wichtigstes Anliegen war es, die Kunst in einer direkten Verbindung zum menschlichen Leben darzustellen – was ja dem Lebenskunstmodell entspricht –, und auf die Aufgabe des Dichters hinzuweisen, die Welt durch das Wort zu verändern. Da sein Konzept für ihn nicht nur ein Abstraktum war, sondern Realität, und er seine Auffassung vom Wort und die damit verbundene Konsequenz ernst nahm, konnte ihm *Laokoon* weder von der äußeren Form, noch von Sprache her genügen, noch die dort formulierte Ästhetik mit der Poesie als reiner Wortkunst weit genug gehen. Zwar findet sich bei Lessing die wichtige Unterscheidung der Künste in ihrer Materialbeschaffenheit und auch die Zuweisung in Raum und Zeit, jedoch musste Vološin *Laokoon* für seine Bedürfnisse adaptieren, symbolistisch neu schreiben und diesen um sein weiter gespanntes Ästhetikverständnis erweitern.

Besonders interessant beim Vergleich zwischen *Horomedon* und *Laokoon* ist die semiotische Parallele und die gleichzeitige Paradoxie, welche sich aus dem Epochenwiderspruch ergibt: Aufklärung und Symbolismus schränken beide die Arbitrarität des Zeichens ein und vertreten eine ikonische Zeichenauffassung, jedoch aus ganz unterschiedlichen Gründen: Bei Vološin ist es Sprachmystik, bei Lessing die aufklärerische Vernunftordnung, Ethik und der rechte Maßstab. Eine so ähnliche, ikonische Auffassung des Zeichens in diesen beiden Epochen erstaunt auch deshalb, weil der zwischen Aufklärung und Symbolismus liegende Realismus des 19. Jahrhunderts das Zeichen ja zum reinen Referenten ‚erniedrigt‘ hatte. Der Vergleich der beiden Texte zeigt also, dass sich trotz des heute üblichen Gegensatzes von Aufklärung und Symbolismus durchaus Überschneidungsmomente finden, die man zunächst nicht vermutet hätte.

---

gewidmet sein sollte, jedoch nicht realisiert wurde. Näher dazu Richter 1999, 156. Vgl. auch Albert 1997, 51.

### Literaturverzeichnis

- Abenstein, Reiner: Griechische Mythologie. Paderborn et al. 2007.
- Albert, Wolfgang: Gotthold Ephraim Lessing. Stuttgart, Weimar 1997.
- Barner, Wilfried: Lessing. Epoche, Werk, Wirkung. München 1998.
- Böckmann, Paul: Das Laokoonproblem und seine Auflösung in der Romantik. In: Bildende Kunst und Literatur. Beiträge zum Problem ihrer Wechselbeziehungen im neunzehnten Jahrhundert. Hg. von Wolf Dietrich Rasch. Frankfurt/M. 1970. S. 59-78.
- Goethe, Johann Wolfgang: Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil, Urfaust. Hg. von Erich Trunz. München 1998.
- Greber, Erika: Mythos – Name – Pronomen. Der literarische Werktitel als metatextueller Indikator. In: Wiener Slawistischer Almanach 30 (1992). S. 99-152.
- Hansen-Löve, Aage A.: Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive. Bd. 2: Mythopoetischer Symbolismus 1. Kosmische Symbolik. Wien 1998.
- Hansen-Löve, Aage A.: Zur Mythopoetik des russischen Symbolismus. In: Mythos in der slawischen Moderne. Hg. von Wolf Schmid. Wien 1987. (=Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 20.) S. 61-103.
- Kreuzer, Ingrid: Nachwort. In: Gotthold Ephraim Lessing. Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Stuttgart 2006. S. 215-230.
- Lauer, Reinhard: Allegro giusto, nel modo russo, senza allegrezza, ma poco sostenuto, oder Zwischen den Künsten. Intermediale Miscelle. In: Literatur und Kunst. Festgabe für Gerhard Schaumann. Hg. von Ulrich Steltner. Jena 2007. S. 1-5.
- Lauer, Reinhard: Skizze der Lessing-Rezeption in Russland. In: Nation und Gelehrtenrepublik. Lessing im europäischen Zusammenhang. Hg. von Wilfried Barner und Albert M. Reh. Detroit, München 1984. S. 325-343.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Stuttgart 2006.
- Petzer, Tatjana et al. (Hrsg.): Namen. Benennung – Verehrung – Wirkung. Positionen der europäischen Moderne. Berlin 2009.
- Richter, Simon: Intimate Relations: Music in and around Lessing's "Laokoon". In: Poetics Today. 20.2 (1999): Lessing's Laokoon. Context and Reception. S. 155-173.
- Schahadat, Schamma: Das Leben zur Kunst machen. Lebenskunst in Russland vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. München 2004.
- Schahadat, Schamma: Intertextualität und Epochenpoetik in den Dramen Aleksandr Bloks. Frankfurt/M. 1995.

- Schmid, Wolf: *Elemente der Narratologie*. 2., verb. Auflage. Berlin, New York 2008.
- Schneider, Matthew: *Problematic Differences- Conflictive Mimesis in Lessing's "Laokoon"*. In: *Poetics Today*, 20.2 (1999): *Lessing's Laokoon. Context and Reception*. S. 273-289.
- Szarota, Elida Maria: *Lessings „Laokoon“*. Eine Kampfschrift für eine realistische Kunst und Poesie. Weimar 1959.
- Trimpi, Wesley: *The Meaning of Horace's Ut Pictura Poesis*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 36 (1973). S. 1-34.
- Werberger, Annette: *Postsymbolistisches Schreiben. Studien zur Poetik des Akemismus und Osip Mandel'stams*. München 2005.
- Wellek, René: *Geschichte der Literaturkritik 1750-1950*. Bd. 2: *Das Zeitalter des Übergangs*. Berlin, New York 1977. S. 153-182.
- Winckelmann, Johann Joachim: *Geschichte der Kunst des Altertums*. In: *Das Erbe der Alten*. Hg. von Emil Ermatinger. Leipzig 1935. S. 31-61.
- Волошин, М.А. *Horomedon* // Волошин, М.А. *Собрание сочинений*. Под. общ. ред. В.П. Купченко, А.В. Лаврова. Т. 6, кн. 1: *Проза 1906-1916. Очерки, статьи, рецензии*. Москва 2007. С. 287-305.
- Волошин, М.А. *О смысле катастрофы, постигшей картину Репина* // Волошин, М.А. *Собрание сочинений*. Под. общ. ред. В.П. Купченко, А.В. Лаврова. Т. 3: *Лики творчества, кн. 1: О Репине, Суриков*. Москва 2005. С. 309-313.
- Гоголь, Н.В. *Скульптура, живопись и музыка (1831)* // Гоголь, Н. В. *Полное собрание сочинений*. В 14 т. Т. 8. Москва 1952. С. 9-13.
- Лавров, А.В. *О Репине. Комментарии* // Волошин, М.А. *Собрание сочинений*. Под. общ. ред. В.П. Купченко, А.В. Лаврова. Т. 3: *Лики творчества, кн. 1: О Репине, Суриков*. Москва 2005. С. 550-559.
- Лощинская, Н.В. *Horomedon. Комментарии* // Волошин, М.А. *Собрание сочинений*. Под. общ. ред. В.П. Купченко, А.В. Лаврова. Т. 6, кн. 1: *Проза 1906-1916. Очерки, статьи, рецензии*. Москва 2007. С. 716-724.

#### Zur Autorin

*Anna S. Fischer*, Magister-Studium der Slavistik, Osteuropäischen Geschichte und Politischen Wissenschaft an der Universität Bonn und der Staatlichen Universität Moskau. Seit Herbst 2009 Promotion zur Literaturkritik Maksimilian A. Vološins an der Universität Tübingen.



## **Von der Migrationsliteratur zu translationswissenschaftlichen Entwürfen**

Grenzgänger, Fremde, Entwurzelte, Heimatlose, Nomaden, hybride Identitäten etc. überbevölkern unübersehbar die aktuelle geisteswissenschaftliche Debatte. Diese außerordentliche Popularität haben sie nicht zuletzt der sogenannten ‚kulturellen Wende‘ in der Übersetzungswissenschaft zu verdanken, die eine Erweiterung und eine Bedeutungstransformation des Übersetzungsbegriffes mit sich brachte.

Verstanden als kulturelle und soziale Handlungsform, „an praktische, politische und moralische Fragen der Gestaltung sozialer Beziehungen gekoppelt“ (Renn/Straub 2002, 9), erfährt der Übersetzungsbegriff seit den 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts neue Geltungsdimensionen.

Die in der Translationswissenschaft immer populärere metaphorische Ausweitung ‚kulturelle Übersetzung‘, begriffen als eine „Übertragung von Vorstellungsinhalten, Werten, Denkmustern, Verhaltensmustern und Praktiken eines kulturellen Kontexts in einen anderen“ (Wagner 2009, 1), ermöglicht es, neben den linguistischen Aspekten auch soziale interkulturelle Erscheinungen in den Objektbereich der Translationswissenschaft einzubeziehen.

In dieser Hinsicht lässt sich unter anderem das Phänomen der Migration als ein Übersetzungsprozess auffassen. Dabei bedient sich die Translationswissenschaft momentan des Vokabulars, das in verschiedenen Disziplinen marginale Existenz, etwas am Rande bzw. auf der Grenze Liegendes, abdeckt.

### **Sichtbarer Translator**

Vor dem Hintergrund der kulturellen und sozialen Erweiterung des Übersetzungsbegriffes erhält ebenfalls die Position des Vermittlers eine neue Brisanz. Übersetzer und Dolmetscher werden nicht mehr lediglich als Handwerker oder Dienstleister verstanden, sondern als aktive Mitgestalter gesellschaftlicher Dynamik.

Vor allem die traditionell angestrebte ‚Neutralität‘, ‚Unparteilichkeit‘ eines Translators wird zunehmend als eine Illusion erkannt: Selbst ein diskursives Produkt mit einem kulturell vorkonstruierten Wahrnehmungsmuster, wird der Translator in vielfältige Verflechtungen von asymmetrischen interkulturellen Machtverhältnissen und kulturell bedingten zwischenmenschlichen Konflikten eingebunden, bei denen er sich – oft unbewusst – positioniert. Seine körperliche und mentale Präsenz ist ein wesentlicher Faktor, der die vermittelte interkulturelle Kommunikationskonstellation essentiell (auch außersprachlich, in ihrer inneren Dynamik, also auf der persönlichen Ebene) beeinflusst. Sie kann und darf nicht länger ignoriert werden. Auf diesem Weg wird der Translator sichtbar, bekommt seinen ‚Körper‘ zurück und damit auch die Verantwortung für den Verlauf interkultureller Aktion.

Wenn sich die Neutralität und damit die Unsichtbarkeit des Translators als nicht haltbar erweisen und seine Tätigkeit sich als ein wesentlicher Beitrag zur Konstruktion gesellschaftlicher Prozesse im Bewusstsein etabliert, dann wird der Translationsprozess zu einer aktiven, verantwortungsvollen und kreativen Tätigkeit, die von ständiger Entscheidungsfindung und bewusster Positionierung begleitet wird.

Es wird nun die Notwendigkeit offensichtlich, den translatorischen Prozess auf den verschiedenen Ebenen seiner Komplexität prozedural neu zu ergründen.

Translationsforschung distanziert sich zunehmend von der Vorstellung, dass eine ‚neutrale‘ äquivalente Bedeutungsübertragung auf der kommunikativen Inhalts-Ebene den Anforderungen translatorischer Vermittlungsfunktion genügt und verlagert ihr Interesse auf Makro- und Mikrokontexte, in die der Translationsprozess eingebettet ist.

Das Hauptaugenmerk liegt dabei nicht auf dem komparatistischen Nebeneinanderstellen von kulturellen Formationen, sondern auf den sozialen und kulturellen Randbereichen bzw. Überlappungszonen und auf den sich dort abspielenden Transformations- bzw. Translationsprozessen:

Statt Komplexität über holistische und essenzialistische Zuschreibungen handhabbar zu machen, kann diese nun eher in Übersetzungsschritte aufgebrochen und differenziert werden. Statt sie in vorgängige binäre Raster einzuordnen, macht sich eine Translationsperspektive auf die Suche nach vielschichtigeren Übersetzungsbeziehungen und Gelenkstellen für Interventionen. (Bachmann-Medick/Buden 2008)

### Jan Assmanns Translationsmodell

Als ein erstrebenswertes, wenn auch ein utopisches Modell wird in den aktuellen translationswissenschaftlichen Schriften die synkretistische Translation im Sinne des Ägyptologen, Religions- und Kulturwissenschaftlers Jan Assmann diskutiert, die er ausgehend von der vermittelnden Rolle der hellenistischen Kultur in der Antike formuliert:

Hellenism, seen not as a message but as a medium, not as a homogenizing cover but as a flexible and eloquent language giving understandable voice to vastly different message, preserving difference while providing transparency, might serve a model. Hellenistic culture became a medium equally removed from classical Greek culture as a form of cultural self-expression. In the same way, a transcultural medium that will not amount to westernization or Americanization could provide visibility and transparency in a world of preserved traditions and cultural otherness. (Assmann 1996, 36)

Diesem Gedanken lässt sich eine Entstehung einer „Metaebene“ entnehmen, „die die sogenannten Objektebenen neutralisiert, das heißt, eine Dritte Instanz wird hinzugezogen, die den beiden ‚Parteien‘ eine gleichberechtigte Kommunikation ermöglichen soll.“ (Dizdar 2006, 98)

Es stellt sich nun die Frage nach der Existenz und der Verortung einer derartigen Metaebene in der aktuellen Weltordnung. Im Folgenden wird die These vertreten, dass ein Ort zwischen Kulturen eine dritte Ebene darstellt, die ein Potenzial für eine emanzipierte interkulturelle Verständigung innehat. In der aktuellen sozialen und politischen Praxis entsteht dieser Ort im Wesentlichen mit dem Phänomen der globalen Migration.

### Inhaltliche Parallelen zwischen Migration und Translation im erweiterten Übersetzungskonzept

In diesem Kontext ist es schlüssig, die inhaltliche Parallelität von Translation – Migration genauer auf ihre translatorische Relevanz hin zu untersuchen. Die Berechtigung, diese Parallele aufzustellen, brachte wiederum die kulturelle Wende mit sich, die Migration als „einen komplizierten Prozess der Übersetzung, als fortwährende Verwandlung, voller liminaler Spielräume, Durchgangsstadien und Irritationen“ definiert (Bachmann-Medick 2009, 269). In *Die Verortung der Kultur* (Originaltitel: *Location of culture*) überträgt Homi K. Bhabha den Begriff der Übersetzung folgenderweise auf die Migrationserfahrung: „Die

Liminalität der Erfahrung der Migranten ist in ebenso hohem Maß ein Phänomen des Übergangs wie eines der Übersetzung“ (Bhabha 2007, 335). Die Ähnlichkeit zwischen beiden Prozessen wird ferner offensichtlich,

[w]enn man Translation nicht mehr als ein Hinübertragen von einer Essenz, sondern als eine Reartikulation verbunden mit einer Veränderung beider Seiten sieht und wenn man Migrationskulturen nicht mehr als pathologisches Abweichen vom Ursprung, als Degenerationserscheinung im Vergleich zum Original betrachtet. [...] Durch diese Perspektive erlangt der Translator als Migrant, bzw. Migrant als Translator in der Dazwischenposition Eigenständigkeit und Daseinsberechtigung. Er wird zum Experten für Dazwischenangelegenheiten. (Bahadir 1998, 264)

Der Translator wird also zu dem Inhaber der dritten Ebene und ist damit der verantwortliche Experte für den Erfolg bzw. Misserfolg des translatorischen Prozesses.

Geht man von der Parallelität Translation – Migration für die Definition des translatorischen Handelns aus, bedarf die migratorische Situation näherer Betrachtung.

Das Dasein eines zwischen Kulturen lebenden Menschen ist durch eine andauernde Konfrontation mit Differenzen gezeichnet. Wobei diese Differenzen in der subjektiven Wahrnehmung verschiedener kultureller Momente ausschließlich auf der Erfahrungsebene anzusiedeln sind und die konstruierte Vorstellung von Normalität in der Ursprungs- und Aufnahmegesellschaft betreffen.

Die verbreitete Auffassung, wonach der Einzelne gewissermaßen nach Belieben kulturelle Werte und Handlungsformen auswählen kann, ist wirklichkeitsfern, denn sie übersieht, dass die Zugehörigkeit des Einzelnen zu einer Gruppe häufig mit existentiellen Bedürfnissen einhergeht, etwa dem Bedürfnis nach sozialer Anerkennung, was bedeutet, dass eher von einer ausgeprägten Bereitschaft des Einzelnen auszugehen ist, die „Regeln“ eines Netzwerkes beziehungsweise einer Gruppe zu übernehmen [...]. Dem Einzelnen wird dabei kaum bewusst, wie sehr sein Wahrnehmen, Fühlen, Denken und Tun kulturell geformt ist, zumindest so lange er sich im gleichen kulturellen Kontext bewegt. (Moosmüller 2009, 15)



Aus dieser Perspektive gehört Migration zu den Phänomenen der Gegenwart, die es ermöglichen,

die eigene Kultur als das zu erkennen, was sie ist: eine gesellschaftliche Konstruktion. Diese Einsicht nimmt der Kultur nichts von ihrer faktischen Bedeutung, würde jedoch zeigen, dass Kultur immer eine von Menschen hergestellte Praxis ist (Köstlin 2000, 384).

Bei einer genaueren Betrachtung der ‚Zusammenkunft‘ von kulturellen Konstrukten in der Migration stellt sich die Frage, ob an dieser Kontaktstelle eine bewohnbare Position entstehen kann, oder ob sie „zwischen den herrschenden Normalitätsvorstellungen zerrieben“ wird? (Breger/Döring 1998, 1)

#### Ein bewohnbarer „dritter Raum“?

Das von dem indischstämmigen postkolonialen Theoretiker Homi Bhabha entwickelte Konzept des „Zwischenraumes“ bzw. „dritten Raumes“ ist in der aktuellen geisteswissenschaftlichen Debatte zu einer populären Antwort auf diese Frage geworden. Und zwar bejaht Bhabha das Vorhandensein eines migratorischen *third space* am Knotenpunkt zwischen Herkunfts- und Zielkultur, und versteht darunter die Existenzform „des Übergangs, in der Raum und Zeit sich überschneiden, um komplexe Gebilde von Differenz und Identität, von Vergangenheit und Gegenwart, Innen und Außen, Inklusion und Exklusion auszubilden.“ (Bhabha 1997, 1) Desorientierung, Infragestellung eigener Identität, Relativierung der Vorstellung von Normalität – das sind einige der destabilisierenden Erscheinungen, die die Existenz zwischen Kulturen begleiten. Dieser desorientierte Zustand wird auf mehreren Problemebenen – sprachlich, psychologisch, gesellschaftspolitisch – als eine schizophrene Lage empfunden.

Die Situation eines fundamentalistischen kulturellen Bewusstseins mit seiner paranoidalen Überdominanz im Verhältnis zu eigenen Kulturwerten und der undurchlässigen Linearität der Grenze zu anderen Kulturen ist leichter zu ertragen [...]. (Belobratow 1998)

Die mehrfache kulturelle Zugehörigkeit kann als eine lähmende, zu Abschottung führende, durch Heimatnostalgie geprägte Krise erlebt werden oder auch als eine Befreiung von kulturell konventionellen Denkmustern, als eine Chance für kreative Lösungen und neue Lebensentwürfe. „Es

sind die Wanderer zwischen den Welten, die Grenzüberschreitenden, es sind Menschen, die an einem ‚Marco-Polo-Syndrom‘ leiden bzw. es genießen, diese hohe Krankheit erleben zu dürfen.“ (Ebd.)

Die letzte Position – das positive Wahrnehmen der zwischenkulturellen Existenz – wird in der Theorie des „dritten Raumes“ favorisiert und erntet deswegen Kritik als realitätsfern. Mehrere Stimmen betonen die ‚Exklusivität‘ von Produktivität und Kreativität aufgrund der kulturellen Gespaltenheit. Nur ein relativ geringer, meist sozial privilegierter Migrantenanteil, so der Einwand, gewinnt von der destabilisierenden Wirkung der Dazwischenexistenz, während die Mehrheit der Migranten ein isoliertes, marginalisiertes Dasein beklagt und sich nach Stabilität, Heimat und Gemeinschaft sehnt (vgl. Müller-Funk 2006, Schweiger 2008, Wägenbaur 1996, Hausbacher 2009 u. a.). „Migrationsbewegungen und multiethnische Gesellschaften rufen also auch immer wieder Mechanismen der Restabilisierung streng dichotomer Grenzziehung hervor.“ (Hausbacher 2009, 13) In einer zunehmend heterogenen Welt, die immer weniger Sicherheit garantiert, wird die ‚Identität‘ zum „Lieblingsthema und Lieblingsspiel unserer Zeit“, die „unsere angeblich ‚natürliche Heimat‘ also, jenen Kreis, in dem wir es stets warm haben, egal wie kalt draußen der Wind bläst“ suggeriert (Bauman 2009, 23).

Nationale Identität bleibt auch weiterhin trotz der fortschreitenden Globalisierung ein wichtiger Bezugspunkt in der Migrations-Diskussion. So weist Lüthi auf „die zunehmende Bedeutung der Nationalstaaten in ihrer restriktiven Funktion als Kontrollinstanz gerade auf dem Gebiet der Migration“ hin. „Die internationalen Migrationsströme haben weniger die Nationenbildung verhindert als sie möglicherweise vielmehr gefördert“ (Lüthi 2005).

Aktuelle Migrationsdynamik offenbart sich als ein höchst widersprüchlicher Prozess, der aus beiden Perspektiven – vonseiten der Aufnahmegesellschaften und unter den Migranten selbst – ambivalente Züge trägt. Überwiegend von Intellektuellen empfangender Kulturen enthusiastisch als Verwischung der Grenzen gefeiert, wird die Migration in der Mehrheitsgesellschaft als Bedrohung wahrgenommen und löst Abwehrreaktionen aus. Auch die Migranten machen ambivalente Erfahrungen: Sowohl das Streben nach ‚Sich-Abschotten‘ und Flüchten in vertraute Strukturen ist zu erkennen als auch das Entgegenkommen gegenüber der Aufnahmegesellschaft und produktives Erleben von neu entstandenen Räumen.

Zu dieser Wechselbeziehung beider Tendenzen äußert sich Wintersteiner folgenderweise: „Wege und Wurzeln, Deterritorialisierung und

Reterritorialisierung sind die beiden zusammengehörigen Faktoren, deren Spannung erst die kulturelle Dynamik ausmacht.“ (Wintersteiner 2006, 63)

### Produktives ‚Dazwischen‘

Wenn man migratorische Zwischenräume als „Gestaltungsräume von Beziehungen, von Situationen, ‚Identitäten‘ und Interaktionen durch konkrete Übersetzungsprozesse“ (Bachmann-Medick 2009, 246) betrachtet, dann sind die Konzepte von jenen Migranten translationsrelevant, die die eigene Entwurzelung, die Konfrontation ‚eigen – fremd‘ als einen produktiven, fördernden Zustand erleben.

Solche GrenzgängerInnen haben ein kreatives Potenzial, weil sie die ihnen zugeteilte Opferrolle ablehnen und in ihrer kritikfähigen und unbequemen Position zwischen den Kulturen vermitteln können. Sie besitzen keine feste eindeutige Identität und sind dadurch in der Lage, durch vielfältige Kultureineignung multiple Identitäten zu entwickeln. (Ha 2000, 394)

Die Relevanz für die Translationswissenschaft kann unter anderem darin bestehen, dass sich aus den ‚produktiven‘ Konzepten der migratorischen Differenzbewältigung, die eine Einsetzung von ‚ausbalancierenden‘ Konstrukten in dem Spannungsfeld der Differenzen voraussetzen, Modelle entwickeln lassen, die auch in die konventionelle Translationspraxis integriert werden können. Während aus der Erfahrung der Migranten, die bestrebt sind, die ursprüngliche Identität ohne Konflikt mit sich selbst zu bewahren, sich in diesem Zusammenhang keine wesentliche Erkenntnis gewinnen lässt.

Solange sein Blick [eines Migranten, N.F.] an die Herkunft gefesselt bleibt, ist der Ausreißer ein [!] Waise, der [!] von seiner Liebe zu einer verlorenen Mutter verschlungen wird. Gelingt es ihm, die immer vorhandene Notwendigkeit einer Anlehnung oder eines Rückhalts auf ein „Anderswo“ zu übertragen, das dann keineswegs als feindlich oder domestiziert erlebt würde, sondern einfach als Achse innerhalb einer Bewegung, wie G- oder F-Schlüssel einer Partitur, [...] [dann] ist er von nirgendwo, von überall, Weltbürger, Kosmopolit. (Kristeva 1990, 39)

Wie aber, über welche Mittel lässt sich das Migrations-Phänomen für translationswissenschaftliche Zwecke ergründen?

### Migrationsliteratur als Medium kultureller Übersetzung

Als eins der Medien kultureller Übersetzung bietet sich Migrationsliteratur an, die „sich in einem Zwischen-Raum [situiert], der einen dritten Diskurs in die Abgrenzungen von Nationalliteraturen einspeist und [...] somit dem Begriff der ‚Migration‘ über seine soziokulturelle Dynamik hinaus eine Funktion als Praxis kultureller Übersetzungen“ verleiht (Hausbacher 2009, 27).

Wie legitim ist es, sich auf das literarische Feld zu begeben, um translationswissenschaftlichen Fragen nachzugehen?

Durch die kulturelle und soziale Erweiterung des Übersetzungsbegriffes gewinnt die Translationswissenschaft das kulturelle Artefakt Literatur für die eigene Analyse. Das Literarische erhält dabei eine besondere Bedeutung als „eine Art ‚interner‘ Einsichten in die kulturellen Prozesse, zu denen man sonst keinen Zugang hat“ (Hall 2000, 148). Auch die Literaturwissenschaft erlebt in den letzten Jahrzehnten eine kulturelle Wende und entwickelt die Vorstellung von der Literatur „als Teil der Gesamtkultur, also in ihrer Mitwirkung an Konstitution, Tradierung und Veränderung von kulturellen Sinn- und Zeichenbildungen“ (Engel 2001, 35). Der Gegensatz zwischen wissenschaftlichem und literarischem Schreiben wird damit teilweise aufgehoben. Konventionell konstituiert sich die Wissenschaft durch den „dreifachen Ausschluss von Rhetorik, Fiktion und Subjektivität“, während die Literatur sich als „ein rhetorisches, fiktionales und subjektives Schreiben definiert. Wenn aber die Räume der Literatur und der Wissenschaft jeweils historisch fabriziert sind, dann können sie auch immer wieder neu definiert, neu gestaltet werden.“ (Borgards 2010, 220) Die dem Literarischen innewohnende Fiktionalität ist also „kein Gegenbegriff zur Realität, sondern betrifft geradezu deren Eigenschaft als Konstrukt statt als etwas Gegebenes“ (Bachmann-Medick/Clifford 2004, 36). In dieser Hinsicht erscheinen die literarischen Darstellungsmittel als bedeutungsschaffende Elemente in der gesellschaftlichen Konstruktion der Wirklichkeit.

Die literarische Fiktionalität bietet den Migrant\*innen-Autoren überdies einen offenen, freien Raum und zahlreiche Gestaltungsmittel zur Entwicklung von Strategien im Umgang mit der Situation, die als Quelle translatorischer Lösungen betrachtet werden können.

Zeugnisse für das individuelle Erleben der Dazwischenexistenz (produktiv, destruktiv) von Migrant\*innen-Autoren lassen sich neben den Primärtexten Biografien, Interviews, kritischen Artikel usw. entnehmen. Exemplarisch hierfür soll die Position von Boris Chasanow dienen, die er in seinem Essay *Der Wind des Exils. Das Glück, fremd zu sein* beschreibt:

Das Leben in der Fremde verdammt den Schriftsteller zum Einsiedlertum – was macht es? Dafür sieht er die Welt. [...] Dafür befruchtet dieses Leben seine Einbildungskraft mit neuem Wissen, verleiht ihm neues Sehen und neue, unerhörte Erfahrung. Von dieser neuen Lebenserfahrung haben jene keine Ahnung, die „dageblieben“ sind. (Chasanow 2004)

### Poetik der Migration. Die aktuellen literaturwissenschaftlichen ‚Befunde‘

Mit dem Buch *Poetik der Migration* bietet Eva Hausbacher eine umfangreiche Ausarbeitung des Konzeptes migratorischen Schreibens aus den Positionen aktueller literaturwissenschaftlicher Forschung. Auf der Grundlage literarischer Texte von russischen Migranten-Schriftsteller liefert sie eine Auskunft darüber, „wie, vermittels welcher Verfahren und Strategien, dieses Potential [produktive Desorientierung, N.F.] in den Texten zur Geltung gebracht wird“ (Hausbacher 2009, 135). Die Situation ‚dazwischen‘ betrachtet Hausbacher als prägend für die Ästhetik der migratorischen Poetik und zeigt die folgenden Formen literarischer Repräsentation auf: Rhizom, Porösität, Diversität und Vektorialität.

Das Rhizommodell wurde als ein alternatives Modell der Wissensorganisation von Gilles Deleuze und Félix Guattari 1976 im Aufsatz *Rhizom* entwickelt und geht auf die botanische Beschreibung eines Sprosssystems zurück. Im Gegensatz zu der Baum-Metapher, die hierarchische und dichotomische Ordnung impliziert, steht Rhizom für eine heterogene Verflechtung. Übertragen auf die Poetik der Migration, propagiert das rhizomatische Modell ein Schreiben, „das in Fluchtlinien stattfindet, das jegliche Hierarchie verlässt und außer Kraft setzt.“ (Hausbacher 2009, 113)

Mit dem Konzept des Porösen wird die Fähigkeit der Autoren, das Fremde aufzunehmen und das Fremde in sich zu erkennen, unterstrichen. „Das Ich ist [...] ‚durchsetzt‘ mit Elementen des Anderen und insofern porös.“ (Hausbacher 2009, 114)

Die Ästhetik des Diversen beleuchtet Hausbacher mit Verweis auf Werner Wintersteiner, der diese literarische Eigenschaft als „eine Schule oder Lehre der Wahrnehmung und Wertschätzung des Diversen in seiner ästhetischen Gestalt“ definiert (Wintersteiner 2006, 19). Diversität entfaltet sich in vierfacher Weise:

von ihrer Perspektive her entwirft sie einen ‚fremden Blick‘ auf die Gesellschaft; von ihrer Machart her pflegt sie einen von der Norm abweichenden Umgang mit der Sprache mit Hilfe fremder Elemen-

te; von ihrer Wirkung her löst sie eine Entautomatisierung der (kulturell beeinflussten) Wahrnehmung aus; von ihrem Kulturverständnis her unternimmt sie ein Überschreiten bzw. Erweitern kultureller Grenzen. (Hausbacher 2009, 115)

Die von Ottmar Ette 2004 entwickelte Metapher der „vektorierten Literatur“ beinhaltet die entgrenzende Wirkung des migratorischen Schreibens, das „die zur Verfügung stehenden kulturellen Elemente so [vektoriert], dass [...] eine wahre Choreographie der Bewegungen zwischen unterschiedlichen Kulturen und ihren ‚Aufführungspraktiken‘ einschließlich religiösen Handlungen entsteht“ (Ette 2004, 245). Es wird also ein Schreibstil entwickelt, der die Bewegungsstrukturen gegenüber den Zeit- und Raumstrukturen stark favorisiert

Folgt man der poststrukturalistischen Auffassung von Repräsentation, die „nicht länger Darstellung, Vorstellung oder Vergegenwärtigung von etwas [ist], das der Darstellung vorgängig wäre, sondern auf die komplexen Prozesse der Realitätskonstruktion [verweist]“ (Posselt 2003), erscheint hier eine mögliche Verknüpfung an die Translationswissenschaft plausibel.

### Nahtstelle: Migration/Translation

Als Mittel der Zusammenführung von Migrations-Erscheinungen und der Translationswissenschaft könnten die folgenden methodischen Leitbegriffe in Frage kommen: Rhetorik, Metaphorik und Denkfiguren.

Die ‚Sprachlichkeit‘ literarischer Repräsentation ist dabei von methodischem Belang, sie sichert eine gemeinsame Ebene, die die Verbindung beider Phänomene realisierbar macht.

### Rhetorik

Als Medium der Integration der migratorischen literarischen Konzepte in den Verfügungsbereich der allgemeinen Translationstheorie kann die rhetorische Struktur der Texte angesprochen werden. Der „ungesicherte disziplinäre Status“ der Rhetorik eröffnet die Möglichkeit, diese Disziplin in der Medium-Funktion einzusetzen. Das Potenzial der Rhetorik erhält in der poststrukturalistischen Wissenschaftsdebatte neue Aktualität:

Rhetorik wird nicht länger als eine bewusste Manipulation zum Zweck der Persuasion verstanden, die von außen an die Sprache herantritt, sondern als eine Eigenschaft, die der Sprache und dem Sprechen aufgrund ihrer tropologischen Struktur selbst inhärent ist. (Babka 2003)

## Metaphorik

Von besonderem Interesse ist die metaphorische Beschaffenheit von migratorischen Texten. „Jede Metapher verbindet ein lebendiges Muster der äußeren, sichtbaren Welt mit einem lebendigen Muster der inneren, unsichtbaren Welt“ (Hutter 2008, 295). Daher gilt es, einen Entwurf für metaphorische Konzepte der Existenz „Dazwischen“ in der Migrationsliteratur zu erarbeiten.

## Denkfiguren

Erzählbewegungen können als Denkfiguren aufgefasst werden, die die Ebene von Denkbewegungen erschließen, auf der die Differenzbewältigung stattfindet. Das Literarische materialisiert sie in der Dynamik des Erzählens.

Solche Erzählbewegungen wie das Entwerfen einer Doppelperspektive, das Erstellen einer gemeinsamen Identifikationsebene, die Demonstration gegenseitiger Durchdrungenheit, das Platzieren von einem kulturellen Phänomen in einen anderen kulturellen Kontext werden in den Texten an den Reflexionsanhaltspunkten eingesetzt, die durch die Übersetzungsprozesse der Migration entstehen und Überlappungen von Eigenem und Fremdem beinhalten.

Voraussichtlich können die literarischen strategischen Konzepte für die Translationswissenschaft dadurch fruchtbar gemacht werden, indem sie in der translatorischen Praxis materialisiert werden. Und zwar ist ihr Einsatz im Umgang mit Fremdheit denkbar, die sich in einem interkulturellen Kommunikationsakt in der Relation zwischen Nähe und Distanz ablesen lässt. „Die in allen sozialen Beziehungen gegebene Mischung aus Nähe und Distanz ist im Fall des Fremden zu Ungunsten der Nähe verschoben zu einer größeren sozialen Distanz.“ (Saalman 2007)

Angst, Arroganz, Ablehnung, Ignoranz, Verachtung, Feindseligkeit usw. sind einige der registrierbaren Zeichen, die Fremdheit in einer kommunikativen interkulturellen Aktion bezeugen. Gegenseitige Anstrengungen zur Deutung der Fremdheit sind oft zum Scheitern verurteilt, da die Wahrnehmung bereits durch die existierenden Bilder des kulturell Anderen ‚verzerrt‘ ist.

Das wichtigste Kriterium für die Auswahl eines Erklärungskonzeptes liegt nicht an seiner Nähe zur „objektiven Realität“ (oder an seinem Plausibilitätsgrad), sondern an der Nähe zu den subjektiven Schemata und kognitiven Modellen. Das in einer Gruppe oder Gesellschaft verfügbare „Wissen über das kulturell Andere“ spielt da-

bei eine entscheidende Rolle. Dieses Wissen „erklärt“ dem Einzelnen die Andersheit des Anderen und gibt ihm die Möglichkeit, die Ursache unerwarteter Handlungsweisen oder ungewohnter Erwartungen zu „verstehen“ und damit die Irritation aufzulösen und das innere Gleichgewicht wieder herzustellen. (Moosmüller 2009, 39)

Gelingt es einem Autor, einer Autorin in Migrationssituation diese Wahrnehmungsmuster zu überschreiten, sich einen ‚bewohnbaren dritten Raum‘ durch die Überwindung von dichotomischen, nationalgebundenen Bildern zu erschließen, das Fremde und das Eigene koexistieren zu lassen, dann bietet sein/ihr Werk einem Translator Auskunft darüber, welche Taktiken er an den komplizierten kulturmarkierten Kommunikationsknoten in einer Translationssituation im Umgang mit Fremdheit anwenden kann. Was unter anderem einen kommunikativen Übergang von der gesellschaftlich konstruierten Dimension in die zwischenmenschliche bedeutet, wo ‚Aktanten interkultureller Kommunikation‘ sich als ‚Menschen‘ begegnen, als Individuen, als einzigartige Persönlichkeiten.

### Ambivalente Differenz

Im Rahmen der westlichen geisteswissenschaftlichen Debatte hat das Konzept der kulturellen Differenz momentan Hochkonjunktur. In Deutschland verläuft die Auseinandersetzung mit kulturellen Differenzen grundsätzlich entlang zweier sich nicht berührender Stränge. Einerseits wird vor allem in akademischen Kreisen eine generelle Dekonstruktion jeder Differenz vorgenommen, um dem Vorwurf zu entgehen, die Ausgrenzung von Minderheiten zu funktionalisieren. Andererseits findet, besonders auf der wirtschaftlichen Ebene, eine Betonung der ökonomischen Bereicherung durch kulturelle Vielfalt statt, ihr Nutzen für die nationalen Interessen wird hervorgehoben.

Die Theoretiker lehnen die Anerkennung kultureller Differenz [...] ab, weil kulturelle Differenz nicht ontologisiert werden darf und Praktiker anerkennen kulturelle Differenz als Tatsache, weil sie sich davon Wettbewerbsvorteile erhoffen. (24)

Innerhalb der Disziplinen, die sich in dem gezeichneten Spannungsfeld befinden (z.B. interkulturelle Kommunikation), wird „eine kreative Auseinandersetzung mit dem brisanten Thema kultureller Differenz“ angestrebt und die Notwendigkeit der Verschränkung beider Diskursebenen unterstrichen:



Einerseits darf kulturelle Differenz nicht essentialisiert werden (da Kultur immer ein Konstrukt ist, sollte dies eigentlich selbstverständlich sein), insbesondere wenn es um kulturelle Grenzziehungen in der multikulturellen Gesellschaft geht. Andererseits muss kulturelle Differenz als soziale Tatsache anerkannt und aus der Perspektive der Minderheiten konzeptualisiert werden. Einerseits gilt es, die Kulturalisierung ökonomischer, sozialer und politischer Ungleichheiten zu dekonstruieren und andererseits die Auswirkung kultureller Differenz zu beschreiben und zu analysieren und (auf politischer Ebene) Raum für kulturelle Vielfalt zu schaffen. (Ebd.)

Die Wahrung der kulturellen Mannigfaltigkeit entspricht auch Jan Assmanns Verständnis von der gleichberechtigten Kommunikation, das er in seinem Translationsmodell formulierte.

Die Herausforderung für die Translationsforschung würde also unter anderem in der Entwicklung einer Kommunikationsplattform bestehen, die den Kontakt zwischen den kulturell Anderen unter der Erhaltung ihrer kulturellen Verschiedenheit von empfundener Fremdheit entlastet. Positive migratorische Differenzerfahrung lässt sich zu diesem Zweck als eine Quelle praktikabler Lösungen ergründen.

### Literaturverzeichnis

- Assmann, Jan: Translating Gods. Religion as a Factor of Cultural (Un-) Translatability. In: The Translatability of Culture. Figurations of the Space between. Hg. von Sanford Budick und Wolfgang Iser. Stanford 1996. S. 25-36.
- Babka, Anna: Geschlecht als Konstruktion. Eine Annäherung aus der Sicht der Dekonstruktion. In: Produktive Differenzen. Forum für Differenz- und Genderforschung. 2003. 10.05.2010 <[http://differenzen.univie.ac.at/u/10659689326fb6bd2a660b4b6c3011536def541fcd/Babka\\_Geschlecht\\_als\\_Konstruktion.pdf](http://differenzen.univie.ac.at/u/10659689326fb6bd2a660b4b6c3011536def541fcd/Babka_Geschlecht_als_Konstruktion.pdf)>.
- Bachmann-Medick, Doris: Dritter Raum. Annäherungen an ein Medium kultureller Übersetzung und Kartierung. In: Figuren der/des Dritten. Erkundungen kultureller Zwischenräume. Hg. von Claudia Breger. Amsterdam 1998. S. 19-36.
- Bachmann-Medick, Doris/Clifford, James (Hrsg.): Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft. 2. akt. Auflage. Tübingen, Basel 2004.

- Bachmann-Medick, Doris/Buden, Boris: Kulturwissenschaften – eine Übersetzungsperspektive. In: eipcp. europäisches institut für progressive kulturpolitik. 2008. 14.08.2010 <<http://eipcp.net/transversal/0908/bachmannmedick-buden/de>>
- Bachmann-Medick, Doris: Cultural Turns. Reinbek bei Hamburg 2009.
- Bahadir, Şebnem: Der Translator als Migrant — der Migrant als Translator. In: TextconText NF 2.3/4 (1998). S. 263-275.
- Bahadir, Şebnem: Verknüpfungen und Verschiebungen. Dolmetscherin, Dolmetschforscherin, Dolmetschausbilderin. Berlin 2007.
- Bauman, Zygmunt: Gemeinschaften. Auf der Suche nach Sicherheit in einer bedrohlichen Welt. Aus dem Englischen von Frank Jakubzik. Frankfurt/M. 2009.
- Belobratow, Alexandr W.: Die Kultur der Übergänge: Konfliktfelder interkultureller Prozesse. In: Trans. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften 5 (1998). 18.01.2011 <<http://www.inst.at/trans/5Nr/belobra2.htm>>.
- Bhabha, Homi: Verortungen der Kultur. In: Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte. Hg. von Elisabeth Bronfen und Marius Benjamin. Tübingen 1997. S. 82-97.
- Bhabha, Homi: Die Verortung der Kultur. Mit einem Vorw. von Elisabeth Bronfen. Dt. Übers. von Michael Schiffmann und Jürgen Freudl. Tübingen 2007.
- Borgards, Roland: Texte zur Kulturtheorie und Kulturwissenschaft. Stuttgart 2010.
- Breger, Claudia/Döring, Tobias: Einleitung. Figuren der/des Dritten. In: Figuren der/des Dritten. Erkundungen kultureller Zwischenräume. Hg. von Claudia Breger. Amsterdam 1998. S. 1-39.
- Buden, Boris: Kulturelle Übersetzung: Warum sie wichtig ist, und wo damit anzufangen ist. In: translate. eipcp. net 2006. 03.02.2010 <<http://translate.eipcp.Net/transversal/0606/buden/de#redir#redir>>.
- Chasanow, Boris: Der Wind des Exils. Das Glück, fremd zu sein. In: Trans. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften. 2004. 09.09.2010 <[http://www.inst.at/trans/15Nr/04\\_10/chasanow15.htm](http://www.inst.at/trans/15Nr/04_10/chasanow15.htm)>. (russ.: Bepereжнания. In: Russische Emigration im 20. Jahrhundert. Literatur – Sprache – Kultur. Hg. von Frank Göbler. München 2005. S. 353-364.)
- Dizdar, Dilek: Translation. Um- und Irrwege. Berlin 2006.
- Engel, Manfred: Kulturwissenschaft/en – Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft – kulturgeschichtliche Literaturwissenschaft. In: KulturPoetik. Zeitschrift für kulturgeschichtliche Literaturwissenschaft 1.1 (2001). S. 8-36.

- Ette, Ottmar: ÜberLebenswissen. Die Aufgabe der Philologie. Berlin 2004.
- Ha, Kein Nghi: Ethnizität, Differenz und Hybridität in der Migration. Eine postkoloniale Perspektive. In: PROKLA. Zeitschrift für kritische Sozialwissenschaft 120 (2000). S. 377-397.
- Hall, Stuart: Cultural Studies. Ein politisches Theorieprojekt. Ausgewählte Schriften. Hg. und übers. von Nora Rätzel. Hamburg 2000.
- Hausbacher, Eva: Migration und Literatur. Transnationale Schreibweisen und ihre „postkoloniale“ Lektüre. In: Meine Sprache grenzt mich ab ... Transkulturalität und kulturelle Übersetzung im Kontext von Migration. Hg. von Gisella Vorderobermeier und Michaela Wolf. Wien 2008. S. 51-78.
- Hausbacher, Eva: Poetik der Migration. Transnationale Schreibweisen in der zeitgenössischen russischen Literatur. Tübingen 2009.
- Hutter, Michael: Muster, die verbinden. Ökonomische Beobachtungsfiguren in Prousts Recherche. In: Die andere Intelligenz. Wie wir morgen denken werden. Ein Almanach neuer Denkansätze aus Wissenschaft, Gesellschaft und Kultur. Hg. von Bernhard von Mutius. Stuttgart 2008. S. 294-309.
- Köstlin, Konrad: Kulturen im Prozess der Migration und die Kultur der Migrationen. In: Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch. Hg. von Carmine Chiellino. Stuttgart 2000. S. 365-386.
- Kristeva, Julia: Fremde sind wir uns selbst. Aus dem Französischen von Xenia Rajewsky. Frankfurt/M. 1990.
- Lüthi, Barbara: Transnationale Migration – eine vielversprechende Perspektive? In: Clio online 2005. 23.01.2011 <<http://geschichte-transnational.clio-online.net/forum/type=artikel &id=627>>.
- Moosmüller, Alois: Kulturelle Differenz: Diskurse und Kontexte. In: Konzepte Kultureller Differenz. Hg. von Alois Moosmüller. Münster, New York 2009. S. 13-45.
- Müller-Funk, Wolfgang: Von der Andersheit des Anderen. Anmerkungen zu Werner Wintersteiners ‚Poetik der Verschiedenheit‘. In: Der Standard vom 23. Juni 2006. 04.04.2010 <<http://derstandard.at/2483475>>.
- Posselt, Gerald: Repräsentation. In: Produktive Differenzen. Forum für differenz- und Genderforschung 2003. 12.06.2010 <<http://differenzen.univie.ac.at/glossar.php?sp=38>>.
- Prunč, Erich: Entwicklungslinien der Translationswissenschaft. Von den Asymmetrien der Sprachen zu den Asymmetrien der Macht. Berlin 2007.
- Renn, Joachim/Straub, Jürgen (Hrsg.): Übersetzung als Medium des Kulturverstehens und sozialer Integration. Frankfurt/M. 2002.

- Saalmann, Gernot: Simmels Bestimmung des Fremden im Exkurs von 1908. In: *Sociology of Switzerland* 2007. 13.09.2010 <[http://socio.ch/sim/on\\_simmel/t\\_saalmann.pdf](http://socio.ch/sim/on_simmel/t_saalmann.pdf)>.
- Schweiger, Hannes: Mächtige Grenzen. Von (literarischen) Verwandlungsmöglichkeiten in Dritten Räumen. In: *Meine Sprache grenzt mich ab ... Transkulturalität und kulturelle Übersetzung im Kontext von Migration*. Hg. von Gisella Vorderobermeier und Michaela Wolf. Münster, Wien 2008. S. 111-126.
- Wagner, Birgit: Kulturelle Übersetzung. Erkundungen über ein wanderndes Konzept. In: *Kakanien revisited* 2009. 18.11.2010 <<http://www.kakanien.ac.at/beitr/postcol/BWagner2.pdf>>.
- Wägenbaur, Tomas: Hybride Hybridität. Der Kulturkonflikt im Text der Kulturtheorie. In: *Arcadia – Internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft* 31 (1996). S. 27-38. 24.11.2010 <<http://nro-dd.sagepub.com/lp/de-gruyter/hybride-hybridit-t-der-kulturkonflikt-im-text-der-kulturtheorie-98qvu5vmAh>>.
- Wintersteiner, Werner: *Poetik der Verschiedenheit. Literatur, Bildung, Globalisierung*. Klagenfurt 2006.
- Witte, Heidrun: *Die Kulturkompetenz des Translators. Begriffliche Grundlegung und Didaktisierung*. Tübingen 2007.

#### Zur Autorin

*Natalia Feld* (\*1978), Studium an der Staatlichen Pädagogischen Universität in Minsk (Belarus), Studium an der Johannes Gutenberg-Universität in Mainz, dort Promotionsstipendiatin seit Januar 2010. Arbeitstitel des Promotionsprojektes: „Migration als Translation. Russische Migranten-Autoren im deutschsprachigen Raum (1990-2010)“. Das Projekt wird im Rahmen der Initiative *PRO Geistes- und Sozialwissenschaften* von der Johannes Gutenberg-Universität in Mainz durch ein Promotionsstipendium unterstützt.





**Der „Bürgerkrieg um Worte“ geht weiter**  
Die Rezeption und Konzeption der russischen  
literarischen Postmoderne in russischsprachigen  
Lehrbüchern zur jüngeren Literaturgeschichte und  
Überblicksdarstellungen

Anders als ‚Klassizismus‘, ‚Romantik‘ etc. hat sich die bislang jüngste als Ganzes in Erscheinung getretene Epoche – oder auch nur Strömung – der russischen Literaturgeschichte, die ‚Postmoderne‘ (im Weiteren PM), noch nicht als etwas Endgültiges konstituiert. Dass sie noch im Werden begriffen ist, wurde mir bei der Beschäftigung mit dem Werk des russischen Gegenwartdichters Timur Kibirov bewusst, das bald der PM zugerechnet, bald von ihr abgegrenzt wird. Aber – was ist eigentlich ‚postmodern‘, oder präziser: Was wird in Russland *communis opinio* als ‚postmodern‘ angesehen?

Im März 2010 schienen Ort und Zeitpunkt günstig, sich mit dieser Frage genauer zu beschäftigen. Zum einen haben sich in den letzten Jahren zwei philologische Pioniere mit neuen Gesamtdarstellungen zu Wort gemeldet: Michail Ėpštejns PM-Band erschien 2005 in einer dritten Ausgabe, und zwar als Lehrwerk; 2008 publizierte Mark Lipoveckij mit *Паралогии (Paralogien)* sein nunmehr drittes Buch zum Thema. Zum anderen sind in Russland in den letzten Jahren mehrere für den Lehrbetrieb konzipierte Literaturgeschichten erschienen, die auch die postsowjetischen Jahrzehnte behandeln. Diese учебники (Lehrbücher) stehen im Zentrum vorliegender Untersuchung. An ihnen kann man ablesen – so die Ausgangsthese –, welche Inhalte breitere Philologenkreise erreicht haben bzw. wohl erreichen werden. Für dieses Material sprachen zudem arbeitspraktische Gründe: Eine repräsentative Auswahl ist ohne größeren organisatorischen und methodischen Aufwand zu beschaffen.

Von einer Verfestigung von Grundwissen kann tatsächlich noch keine Rede sein. Die Bedeutung der russischen literarischen PM und sogar

die Tatsache ihrer Existenz sind in den учебники nach wie vor umstritten. Der „Bürgerkrieg um Worte“ (Menzel 2001), die hitzige Diskussion, die während der späten 1980er und in den 1990er Jahren zwischen PM-Befürwortern und -Gegnern auf dem Feld der Literaturkritik im Gange war, dauert in der Arena der Literaturwissenschaft offenbar noch an. Im Folgenden gilt es, sozusagen die Fronten abzuschreiten, d. h. festzuhalten, welche Lehrwerke die PM überhaupt behandeln und mit welcher Wertung und Gewichtung. Anschließend wird nach Gründen für die – dies sei vorweggenommen – nur mangelhafte Rezeption gesucht. Dabei soll bewusst nicht bei den Versäumnissen der Lehrbuchautoren haltgemacht, sondern die Gegenfrage gestellt werden: Liegt es manchmal nicht auch an der ‚Spezialliteratur‘<sup>1</sup> selbst, dass das hier präsentierte neue Paradigma nicht aufgegriffen wird? Abschließende Überlegungen sondieren mit aller gebotenen Vorsicht, ob eine Aussöhnung der Lager möglich ist und wo sich ein solcher Friedensschluss ankündigt.

Über die eigentliche Fragestellung hinaus liefern Einzelbeobachtungen Einblicke in die Art und Weise, wie Lehrbücher geschrieben werden (könnten).

#### Lehrbücher ‚ohne Postmoderne‘

In Vadim Baevskijs naiv-erbaulicher, biografisch orientierter Geschichte von Schriftstellerhelden und -martyrern, die kaum noch populärwissenschaftlich (so der Anspruch; vgl. Баевский 2003, 10) zu nennen ist, findet man die PM nicht. Auch in speziell für Schüler, Schulabgänger oder Lehrer bestimmten Büchern fehlt sie (Белокурова/Друговойко 2001; Черняк 2007; Трубина 1998 bzw. der bunt illustrierte Nachdruck von 2008). Erofeev, Sorokin und poststrukturalistische Theorien sind für Minderjährige vielleicht tatsächlich nicht geeignet. Und fraglos unterscheiden sich die Lernziele des Schulunterrichts von denen des Philologiestudiums: Im Zentrum steht die Erziehung zum Lesen und v. a. die Charakterbildung (siehe z. B. Белокурова/Друговойко 2001, 3).

Aber auch in vielen für Studierende geschriebenen Lehrwerken fehlt die PM, v. a. strukturierte Definitionen und Diskussionen. Häufig gliedert man ähnlich wie in den für die Schule konzipierten Büchern nach konkreten Themen, z. B. in Marija Černjaks kenntnisreichen und anregenden Darstellungen zur Prosa der 1980–90er bzw. der ersten Jahre

---

<sup>1</sup> Dieser recht unspezifische Terminus wurde gewählt, da es sich nicht bei allen Standardwerken zur PM um wissenschaftliche Forschungsliteratur handelt, wovon noch die Rede sein wird.



des 21. Jahrhunderts (Черняк 2008 bzw. 2009).<sup>2</sup> Ihre Übersicht über die 1990er, vom Ministerium für Studierende pädagogischer Hochschulen als Lehrbuch zugelassen, erschien 2007 übrigens tatsächlich in einer alternativen Ausgabe als Handreichung für Schullehrer.

Aber auch die von Tat'jana Koljadič herausgegebene Sammelmonografie zu *Русская проза конца XX века (Russische Prosa am Ende des 20. Jhs.)*, adressiert an Russistikstudenten, gliedert im ersten Teil nach Rubriken (Neo-Mythos, Dorfprosa, Kriegsprosa, Fantasy, Memoiren, Krimi, Frauen-Prosa), im zweiten nach Autoren (u. a. Pelevin, Sorokin, Tolstaja, Ulickaja). d. h. die PM ist nicht in der Gliederung ausgeprägt und auch die Einleitung geht nur kurz auf die PM-Thematik ein (Колядич 2005, 19-20).

Beiläufig fallen in der von einem Autorenkollektiv um Leonid Kremencov erstellten zweibändigen Literaturgeschichte des 20. Jhs. die Termini Postmoderne, Konzeptualismus, Soc-Art (Кременцов 2005, z. B. 250). Hier wird betont, die Zeit literarischer ‚Richtungen‘ sei nach dem Sozialismus endgültig vorüber und Versuche neuer Konstituierungen seien eine Fortsetzung veralteter Denkmuster:

Сила инерции, правда, еще велика, и писателей по-прежнему пытаются «сколачивать» в группы: соцреалисты, концептуалисты, постмодернисты и т.п. Однако стоит внимательно приглядеться, скажем, к постмодернистам А. Битову и В. Пелевину, и мы убедимся, что различий между ними гораздо больше, чем сходства.<sup>3</sup> (Кременцов 2005, 249)

An die Stelle einer Aufteilung nach Epochen/Strömungen treten hier erneut Ganzheit suggerierende, eigentlich jedoch willkürlich Schwerpunkte setzende Gliederungen von Prosa und Poesie: Dorf-, Kriegs-, historische und wissenschaftliche Prosa; Konzeptualismus, visuelle Poesie, Lied-Lyrik. Über kurze Vermerke hinaus begnügen sich die Erläuterungen zur PM mit einem Verweis auf weiterführende Werke, die der interessierte

---

2 Die PM wird allerdings punktuell beiläufig erwähnt (u. a. Черняк 2008, 103).

3 „Die Kraft der Trägheit ist allerdings noch groß und man versucht, die Schriftsteller nach alter Manier zu Gruppen ‚zusammenzuschustern‘: Sozialisten, Konzeptualisten, Postmodernisten usw. Jedoch lohnt es sich, einen genauerer Blick auf, sagen wir, die Postmodernisten A. Bitov und V. Pelevin zu werfen, und wir können uns davon überzeugen, dass die Unterschiede zwischen ihnen weitaus größer sind als die Ähnlichkeiten.“ [Hier wie auch im Weiteren handelt es sich um Ü.d.A.]

Кременцов 2009, 254 entschärft die Stelle etwas und beginnt mit „Хотя писателей [...]“ („Obwohl man versucht, die Schriftsteller [...]“).

Leser zur Hand nehmen könne – allerdings kommt mitunter der Verdacht auf, besagte Literatur sei nicht immer rezipiert worden.<sup>4</sup> Nur konsequent erscheint die für die Neuausgabe von 2009 vorgenommene Veränderung in der Benennung der Kapitel: Anstatt von Prosa, Poesie und Dramaturgie der *1970-90er* ist nunmehr die Rede von den *1970-80er Jahren*. Allerdings finden sich im neu hinzugekommenen Kurzkapitel zur *Wende vom 20. zum 21. Jh.* nur Klagen über die Degeneration der Literatur und des Lesers sowie die Hoffnung auf eine Renaissance (*Возрождение?* heißt das zweite Unterkapitel, in dem ‚gute‘ Literatur meist älterer Autoren wie Aksenov, Granin, Ajtmatov erwähnt wird).

Kurz gesagt: Aus vielen Literaturgeschichten wird die PM teils unter pädagogischen Gesichtspunkten ausgeklammert, teils implizit herausgeschrieben. Explizit äußern ihre ablehnende Haltung zur PM Vladislav Zajcev und Alla Gerasimenko in ihrer Literaturgeschichte der zweiten Hälfte des 20. Jhs.:

Альтернативная постмодернистская проза, которая в начале 1990-х годов в лице Вик. Ерофеева и его команды настойчиво сталкивала реализм с литературного Олимпа, к концу XX века так и не смогла стать серьезным литературным явлением. [...] Похоже, что, просуществовав в открытом литературном процессе полтора десятка лет, постмодернизм как литературное течение в прозе исчерпал себя.<sup>5</sup> (Зайцев/Герасименко 2008, 344; ähnlich 2006, 356)

---

4 Auffällig ist z.B. im folgenden Zitat die recht eigenartige Definition von *simulacrum*, offenbar als eine Art von rhetorischer Figur: „Для постмодернистских сочинений характерна специфическая образность, так называемые симулякры. Впрочем, подробный разговор о постмодернизме в рамках настоящего пособия попросту невозможен. Отсылаем читателя к трудам М. Эпштейна, М. Липовецкого, Вик. Ерофеева, И. Скоропановой и др.“ (Кременцов 2005, 252; 2009, 256-257) – „Für postmoderne Werke ist eine spezifische Bildlichkeit charakteristisch, sog. Simulakren. Im Übrigen ist ein ausführliches Gespräch über den Postmodernismus im Rahmen des gegenwärtigen Lehrwerks einfach nicht möglich. Wir verweisen den Leser auf die Arbeiten von M. Épstein, M. Lipoveckij, Vik. Erofeev, I. Skoropanova u. a.“

5 „Die alternative postmoderne Prosa, die am Anfang der 1990er Jahre in der Person von Vik. Erofeev und seiner Truppe hartnäckig daran arbeitete, den Realismus vom literarischen Olymp herunterzustößen, vermochte es zum Ende des 20. Jahrhunderts nicht, eine ernsthafte literarische Erscheinung zu werden. [...] Es scheint so, dass der Postmodernismus, nachdem er gut fünfzehn Jahre im offenen literarischen Prozess existiert hat, sich als literarische Strömung in der Prosa erschöpft hat.“

Im Weiteren begründen Zajcev/Gerasimenko ihre Sicht einer künstlerisch marginalen PM durch Zitate und Beispiele, die allerdings nicht selten tendenziös ausgewählt und ohne adäquate Kontextualisierung präsentiert werden: So wird der Beitrag von D.A. Prigov, einem der Gründerväter des russischen literarischen Konzeptualismus, zur Literaturgeschichte der 1980er und 1990er auf eine Aussage beschränkt, die (scheinbar) die Marginalität der postmodernistischen und sonstiger Strömungen bestätigt (Зайцев/ Герасименко 2008, 390-391).<sup>6</sup>

Ein von ähnlichen Prämissen ausgehendes, amüsantes Werk hat Jurij Mineralov vorgelegt: Der Verfasser erzählt Anekdoten, inszeniert sich selbst als Dichter und rechnet mit seinen Gegnern ab: den Modernisten und Postmodernisten, die wegen des Fließens gewisser privater Sponsoringelder anders als die in nationaler literarischer Tradition arbeitenden Dichter hätten publizieren können (Минералов 2004, 153).

#### Lehrbücher ‚mit Postmoderne‘ und v. a. ‚mit Realismus‘

Was die Grundlagen des wissenschaftlichen Arbeitens angeht, erscheinen einige der bislang genannten Lehrbücher nicht unproblematisch. Das gleiche gilt auch für manche Werke, die die PM berücksichtigen: Das eigentlich recht ordentliche PM-Kapitel in Petrenkos учебник (Петренко 2006) zitiert z. B. über weite Teile wortwörtlich und ohne Quellenangabe aus den Überblickskapiteln von Skoropanova (Скоропанова 2007). Einen Überblick *ohne* eine solche Einschränkung bietet das von Natalija Kjakšto verfasste PM-Kapitel in der Sammelmonografie *Современная русская литература. 1990-е гг.–начало XXI в. (Zeitgenössische russische Literatur. 1990er bis Anfang des 21. Jhs.; Кякшто 2005)*: Es findet sich sogar ein Unterkapitel zu den polemischen Diskussionen um die PM.

Auffallend und einer ernsthaften Betrachtung wert ist, dass in mehreren Werken gegenüber der PM die realistische Tradition aufgewertet wird, beispielsweise in Svetlana Timinas Einleitung in der von ihr mitherausgegebenen o.g. Literaturgeschichte, in der es heißt, dass die postmodernen Autoren 1) durch die Präferenzen der Leser, will sagen: des Massenpubli-

6 Zitiert wird aus einer der für Prigov typischen предуведования (Vorbekundungen), die allerdings zum fiktionalen Text zu rechnen ist und schon aus diesem Grund nicht unkommentiert als direkte Aussage herangezogen werden dürfte. Weiterhin datiert der Zyklus *23 явления стиха после его смерти (23 Erscheinungen des Verses nach seinem Tode)* auf 1991, der Text ist also noch vor dem eigentlichen Siegeszug der ehemaligen Untergrund-Literatur entstanden und für die literarische Situation der späteren 1990er und 2000er nicht aussagekräftig. Zudem wird das Zitat um eine wichtige Ergänzung verkürzt, die auf ein Versagen der ‚traditionellen‘ Literatur angesichts der von den ‚Marginalen‘ gestellten künstlerischen Fragen hindeutet.

kums, an die Spitze des literarischen Geschehens gelangt seien und 2) es in der Literaturkritik polare Bewertungen dieser Art von Literatur gebe, wobei Timina den negativen Stellungnahmen mehr Raum einräumt (Тимина 2005, 5). Eindeutig positiv und umfangreicher sind die Erläuterungen zum nach Meinung der Verfasserin nach wie vor aktuellen Realismus, worauf schon die Menge an erwähnten Namen hinweist, unter denen sich sowohl älterer ‚Klassiker‘ als auch jüngerer Autoren finden (7-8). (Allerdings gibt es in dem thematisch bunten Sammelband den schon erwähnten ordentlichen Beitrag zur PM von Kĵakŝto, paradoxerweise aber kein Realismuskapitel.)

Explizit kritisiert Tat’jana Koljadiĉs Einleitung die einseitige Beschreibung des literarischen Prozesses ausschließlich im Paradigma der PM; sie favorisiert offenbar ein Neben- und Miteinander von PM und Realismus (Колядич 2005, 19-20), wobei Letzterem wieder eine dominierende Rolle zuwachse:

В начале XXI в. стала очевидна необходимость возвращения к реалистическому видению мира и осмыслению исторического и культурного опыта с новых позиций, предполагающих доминирование диалектического видения мира.<sup>7</sup> (21)

In Kira Gordoviĉs *История отечественной литературы XX века (Geschichte der Nationalliteratur des 20. Jhs.)* erscheint die Prosa der 1990er v. a. realistisch; Massenerliteratur und Postmodernismus werden nach Realismus, Frauen-Prosa und vor der literarischen Publizistik in einem Großkapitel abgehandelt und als крайности (Extreme) bezeichnet, als periphere Literaturformen also, die sich nur an einen engen Leserkreis richten.

То и другое направление характеризуется четкой ориентацией на «своего» читателя: удовлетворяет потребности обывателя в отвлекающем «чттиве» или служит утехой для «высоколобых», вовлекает в игру, позволяет насладиться мастерством пародирования привычных реалий жизни.<sup>8</sup> (Гордович 2005, 331)

---

7 „Am Anfang des 21. Jhs. wurde die Notwendigkeit einer Rückkehr zu einer realistischen Weltansicht und einem Erfassen der historischen und kulturellen Erfahrung aus neuen Positionen heraus, die ein Dominieren einer dialektischen Weltansicht vorschlagen, offensichtlich.“

8 „Die eine wie die andere Richtung ist durch eine exakte Ausrichtung auf ‚ihren‘ Leser gekennzeichnet: Sie befriedigt die Bedürfnisse des Normalbürgers an ablenkendem ‚Lesestoff‘ oder dient den ‚Großkopfertenn‘ [den Intellektuellen] zur Ergötzung, verleitet zum Spiel, erlaubt es, sich an der Meisterschaft im Parodieren gewohnter Lebensrealien zu ergötzen.“

In Gordovičs neuerem Überblick *Современная русская литература* (*Russische Gegenwartsliteratur*) von 2007 werden Realismus, PM und Massenliteratur als drei eigenständige Richtungen der zeitgenössischen Literatur angeführt. Diese konzeptuelle Aufwertung der PM bleibt jedoch äußerlich, denn die Wertungen haben sich nicht verändert: So wurde o.g. Zitat wortwörtlich übernommen (Гордович 2007, 13), es finden sich Ausführungen zur Stagnation der PM (86) sowie zur Aktualität und Lebensfähigkeit des Realismus, der in der Lage sei, beliebige – auch postmoderne – Verfahren zu integrieren (z. B. 11-12).

Etwas ausführlicher soll auf Galina Nefaginas Buch zur russischen Prosa des Jahrhundertendes (Нефагина 2005) eingegangen werden, das ein grundsätzliches Problem deutlich macht: Die Darstellungen scheitern oft an Inkonsistenzen auf der konzeptuellen Ebene, letztendlich die Folge des häufig zu beobachtenden Weiterschreibens von bestehenden Büchern ohne grundsätzliche Neukonzeption. So ist bei Nefagina einerseits die Rede von einem gleichberechtigten Nebeneinander und einem Vermischen von Realismus, Moderne, PM (24); andererseits wird der Realismus innerhalb der verschiedenen Systeme „Metastil“ genannt – dominiert also doch (21). Angesichts der Hervorhebung von drei Strömungen verwirrt die Einteilung in fünf Kapitel: Realismus, bedingt-metaphorische Prosa, andere Prosa, Moderne, Postmoderne. Gerade der Punkt ‚andere Prosa‘ wirft Fragen auf, denn mit diesem vagen Begriff wurden Ende der 1980er verschiedenste Arten von ‚neuen‘ Texten bedacht, deren Gemeinsamkeit darin bestand, sich von der sowjetisch-offiziellen Literatur zu unterscheiden. Die ‚andere Prosa‘ existiert eigentlich nur als historisches Phänomen, als Zwischenstufe auf der Suche nach passenden Bezeichnungen des Neuen. Nefaginas Buch schwankt also letztendlich zwischen einem diachronen Nacheinander und einem synchronen Nebeneinander.

Die Erklärung für die hier beschriebenen Paradoxa liefert ein Blick in das Vorgängerbuch von 1998. Hier fehlt die Moderne ganz, es findet auf der konzeptuellen Ebene tatsächlich eine Entwicklung über die bedingt-metaphorische und andere Prosa hin zur PM statt. Die Adaption des Buches an das neue Konzept scheitert daran, dass alte und neue Ideen nebeneinander stehen.

Man könnte die Untersuchung an dieser Stelle beenden, mit einer Schelte der russischen Kollegen, einer Klage über die oft bescheidene Qualität der Lehrbücher und mit einem Lob der wenigen passablen Ausnahmen. Die beschriebene Art und Weise, wie nicht oder zumindest unwillig rezipiert wird, deutet zweifellos auf Wissenslücken und eine gewisse ‚Unlust‘ der Lehrbuchautoren hin, sich mit dem Thema zu be-

schäftigen. Auf struktureller Ebene lässt sich dies vom Individuum abstrahiert als allgemeiner Mangel an Ressourcen bzw. eine Zurückstellung oder gar bewusste Benachteiligung des Themas bei der Verteilung vorhandener Ressourcen in Forschung und Lehre deuten. Tatsächlich passen viele postmoderne Autoren, Werke und Theorien kaum in die (auch im universitären Bereich kultivierte) traditionelle Vorstellung von einer Literatur, die Wertevermittlung, Orientierung, Vergangenheits- und Gegenwartsbewältigung leisten soll (so auch z. B. Липовецкий 2008, 4-5).

### Mängel der Spezialliteratur zur PM

Allerdings ist es weitaus interessanter, nach Ursachen der beschriebenen Entwicklungen zu fragen, was letztendlich auch eine Relativierung des eigenen *angelesenen* Wissens einfordert. Im Folgenden wird die ‚Schuldfrage‘ also aus einer anderen Perspektive angegangen: Liegt es vielleicht auch an einem Versagen der PM-Befürworter, oder, um die Hypothese auf das Material anzuwenden: an einem Versagen der Spezialliteratur, die keine überzeugenden, gangbaren Konzepte zur Integration des neuen Phänomens in die allgemeine Literaturgeschichte anbietet?

Es ist beispielsweise auffällig, dass Standardwerke zur PM zwar im Literaturverzeichnis angeführt, jedoch im Text kaum verarbeitet werden. Unzufriedenheit mit der Sekundärliteratur wird auch explizit geäußert: Schon erwähnt wurde Koljadičs Kritik an der einseitigen Konzentration auf die PM. Vielleicht sollte man ihre Einwände nicht überbewerten, aber auch ausgewiesene PM-Experten nennen Schwächen der Kollegen: So schreibt z. B. Ёрštejn, Skoropanos Bücher seien als Kompendien wertvoll; die Illustration theoretischer Konzepte durch Beispiele sei von methodologischem Interesse und helfe dabei, sich Wissen anzueignen sowie eine – wenn auch mechanisch vorgegebene – Verbindung zwischen postmoderner Theorie und Praxis zu erkennen (Эпштейн 2005, 6). In die gleiche Bresche schlägt Lipoveckij, der bei Skoropanova und Man'kovskaja<sup>9</sup> die unkritische Übertragung westlicher Konzepte bemängelt (Липовецкий 2008, 24).<sup>10</sup>

Tatsächlich weisen viele Standardwerke zur PM Schwächen auf, die eine Rezeption gerade in textsortenbedingt auf unumstrittene Fakten fokussierenden Lehrbüchern behindern könnten. Bei Kuricyns (Курицын 2001) und Ёрštejns PM-Bücher (Эпштейн 2000; 2005) dürfte es zum

---

9 Lipoveckij bezieht sich auf Маньковская 2000. Es liegen inzwischen neuere Arbeiten der Autorin zur PM vor.

10 Ebenso Нефагина 2005, 252, die Lipoveckij als positive Ausnahme nennt.

Teil die essayistische Form sein, die ihnen gegenüber vorsichtig stimmt. Vjačeslav Kuricyns *Русский литературный постмодернизм (Russischer literarischer Postmodernismus)* stellt in weiten Teilen eine recht bunte Sammlung literaturkritischer Artikel und Rezensionen dar. Als Literaturkritiker, der an vorderster Front und mit großem Erfolg für die Etablierung der neuen Literatur kämpfte, steht er zudem per se unter dem Verdacht der Parteilichkeit. Beides überschattet seine Leistungen – u. a. seine Einführung in die theoretischen Grundlagen der PM (Курицын 2001, 7-43; ursprünglich als Aufsatz, Курицын 1995).

Michail Ėpštejn's Darstellungen beinhalten ansprechende Ordnungsangebote und bemühen sich im Besonderen um ein Einschreiben der PM in bestehende Paradigmen. Das Kapitel *Постмодерн и коммунизм (Postmoderne und Kommunismus)* zieht Parallelen zwischen beiden Formationen und schlussfolgert, der Kommunismus sei eine unreife und noch barbarische PM gewesen (Эпштейн 2005, 90). *Истоки и смысл русского постмодернизма (Quellen und Sinn des russischen Postmodernismus)* entdeckt eine der russischen Kultur genuin innewohnenden Postmodernität. Und *После будущего, или Становление арьергарда (Nach der Zukunft oder das Entstehen der Arrièregarde)* skizziert eine sich in Großzyklen bewegende Literaturgeschichte, die gesetzmäßig immer wieder die gleichen Phasen durchläuft: I. sozial-bürgerlich; II. moralisch; III. religiös; IV. künstlerisch. In die jeweilige 4. Phase, den Höhe- und Endpunkt der Zyklen, rechnet er u. a. Puškin, Futuristen/Akmeisten und die Konzeptualisten (was wohl man zu Postmodernisten verallgemeinern darf). Wo explizit und ausführlicher auf Ėpštejn eingegangen wird, findet man allerdings häufig Kritik.<sup>11</sup> Tatsächlich fehlt den auf wenigen Seiten skizzierten Gedankengebäuden und innovativen Begriffsbildungen das solide, analytisch bearbeitete Fakten-Fundament. Man erfasst Ėpštejn's eigentliches Ziel wohl am besten, wenn man das Buch im Ganzen als einen literarisch-philosophischen, auf eine Veränderung des Denkens zielenden postmodernen Text begreift und die teilweise aus den 1980ern stammenden Beiträge als Teil des literarisch-kulturellen Geschehens versteht (vgl. Эпштейн 2005, 4-7).

Während es den genannten, auf der Grundlage literaturkritischer Texte gewachsenen Arbeiten also an ‚Wissenschaftlichkeit‘ mangelt, haben die von ‚reinen‘ Philologen angefertigten PM-Überblicke

---

<sup>11</sup> Nefagina hält das Zyklus-Modell für zu schematisch (Нефагина 2005, 13-16); Lipoveckij kritisiert in den beiden andern PM-Konzeptualisierungen einzelne Parallelisierungen (Липовецкий 2008, 41).

ihre Schwächen primär im konzeptuellen Bereich. Irina Skoropanos *Русская постмодернистская литература. Новая философия, новый язык* (*Russische postmoderne Literatur. Eine neue Philosophie und eine neue Sprache*) konfrontiert den Leser tatsächlich mit einem Konvolut oft unverständlich bleibender westlicher Theorien<sup>12</sup> und reiht Zitate dicht an dicht. Außerdem ist das primäre Ziel erklärtermaßen die Vermittlung philosophischer und literaturwissenschaftlicher Grundkonzepte (explizit: Скоропанова 2002, 6). Zwar gibt es neben der Nutzung literarischer Texte als illustrative Beispiele manchmal Einzelinterpretationen, aber insgesamt fehlt die literaturhistorische Komponente. Die gleiche Schwäche prägt Skoropanos zweite Monografie *Русская постмодернистская литература* (*Russische postmoderne Literatur*; Скоропанова 2007), die das Material als Lehrbuch präsentiert und entsprechend neu organisiert (neben der theoretischen Einführung gibt es 27 Kapitel zu Autoren bzw. repräsentativen Werken). In Hinsicht auf das Gesamtkonzept der Epoche problematisch sind Lücken im konzeptuellen Bereich: Nicht schlüssig ist z. B. die Aufteilung der Autoren in drei postmoderne Wellen, da tatsächlich eine Begründung auf Ebene der Poetik fehlt (so Липовецкий 2008, 457); es fehlen auch jegliche Hinweise auf die Umstrittenheit der PM. Eigentlich nimmt man auch handwerkliche Mängel wahr – das exzessive, eklektische, nonselektive Zitieren ohne eigene Stellungnahmen; dieser Versuch, ‚postmodern‘ zu schreiben, dürfte im wissenschaftlichen Diskurs eher auf Skepsis treffen.

Die Schwächen in Ol'ga Bogdanovas *Постмодернизм в контексте современной русской литературы* (*Postmodernismus im Kontext der zeitgenössischen Literatur*; Богданова 2004) liegen ähnlich: übermäßiges Zitieren,<sup>13</sup> disproportional kurze Orientierungskapitel, in denen fremde Ideen meist unkritisch wiedergegeben werden;<sup>14</sup> sie vernachlässigt auch den theoretischen Bereich (allerdings sind insgesamt mehr Ansätze zur Herausarbeitung der PM als Epoche erkennbar). Darüber hinaus ist das Buch ungeachtet der Aufteilung in Prosa – Poesie – Drama überaus prosalastig. Was letzteren Punkt angeht, erklärt erneut die Entstehungsgeschichte die konzeptuelle Schwäche: Letztendlich ist das Hand-

---

12 So ist schon in Kapitel 1, Absatz 1 unvermittelt die Rede von ‚Metanarrativen‘, ‚großen Erzählungen‘.

13 Ein gutes Beispiel ist das Einleitungskapitel.

14 Eine Ausnahme stellt die Kritik an Skoropanos Unterscheidung von drei PM-Wellen dar (19); recht innovativ ist die Idee, dass die PM Wurzeln in der offiziellen realistischen Literatur der 1950–80er habe (20–26) – diese These vertritt ebenfalls Eshelman 1997 (vgl. auch die Konzeption von Benevolenskaja, auf die noch eingegangen wird).



buch eine erweiterte Wiederholung eines im Vorfeld ihrer Dissertation (Dr. habil., 2003) entstandenen Vorgängerwerks (Богданова 2001), ohne Weiterentwicklung der tragenden Ideen und Orientierungskapitel; durch das Einfügen umfangreicher Materialblöcke zu einzelnen Prosaikern gerät das Buch aus dem Gleichgewicht.

Neben handwerklichen Mängeln und dem Ausblenden von Kritik am eigenen Forschungsgegenstand bzw. von anderen literaturgeschichtlichen Entwürfen besteht das Hauptproblem der beiden literaturwissenschaftlichen Spezialstudien in der mangelnden Vernetzung: Die neue PM wird kaum in alte Paradigmata eingeschrieben, es wird zu wenig an Bekanntes angeknüpft; Materialschlachten gehen auf Kosten der ausführlichen, vergleichenden und differenzierenden Einordnung in die allgemeine Literaturgeschichte. Nicht geleistet wird ferner die Einbindung westlicher Theorie in den russischen geistesgeschichtlichen Kontext sowie die kritische Abgrenzung. Und – es wird kaum konzeptuell an den Texten gearbeitet. So kann tatsächlich der Eindruck entstehen, die PM sei von Theoretikern imaginiert worden (entsprechende Meinungen erwähnt Липовецкий 2008, 5-7).

### Mediatoren und integrative Perspektiven

All diese Schwächen treten deutlich hervor, da Positivbeispiele vorhanden sind, die auf eine freundlichere Behandlung der PM in zukünftigen Literaturgeschichten hoffen lassen, sozusagen eine Rezeption *à venir*. Zu nennen ist hier v. a. Mark Lipoveckij, der bislang vier Bücher zur PM vorgelegt hat: drei Monografien sowie eine Literaturgeschichte der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, letztere geschrieben in Kooperation mit seinem Vater, Professor in Ekaterinburg. Was angesichts der gedanklichen Stagnation manch anderer Arbeiten positiv auffällt und über Mängel hinwegsehen lässt: Jedes von Lipoveckijs Büchern wurde, gerade was die tragenden Konzepte angeht, neu konzipiert – parallel zu den Veränderungen des literarisch-kulturellen Lebens. Das zentrale Anliegen ist die Ordnung und Anbindung. Wo *Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики (Russischer Postmodernismus. Skizzen einer historischen Poetik)*; Липовецкий 1997) und *Russian Postmodernist Fiction. Dialogue with Chaos* (Lipovetsky 1999) sich auf die Herausarbeitung zentraler Charakteristika (Intertextualität, Dialogismus, „Dialogue with Chaos“) und die Entwicklung der PM aus der Moderne heraus konzentrieren, legt das Lehrbuch (Лейдерман/Липовецкий 2008) ein literaturgeschichtliches Gesamtkonzept für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts vor: Die Überwindung des Sozialismus geschah zum einen

durch ein Anknüpfen an den Realismus des 19. Jahrhunderts, zum anderen durch die Renaissance der Moderne des frühen 20. Jahrhunderts, aus der u. a. die PM hervorgegangen sei. Gegenwärtig könne man im ‚Postrealismus‘ (Dovlatov, Petruševskaja, Makanin, Brodskij; Kurzdefinition Лейдерман/Липовецкий 2008 II, 586-587) eine Art Synthese bzw. einen Mittelweg zwischen Realismus und PM erkennen.

Diese kontinuierliche Weiterentwicklung von Ideen und das Generieren neuer Konzepte haben 2008 in der Monografie *Паралогии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов* (*Paralogien. Transformationen des (post-)modernen Diskurses in der Kultur der 1920-2000er Jahre*) eine weitere Stufe erreicht. Positiv ist insgesamt die breite Kenntnis an Primärtexten, die souveräne Beherrschung der Sekundärliteratur sowie das Eingehen auf abweichende Meinungen zu vermerken. Darüber hinaus finden sich, wie gesagt, neue Konzeptualisierungsansätze: gegenüber den vorausgegangenen Publikationen z. B. die Unterteilung in zwei diachrone Phasen – die eigentliche PM mit dem zentralen Thema *Realität* und die späte PM, die sich v. a. mit *Identität* auseinandersetzt (Липовецкий 2008, Kap. 12, z. B. 460).<sup>15</sup>

Die Stärken von Lipoveckijs Arbeiten erklären sich m.E. nicht zuletzt dadurch, dass er in verschiedenen Kontexten heimisch ist: Zum einen ist er in Russland aufgewachsen, hat in Sverdlovsk/Ekaterinburg studiert und promoviert. Zum anderen arbeitet er seit über einem Jahrzehnt in den USA, was die Kenntnis des westlichen Theoriediskurses sowie eine gewisse Distanzierung von der heimischen Fachtradition erklärt. Und schließlich verfügt er als erfolgreicher Literaturkritiker nicht nur über einen Wissensvorsprung, sondern scheut nicht, eigene Ideen zu generieren.

Lipoveckijs Buchpublikationen bemühen sich um eine Vermittlung zwischen diesen drei Milieus – inländischer und ausländischer Russistik, Literaturkritik – und versuchen, einen allseitigen Wissensaustausch zu initialisieren. Dass die Mediatorenaktivitäten im philologischen Diskurs Früchte tragen, zeigt sich daran, dass er recht häufig zitiert und positiv erwähnt wird. Gerade das zusammen mit N.L. Lejderman verfasste Lehrbuch scheint dabei ein vielversprechender Ansatzpunkt für eine Rezeption zu sein – beispielsweise lobt Černjak die (im Gegensatz zu Nefagina,

---

15 Allerdings fehlt in Липовецкий 2008 die Postrealismus-Idee, die im Autorenteam offenbar v. a. vom Vater vertreten wird (siehe Лейдерман 1992; Лейдерман 2005a; Лейдерман 2005b; gemeinsam Лейдерман/Липовецкий 1993). Interessant ist hier erneut der Aspekt der Genese – da bei Лейдерман 1992 der Terminus PM fehlt, wirkt Postrealismus hier wie ein Äquivalent *avant le mot*. Ist die späte Postmoderne vielleicht Lipoveckijs Weiterentwicklung des Postrealismus?

Bogdanova) einzige ausreichend ganzheitliche und vollständige Version der Literaturgeschichte der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts (Черняк 2008, 3-4). Auch die PM-Kritiker Zajcev/Gerasimenko sprechen hier<sup>16</sup> ein positives Votum aus (Зайцев/Герасименко 2008, 3) – allerdings insofern abgeschwächt, dass in allen anderen angeführten Werken die zweite Hälfte des 20. Jhs zu kurz komme oder ganz fehle; erwähnt wird auch ein zweites Lehrbuch (nämlich Русская литература XX века 2003).

Vor dem Hintergrund der bei Timina, Koljadič, Gordovič und Ne-fagina bemerkten Tendenz, die Postmoderne zwar zu erwähnen, aber den Realismus in den Vordergrund zu rücken, könnte die mit dem Lehrbuch in den universitären Lehrbetrieb hineingetragene Verknüpfung von PM und Realismus der gemeinsame Nenner sein, an dem die beiden vorerst noch getrennten Lager – die konservativen Literaturhistoriker und die PM-Adepten – zusammenfinden.

#### Addendum

Einen weiteren zukünftigen Ansatzpunkt könnten die Arbeiten von Nonna Benevolenskaja bieten, die im Umfeld ihrer Dissertation (Dr. habil., 2010) entstanden sind (z. B. Беневоленская 2007, aktuell ist eine weitere Monografie im Erscheinen). Neben dem Schaffen zentraler Autoren beschäftigt sie die Frage nach der Genese der ‚neuen‘ Literatur, wobei gegen die Perspektive einer Wahrnehmung der PM als Bruch die der Kontinuität gesetzt wird. Anhand von überzeugenden Textanalysen lokalisiert sie Wurzeln nicht nur im Sozialismus oder in der Moderne, sondern auch im Kritischen Realismus des 19. Jhs., bei Dostoevskij, Tolstoj und v. a. bei Čechov (1. Kapitel, 18-35).<sup>17</sup> Wenn es der Petersburger Philologin gelingt, ihre Thesen im wissenschaftlichen Diskurs zu veankern, könnte dies vielleicht zu einer stärkeren Einbindung des neuen Paradigmas PM in die nächste Generation von Literaturgeschichten beitragen. Es sei denn, die Strukturierung der Literatur der Vergangenheit in Epochen/Strömungen hat sich tatsächlich überlebt und es finden sich für zukünftige учебники andere Ordnungsprinzipien.

---

16 Vgl. die Kritik an Lipoveckijs ersten PM-Monografien bei Зайцев/Герасименко 2006, 341.

17 Benevolenskaja geht hier weiter als Bogdanova, die von Wurzeln in der realistischen Literatur der 1950er-80er spricht (vgl. Anm.14 in meinem Beitrag).

Literaturverzeichnis<sup>18</sup>

- Eshelman, Raoul: Early Soviet Postmodernism. Frankfurt/M. 1997.
- Lipovetsky, Mark: Russian Postmodernist Fiction. Dialogue with Chaos. Edited by Eliot Borenstein. Armonk/NY, London 1999.
- Menzel, Birgit: Bürgerkrieg um Worte. Die russische Literaturkritik der Perestrojka. Köln, Weimar, Wien 2001.
- Баевский, В.С. История русской литературы XX века. Компендиум. 2-е изд., перепаб. и доп. Москва 2003 (<sup>1</sup>1999).
- Беневоленская, Н.П. Историко-культурные предпосылки и философские основы русского литературного постмодернизма. Санкт-Петербург 2007.
- Богданова, О.В. Современный литературный процесс (К вопросу о постмодернизме в русской литературе 70–90-х годов XX века). Материалы к курсу «История русской литературы XX века (ч. 3)». Санкт-Петербург 2001.
- Богданова, О.В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60–90-е годы XX века–начало XXI века). Санкт-Петербург 2004.
- Белокурова, С.П./Друговейко, С.В. Русская литература. Конец XX века. Уроки современной русской литературы. Учебно-методическое пособие. Санкт-Петербург 2001.
- Гордович, К.Д. История отечественной литературы XX века [Учебное пособие]. 3-е изд. Санкт-Петербург 2005 (<sup>1</sup>1997, <sup>2</sup>2000).
- Гордович, К.Д. Современная русская литература. Курс лекций. Материалы для самостоятельной работы студентов. Санкт-Петербург 2007.
- Зайцев, В.А./Герасименко, А.П. История русской литературы второй половины XX века. Учебное пособие. Москва 2006 (=2004); [die bei einem anderen Verlag erschienene Ausgabe von 2008 wurde inhaltlich ergänzt].
- Колядич, Т.М. Введение // Русская проза конца XX века 2005. С. 3-33.

---

<sup>18</sup> Im Bereich von Universität und Akademie der Wissenschaften ist es in Russland nach wie vor üblich, wissenschaftliche Arbeiten mit Vor- und Vatersnamen zu zeichnen. In literaturkritischen und literarischen Publikationen hingegen steht nur der Vorname, ebenso orientieren sich einige wissenschaftliche Verlage bewusst am westlichen Vorbild und verzichten auf das Patronymikon. Da die Namenswahl also tatsächlich Entstehungs- und Funktionskontexte anzeigen kann, wurde auf eine Homogenisierung verzichtet.

- Кременцов, Л.П. Особенности развития литературы 1970–1990-х годов; Проза 1970–1980 годов // Русская литература XX века 2005. Т. 2. С. 248-59; с. 260-273, 284-88.
- Кременцов, Л.П. Литература 1970–1990-х годов; Проза 1970–1980 годов; Литература рубежа XX–XXI веков // Русская литература XX–начала XXI века 2009. Т. 2. С. 253-259; с. 265-277, 289-294; с. 462-84.
- Курицын, В. К ситуации постмодернизма // НЛЮ № 11 (1995). С. 197-223.
- Курицын, В. Русский литературный постмодернизм. Москва 2001 (=2000).
- Кякшто, Н.Н. Поэтика русского литературного постмодернизма // Современная русская литература 2005. С. 64-85.
- Лейдерман, Н.Л. Постреализм: теоретический очерк. Екатеринбург 2005.
- Лейдерман, Н.Л. Постреализм: Хаос и «воля к смыслу» // Русская литература XX века. Закономерности исторического развития. Отв. ред. Н.Л. Лейдерман. Кн. 1. Екатеринбург 2005. С. 394-453.
- Лейдерман, Н.Л. Теоретические проблемы изучения русской литературы XX века (Предварительные замечания) // Русская литература XX века (Екатеринбург) № 1 (1992). С. 3-24.
- Лейдерман, Н./Липовецкий, М. Жизнь после смерти или Новые сведения о реализме // Новый мир № 7 (1993). С. 233-52.
- Лейдерман, Н.Л./Липовецкий, М.Н. Современная русская литература (1950–1990-е годы). В 2-х томах. Учебное пособие. 4-е изд., стереотипное. Москва 2008 (=2-е, испр. и доп. изд., 2006; <sup>1</sup>Москва 2001, в 3-х томах).
- Липовецкий, М. Паралогии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. Москва 2008.
- Липовецкий, М.Н. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. Екатеринбург 1997.
- Маньковская, Н. Эстетика постмодернизма. Санкт-Петербург 2000.
- Минералов, Ю.И. История русской литературы. 90-е годы XX века. Учебное пособие. Москва 2004 (=2002).
- Нефагина, Г.Л. Русская проза второй половины 80-х – начала 90-х годов XX века. Учебное пособие. Минск 1998.
- Нефагина, Г.Л. Русская проза конца XX века. Учебное пособие. 2-ое изд. Москва 2005 (=2003).
- Петренко, А.Ф. Русская литература II половины XX века. Темы и персоналии. Учебное пособие. Пятигорск 2006.
- Русская литература XX века. Учебное пособие. В двух томах. Под ред. Л.П. Кременцова. 3-е изд, испр. и доп. Москва 2005 (<sup>2</sup>2003, <sup>1</sup>2002).

- Русская литература XX – начала XXI века. Учебное пособие. В двух томах. Под ред. Л.П. Кременцова. Москва 2009.
- Русская литература XX века. Закономерности исторического развития. Книга 1: Новые художественные стратегии. Отв. ред. Н.Л. Лейдерман. Екатеринбург 2005.
- Русская проза конца XX века. Учебное пособие для студ. высш. учеб. заведений. Под ред. Т.М. Колядич. Москва 2005.
- Скоропанова, И.С. Русская постмодернистская литература. Учебное пособие. 6-ое изд. Москва 2007 (=4-ое изд., испр., 2002; 1999).
- Скоропанова, И.С. Русская постмодернистская литература. Новая философия, новый язык. Изд. 2-е, доп. Санкт-Петербург 2002 (=2001; 1Минск 2000).
- Современная русская литература (1990-е гг.–начало XXI в.). Под ред. С.И. Тиминой. Санкт-Петербург, Москва 2005 (2-е изд., стер. 2010).
- Тиминая, С.И. Введение. Современный литературный процесс (1990-е гг.–начало XXI в.)// Современная русская литература 2005. С. 3-13.
- Трубина, Л.А. Русская литература XX века. Учебное пособие для поступающих в вуз. Москва 1998.
- Трубина, Л.А. Русская литература XX века. Учебное пособие для абитуриентов. Москва 2008.
- Эпштейн, М. Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX–XX веков. Москва 1988.
- Эпштейн, М. Постмодерн в России. Литература и теория. Москва 2000.
- Эпштейн, М.Н. Постмодерн в русской литературе. Учебное пособие для вузов. Москва 2005.
- Черняк, М.А. Современная русская литература. Учебное пособие. Изд. 2-е. Москва 2008 (12004) [=Современная русская литература (10–11 классы). Учебно-методические материалы. Москва 2007].
- Черняк, М.А. Отечественная проза XXI века. Предварительные итоги первого десятилетия. Учебное пособие. Санкт-Петербург, Москва 2009.

### Zur Autorin

*Marion Rutz* studierte in Trier und Voronež (RF) Slavistik, Geschichte und DaF. Seit 2007 Dissertation zum russischen Gegenwartsdichter Timur Kibirov. 2007-2009 Landesgraduiertenstipendium; 2009-2011 Tutorin an der Bibliotheca Classica Petropolitana; aktuell Universität Trier bzw. Kueser Akademie für Europäische Geistesgeschichte. Mitorganisatorin der internationalen Tagung „Image – Dialog – Experiment. Felder der russischen Gegenwartsdichtung“ (Trier/Bernkastel-Kues 2010).







## Das mongolische Paradigma in Russlands Geschichte Eine Spurenlese

### Vorbemerkung

In der Geschichts- und Politikwissenschaft und Publizistik gibt es wieder verstärkt Beiträge, die zum einen das aktuelle Russland in Vergleichen mit seiner mongolischen Vergangenheit zu erklären suchen, die zum anderen diese zum Diskussions- und Forschungsschwerpunkt machen. Der Disput um das mongolische (und byzantinische) Erbe Russlands ist in Forschung und Öffentlichkeit präsenter denn je. Das Problem besteht in der Verifizierbarkeit des Erbes, des Einflusses der mongolischen Kultur auf Russland, sowohl historisch gesehen als auch auf heute bezogen. Auch bei Aussagen der Publizistik oder in Lehrbüchern, die nicht einen ganzen Beweisapparat aufbieten müssen, stellt sich die Frage, worauf die Hinweise auf Russlands mongolische Komponente gründen. Sind sie wissenschaftlich fundiert? Sind es Metaphern?

In der Forschung und Publizistik werden Erklärungsmuster angeboten, die plausibel erscheinen, die jedoch aus wissenschaftlicher Sicht auf einem nicht immer transparenten (Vor-)Wissen beruhen; zudem spielen Ideologien und Emotionen eine große Rolle.

Trotz der notwendigen Skepsis gegenüber solchen Darstellungen wird hier die These vertreten, dass es durchaus angebracht ist, von mongolisch-asiatischen Elementen als konstituierende Bausteine der russischen Gesellschaft zu sprechen. Im Rahmen des Aufsatzes wird dies nicht zu belegen sein.

Das Ziel des Beitrages ist es, einen Forschungsüberblick zu geben, d. h. die Aussagen zu systematisieren, die Russland in Verbindung mit

---

<sup>1</sup> Die Geschichtsforschung im weitesten Sinne beschäftigt sich seit Karamzin mit der Problematik. Die eurasische Bewegung der 20er/30er Jahre des 20. Jh. befasste sich unter neuen Vorzeichen eingehend mit ihr und gab einen wichtigen Impuls für die nachfolgende Forschung. Einen Überblick verschafft der Sammelband *Россия между Европой и Азией* (siehe Literaturverzeichnis).

dem bringen, was landläufig als Tatarenjoch bezeichnet wird. Damit wird auch jenes ausgeleuchtet, worauf mit dem Begriff mongolisch rekurriert wird. Die mongolische Herrschaft hat in Russland Spuren hinterlassen – deutliche und weniger deutliche. Vor allem die Geschichtswissenschaft ist den Spuren nachgegangen und hat Phänomene in Russland als mongolisch charakterisiert. Durch die Präsenz dieses Diskurses lässt sich zunächst einmal formal ein *mongolisches Paradigma* Russlands bestimmen. Dieses ist genauer zu erkunden. Eine solche Systematisierung liegt bisher nicht vor.

Ausgewertet werden in erster Linie die wichtigsten russischen Darstellungen, darunter bekannte wie die Trubeckojs, aber auch solche, die nur Spezialisten etwas sagen werden, wie die Kul'pins. Aus methodisch-terminologischen Gründen sei angemerkt, dass die untersuchten Darstellungen sich im Wesentlichen auf die Zeit vom Beginn des 13. Jh. bis zum Ende des 15. Jh. beziehen, die allgemein als *Tatarenjoch* (*мамапо-монгольское иго*) bezeichnet wird, und dass *mongolisch* nicht als Ethnonym verstanden werden darf. Es ist ein Sammelbegriff, der heuristisch zur Bezeichnung einer politischen und soziokulturellen polyethnischen Struktur der benannten Zeit verwendet wird. Im Russischen heißt es *мамапо-монгольский*, in bestimmten Kontexten *ордынский*, *ордынный*.<sup>2</sup>

### Die Last des mongolischen Erbes

Allgemeinhin wird die Zeit der Mongolenherrschaft diskursübergreifend – ob in der Forschung oder im Alltag – als Katastrophe für die russische Gesellschaft angesehen. Die Gesellschaft wurde in ihrer Entwicklung um 300 Jahre und mehr zurückgeworfen.

Die traditionelle Geschichtsforschung, staatstragende Lehrmittel und Schulbildung vermitteln (stark vereinfacht) folgendes Bild:

Im heroischen Befreiungskampf gegen die übermächtige Fremdherrschaft oder durch kluge Politik (Nevskij) entsteht eine neue Gesellschaft, ein neuer Staat, mit einer starken Volks- und Staatskirche. Staat und Gesellschaft besinnen sich auf ihre altrussischen und byzantinischen Wurzeln, und es entwickelt sich ein Imperium, das bis heute besteht. Diese neue imperiale Gesellschaft ist von einer Eigenheit (politische Struktur, Größe, Kultur, Mentalität usw.), die sie sowohl von europäischen als auch

---

2 Im deutschen Diskurs zur Geschichte Russlands gibt es keine einheitliche Terminologie. Ein repräsentatives Beispiel ist Stökl's Standardwerk, das zwar das Problem thematisiert, jedoch verschiedene Bezeichnungen verwendet: „tatarisch“, „mongolisch“, „mongolisch-tatarisch“ (Manfred/Stökl 2009, 102-112).

von asiatischen Gesellschaften unterscheidet. Karamzin gilt bekanntlich als Vordenker dieser Originalität Russlands – die im Russischen in dem Ausdruck „самобытность России“ festgehalten ist (die Frage ist, ob auch mongolische Elemente diese Originalität konstituieren).

In der traditionellen Geschichtsinterpretation besteht das mongolische Erbe vor allem aus Zerstörung (Handwerk, Kultur, Machthierarchien, Städte, Verwaltung u. a.) und deren Spuren mussten beseitigt werden. Eine weitere Folge des Jochs sei die Vereinigung der mittelalterlichen Splitterstaaten zu einem Zentralstaat, sodass im Befreiungskampf ein Erneuerungsimpuls gesehen wird.

Alle drei Merkmale – Zerstörung, Befreiung und Konsolidierung – sind historisch belegbar. Jedoch sind es die bestimmenden?

Diese Interpretation betrachtet das mongolisch-russische Kapitel als Erblast zerstörerischer Barbaren. Problematisch ist nicht einmal die negative Bilanz, die gezogen wird, sondern dass versucht wird, das ‚Mongolische‘ aus Russlands Kultur und Gesellschaft auszulagern, zu ignorieren oder herunterzuspielen. Man sucht nach einer einfachen Lösung: Man wurde überfallen, unterjocht und hat sich befreit. Auf ähnliche Weise, jedoch mit anderen Vorzeichen, bedient man sich heute des sogenannten byzantinischen Einflusses.

### Das Erbe als Know-how

Nun gibt es Stimmen in Forschung und Publizistik, die das Erbe anders bewerten, ohne die Vorzeichen umzudrehen.

Wenn man nicht nur in Betracht zieht, was zerstört wurde, sondern auch was in der mongolischen Periode entstanden ist und bleibende Spuren hinterlassen hat (ob nun negative oder positive), kommt man zu anderen Schlussfolgerungen. Diese Herangehensweise birgt ein Erklärungspotenzial für Besonderheiten der russischen Gesellschaft und Mentalität, speziell, was die Machtverhältnisse betrifft. Es sollte näher untersucht werden, welche Strukturen während der Mongolenherrschaft etabliert wurden. Folgt man den im Weiteren dargelegten Forschungsergebnissen, so lassen sich die aufgezählten zerstörten Strukturen auch als neu etablierte festhalten: Handwerk, Kultur, Machthierarchien, Städte, Verwaltung u. a. Es ist das Erbe eines zerfallenen Imperiums, einer untergegangenen Kultur.

Um den mongolischen Einfluss nicht von vornherein positiv oder negativ zu werten, wird vorgeschlagen, in den Diskurs die Begrifflichkeit *mongolisches Know-how* einzuführen. Der englische Terminus, der in vielen Sprachen verstanden wird, soll helfen, die Spuren der mongolischen

Herrschaft vorurteilsfreier zu benennen. *Know-how* meint ein bestimmtes qualifiziertes Vermögen, ob nun zum Waffen- und Straßenbau oder zum Steuerneintreiben. Ich folge der bisher noch nicht hinreichend ausgearbeiteten These des Wissen- und Kulturtransfers, dem Russland durch die mongolische Kultur, vor allem die der Goldenen Horde ausgesetzt war.

### Das mongolische Paradigma

Vorwegzunehmen ist ein Ergebnis der Sichtung der Forschungsliteratur unter der Fragestellung, ob es ein Tatarenjoch gab. Die Antworten lassen sich in drei Kategorien fassen: ja, punktuell, nein. Eine Verneinung bedeutet nicht zwingend, dass es in der russischen Gesellschaft auch keine mongolischen Spuren gibt. Ebenso wenig folgt aus der Bejahung, dass es starke Einflüsse gibt. Interessant ist die These der Symbiose zwischen mongolischen und russischen Strukturen bei Kappeler und Kul'pin, die nicht von einem Antagonismus zwischen den Kulturen sprechen, sondern von Korrelationen und von einer starken mongolischen Prägung Russlands ausgehen (Каппелер 1997, 27; Кульпин 2009, 56).

### Das mongolische Paradigma in der Publizistik

Man findet derzeit in den Medien zahlreiche Anspielungen auf Russlands mongolische Vergangenheit und es gibt eine Menge Beiträge, die sich gezielt mit diesen Fragen auseinandersetzen.

So ist ein Artikel der Zeitung *Новая газета* thesenhaft mit dem Titel „Ордынный строй“ („nach Mongolenart“; hier und im Folgenden: Ü.d.A.) überschrieben (Никитинский 2008). Nikitinskij belässt es nicht bei dieser metaphorischen Beschreibung Moskauer Verhältnisse. In seiner Betrachtung eines Stadtviertels und seiner Basare kritisiert er die herrschenden Verhältnisse: „Ярлыки, кормления, баскаки. Сегодня в Москве так устроены и рынок и целый район.“<sup>3</sup> (Никитинский 2008)

Für die Zeitung *Ведомости* kommentiert der Steuerexperte Vladimir Mau Russlands Probleme bei der Einführung eines neuen Steuersystems. Überschrieben ist der Artikel wie folgt: „Налоговая система: Верность ордынской традиции“<sup>4</sup>. Im Text geht Mau detailliert auf die These ein: „Демократия налогоплательщика vs. Золотоордынские традиции“<sup>5</sup> (May 2007).

---

3 „Ярлыкс‘, Баскакентум‘ und das ‚kormlenie-Prinzip‘. Heute funktioniert in Moskau nicht nur ein Basar, sondern ein ganzes Viertel nach diesen Prinzipien.“

4 „Unser Steuersystem steht ganz in der Tradition der Goldenen Horde.“

5 „der demokratische Steuerzahler vs. Tradition Goldene Horde“.

Die Zeitung *Аргументы и Факты* greift bei der Interpretation der Verhältnisse im russischen Parlament auf die Metapher „Мамай в Думе“ („Mamaj in der Duma“) zurück (Репов/Фуфырин 2009). Dabei halten es die Journalisten nicht für nötig, den Leser über den mongolischen Heerführer Mamāi aufzuklären, da Russlands Bürger mit dieser Figur bestens vertraut sein sollten, allerdings vor allem als dem großen Verlierer von 1380. Die Anspielung der Journalisten dürfte jedoch anderen Eigenschaften Mamāis gelten.

In der Zeitung *Комсомольская правда* referiert der Politologe und Historiker Jurij Pivovarov ausführlich über das byzantinisch-mongolische Erbe. Er beantwortet die Frage: „От кого российское государство взяло больше: от Византии или Золотой Орды?“<sup>6</sup> (Пивоваров 2010a) Der Artikel stellt einen Auszug aus einer populärwissenschaftlichen Vorlesungsreihe dar, die im Frühjahr im Fernsehen vom Kulturkanal ausgestrahlt wurde (Пивоваров 2010b).

Pivovarov diagnostiziert für die russische Gesellschaft eine machtfokussierte („властечетричная“) Kultur (ebd.). Den Grund dafür sieht er vor allem in der Mongolenherrschaft: „Одно из самых больших, конечно, влияний на развитие наших институтов государственности произвела Золотая орда.“<sup>7</sup> (ebd.) Russlands staatliche Organisation, sein Machtapparat gründe auf dem Fundament der Macht- und Verwaltungsstruktur der Golden Horde und Russland stehe in einer „Hordentradition“ („ордынская традиция“), so Pivovarov (ebd.).

Damit erlaubt Pivovarov Russland eine kulturelle Identifikation mit seiner mongolischen Vergangenheit, wodurch sich auch Rückschlüsse auf Russlands Eigenart ziehen lassen. Aus dieser Identifikationsthese Pivovarovs wäre abzuleiten, dass derjenige, der sich z. B. mit Fragen des russischen Machtapparats beschäftigt, sich auch mit dem mongolischen Erbe auseinanderzusetzen hätte.

Für Pivovarov ist Tradition etwas, das auch das Gegenwärtige bestimmt. So ist für ihn die mongolisch geprägte machtfokussierte Kultur Russlands eben auch ein Merkmal, das Russland von seinen europäischen Nachbarn unterscheidet (ebd.).

Pivovarov konkretisiert das mongolische Paradigma, wenn er Elemente der russischen Kultur mit Elementen der ‚hordischen‘ identifiziert.

---

6 „Von wem hat der russische Staat mehr übernommen, von Byzanz oder von der Goldenen Horde?“

7 „Einen entscheidenden Einfluss auf die Entwicklung und Ausprägung unserer staatlichen Strukturen hatte sicherlich die Goldene Horde.“

Für ihn sind es Strukturelemente des Machtapparats und welche Rolle Macht in Russlands Kultur spielt; er führt aus:

То есть хан переехал в Кремль. То есть Москва отатарилась, омонголилась, и русский царь, русский великий князь – это хан. [...] А в чем дело? А дело в том, что, находясь два с половиной столетия под монголами, русские князья, приезжая, ну, в основном, в Сарай, [...], они встречались с каким-то совершенно невероятным типом власти, который они раньше не видели ни в Европе, ни у себя на Руси. Это был невероятный объем власти у одного человека. Вот монгольский тип власти, это когда один человек все, а все остальные – ничто. Он может все абсолютно. Все остальные – его родственники, его дети, жены, там, я не знаю, кто, там, князья, – это, вообще, никто. Ничто. Их не существует. Он один субъект. Остальные – ничто. Это не было характерно для древней Руси. Но вот столетиями находясь в таком, в творческом политическом общении с монголами, русские князья стали привыкать к такому типу власти.<sup>8</sup> (Ebd.)

Pivovarov pointiert seine These und erklärt, in Russland stünde die Macht im Mittelpunkt der Gesellschaft, in Europa der Mensch (ebd.). Für Pivovarov ist Russland bis heute von diesem historischen Erbe durchdrungen:

И вот русские перенимают это. Русские цари, русские великие князья постепенно перенимают именно эту культуру власти.

---

<sup>8</sup> „Das heißt, der Khan sitzt nun im Kreml. Und das heißt, Moskau ist ‚tatarisiert‘, mongolisch geworden und der russische Zar, der russische Großfürst ist zum Khan geworden. [...] Woran liegt das? Das hängt damit zusammen, dass die russischen Fürsten in der Zeit der mongolischen Besetzung, also zweieinhalb Jahrhundert lang, immer und immer wieder mit einer Machtstruktur konfrontiert wurden, die sie bislang nicht kannten. Sie stießen also meist in Saraj auf einen Machttypus, den sie weder aus Europa noch aus der Rus’ kannten. Es war eine Struktur, die einem Einzelnen unvorstellbar viel Macht verlieh. Der mongolische Machttypus ist also eine Struktur, in der ein Einzelner alles bedeutet und die anderen nichts. Er darf absolut alles. Alle anderen, seine Verwandten, seine Kinder, Frauen, die anderen Fürsten und was weiß ich noch wer, sind einfach nichts. Sie gibt es einfach nicht. Er ist das einzige Subjekt. Die anderen sind nichts. In der Kiewer Rus’ gab es so etwas nicht. Aber nachdem die russischen Fürsten über Jahrhunderte hinweg unter einem solchen kreativen politischen Einfluss der Mongolen standen, begannen sie sich an dieses Machtprinzip zu gewöhnen.“

Именно этот тип власти. Именно это политическое отношение. И это становится все сильнее, сильнее, сильнее.<sup>9</sup> (Ebd.)

Pivovarov präsentiert in breiter Öffentlichkeit die umstrittene These, Russland sei ein Nachfolgestaat der Goldenen Horde:

Мы наследники Золотой орды. Да, во многом современная Русь, Московская, потом Петербургская, советская и сегодняшняя являются, в том числе, и наследницей Золотой орды, хотя и Киевской Руси тоже, безусловно. [...] Но мы не должны отказываться и от этого наследства, от этого наследия. Поскольку мы его получили.<sup>10</sup> (Ebd.)

Eine deutliche Bestätigung des mongolischen Paradigmas liefert Gorbačëv. Der ehemalige Staatsmann wird in Padalkas Dokumentarfilm über die parlamentarische Kultur Russlands gefragt, wie es um die Freiheit in Russland stehe. Dieser antwortet, es gäbe nicht einmal einen echten Freiheitsbegriff, einer der Gründe dafür läge im Tatarenjoch (Падалка 2006). Dann führt Gorbačëv aus:

Потом татаро-монгольское иго, раздробленность, и это сказалось на нас. И это настолько сказалось на нас – мы многое взяли от этой системы – орды. И в том числе и подчинение, и признание, так сказать, подчиняться. [...] Значит вплоть до начала почти XX века мы в плену вот этой системы. И, наконец, через революцию мы шли к свободе, к тому, чтобы жизнь обустроить на основе этой свободы, а попали ещё на 70 лет в тоталитарное общество, в тоталитарный режим.<sup>11</sup> (Ebd.)

---

9 „Die Russen nun übernehmen das alles. Die russischen Zaren und Großfürsten übernehmen nach und nach genau diese Machtkultur. Genau diesen Machttypus. Genau diese politischen Verhältnisse. Und das Ganze wird über die Jahre immer ausgeprägter und ausgeprägter.“

10 „Wir sind die Erben der Goldenen Horde. Ja, in vielem hat die Rus', die damalige und sowohl die der Moskauer als auch dann der Petersburger Periode, aber auch die der sowjetischen Periode und sogar die aktuelle, das Erbe der Goldenen Horde angetreten – natürlich auch das Erbe der Kiever Rus', keine Frage. Jedoch sollten wir eben auch das Erbe der Goldenen Horde akzeptieren, denn wir sind nun einmal die Erben.“

11 „Dann kam das mongolisch-tatarische Joch, der Zerfall in Splitterstaaten, das alles hat bei uns seine Wirkung hinterlassen. Das alles hat bei uns eine solche Wirkung hinterlassen – wir haben viel von diesem System übernommen, diesem ‚hordischen‘ System. Dazu gehört das Prinzip des sich Unterordnens und dazu gehört auch die Akzeptanz dieses Prinzips. [...] Das heißt, dass wir fast noch zu Beginn des 20. Jh. unter dem extremen Einfluss dieses Systems standen. Und dann kam schließlich die Revolution, und wir schritten der Freiheit entgegen,

Die Beispiele aus der Publizistik ließen sich fortsetzen. Festzuhalten ist: Es gibt einen öffentlichen Diskurs zu Russlands mongolischem Erbe, dabei geht es vor allem um Fragen des Machtapparats. Die Existenz des mongolischen Paradigmas bestätigt sich erstens darin, dass die Diskussion geführt wird, zweitens darin, dass Elemente der russischen Kultur als mongolisch identifiziert werden, drittens darin, dass Analogien zwischen bestehenden russischen Strukturen und historischen mongolischen gesehen werden.

### Das mongolische Paradigma in der Forschung

Auch wenn darin das mongolisch-russische Verhältnis wenig thematisiert ist, sei erwähnt, dass in Deutschland 2004 erstmals eine umfassende Einzeldarstellung der *Geschichte der Mongolen* erschienen ist, wodurch auch das aktuelle deutsche Forschungsinteresse widergespiegelt ist (Weiers 2004). Es folgt in chronologischer Abfolge die Diskussion der bisherigen Forschungsergebnisse.

1840 veröffentlicht der Orientalist Hammer-Purgstall die *Geschichte der Goldenen Horde in Kiptschak*. Es ist die erste umfassende wissenschaftliche Untersuchung der Geschichte der Mongolen, die sich zudem mit dem Einfluss der Mongolen auf die russische Kultur befasst. Die Thesen des österreichischen Gelehrten sind eindeutig: „Die Spuren dritthalbhundertjähriger Oberherrschaft der Mongolen in Russland liegen noch heute so in der Sprache als in den Sachen überall zu Tage.“ (Hammer-Purgstall 1840, 409)

Hammer-Purgstall markiert auch den Beginn der speziellen russischen Forschung, denn die Russische Akademie der Wissenschaften hatte 1826 und 1832 einen Wissenschaftspreis für denjenigen ausgeschrieben, der eine umfassende Studie zu den Folgen der Mongolenherrschaft vorlegen könne. Hammer-Purgstall tat dies, wurde jedoch abgelehnt. In der Preisaufgabe heißt es thesenhaft:

[...] die Herrschaft dieses Reiches hat auf Russland's Schicksal, Gestaltung, Institutionen, Cultur, Sitten und Sprache mehr oder minder eingewirkt. Die Geschichte desselben bildet einen integrierenden Theil der Russischen, und es ist klar, dass eine nähere Kenntniss der ersteren uns nicht bloss zum richtigen Verständnis der letzteren in je-

---

wir wollten ein neues Leben aufbauen, auf dem Prinzip eben jener Freiheit, und gerieten noch einmal für 70 Jahre in eine totalitäre Gesellschaft, in ein totalitäres Regime.“



ner merkwürdigen, verhängnisvollen Periode dient, sondern auch zur Aufhellung unserer Begriffe von dem Einflusse, den die Mongolische Herrschaft auf Russland's Verfassung und Volk hatte, einen wesentlichen Vorschub zu leisten geeignet ist. (Hammer-Purgstall 1840, XI)

Um begreiflich zu machen, warum Gesellschaften wie die russische dem Einfluss der mongolischen Kultur nicht nur erlagen, sondern sie dauerhaft assimilierten, verweist Hammer-Purgstall auf die Mongolen selbst:

Nach Allem, was bisher von der Barberey, Rohheit und Wildheit der Mongolen gesagt worden, dürfte es Wunder nehmen, von dem Sinne derselben für Kunst und Wissenschaft und ihren Leistungen in beyden zu sprechen; [...]. (209-210)

Er benennt Einflüsse und korrelative Strukturen, geht ausführlich auf die Kooperation der Russen mit den Mongolen ein. Genauestens dokumentiert er die Besuche russischer Fürsten im Lager der Mongolen, beschreibt, wie die Fürsten bemüht waren, dort Lösungen für ihre Machtprobleme zu bekommen (530-537). Er verweist darauf, dass zahlreiche russische Familien mongolisch-tatarischer Herkunft sind (411, 523-529). Ein Aspekt, der heute hinlänglich bekannt ist, der jedoch kaum als Argument für die mongolisch-russische Kooperation verwendet wird. Hammer-Purgstalls Fazit:

So lebt das Andenken an die vor vierthab hundert Jahren in Russland zu Grund gegangene Herrschaft der goldenen Horde noch im Nahmen von Örtern und Familien, in Gebräuchen und Sitten, in Sprache und Sache, bis auf den heutigen Tag fort. (411)

1884 publizierte Vladimir Tizengauzen den ersten Band seiner Quellenstudien zur Geschichte der Goldenen Horde. Es handelt sich um Übersetzungen arabischer, vor allem ägyptischer Quellen (Тизенгаузен, 1884). Der zweite Band, Übersetzungen seiner Sammlung persischer Quellen, erschien 1941 unter der Bearbeitung von Romaskevič und Volinin (Тизенгаузен 1941). Wer zu dem Thema arbeitet, kann auf diese Quellenstudien nicht verzichten.

Trubeckoj's philologisches Werk muss nicht vorgestellt werden. Dass der Linguist als einer der Hauptvertreter der eurasischen Bewegung sich mit kulturwissenschaftlichen Themen beschäftigte, ist auch bekannt. Wiederholt äußerte er sich zur Mongolen-Thematik, sein wichtigster Auf-

satz dazu ist *Наследие Чингисхана (Das Erbe Tschingis-Khans)* von 1925 (Трубецкой 1995, 211-266). Auch wenn man Trubeckoj in manchen Punkten vorwerfen kann, dass er im Sinne der eurasischen Ideologie untersucht und dadurch vorgefertigte Ergebnisse präsentiert, sollte sein Versuch der Systematisierung der mongolischen Einflüsse ernst genommen und nicht als tendenziös-ideologisch abgetan werden. Im Folgenden werden Trubeckojis Argumente für die mongolische Prägung Russlands, seine Beispiele für das mongolische Know-how und dessen Folgen für Russland zusammengefasst.

Trubeckoj bezeichnet Russland als Nachfolgestaat der Goldenen Horde – damit widerspricht er der traditionellen Darstellung der Befreiung und Vertreibung der Mongolen aus dem eigenen Staat (212, 216, 222). Diese These, auf die wir heute immer öfter stoßen, und zwar bei Forschern unterschiedlicher ‚Wissenschaftsideologien‘, ist von immenser Bedeutung, impliziert sie doch die Übernahme mongolischer Strukturen in Russland. Eine ähnliche Argumentation findet man u. a. bei Afanas’ev, Kappeler, Kul’pin und Pivovarov. Eine Konsequenz dieser These ist, dass der Moskauer Zentralstaat die pyramidale Hierarchiestruktur der mongolischen Gesellschaft übernahm (218-219). Darüber hinaus, so Trubeckoj, führte dieses erneuerte Staatsgebilde zur nationalen Selbstfindung Russlands (228). Er erklärt außerdem, dass aus der mongolisch-tatarischen Idee von Staatlichkeit nach und nach eine russische wurde (229, 234, 239).

Trubeckoj behauptet, dass die tolerante Religionspolitik einen Impuls zugunsten des orthodoxen Glaubens auslöste und dass in der Zeit der Goldenen Horde die Kunst erblühte (223).

Neben der streng hierarchischen Verwaltung lassen sich bei Trubeckoj weitere Merkmale differenzieren, die hier als mongolisches Know-how bezeichnet werden. Auf mongolischer Basis sei ein einheitliches Finanz- und Postsystem, eine für die Zeit moderne Infrastruktur entstanden, das russische Territorium habe einen Administrationsapparat bekommen, das Militär sei reformiert (225) und auch die russische Sprache entscheidend beeinflusst worden (ebd.).

1937 erscheint in der Zeit des schärfsten stalinistischen Terrors die erste russische umfassende Geschichte der Mongolen auf dem ostslavischem Territorium: *Золотая Орда и её падение (Die Goldene Horde und ihr Fall)*. Die Autoren sind Grekov und Jakubovskij; 1950 wird das Werk ergänzt um einen dritten Teil erneut aufgelegt. Hinsichtlich der Erkundung und Auswertung der Quellen ist diese Studie noch immer unabhkömmlich, jedoch sind die Interpretationen zwangsläufig stark ideologisch gefärbt.

Was den mongolischen Einfluss auf Russland betrifft, so sind besonders Grekovs Ausführungen von Interesse. Es ist letztendlich jedoch kaum möglich herauszufinden, welche Interpretation Grekov tatsächlich vertritt. Man muss ‚zwischen den Zeilen lesen‘, um Ideologisches von wissenschaftlich Vertretenem zu trennen.

Hält man sich an die direkten Hauptaussagen Grekovs, so blieb der Einfluss gering (Греков/Якубовский 1950, 231). Gleichzeitig jedoch geht der Historiker von der vollständigen Unterwerfung der russischen Fürstentümer seit 1257 und der Etablierung eines tatarischen Machtapparates aus (219). Er spricht einerseits von der Verbesserung der Infra- und Kommunikationsstruktur in der Rus' durch die Mongolen und relativiert andererseits sogleich deren Bedeutung; ähnlich argumentiert er in Bezug auf das Finanz- und Steuersystem (224). Er verweist auf die enge, bestens organisierte Kooperation der russischen Fürsten, die ihre Privilegien behalten wollten und gleichzeitig auf den Widerstand der Rus' (227).

Es gibt Aussagen wie „татары нигде не меняли общественного строя завоеванных земель, да и едва ли в силах были это сделать“<sup>12</sup> und in einem Atemzug werden Gegenargumente genannt wie: „Прошло первое, самое тяжёлое время внедрения ханской власти в русскую жизнь.“<sup>13</sup> (231-232)

Obwohl argumentiert wird, dass es keinen nachhaltigen Einfluss der Mongolen auf Russland gegeben hat, widmet Grekov der Problematik ein Kapitel. Indirekt lässt sich damit die Einflussnahme ableiten, wenn auf andere Forschung verwiesen wird. Eine andere Art der Darstellung wäre in den 50er Jahren auch kaum möglich gewesen (247-260). Umso erstaunlicher ist es, wie das Kapitel endet:

Вопрос о культурном взаимоотношении России и Золотой Орды – вопрос чрезвычайно сложный и интересный – до настоящего времени еще не разработан.<sup>14</sup> (260)

1940 erscheint Nasonovs wegweisendes Werk *Монголы и Русь* (*Die Mongolen und die Rus'*). Es handelt sich um eine quellennahe Darstellung der Chronologie der Ereignisse von den ersten Feldzügen der Mongo-

---

12 „Die Tataren haben in keinem der eroberten Gebiete die Gesellschaftsordnung verändert, und sie waren dazu wohl kaum in der Lage.“

13 „So war die erste und die schwerste Periode vergangen, in der das Machtsystem der Khane im russischen Leben verankert wurde.“

14 „Das Problem der kulturellen Wechselbeziehung zwischen Russland und der Goldenen Horde ist äußerst kompliziert und interessant und bis heute nicht geklärt.“

len bis zum Zusammenbruch der Goldenen Horde. Im Fokus stehen die Mongolen selbst, deren Gesellschaftsstruktur und Politik in Bezug auf die unterworfenen Gebiete. Das Verhalten der russischen Handlungsträger, die Veränderungen der russischen Gesellschaft und Kultur lassen sich größtenteils nur indirekt ableiten. Nasonov zieht allerdings aus seiner Interpretation der Quellen die deutliche Schlussfolgerung, dass die Mongolen politisch aktiv in die Entwicklung der russischen Gesellschaft eingegriffen haben. Sein Fazit lautet:

Итак, исследование позволяет установить факт и методы татарской политики на Руси на протяжении более полутора столетий. В течение всего этого времени татары стремились направлять внутривосточные отношения в завоеванной стране в интересах своего господства. Исследование обнаруживает, что татары не были политически пассивными завоевателями, и, выясняя в исторической перспективе методы их политики, заставляет признать факт значительного воздействия на ход развития нашей родины татар-завоевателей [...].<sup>15</sup> (Насонов 1940, 153)

1956 erscheint ein zweiter Meilenstein der Forschung zur mongolisch-russischen Thematik – die Monografie *Монголы и Русь* (*Die Mongolen und die Rus'*) des 1920 in die USA emigrierten Historikers Vernadskij.

Gleich zu Beginn seiner Geschichte des mongolischen Imperiums und der Goldenen Horde hält Vernadskij fest, dass die Russen viele Merkmale der mongolischen Führungs- und Verwaltungsstruktur übernommen hätten. Daraus ergebe sich, dass er dem Leser keine Geschichte der Rus' während der Mongolenherrschaft vorlege, sondern eine Untersuchung der Korrelation zwischen beiden Kulturen (Вернадский 2000, 2).

Die chronologische Analyse der mongolischen Gesellschaft und Kultur ist in der Studie bestimmend. Dem Einfluss und den Folgen der Mongolenherrschaft für das russische Territorium ist ein Kapitel gewidmet (222-260). Vernadskij verweist auf den 200 Jahre andauernden Dis-

---

15 „Diese Studie kann also zum einen zeigen, dass die Rus' über 150 Jahre lang einer tatarischen Politik ausgesetzt war und zum anderen wie diese Politik aussah. Während dieser gesamten Zeit waren die Tataren bestrebt, die innenpolitischen Verhältnisse des von ihnen eroberten Landes ihrem Herrschaftsinteresse unterzuordnen. Die Untersuchung zeigt, dass die Tataren keineswegs politisch passive Eroberer waren. Und in historischer Perspektive betrachtet gilt es anzuerkennen, dass die tatarischen Eroberer einen bedeutenden Einfluss auf die Entwicklung unserer Heimat hatten [...].“

put um die Mongolenproblematik und darauf, dass die Forschung sich noch nicht einmal in Grundfragen einig ist:

Проблема роли монголов в русской истории обсуждалась многими историками в течение последних двух столетий, однако согласие не было достигнуто. Из историков старшего поколения большое значение монгольскому воздействию на Русь придавали Н.М. Карамзин, Н.И. Костомаров и Ф.И. Леонтович. Карамзин является автором фразы: *«Москва обязана своим величием ханам»*; он также отметил пресечение политических свобод и ожесточение нравов, которые он считал результатом монгольского гнета. Костомаров подчеркнул роль ханских ярлыков в укреплении власти московского великого князя внутри своего государства. Леонтович провел специальное исследование ойратских (калмыцких) сводов законов, чтобы, продемонстрировать влияние монгольского права на русское.<sup>16</sup> (223)

Die Gegenposition sieht Vernadskij wie folgt vertreten:

Напротив, С.М. Соловьев отрицал важность монгольского влияния на внутреннее развитие Руси и в своей «Истории Руси» практически проигнорировал монгольский элемент, кроме его разрушительных аспектов – набегов и войн. Хотя и упомянув кратко о зависимости русских князей от ханских ярлыков и сбора налогов, Соловьев высказал мнение, что *«у нас нет причины признавать сколько-нибудь значительное влияние (монголов) на (русскую) внутреннюю администрацию, поскольку мы не видим никаких его следов»*. Бывший ученик Соловьева и его преемник на кафедре русской истории Московского университета В.О.

---

16 „Das Problem, welche Rolle die Mongolen in der Geschichte Russlands spielen, wurde im Laufe der letzten zwei Jahrhunderte von vielen Historikern diskutiert, jedoch ist man sich nicht einig geworden. Von den Historikern der älteren Generation haben N.M. Karamzin, N.I. Kostomarov und F.I. Leontovič den Mongolen einen großen Einfluss auf Russland zugesprochen. Auf Karamzin geht die Aussage zurück: *„Moskau verdankt seine Größe und Stärke den Khanen“*; er betonte zudem, dass die Abschaffung politischer Freiheiten und die Verwahrlosung der Sitten und Gebräuche auf das mongolische Joch zurückzuführen seien. Kostomarov unterstrich die Bedeutung, die die ‚Jarlyks‘ der Khane für die Moskauer Großfürsten hatten, um sich die Macht in ihrem Fürstentum zu sichern. Leontovič nahm eine spezielle Untersuchung ojratischer (kalmückischer) Rechtstexte vor, um den mongolischen Einfluss auf das russische Recht zu belegen.“

Ключевский сделал небольшие общие замечания о важности политики ханов в объединении Руси, но в других отношениях мало уделил внимания монголам.<sup>17</sup> (223-224)

Noch heute finden wir diese diametral entgegengesetzten Positionen, jedoch hat sich die erste durchgesetzt.

Vernadskij stellt die Strukturelemente heraus, die Einfluss auf die russische Gesellschaft und Kultur hatten; er verweist auf die Nachhaltigkeit einiger Einflüsse, d. h. diese waren nicht auf die Mongolenherrschaft begrenzt, sondern reichten darüber hinaus. Einige, wie die autokratische Regierungsstruktur, etablierten sich im Moskauer Zentralstaat erst nach dem Ende der Tatarenherrschaft (256).

Vernadskij ist nicht auf die positive oder negative Bewertung fokussiert – auf die Zerstörungen der Städte, des Handwerks kommt er genauso zu sprechen, wie auf die Herausbildung des neuen großrussischen Zentralstaates. Vernadskij geht es um die Ausleuchtung des Know-hows, das die Mongolen in die russische Kultur eingebracht haben bzw. von dieser übernommen wurde.

Die Landwirtschaft sei weniger von mongolischen Zerstörungen betroffen gewesen als das Handwerk (229). Die Wirtschaft war jedoch nicht nur Zerstörungen ausgesetzt. Der Handel, vor allem der internationale, die entscheidende Komponente im komplexen Wirtschaftssystem der Goldenen Horde, stimulierte auch die Wirtschaft der unterworfenen russischen Gebiete. In diesem Zusammenhang werden Beispiele wie die Verbesserung der Infrastruktur (Straßenbau, Sicherung der Handelswege), das Postwesen, der Wissenstransfer (Steuersystem, Buchdruck, Schusswaffen) benannt (u. a. 5, 144).

Die wichtigste Einflussnahme sieht Vernadskij im Regierungs- und Verwaltungssystem gegeben. Die russischen Gebiete hatten keine unab-

---

17 „S.M. Solov'ev dagegen sprach dem mongolischen Einfluss auf die Geschehnisse Russlands seine Bedeutung ab und ignorierte in seiner ‚Geschichte Russlands‘ praktisch das mongolische Element, nur den zerstörerischen Aspekt der Kriege und Raubzüge spricht er an. Und obwohl er kurz erwähnt, dass die russischen Fürsten abhängig von den ‚Jarlyks‘ der Khane, von deren Steuereintreibern waren, ist Solov'ev der Meinung, *es gibt keinen Grund zur Annahme, dass die Mongolen überhaupt irgendeinen bedeutenden Einfluss auf den innerpolitischen Verwaltungsapparat hatten, denn sie haben hierfür keinerlei Spuren hinterlassen.*“ Solov'evs ehemaliger Schüler und späterer Nachfolger auf dessen Lehrstuhl für Russische Geschichte an der Moskauer Universität V.O. Ključevskij machte einige allgemeine Bemerkungen zur Bedeutung der Politik der Khane in Bezug auf die Herausbildung des russischen Zentralstaats, ansonsten schenkte er den Mongolen wenig Beachtung.“

hängige Führung und waren dem mongolischen Khan unterstellt, der als Alleinherrscher fungierte (231).

Traditionelle Regierungs- und Verwaltungsstrukturen der vormongolischen Zeit gerieten in Vergessenheit oder verschwanden ganz. Vernadskij verweist insbesondere auf die Institution der *veče*, die durch das gemeinsame Vorgehen der mongolischen und der jeweils herrschenden russischen Fürstenelite praktisch aus der russischen Gesellschaft als Regierung- und Verwaltungsstruktur verschwanden (231 ff). Damit verschwand eine Struktur, die, wenn auch nicht demokratisch im modernen Sinne, zumindest jedoch auf der Mitbestimmung verschiedener Schichten beruhte. Die Rus' und der spätere Moskauer Zentralstaat entwickelte sich zu einer strikt vertikal ausgerichteten Gesellschaft nach mongolischem Vorbild. In diesem Zusammenhang sieht Vernadskij den Niedergang der Städtkultur und der freien Bürger – die Freiheitsbewegungen wurden von Mongolen und russischen Fürsten gemeinsam niedergehalten (232). Auf diese Weise hat sich auch die Sozialstruktur der russischen Territorien verändert, was Vernadskij ausführlich darstellt (245 ff).

Auch nach dem Zusammenbruch der Goldenen Horde prägten mongolische Elemente auf verschiedene Weise die Sozialstruktur des Moskauer Staates. Russische Adlige nahmen tatarische Namen an, Vertreter der mongolischen Elite nahmen das Christentum an und wurden Teil der neuen Machtelite. Er verweist darauf, dass zahlreiche führende Intellektuelle mongolisch-tatarischer Herkunft waren, er nennt u. a. Karamzin und Čaadaev (255-256).

Mongolische Spuren lassen sich ebenso in der Kultur, Kunst und Sprache belegen (253 ff). Auch wenn der Einfluss der mongolischen Gesetzgebung auf die russische gering war, lasse sich dieser nicht leugnen, so Vernadskij, und benennt Beispiele wie die Todesstrafe, Zulassung von Folter u. a. (238). Vernadskij fasst die Nutzung des mongolischen Know-hows zusammen:

Основы монгольской административной системы, однако, не изменились, поскольку великие князья нашли их удобными и действенными. Таким образом, именно на основе монгольских моделей развивалась великокняжеская система

налогообложения и военной организации с конца vierzehn-  
hundertjährigen bis sechshundertjährigen Jahrhundert.<sup>18</sup> (240)

Ein Detail in Vernadskijs Interpretation der Korrelation zwischen der russischen und der mongolischen Kulturen, das in der Forschung gern übersehen wird, ist die Verknüpfung byzantinischer und mongolischer Machttraditionen. Vernadskij erklärt, dass erst durch das mongolische, strikt autokratische Herrschaftsprinzip in der Rus' byzantinische Herrschaftstraditionen, byzantinisches Gedankengut wieder aktiviert bzw. überhaupt erst ernsthaft in die Praxis umgesetzt wurden. Die absolute Monarchie war in der Kiever Rus' längst nicht etabliert. Erst das despotische Prinzip der Mongolen, das sich bei der Machtausübung der russischen Fürsten (auch gegenüber den Mongolen selbst) bewährte, ermöglichte eine intensive Hinwendung zur byzantinischen Kultur (257-258).

Vernadskij bezeichnet den russischen Zaren als Nachfolger des mongolischen Khans und stimmt Trubeckoj zu, wenn dieser sagt, die Russen hätten mit ihrem neuen Imperium das Erbe Tschingis-Khans angetreten (259). Vernadskij zieht folgendes Fazit:

Освобождение Восточной Руси от монгольского правления было результатом совместных усилий московских великих князей, церкви, бояр, дворянства, простых людей – практически всего народа. Новая монархия, которая создавалась в процессе сложного движения к освобождению, основывалась на принципах, не свойственных русским в киевский период. Все классы восточнорусского общества теперь подчинялись государству. Можно было бы ожидать, что после достижения главной цели – обретения независимости, московское правление станет более мягким. Но случилось обратное.<sup>19</sup> (259)

---

18 „Die Grundprinzipien des mongolischen Verwaltungssystems blieben jedoch unverändert, denn die russischen Großfürsten fanden diese praktisch und sehr funktional. Auf diese Weise also, auf Basis des mongolischen Modells, entwickelten sich ab dem Ende des 14. Jh. bis zum 16. Jh. das Steuersystem und das Militärwesen der Großfürsten.“

19 „Dass sich die „Östliche Rus“ von der mongolischen Führung befreit hat, ist das Ergebnis der gemeinsamen Anstrengungen der Moskauer Großfürsten, der Kirche, der Bojaren, des Adels, der einfachen Menschen – im Prinzip des ganzen Volkes. Die neue Monarchie, die in Folge eines komplizierten Prozesses der Freiheitsbewegung entstanden ist, basierte auf Prinzipien, die die Russen der Kiever Zeit nicht kannten. Alle Gesellschaftsklassen der „Östlichen Rus“ waren nun dem Staat untergeordnet. Man hätte doch erwarten können, dass das Regierungssystem der Moskauer Großfürsten nach Erreichen des Hauptziels – der Unabhängigkeit, etwas nachgiebiger wird. Das Gegenteil war der Fall.“



Bemerkenswert ist nicht nur der Hinweis auf das neu entstandene Gesellschaftsmodell der Unterordnung aller Klassen unter die Interessen des Staates – d.h. des Monarchen. Bemerkenswert ist auch, dass Vernadskij nicht von der Befreiung von den Mongolen spricht, sondern davon, dass man die Rus' nur von der mongolischen Führung befreit habe. Diese Aussage impliziert den nachhaltigen Einfluss der mongolischen Kultur auf die russische und verweist auf die Vernetzung beider Kulturen.

Ein wichtiger Schritt, um den Einfluss der mongolischen Staatsorganisation, insbesondere des Machtapparats auf die russische Gesellschaft zu belegen, gelingt Jurganov und Kobrin. Sie erklären:

Существенна и политика ордынских ханов, которые переносили на Русь отношения жесткого подчинения, характерные для Монгольской империи.<sup>20</sup> (Юрганов/Кобрин 1991, 57-58)

Die durch die Mongolen hervorgerufene Veränderung in der Machtstruktur erklären Jurganov und Kobrin folgendermaßen:

Думается, понять превращение княжеской власти в деспотическое самодержавие нельзя в отрыве от другой проблемы: перехода от вассалитета к отношениям подданства-министериялитета.<sup>21</sup> (54)

Der entscheidende Impuls für den Umbruch in der Entwicklung des Machtapparats der Rus' wird nach Jurganov und Kobrin 1243 gesetzt, als die Mongolen den Fürsten Jaroslav zum Großfürsten ernennen, was mit dem Verlust des Vasallitätsprinzips gleichzusetzen ist und die Einführung des Ministerialitätsprinzips bedeutete:

Когда и под влиянием каких причин оказались задавленными отношения вассалитета и возоблагодало подданство? [...] До утверждения ига сохранялись возможности альтернативного

---

20 „Von Bedeutung ist auch die Politik der mongolischen Khane, denn sie führten in der Rus' das Prinzip der strikten Unterordnung ein, ein Prinzip, das für das Mongolische Imperium charakteristisch ist.“

21 „Um zu verstehen, wie sich aus einem Herrschaftssystem feudaler Fürsten eine despotische Autokratie bilden konnte, darf man ein anderes Problem nicht aus den Augen verlieren: die Verdrängung des Vasallitätsprinzips durch das Ministerialitätsprinzip.“

развития, ибо, как было показано выше, вассально-дружинный менталитет был еще силен. Вместе с тем уже первый акт ордынской власти – назначение Ярослава Всеволодича великим князем (1243г.) – означал перелом в политических отношениях Руси: впервые права великого князя были дарованы ханом. Положение русских князей под властью Орды было близко к вассальному [...], но формы, в которых проявлялась зависимость, были значительно более суровы и уже напоминали подданство. Так, хан не только мог приговорить русского князя к смертной казни, но и привести приговор в исполнение самым унижительным образом.<sup>22</sup> (56)

Jurganov und Kobrin konstatieren: „Внешние формы почтения, которые русские князья были обязаны демонстрировать ордынским князьям, достаточно далеки от западноевропейского оммажа.“<sup>23</sup> (57)

2001 erscheint mit Jurij Afanas'evs *Опасная Россия (Gefährliches Russland)* eine Studie zur russischen Machtkultur. Afanas'ev ist einer der ersten in der russischen Forschung, der nach dem Zusammenbruch der UdSSR laut über die Besonderheiten des Machtphänomens in Russland kritisch nachdachte. Der Historiker sieht in dem Verstehen des Machtphänomens den Schlüssel zum Verstehen seiner Kultur, sowohl für sich selbst als auch für den Westen (Афанасьев 2001, 20-21).

Afanas'ev spricht von der Stärkung der Machtvertikale unter El'cin und Putin (37). Die autokratische Machtvertikale beruhe auf einer mongolisch-byzantinischen Tradition („ордынско-византийская“) und es gebe einen asiatischen Einfluss, der mit der Unterwerfung Russlands durch das mongolische Imperium und die Hordenstaaten zusammenhänge; Macht, Glaube, Gott und Staat bilden in Russland ein einzigartiges

---

22 „Wann und warum wurde das Vasallitätsprinzip von dem der Hörigkeit verdrängt? [...] Vor der Etablierung des Jochs gab es noch eine Alternative für die weitere Entwicklung, da, wie gezeigt wurde, das Vasallitätsprinzip und die Tradition der ‚družina‘ noch stark in der Mentalität verankert waren. Aber schon der erste Akt, den die neuen Machthaber der Goldenen Horde vollzogen haben, nämlich die Ernennung von Jaroslav Vsevolodovič zum Großfürsten (1243), stellt einen Umbruch der politischen Strukturen der Rus' dar. Denn zum ersten Mal wird der Großfürst vom Khan bestimmt. Die Stellung der russischen Fürsten während der Herrschaft der Goldenen Horde war zwar Vasallen ähnlich [...], jedoch waren die Formen der Abhängigkeit schon sehr stark ausgeprägt und nahmen bereits Züge der Hörigkeit an. So konnte der Khan den russischen Fürsten nicht nur zum Tode verurteilen, sondern konnte das Urteil auch in erniedrigendster Weise vollstrecken lassen.“

23 „Die äußeren Formen der Ehrerbietung, die die russischen Fürsten gegenüber den Fürsten der Goldenen Horde zu erweisen hatten, unterschieden sich ganz erheblich von dem, was für das westeuropäische Vasallitätssystem üblich war.“

Gebilde (56). Einen Teil seiner Studie nennt er *Татаро-монгольская Российская империя* (*Das Mongolisch-tatarische Russländische Imperium*) ein Kapitel *Москва и власть. Наша ордынская генетика* (*Moskau und sein Machtsystem. Unsere Hordengenetik*) (45, 75). Er bezeichnet das russische Staatsgebilde mit seiner Machthierarchie als Pyramide (70). Die strikte Vertikalität, die autokratische, imperiale Idee seien ungeachtet aller historischen Entwicklungen und zwischenzeitlicher Ausprägungen eine Art Archetypus russischer Macht (98-99). Afanas'ev konstatiert und warnt zugleich:

Надо иметь в виду и азиатско-пирамидальный характер русской власти и имманентно присущую ей традицию исключительно насильственного разрешения конфликтов.<sup>24</sup> (139)

2006 erscheint ein Aufsatz Nefëdovs, der Details der mongolisch-chinesischen Einflussnahme auf die russische Kultur zusammenfasst. Es ist einer von vielen Aufsätzen des Historikers zu dieser Thematik (siehe Literaturverzeichnis).

Nefëdov sieht, wie schon sein thesenhafter Titel zeigt, einen engen Zusammenhang zwischen der Mongolenherrschaft und der Genese des russischen Staates und seiner Kultur (Нефёдов 2006, 113). Auf die globale Mongolenherrschaft bezogen erklärt er: „С середины XIII в. монгольские завоеватели насаждают имперские социально-политические институты на территории завоёванных стран.“<sup>25</sup> (Ebd.)

Nefëdov sieht nachhaltige Einflüsse in militärischen, politischen, sozialen, wirtschaftlichen Bereichen. Im Fokus des Aufsatzes stehen wirtschaftliche, wirtschaftspolitische Einflüsse. Von entscheidender Bedeutung sei die Einführung des mongolisch-chinesischen Steuersystems, die dazugehörige hierarchische Administration und die Volkszählung (113 ff). Nefëdov kommt zu dem Schluss:

В целом можно сделать вывод, что завоеватели установили в основных чертах ту же административную и налоговую систему, что и в других частях империи. Конечно, дальнейшая эволюция этой системы сопровождалась процессами социального синтеза

---

24 „Man muss den asiatisch-pyramidalen Charakter des russischen Machtsystems sehen und dazu gehört, dass dieses System nur gewaltsame Konfliktlösungen kennt.“

25 „Ab der Mitte des 13. Jh. beginnen Mongolen in den eroberten Ländern ihre imperialen sozial-politischen Strukturen aufzuzwingen.“

и уже через полвека мы видим существенные перемены: баскаки уходят и власть концентрируется в руках князей. Однако первоначальный результат очевиден: монголы создали на Руси государство китайского образца.<sup>26</sup> (119)

Nefëdov zufolge habe sich die Infrastruktur verbessert – neue, gesicherte Straßen mit Lagerplätzen und Poststationen (Postsystem) seien entstanden (115). Ein Argument, auf das in der Forschung kontinuierlich hingewiesen wird. Nefëdov verweist auf militärische Neuerungen und Reformen – technischer und organisatorischer Art, dazu zählt die Einführung eines Rekrutierungssystems (117, 121), und auf wesentliche Veränderung in der Sozialstruktur der Gesellschaft (119). Auch die materielle Kultur unterlag dank des mongolischen Know-hows entscheidenden Veränderungen. Nefëdov nennt die Einführung des Buchdrucks, der Technologie des Eisengießens, den Einsatz neuer landwirtschaftlicher Geräte (ebd.). Des Weiteren benennt er Beispiele der Einflussnahme auf Sprache und Alltagskultur, er verweist hier besonders auf die Kleidung (121-122).

In der deutschen Russlandforschung gibt es derzeit keine monografische Arbeit zur mongolisch-russischen Thematik. Die Standardwerke zur Geschichte Russlands berücksichtigen diese jedoch. So heißt es im 2008 runderneuerten Klassiker Kappeler:

Die Herrschaft der Goldenen Horde über die Rus gilt in der russischen Historiographie als finstere Zeit des „Tatarenjochs“. Zwar sind die negativen wirtschaftlichen Folgen der Eroberung und der Tributzahlungen unbestritten, auf der anderen Seite brachte die Eingliederung in das administrativ, militärisch und wirtschaftlich hoch entwickelte mongolische Weltreich auch Vorteile mit sich. Für die russische Tradition überwiegt dennoch bis heute die negative Beurteilung [...]. (Kappeler 2008, 18)

---

26 „Letztendlich lässt sich das Fazit ziehen, dass die Eroberer auf dem russischen Territorium im Wesentlichen das gleiche Verwaltungs- und Steuersystem eingeführt haben wie in den übrigen Teilen des Imperiums. Natürlich hat sich dieses System dann weiterentwickelt, es gab Prozesse der sozialen Synthese und schon ein halbes Jahrhundert später beobachten wir bedeutende Veränderungen: Das Baskakentum verliert an Bedeutung und die gesamte Macht konzentriert sich in den Händen der Fürsten. Dennoch muss man festhalten: Das ursprüngliche Ergebnis war, dass die Mongolen in der Rus' einen Staat nach chinesischem Vorbild geschaffen hatten.“

Kappeler, der in seiner ‚Kurzgeschichte‘ nicht ins Detail gehen kann, verweist auf eine besondere Kooperation zwischen Mongolen und Russen innerhalb eines Staatengebildes. Die russischen Subordinationsstrukturen, die Strategien der Konfliktlösung seien historisch begründbar – die Art des Paktierens, Kollaborierens und Regierens seien Teil der mongolisch-russischen Erfahrung. Moskau verdanke seine Vorherrschaft auch den Mongolen (18 ff).

Wie sich die Einschätzung der Mongolenherrschaft in Russland in den letzten Jahrzehnten entwickelte, spiegeln die Aussagen Tschizewskijs aus dem Jahre 1959 wieder:

Ein unmittelbarer kultureller Einfluß der Tataren läßt sich für die erste Zeit kaum feststellen. Erst später hat die russische Staatsorganisation manche Züge der tatarischen übernommen, wovon auch das Eindringen der tatarischen Terminologie zeugt. [...] Wir können hier nur darauf hinweisen, daß die Beurteilung des „tatarischen Jochs“ sehr umstritten ist. Die Vorstellung von der vollständigen Verwüstung und gar Entvölkerung des Landes kann heute nicht mehr aufrechterhalten werden. (Tschizewskij 1959, 67-68)

Diese Position ist auch insofern interessant, als dass sie einen deutschen und russischen Blick in sich vereinbart, denn Tschizewskij, der mit 27 aus Russland nach Deutschland emigrierte, bestritt bekanntlich vor allem hier seine akademische Laufbahn.

Kehren wir zurück in den aktuellen russischen Forschungsdiskurs. Hier sind die Arbeiten Eduard Kul’pins hervorzuheben, die zeigen wollen, wie die mongolische Kultur über 300 Jahre einen großen Teil Eurasiens und damit auch Russlands beherrschte.

Kul’pins wichtigste, 1998 publizierte Monografie *Золотая орда (Die Goldene Horde)* trägt den bezeichnenden Untertitel *Проблемы генезиса Руссийского государства (Probleme der Genesis des Russländischen Staates)*. Folgende Thesen sind zu kennzeichnen:

Es sei ein Fehler der russischen Historiografie, die Rus’ und den Hordenstaat einander gegenüberzustellen, denn diese gehören zusammen (Кульпин 2009, 6-7).

Um das Mongolenphänomen in Russland zu verstehen, dürfe man sich nicht nur mit den Eroberern, sondern auch mit den Eroberten beschäftigen; die Forschung müsse sich der Frage stellen, warum die Mongolen in Russland auf einen so guten Nährboden stießen, der es ihnen

ermöglichte, 300 Jahre das Land zu beherrschen – was in keinem anderen Land der Fall war (ebd.).

Kul'pin verweist auf Ključevskij und erklärt, dieser habe Recht, wenn er sagt, der Hordenstaat habe Russland eine Ordnung gebracht, auch eine moralische (16).

Kul'pin behauptet, Russland habe von den Mongolen eine intakte Infrastruktur bekommen: ein Straßensystem mit technischer und gastwirtschaftlicher Versorgung sowie militärischer Sicherung, ein Kurier- und Postsystem (er verweist auf Губайдулин 1994, 65); an den Poststationen wurden die Grundlagen für Städtegründungen geschaffen. Durch die verbesserte Infrastruktur habe der Waren- und Informationsaustausch immens zugenommen, auch der kulturelle und genetische. Kul'pin spricht von einer mittelalterlichen, transkontinentalen Globalisierung durch die Mongolen. Der Status der Kaufleute wuchs, damit die Zahl mündiger, relativ freier Bürger (Кульпин 2009, 21 ff, 30, 43; siehe auch Кульпин 2008, 40 ff). Kul'pin verweist auf die Entstehung von ca. 100 Städten, die größten waren bestens organisiert – es gab Abwasser- und Wasserversorgungssysteme, Saunen, Öfen (Кульпин 2009, 28, 45-53).

Kul'pin betont die religiöse Toleranz der Mongolen und beschreibt die Auswirkungen dieser für die russische Gesellschaft; er verweist darauf, dass in Europa zu dieser Zeit die Inquisition herrschte. Die mongolische Machtausübung führte letztendlich auch zur Herausbildung einer gesamtrussischen Identität (38 ff).

Die sogenannte Befreiung Russlands war im Grunde eine Etablierung Moskaus (99). Das bedeutete in der Praxis: Der Moskauer Großfürst übernahm die Funktion des Großkhans.

Kul'pin verweist darauf, dass der Moskauer Zentralstaat viele Strukturen des Hordenstaates übernahm, wie z. B. die dynastische Abfolge der Fürsten, das Finanz- und Steuersystem, administrative Praktiken. In Anlehnung an das mongolische Recht erklärten die Moskauer Fürsten sich zum Eigentümer von Land und Boden, wodurch die Infantilität der russischen Bauern gefördert und verfestigt worden sei (122-123, 159).

Der russische Staat und seine Gesellschaft übernahmen die mongolische sozialpolitische Prämisse, dass das Individuum seine Interessen denen des Staates unterordnen muss; übernommen wurde auch die strikte hierarchische vertikale Organisation der Gesellschaft (128, 154, 159).

Kul'pin hat Details erarbeitet, die den Einfluss der mongolischen Kultur auf Russland belegen oder zumindest Anknüpfungspunkte für weitere Untersuchungen bieten. Er sucht die These des Wissen- und Kulturtransfers zu beweisen. Seine Überlegungen sind auch insofern bedeutsam, als dass sie in enger Bindung an die wichtigsten (auch archäologischen) russischen Studien argumentieren, außer den genannten sind das die Egorovs, Fëdorov-Davydovs, Gubajdullins, Kramorovskijs, Safargiliev (siehe Literaturverzeichnis).

Nicht immer ist Kul'pins Argumentation überzeugend. Problematisch ist, dass er aus einem Pathos heraus argumentiert: der vorausgesetzten Aufwertung der mongolischen Kultur. Hier lassen sich ideologische Muster erkennen. Die mongolische Vergangenheit Russlands bewertet er wie folgt: „Мне таким великим прошлым представлялась уникальная цивилизация Золотой Орды.“<sup>27</sup> (Кульпин 2008, 5)

Zum Abschluss sei auf eine Forschungsposition hingewiesen, die möglicherweise manch einer hier früher erwartet hätte: die Arbeiten Lev Gumilëvs und speziell dessen 1989 veröffentlichtes Buch *Древняя Русь и Великая степь* (Гумилёв 2007; *Die Alte Rus' und die Große Steppe*).

Gumilëvs Popularität ist unbestritten. Umstritten ist der wissenschaftliche Wert seiner Beiträge. Gumilëv kann sicherlich als Ideengeber dienen, historische Leerstellen füllt er phantasievoll. Viele Aussagen sind jedoch nicht verifizierbar, durch Quellen nicht belegbar. Argumente sind ideologisch gefärbt – zu erkennen sind eurasische, russophile und andere Muster (u. a. 516, 536, 547, 570).

Gumilëvs idyllische Darstellung einer Symbiose zwischen Mongolen und Großrussen hält keiner Kritik stand. Dabei unterliegt in seiner Symbiose die Gesellschaft der Rus' in keiner Weise einem mongolischen Einfluss, und das russische Territorium war, so Gumilëv, von den Mongolen weder wirklich erobert worden noch den mongolischen Herrschern unterstellt (534, 560, 570).

Um sich mit Gumilëvs Thesen zur Geschichte der Rus' im Allgemeinen und der mongolischen Vergangenheit Russlands im Besonderen auseinanderzusetzen, bedarf es eines gesonderten Aufsatzes. Vieles ist bereits gesagt worden, sowohl Gumilëvs Theoreme als auch seine Darstellung faktischer Zusammenhänge betreffend (u. a. Клейн 1992, Янов

---

27 „Die großartige Vergangenheit Russlands stellt sich mir als Geschichte der einzigartigen Zivilisation der Goldenen Horde dar.“

1992). Lur'e, der Gumilëvs Thesen bezüglich der mongolischen Politik in der Rus' im Detail widerlegte, kommt zu dem Schluss: „Все это построение находится в полном противоречии с источниками.“<sup>28</sup> (Лурье 1994, 174)

### Fazit

Sowohl für die Forschung als auch für die Publizistik lässt sich eine intensive Auseinandersetzung mit dem mongolischen Erbe Russlands belegen. Die Beiträge beschreiben ein mongolisches Paradigma der russischen Kultur und Gesellschaft.

Der russische Staat der Neuzeit ist, folgt man einer der dargelegten streitbaren Thesen, aus der Goldenen Horde hervorgegangen. Weniger streitbar bzw. durch Studien belegt ist, dass es in der Kultur und Gesellschaft Russlands tatsächlich Strukturen gibt, die ihren Anfang in der Zeit nahmen, als mongolische Fürsten Russland regierten. Forschung und Publizistik verweisen kontinuierlich auf Strukturmerkmale, die auf einem mongolischen Know-how beruhen. Es betrifft u. a. die Macht- und Verwaltungsstrukturen, die Entwicklung des Finanzsystems, der Infrastruktur, sprachliche und kulturelle Einflüsse. Dass es zwischen mongolischen und russischen Strukturen zu einem intensiven Wissen- und Kulturtransfer gekommen ist, lässt sich nach den vorliegenden Studien nicht mehr von der Hand weisen. Jedoch sollte man jeden Einzelfall näher untersuchen. Die weitere Erforschung des mongolischen Paradigmas wird dazu beitragen, sowohl die Geschichte Russlands als auch das heutige Russland genauer interpretieren zu können.

Im Rahmen dieses Aufsatzes konnte nicht der gesamte Forschungsdiskurs zur Problematik des mongolischen Einflusses auf Russland ausgewertet werden – zu umfangreich ist die Spezialforschung. Die wichtigsten russischen bzw. sowjetischen Arbeiten sind jedoch fast alle erfasst worden. Unberücksichtigt blieben nur Darstellungen, wie z. B. die Chrustalëvs oder Krivošeevs, die den mongolischen Einfluss verneinen (Хрустальёв 2004, Кривошеев 2003). Nicht-russische Studien wurden nur am Rande erwähnt, dabei gibt es auch hier eine Fülle an Arbeiten. Man denke an Fennel oder an Vásáry (Fennel 1983, Vásáry 2007). Unberücksichtigt blieb auch die erste Geschichte der Mongolen, die der Papstgesandte Johannes del Plano Carpini im 12. Jh. niedergeschrieben hatte (Carpini 1911).

### Literaturverzeichnis

---

28 „Diese ganze Konstruktion widerspricht vollkommen der Quellenlage.“



- Fennell, John Lister Illingworth: The crisis of Medieval Russia. 1200-1304. London, New York 1983.
- Hammer-Purgstall, Joseph von: Geschichte der Goldenen Horde in Kiptschak, das ist: der Mongolen in Russland. Mit Beylagen und einer Stammtafel, nebst Verzeichnis von vierhundert Quellen, Beurtheilung der Herren v. Krug, Fraehn und Schmidt, Antwort darauf, und Nahmen- und Sachregister. Pesth 1840.
- Kappeler, Andreas: Russische Geschichte. München <sup>5</sup>2008.
- Manfred, Alexander/Stöckl, Günther: Russische Geschichte. Stuttgart <sup>7</sup>2009.
- Tschizewskij, Dmitrij: Das heilige Russland. Russische Geistesgeschichte I. 10.-17. Jahrhundert. Hamburg 1959.
- Vásáry, István: Turks, Tatars and Russians in the 13th-16th Centuries. Adlershot 2007.
- Weiers, Michael: Geschichte der Mongolen. Stuttgart 2004.
- Афанасьев, Ю.Н.: Опасная Россия. Традиции самовластия сегодня. Москва 2001.
- Вернадский, Г.В.: Монголы и Русь. (История России. Т. 3) Москва 2000.
- Газис (Губайдуллин), Г.С.: История татар. Москва 1994.
- Греков, Б.Д./Якубовский, А.Ю.: Золотая орда и её падение. Москва, Ленинград 1950.
- Гумилёв, Л.Н.: Древняя Русь и великая степь. Москва 2007.
- Егоров, В.Л.: Историческая география Золотой Орды в XIII-XIV вв. Москва 1985.
- Егоров, В.Л.: Золотая Орда: мифы и реальность. Москва 1990.
- Каппелер, А.: Собрание земель Золотой Орды в 16-18 веках // Татарика № 1 (1997/1998). С. 26-29.
- Карпини, Иоанн де Плано: История монголов. Санкт-Петербург 1911.
- Клейн, Л.С.: Горькие мысли «привередливого рецензента» об учении Л.Н. Гумилёва // Нева № 4 (1992). С. 228-246.
- Кобрин, В.Б./Юрганов, А.Л.: Становление деспотического самодержавия в средневековой Руси (к постановке проблемы) // История СССР № 4 (1991). С.54-64.
- Кривошеев, Ю.В.: Русь и монголы: исследование по истории Северо-Восточной Руси XII-XIV вв. Второе изд., испр. и доп. Санкт-Петербург 2003 [<sup>1</sup>1999].
- Крамаровский, М.Г.: Золотая Орда как цивилизация // Золотая Орда. История и культура. Санкт-Петербург 2005. С. 13-172.
- Крыштановская, О.В.: Анатомия российской элиты. Москва 2005.
- Кульпин, Э.С.: Золотая Орда: судьбы поколений. Москва 2008.

- Кульпин, Э.С.: Золотая Орда. Проблемы генезиса Российского государства. Москва 42009.
- Лурье, Я.С.: Древняя Русь в сочинениях Льва Гумилёва // Звезда № 10 (1994). С. 167-177.
- Мау, В.А.: Налоговая система: Верность ордынской традиции // Ведомости 05.03.2007 (№ 38/1812).
- Насонов, А.Н.: Монголы и Русь. Москва, Ленинград 1940.
- Нефёдов, С.А.: А было ли иго? // Урал индустриальный. Екатеринбург 2001. С. 24-33.
- Нефёдов, С.А.: Монгольские завоевания и формирование российской цивилизации // Вопросы истории № 2 (2006). С. 113-123.
- Нефёдов, С.А.: Новая интерпретация истории монгольской Руси. [Рукопись депонирована в ИНИОН РАН 14.03.01 № 556326]. 15.05.2011 <<http://book.uraic.ru/elib/Authors/Nefedov/Science/Russia/Mongol1.htm>>.
- Никитинский, Л.В.: Ордынный строй. Ярлыки, кормления, баскаки. Сегодня в Москве так устроены и рынок, и целый район // Новая газета 07.04.2008 (№ 24).
- Пивоваров, Ю.С./Кафтан, Л.: Известный историк академик РАН Юрий Пивоваров рассуждает: От кого российское государство взяло больше: от Византии или Золотой Орды? // Комсомольская правда 28.08.2010 [2010a].
- Россия между Европой и Азией: Евразийский соблазн. Антология. Москва 1993.
- Репов, С./Фуфырин, А.: Мамай в Думе // Аргументы и Факты № 40/1509 (2009).
- Сафаргалиев, М.Г.: Распад Золотой Орды. Саранск 1960.
- Тизенгаузен, В.Г.: Сборник материалов, относящихся к истории Золотой Орды. Т. 1. Извлечения из арабских источников. Санкт-Петербург. 1884.
- Тизенгаузен, В.Г.: Сборник материалов, относящихся к истории Золотой Орды. Т. 2. Извлечения из персидских сочинений, собранные В.Г. Тизенгаузенем и обработанные А.А. Ромаскевичем и С.Л. Волиным. Москва, Ленинград 1941.
- Трубецкой, Н.С.: История, культура, язык. Москва 1995.
- Фёдоров-Давыдов, Г.А.: Общественный строй Золотой орды. Москва 1973.
- Хрусталёв, Д.Г.: Русь: от нашествия до «ига». 30-40 гг. XIII века. Санкт-Петербург 2004.

Янов, А.Л.: Учение Льва Гумилёва // Свободная мысль № 17 (1992).  
С. 104-116.

Пивоваров, Ю.С.: Стенограмма 1-й лекции Юрия Сергеевича Пивоварова, вышедшей в эфир на телеканале «Культура» в рамках проекта «ACADEMIA»: [2010b, эфир 31.05.2010 года]. 04.04.2011 <<http://www.tvkultura.ru/issue.html?id=96338>>.

Свобода по-русски. История российского парламентаризма. Рассказывает Юрий Шевчук. Режиссер: С. Падалка. Студия кот 2006.

### Zum Autor

*Dr. Stefan Schneider*, geboren 1969 in Moskau, absolvierte an der Berliner Humboldt-Universität ein Magisterstudium für Russistik, Polonistik und Osteuropäische Geschichte mit Studienaufenthalten an den Staatlichen Universitäten Warschau und Moskau. Er wurde an der Universität Heidelberg promoviert, wo er seit 2005 als akademischer Mitarbeiter lehrt. Veröffentlichungen auf dem Gebiet der Geschichts-, Literatur- und Translationswissenschaft.

Der Sammelband umfasst die Beiträge des 10. Arbeitstreffens slavistischer Nachwuchswissenschaftler im Rahmen des Jungen Forums Slavistischer Literaturwissenschaft (JFSL), das vom 26. bis zum 28. März 2010 an der Universität Trier stattfand. Präsentiert wird ein Überblick über aktuelle Forschungsrichtungen und -themen der deutschsprachigen Slavistik, der trotz der weiter bestehenden Dominanz der Russistik eine zunehmende Tendenz zu Studien über verschiedene slavische Literaturen zeigt. Die Beiträge lassen sich in drei große Bereiche differenzieren: Der erste Teil ‚Texturen‘ beinhaltet literaturwissenschaftliche Studien, die sich mit den textimmanenten Effekten literarischer Werke auseinandersetzen. Der Text als Gewebe wird auf seine Fadendichte und -verkreuzung wie Entstehung und Tradierung bestimmter Motive und Topoi, Decodierung intertextueller Referenzen oder Allegorisierungs- und Symbolisierungsprozesse hin analysiert. Der zweite Teil vereinigt unter dem Begriff ‚Identitäten‘ Arbeiten aus dem Bereich der kulturwissenschaftlich orientierten Literaturwissenschaft, die mit Geschlechter-, Raum-, Erinnerungs- und postkolonialen Konzepten den Fragen der literarischen Identitätsgenese nachgehen. Untersucht werden ästhetische Umsetzungen von Machtdispositiven, Hierarchiebildungen und Ausschlussmechanismen. Die Beiträge des dritten Teils ‚Theorien‘ reflektieren entweder die Literaturforschung und ihre Ästhetiktheorien oder unternehmen einen Theorieimport aus verschiedenen Disziplinen wie Philosophie, strukturalistische Psychoanalyse, Neuro-, Geschichts- oder Translationswissenschaften, die sich für die Analyse literarischer Texte als fruchtbar erweisen und damit das Literaturverständnis erweitern.

ISBN 978-3-86956-072-4



9 783869 1560724